



SARAH FROST

„DO YOU BELIEVE IN PHOTOGRAPHS?“

FOTOGRAFISCHES ZEIGEN UND ERSCHEINEN IN JERRY BERNDTS SERIE
THE MIRACULOUS PHOTOGRAPHS OF BAYSIDE

SARAH FROST

„DO YOU BELIEVE IN PHOTOGRAPHS?“

FOTOGRAFISCHES ZEIGEN UND ERSCHEINEN IN JERRY BERNDTS
SERIE *THE MIRACULOUS PHOTOGRAPHS OF BAYSIDE*

Von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig zur Erlangung
des Grades einer Doktorin der Philosophie

– Dr. phil. –

genehmigte Dissertation von

SARAH FROST

geboren am 13. März 1981 in Wolfsburg

Erstreferentin: Prof. Dr. phil. Katharina Sykora

Korreferentin: Prof. Dr. phil. Victoria von Flemming

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Juli 2021

INHALT

8	DANK
14	EINLEITUNG
14	GEGENSTAND
16	MATERIAL UND QUELLEN
19	FRAGESTELLUNGEN UND METHODISCHER ZUGRIFF
32	FORSCHUNGSSTAND ZU JERRY BERNDTS WERK
37	I. THE MIRACULOUS PHOTOGRAPHS OF BAYSIDE
	— MATERIAL UND KONTEXTE
37	1. SOFORT-BILD-FOTOGRAFIE ALS KATALYSATOR EINER GLAUBENSBEWEGUNG
37	1.1 OUR LADY OF THE ROSES
37	ENTSTEHUNG
42	WIDERSTÄNDE
44	ENT-/MYSTIFIZIERUNG
50	1.2 FOTOGRAFISCHE ERSCHEINUNGEN IN NEW YORK
50	SOFORT-BILD-FOTOGRAFIE
54	DER OBJEKTIVE APPARAT
57	VEREHRUNG ALS VERA IKON
60	VERVIELFÄLTIGUNGEN
62	1.3 BILDER UND BOTSCHAFTEN
62	LICHTSCHRIFT
63	BILDSPRACHE
65	APOKALYPTISCHE WARNUNGEN
68	HIMMLISCHES LICHT
70	FOTOGRAFIE DES UNSICHTBAREN
73	2. ÜBER FOTOGRAFISCHE HANDLUNGSMODALITÄTEN
73	2.1 FROM INSIGHT TO ACTION
74	INSIDER IM AUFRUHR

82	RÜCKZUG UND SPIRITUALITÄT
88	BERNDTS SICHTBARKEIT ALS KÜNSTLER
90	2.2 FLUSHING MEADOWS CORONA PARK, QUEENS, NEW YORK, 18.06.1980
90	TOPOGRAFIE
92	ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN
100	2.3 BERNDTS PRÄSENTATIONSFORMEN DES BAYSIDE-PROJEKTS
101	FOTOGRAFIEN
101	FOTOBUCH
105	ESSAY
110	FOTOREPORTAGE UND AUSSTELLUNG
113	ZWISCHENFAZIT — BERNDTS KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG
114	II. STRATEGIEN DES FOTOGRAFISCHEN ZEIGENS
	— EIN GEGENSTAND, ZWEI WERKE
116	1. SCHWARZWEIß-FOTOGRAFIEN
116	1.1 PERSONEN, BLICKE, GESTEN
120	ZEIGEN, HALTEN
129	FOTOGRAFIEREN, BETRACHTEN
133	BETEN
136	PROZESSIONEN
142	1.2 SCHNITTE, PERSPEKTIVEN, STÖRUNGEN
142	NICHTZEIGEN
144	KÖRPERLICHE FRAGMENTIERUNGEN
146	DIE MISSLUNGENE FOTOGRAFIE
151	ZWISCHEN RAUM UND FLÄCHE
153	VERDICHTUNGEN
155	ÖFFNUNGEN
157	1.3 RAUM DER NACHT
159	GRENZEN UND ÜBERGÄNGE
163	FIGURATIONEN
164	LICHT UND SCHATTEN

167	2. FOTOMONTAGEN
167	2.1 IM FOTOGRAFISCHEN PLURAL
167	BILDER STUDIEREN. DIE GENESE DER FOTOMONTAGEN
172	KONZEPTE DES PLURALEN BILDES
175	KONSTRUIERTE EVIDENZEN
181	2.2 TEXT, BILD, GEGENSTAND
182	SCHRIFTBILDlichkeit
184	BILD/TEXT-KORRELATION
188	DEKONSTRUKTIONEN
192	DIEGESE
194	2.3 DURCHLÄSSIGE RAHMEN
205	III. KONZEPTE DES FOTOGRAFISCHEN ERSCHEINENS.
	ABDRUCK, SPUR UND INDEX
208	1. MIRACULOUS PHOTOGRAPHS. VEHIKEL DES SAKRALEN
219	2. SCHWARZWEIß-FOTOGRAFIEN. GESTISCHE NETZWERKE
226	3. FARBFOTOGRAFIEN. HYBRIDE MATERIALITÄTEN
231	FAZIT — DAS TRANSZENDENZVERSprechen DER FOTOGRAFIE
	DENKFIGUR UND GLAUBENSPRAXIS
231	DAS GESPENSTISCHE DER FOTOGRAFISCHEN TRANSZENDENZ
236	ZWISCHEN RÄUMEN UND ZEITEN
244	UN/SICHTBARKEITEN
247	WIEDERGÄNGER
253	NACHGEDANKEN
254	ENGLISH SUMMARY
256	INTERVIEW WITH JERRY BERNDT
275	LITERATUR
299	ABBILDUNGSVERZEICHNIS
380	IMPRESSUM

DANK

Viele Institutionen und Personen — KollegInnen, ZeitzeugInnen, FreundInnen und meine Familie — haben mich in meinem Dissertationsprojekt unterstützt. Ihnen möchte ich danken.

Jerry Berndt hat meine Recherchen mit Enthusiasmus gefördert und mir umfassenden Einblick in seine Arbeit gewährt. Es war mir eine Freude, die Facetten seines Werks zu ergründen. Ihm gilt mein ganz besonderer Dank.

Prof. Dr. Katharina Sykora danke ich vielmals für die hervorragende Betreuung meiner Dissertation. Von der ersten Idee bis zur finalen Version waren mir ihre Impulse stetige Motivation und Inspiration. Auch die Gespräche mit meiner Korreferentin Prof. Dr. Victoria von Flemming haben mein Projekt positiv geprägt. Ihr und Katrin Grabke (HBK Braunschweig) danke ich für die unkomplizierte Organisation der hybriden Disputation in meiner Berliner Wohnung zur Zeit der Covid19-Pandemie. Meinen Kolleginnen Elena Skarke, Dörthe Wilke-Kempf und Katja Böhlau, die meine Texte mit kritischem Blick gelesen und mit klugen Anmerkungen versehen haben, spreche ich ebenso meinen Dank aus wie Kristin Schrader. Sie hat mich ermutigt, diese Arbeit zu beginnen, fortzusetzen und zu vollenden.

Ermöglicht wurde meine Dissertation durch das großzügige Vollstipendium der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* (2016–2020) und die damit verbundene Teilnahme am Graduiertenkolleg *Das fotografische Dispositiv* (HBK Braunschweig). Dank des vielseitigen und intensiven Studienprogramms — der Seminare, Exkursionen und fruchtbaren Diskussionen — habe ich ein tiefgreifendes Verständnis von der Fotografie und dem Fotografischen erlangt.

Marie-Pascale Lescot danke ich für die Möglichkeit, Berndts Nachlass in Paris *en détail* zu sichten, Nils Grossien (*The Jerry Berndt Estate*) für die Genehmigung der Bildnutzungsrechte sowie allen im Abbildungsteil genannten RechteinhaberInnen; meinen Interview-PartnerInnen Prof. Dr. William Christian jr. (*University of California, Santa Barbara, CA*), Prof. Dr. Judith Herman (*Harvard Medical School, Cambridge, MA*); Eugene Richards, Sarah Putnam, Chris Enos, Gary Nickard, Ronn Campisi (*The Boston Globe*), Michelle Jay (*The Boston Globe Archive*), Rebekah Burgess (*NYC Parks Photo Archives*) für die informative Korrespondenz; der *Howard Greenberg Gallery*, New York, für die Sichtung von

Berndts Fotografien und der *Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* für die Unterstützung meiner Recherche in ihrem Archiv; sowie Julia Tieke (*Deutschlandfunk Kultur*), Heike Anger (*Handelsblatt*), Marta Djourina, Amy Green, Una Hepburn und Christine Bachmann.

Von Herzen danke ich meiner Familie, meinen Eltern Iris und Günter Frost, meiner Tante Astrid Dönhoff-Onderka, meinem Onkel Johannes Onderka und meinen Großmüttern Frieda Frost und Irma Dönhoff, die meine Arbeit viele Jahre mitgetragen haben, sowie meinem Bruder Ole Frost, meiner Schwägerin Füsun Öztürk, meiner Schwiegermutter Sevinç Baykal, meiner Nichte Rüya Öztürk, meinen FreundInnen und WeggefährtInnen Nadine Oepen, Annette Gerlich, Anita Leisge und Paul Trzmielewski.

Ich danke meinen Kindern Ceykob und Liv Baykal. Sie haben mir in jeglichen Höhen und Tiefen Bodenhaftung gegeben und meinen Blick auf das Wesentliche gelenkt. Mein finaler Dank wird meinem Mann Hilmi Baykal zuteil, der mir in so vielen Aspekten der Dissertation mit Rat und Tat zur Seite stand.

Für Liv und Ceykob Baykal

„It could only happen in America that people would use photography for religion.“¹

Jerry Berndt, 1981

„Der Wunsch zu sehen, um zu glauben, wird durch die Fotografie befriedigt.“²

Phillippe Dubois, 1983

¹ Jerry Berndt: *The Miraculous Photographs of Bayside — A Photo-Essay by Jerry Berndt*, Cambridge, MA 1981 (unveröffentlichtes Manuskript), S. 4.

² Philippe Dubois: *Der fotografische Akt, Versuch über ein theoretisches Dispositiv* [1983], Amsterdam, Dresden 1999, S. 29.

EINLEITUNG

GEGENSTAND

Hunderte KatholikInnen nahmen in der Nacht des 18.06.1980 an einem fotografischen Ritual teil. Ihrem Glauben nach empfingen ihre Sofort-Bild-Kameras Botschaften der Jungfrau Maria in Form von Lichtschrift auf den fotografischen Abzügen. Während der kollektiven Marienerscheinung in Queens, New York hielt der US-amerikanische Fotograf und Fotojournalist Jerry Berndt (*11.11.1943 in Milwaukee, Wisconsin, † 7/2013³ in Paris, Frankreich) die Anhängerschaft des vermeintlichen Mediums Veronica Lueken in Bild und Schrift fest. Die *Miraculous Photographs*, wie die Gläubigen ihre Polaroids nannten, standen im Zentrum ihrer religiös-ostentativen Praktiken und als Bild-im-Bild im Fokus von Berndts Fotografien, stets gerahmt von den körperlichen Gesten der Gläubigen.

Berndt war Atheist und trat aus medialem und anthropologischem Interesse an die Gemeinschaft *Our Lady of the Roses* (OLR / *Baysider*⁴) heran. Bei weiteren Besuchen fotografierte er ein Spektrum ihrer rituellen Interaktionen (etwa beim Fotografieren, Polaroids-Zeigen und -Betrachten, Beten oder während der Prozession). Er war sowohl passiver Beobachter als auch aktiver Teilnehmer⁵ und recherchierte den fotografischen Ritus intensiv aus internen und externen Quellen. Knapp zwei Jahre widmete er sich dem Projekt und entwickelte die mehrteilige Serie *The Miraculous Photographs of Bayside*⁶ (1980/81), die mehr als 100 Fotografien (Schwarzweiß-Fotografien, Farbfotografien und mit Schrift kombinierte Fotomontagen) umfasst, sowie ein Fotobuch, eine Reportage und einen umfangreichen Essay. Anhand dieses bisher unveröffentlichten Korpus wird meine Dissertation grundlegende Handlungsstrategien und Bildkonzepte Berndts diskutieren, in sein Gesamtwerk sowie den fotohistorischen Kontext einbinden, wie auch mit der transzendenten Vorstellung vom Fotografischen (dem Medium, dem Sujet und der Gebrauchsweise) der Gläubigen konfrontieren.

³ Berndts Todestag ist unbekannt.

⁴ Die AnhängerInnen der OLR nannten sich selbst *Baysider*, in Anlehnung an den Ort ihrer Gründung und ihrer ersten Zusammenkünfte vor der St. Robert Bellarmine Kirche in Bayside, Queens, New York in den Jahren 1970 bis 1975.

⁵ Berndt diskutierte mit den Gläubigen über die Polaroids und stellte mit einer geliehenen Polaroid-Kamera *Miraculous Photographs* her. In die Gebete stimmte er nicht mit ein und gab sich offen als Fotojournalist zu erkennen.

⁶ Im Folgenden *Bayside*-Serie genannt.

Während die Baysider Amateurfotografen die Kamera als Kommunikationsmittel mit einem göttlichen Jenseits gebrauchten und ihre *Miraculous Photographs* als *Vera Ikon* verehrten⁷, nutzte Berndt in seiner Doppelrolle als Fotojournalist und Künstler die Fotografie zur Aufzeichnung und Repräsentation des religiösen Phänomens und ihrer ProtagonistInnen. Konträre Botschaften, Gesten und deiktische Intentionen fallen in Berndts Bayside-Fotografien ineinander und stellen die fotografische Evidenzkraft auf die Probe. In den Fotografien kommen diese inneren Spaltungen auf unterschiedlichen Ebenen zum Ausdruck und evozieren kontroverse, plurale Sichtbarkeiten, deren multiplen Erscheinungen und Effekten ich in meiner Untersuchung nachgehe.

Vielschichtige Bedeutungsvalenzen der Bayside-Serie prägen daher die Struktur meiner Dissertation. Um die komplexen Gefüge der fotografischen Bilder, Gesten und Prozesse aufzufächern, erfolgt meine Werkbefragung als komparativer Zugriff und umfasst sowohl Berndts Fotografien als auch ihren Gegenstand, die *Miraculous Photographs*: Aus welchen fotografischen Potentialen schöpfen die Baysider ihren Glauben, wie hingegen manifestiert sich Berndts Widerspruch im Bild? Welche Transformation vollziehen die als heilig konnotierten Polaroids durch Berndts Akt des Abfotografierens, verglichen mit ihren ursprünglichen Funktionen im Kontext des Ritus? Welche subversiven, welche affirmativen Effekte bewirkt das widerstreitende Verhältnis zwischen Berndts technischem Verständnis der fotografischen Aufnahme und der spirituellen Interpretation der Gläubigen? Welchen Wahrnehmungsprozess vollziehen die BetrachterInnen, denen eine entscheidende Rolle zuteil wird. Als finale Adressaten der zwiegespaltenen Ansprache und als Konvergenzpunkt des fotografischen Blickgefüges werden sie unmittelbar in die Bilddynamik integriert und von Berndt mit der omnipräsenten Frage konfrontiert: „Do you Believe in Photographs?“⁸.

⁷ Ich verwende in den Beschreibungen der religiösen Handlungen und Vorstellungen der Baysider die Vergangenheitsform, da das fotografische Erscheinungsritual als Medium, wie es Berndt dokumentiert hat, nicht mehr existiert. S. dazu: Fußnote 816.

⁸ Jerry Berndt, in: ebd., Sarah Frost: *Interview with Jerry Berndt*, Paris 2012, S. 271 (siehe Anhang der Dissertation, S. 256–273). Das Zitat Berndts ist ein alternativer Titel der Bayside-Serie, den der Fotograf neben einer Reihe von weiteren Titeln während unseres Gesprächs spontan entwarf.

MATERIAL UND QUELLEN

Grundlage meiner Untersuchung ist ein umfangreicher Fundus an Fotografien, Manuskripten, Notizen, Briefen und diversen Recherchepapieren zum Bayside-Phänomen aus Berndts Nachlass. Die Bayside-Serie ist mit zahlreichen anderen Werkgruppen privat in einem Pariser Kunstlager untergebracht und nicht öffentlich einsehbar.⁹ In meiner Dissertation wird das Material erstmals einem wissenschaftlichen Publikum in seiner Komplexität zugänglich gemacht.

In der Fülle und Vielgestaltigkeit spiegelt sich die Intensität wider, mit der Berndt in den Jahren 1980/81 an dem Bayside-Projekt gearbeitet hat. Seine Fotografien — 64 Schwarzweißaufnahmen (Abb. 1–3), 27 Farbfotografien (Abb. 4a,b), zwölf Fotomontagen (Abb. 5,6) — sind Hauptgegenstand meiner Befragung.¹⁰ Aber auch seine Texte — ein Essay¹¹, eine Reportage¹² — und eine Vielzahl gesammelter Dokumente — etwa 24 *Miraculous Photographs* sowie Kopien ihrer offiziellen Deutungen, Eigenpublikationen der OLR, Veranstaltungsflyer, Souvenirs, Zeitungsausschnitte — ziehe ich hinzu, da dieses Material als Primärquelle zu spezifischen Kontexten der *Miraculous Photographs* dient und zudem auf unterschiedlichen Ebenen Aufschluss über Berndts Vorgehen gibt.

Das erste Kapitel „THE MIRACULOUS PHOTOGRAPHS OF BAYSIDE. MATERIAL UND KONTEXTE“ stützt sich auf dieses Konvolut, aber auch auf Interviews, Gespräche und Korrespondenzen, die ich zwischen den Jahren 2012 und 2018 mit Berndt und mehreren ZeitzeugInnen geführt habe. Initialzündung meiner Beschäftigung mit der Bayside-Serie war ein Videointerview mit Berndt im Jahr 2012, in dem er mir sein Fotobuch *Apparition — The Miraculous*

⁹ Nach Berndts Tod im Juli 2013 haben Berndts Witwe Marie-Pascale Lescot und sein Galerist Nils Grossien (White Trash Contemporary, Hamburg) zahlreiche Werkgruppen, Aufzeichnungen und Dokumente aus seinem Atelier in Archivboxen geordnet und in einem Pariser Kunstlager verwahrt. Dank Marie Pascale Lescot erhielt ich Zugang zu dem umfangreichen Material und konnte Teile davon fotografisch dokumentieren.

¹⁰ Die Fotomontagen und Farbfotografien sind Cibachrome. Die Schwarzweiß-Serie besteht zum größten Teil aus Silbergelatine-Abzügen. Einige Aufnahmen stehen mir nur als lose Seiten zur Verfügung, die einst ringgebunden den Dummy seines Fotobuchs bildeten. Dieser Bildträger, eine rauere Pappe mit einer Lochreihe am Rand, zeigt oftmals Verschleißerscheinungen, etwa im Abrieb schwarzer Bildflächen oder den zerschlossenen Ecken.

¹¹ Berndt 1981.

¹² Jerry Berndt: *Apparition — The Miracle of Bayside*, in: „Views. The Journal of Photography in New England“, Volume 3, Cambridge, Herbst 1981a, S. 8–11, 32.

Photographs of Bayside in seinem Pariser Atelier zeigte.¹³ Zu dieser Zeit richtete sich mein Forschungsinteresse insbesondere auf den *Raum der Nacht*, dessen werkübergreifende Analyse ich ins Zentrum meines Dissertationsprojektes stellen wollte. Daher zeigte mir Berndt eine Reihe von Nachtaufnahmen und das Bayside-Phänomen nahm thematisch nur einen geringen Teil des Interviews ein. Anhand unterschiedlicher Serien an Nachtfotografien — *The Combat Zone, The Nite Works, The Bar Rooms* etc. — gab Berndt im Interview Einblick in sein technisches, ästhetisches und philosophisches Verständnis der Fotografie und berichtete über Korrelationen zwischen Leben und Werk. Das transkribierte Interview ist im Anhang der vorliegenden Dissertation erstmals veröffentlicht.

Da der Raum der Nacht in der Bayside-Serie in all seiner Ambivalenz hervortritt und mich die Nähe zur Geisterfotografie interessierte, habe ich im Nachklang des Interviews meinen Zugang neu ausgerichtet und den Fokus meiner Betrachtung auf die Bayside-Serie gelegt. Bis zu Berndts Tod im Juli 2013 waren wir in stetigem Kontakt und konnten uns in mehreren persönlichen Treffen und einer regen E-Mail-Korrespondenz austauschen. In dieser ersten Recherchephase erhielt ich unkompliziert Zugang zu grundlegenden Informationen. Berndt beantwortete Fragen prompt und schickte mir hochaufgelöste Abbildungen, Zeitungsartikel über die OLR sowie das Manuskript seines Essays. Sein plötzlicher Tod stellte für meine wissenschaftliche Arbeit eine Zäsur dar, weil sich offene Fragen nicht mehr aus erster Hand beantworten ließen. Jedoch konnte ich während der anschließenden Recherche mehrere ZeitzeugInnen interviewen, deren Erinnerungen an Berndt und sein Bayside-Projekt mir weiterführende Perspektiven eröffnet haben. Diese transkribierten Gespräche und E-Mail-Korrespondenzen sind weitere Quellen meiner Untersuchung.

Der Religionswissenschaftler William A. Christian Jr. begleitete Berndt 1981 zu einem Erscheinungsritual der OLR und schilderte mir 2017 in einem Treffen in Budapest seine Erinnerungen an die Baysider, ihr Ritual und Berndts Auftreten vor Ort. Seine Forschung widmet Christian Jr. Heiligenerscheinungen

¹³ Vgl. Berndt/Frost 2012. Im Februar 2012 besuchte ich Berndt für vier Tage in seinem Studio in Belleville, Paris, und dokumentierte unser Zusammentreffen auf Video. Im Zentrum des sechsstündigen Filmmaterials stehen zwei Gespräche, die ich im Sommer 2017 transkribiert und leicht gekürzt habe. Daneben wurde Berndt auch bei seiner Arbeit in der Dunkelkammer aufgezeichnet oder während einer spontanen Gesangseinlage.

im späten Mittelalter, der Renaissance und der Neuzeit in Europa.¹⁴ Er stand seinem Freund Berndt temporär beratend zur Seite. Mit dem Hintergrund seines historischen Wissens hat Christian Jr. mir im Nachklang einen Fragenkatalog beantwortet, in dem die markanten Diskussionspunkte unseres vorangegangenen Gesprächs aufgegriffen und vertieft wurden.¹⁵

Zudem habe ich im November und Dezember 2017 über die Dauer mehrerer Wochen ein E-Mail-Interview mit Berndts früherer Ehefrau Judith Herman geführt.¹⁶ Als Psychiaterin mit dem Schwerpunkt Traumaforschung und emeritierte Professorin für Klinische Psychologie an der *Harvard Medical School* bespricht sie darin Aspekte von Berndts beruflichem und privatem Alltag um 1980 aus einem persönlichen und psychologischen Blickwinkel. Sie erörtert seine Beziehung zum Gottesglauben und zum Spirituellen mit Bezug auf seinen familiären Hintergrund. Ergänzt wird dieses Interview durch ein persönliches Gespräch, das ich im Herbst 2018 in Cambridge, New England, mit ihr aufgezeichnet und in Auszügen transkribiert habe.

Darüber hinaus habe ich mit weiteren WeggefährtInnen Berndts E-Mail-Korrespondenzen geführt: Etwa mit dem Auftraggeber Ronn Campisi, damaliger leitender Bildredakteur der Zeitung *The Boston Globe*, sowie den damals in Boston/Cambridge ansässigen und mit Berndt befreundeten Fotografen Karl Badem, Chris Enos, Peter Laytin, Jim Stone, mit dem Konzeptkünstler Gary Nickard, der 1981 ein *Miraculous Photograph* gemeinsam mit Berndt nachgestellt hat, und der Fotografin Sarah Putnam, die im selben Jahr Berndts Ausstellung *An Apparition of the Virgin Mary* im *Project Arts Center*, Cambridge, MA, kuratierte.

Schließlich konnte ich im November 2018 selbst an einer Gebetswache der OLR, einem sogenannten *Rosary Vigil*, im Flushing Meadows Corona Park teilnehmen. Seit dem Tod der Seherin Veronica Lueken im Jahr 1995 haben ihre Zusammenkünfte immense Veränderungen erfahren. Die Sofort-Bild-Fotografie findet als kollektiver Ritus heute nicht mehr statt und auch die Zahl der

¹⁴ William A. Christian Jr.: *The Stranger, the Tears, the Photograph, the Touch; Divine Presence in Spain and Europe since 1500*, Budapest 2017, ebd.: *Divine Presence in Spain and Western Europe 1500–1960*, Budapest 2012.

¹⁵ William A. Christian Jr., Sarah Frost: unveröffentlichtes Interview, 2018.

¹⁶ Judith Herman, Sarah Frost: unveröffentlichtes E-Mail-Interview, 2017.

AnhängerInnen ist rapide zurückgegangen.¹⁷ Vor Ort hat die derzeitige Direktorin der OLR Vivian Hanratty mir Fragen beantwortet, von der gegenwärtigen Gemeinschaft berichtet sowie Handlungsanweisungen zur Produktion von *Miraculous Photographs* gegeben. In einer weiteren E-Mail-Korrespondenz identifizierte sie zudem abgebildete Personen in Berndts Fotografien als bereits verstorbene Mitglieder und schickte mir die Transkription von Luekens Visionen, die sie in der Nacht von Berndts erstem Zusammentreffen mit der OLR am 18.06.1980 empfangen hatte.

Noch zu Lebzeiten verschaffte Berndt mir Zugang zu seiner persönlichen Sammlung an Zeitungs- und Magazinartikeln mit seinen Fotografien (Ausstellungsrezensionen sowie Auszüge seiner fotojournalistischen Veröffentlichungen) und offiziellen Dokumenten (Einladungskarten, beurkundete Auszeichnungen, Mitgliedsausweise etc.), die mir als weitere Quelle dienen. Anhand der zwischen 1970 und 2012 erschienenen Texte und Dokumente lässt sich eine *Timeline* mit Daten und Koinzidenzen rekonstruieren, die das Mit- und Nacheinander von Ereignissen, Handlungen und Berndts Werkentwicklung sichtbar macht.

FRAGESTELLUNGEN UND METHODISCHER ZUGRIFF

Jede Fotografie der Bayside-Serie Berndts enthält ein Spektrum an Verweisen auf vergangene Vorgänge und Handlungen, durch die sie hervorgebracht wurde. Diese hybriden Referenzen liegen oftmals verborgen oder gar außerhalb des Bildlichen und treten erst mit dem Wissen über bestimmte Kontexte in Erscheinung. So stelle ich in meiner Analyse das *Netz*¹⁸ aus AkteurInnen, Praktiken, Institutionen, Vorstellungen und Diskursen heraus, das die fotografische Sichtbarkeit der Bayside-Fotografien konstituiert. In diesem

¹⁷ Während meines Besuchs waren etwa ein Dutzend Gläubige anwesend. Zu Hochzeiten Ende der 1970er zählten die Erscheinungsrituale mehrere Tausend Teilnehmer.

¹⁸ Michel Foucault führt den Begriff des *Netzes* in seiner Definition des *Dispositivs* ein, das sich zu einem zentralen Konzept gesellschaftlicher Selbstbeschreibung etabliert hat: „Was ich unter [dem Dispositiv] festzumachen versuche, ist [...] ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“ Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* [1978], Berlin 2000, S. 119/120.

umfassenden Blick auf Berndts Werk tritt nicht nur *ein Dispositiv* hervor, vielmehr entfalten sich — nach Katharina Sykora — aus dem *einen* „eine Mehrzahl fotografischer Dispositive, die quer zu fixierten Mediengrenzen operieren“¹⁹. In diesem Theorem mehrfacher, miteinander verwobener Dispositive wird die Vielschichtigkeit und Komplexität der Bayside-Serie reflektiert. Somit harren Berndts Fotografien einer differenzierten, multiperspektivischen Auseinandersetzung, die ihre unterschiedlichen kontextuellen Rahmungen auffächert und dabei ihr Ineinandergreifen sowie das diesem Prozess inhärente *Potential der Störung und Modifikation*²⁰ erörtert.

In Anlehnung an Mieke Bals kulturwissenschaftliche Methode des *Framings*²¹ stelle ich sukzessive bildbestimmende Faktoren und ihr Zusammenspiel unter interdisziplinären Blickwinkeln heraus. Meine Dissertation entwickelt — in *enger Interaktion*²² mit den fotografischen Bildern — spezifische *Betrachtungsrahmen*, um ihre Bedeutungsschichten stufenweise herauszuschälen. Unter anthropologischen, handlungsbezogenen, bildanalytischen, fototheoretischen und semiotischen Gesichtspunkten untersuche ich die Bayside-Fotografien und ihre *sozialen, medialen, kulturellen und ästhetischen Bedingungsgefüge*²³.

Das erste Kapitel „THE MIRACULOUS PHOTOGRAPHS OF BAYSIDE. MATERIAL UND KONTEXTE“ legt historische Grundlagen und Handlungsgefüge dar, aus denen sowohl die *Miraculous Photographs* als auch die Bayside-Serie hervorgegangen sind.

¹⁹ Katharina Sykora: Vorwort. *Das fotografische Dispositiv*, S. 7–14, in: ebd., Kristin Schrader, Dietmar Kohler, Natascha Kohlmann, Daniel Bühler (Hg.): „Valenzen fotografischen Zeigens“ (*Das fotografische Dispositiv*, Bd. 3), Weimar 2016, S. 8.

²⁰ Ebd. 2016, S. 7.

²¹ Mieke Bal: *Framing*, in: ebd.: „Travelling Concepts in the Humanities. A rough guide“, Toronto 2002, S. 133–145. Die Autorin entwickelt einen Gegenentwurf zum Begriff des Kontexts in der Kulturanalyse. Dieser sei statisch (S. 135) und lasse keine Differenzierung zwischen Erklären („explaining“) und Interpretieren („interpreting“) zu (S. 134). So wird die subjektive Perspektivierung der Autorin verschleiert und Fakten und Meinung undifferenziert vermengt. Dagegen produziere der Akt des *Framens* ein Ereignis, indem es das Ineinandergreifen verschiedener Faktoren herausstellt und damit die Prozesshaftigkeit einer Untersuchung aufzeige — „it is a factor of sequence and duration“ (S. 136). So werde der Deutungsprozess als aktive Tätigkeit des Verfassers sichtbar.

²² Die Kulturwissenschaftlerin sprach sich mehrfach für die dichte Analyse des Gegenstands aus: „Ich als professionelle Theoretikerin möchte behaupten, daß Theorie im Bereich der Kulturforschung nur dann Sinn haben kann, wenn sie in enger Interaktion mit den Objekten, um die es hier geht, zum Einsatz gebracht wird.“ Mieke Bal: *Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien*, in: ebd.: „Kulturanalyse“, Frankfurt a.M. 2002a, S. 18.

²³ Vgl. Sykora 2016, S. 7.

In „SOFORT-BILD-FOTOGRAFIE ALS KATALYSATOR EINER GLAUBENSBEWEGUNG“ betrachte ich zunächst die OLR in Hinblick auf Entstehung, Praktiken und Rezeption des *polaroiden*²⁴ Bildkults sowie die Symbolik ihrer Botschaften. In den folgenden Teilkapiteln beziehe ich mehrere religionswissenschaftliche Schriften in meine Betrachtung mit ein. Joseph P. Laycocks umfangreiche Untersuchung²⁵ (2014) fußt unter anderem auf Material aus den *Archives of the Diocese of Brooklyn* (Briefe, Memoranda etc.) und erörtert die Struktur der OLR sowie ihr Verhältnis zur römisch-katholischen Kirche. Daniel Wojciks Forschung konzentriert sich auf die *Miraculous Photographs*, insbesondere auf ihre rituellen Funktionen im Fotokult, ihre Einordnung in das historische Feld der Marienerscheinung (1996)²⁶ und die Bedeutung der apokalyptischen Botschaften (1999)²⁷. Darüber hinaus werde ich verschiedene Eigenpublikationen der OLR kritisch in die Betrachtung miteinbeziehen: etwa Ausgaben des *Newsletters* um 1980, in denen *Miraculous Photographs* samt Interpretation vorgestellt werden, mehrere Booklets und Bücher wie das 168-seitige, sogenannte *Blue Book*²⁸, eine umfangreiche Selbstdarstellung der Gemeinde in Form einer Text- und Bildsammlung.

Das Kapitel „OUR LADY OF THE ROSES“ diskutiert die substanzielle und ambivalente Rolle der Seherin Veronica Lueken in der OLR. In jeglichen Eigenpublikationen erfährt ihre Person eine strategische Mystifizierung, in der sie

²⁴ Meike Kröncke und Rolf F. Nohr gebrauchen das Adjektiv „polaroid“ in ihrer Einleitung zur Publikation „Polaroid als Geste“ folgendermaßen: „Was macht das »polaroide Bedürfnis« der unmittelbaren Bildverfügbarkeit und Eingriffsmöglichkeit aus, welches sich irgendwo zwischen Tagebucheintrag, Selbsterkundung und Dokumentation einordnen ließe?“. Ich erweitere das Bedeutungsspektrum des Begriffs und setze diesen auch ein, um typische Effekte des Polaroid-Verfahrens zu beschreiben und von Fotografien abzugrenzen, die aus Negativverfahren stammen. Meike Kröncke, Rolf F. Nohr: *Polaroids und die Ungewissheit des Augenblicks*, S. 6–19, in: ebd., Barbara Lauterbach (Hg.): „Polaroid als Geste — Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis“, Ausst.Kat. (07.04.–24.07.2005, Museum für Photographie Braunschweig), Ostfildern-Ruit 2005, S. 11.

²⁵ Laycock, 2014.

²⁶ Daniel Wojcik: *Polaroids from Heaven— Photography, Folk Religion, and the Miraculous Tradition at a Marian Site*, in: „Journal of American Folklore“, Vol. 109, No. 432, 1996, S. 129–148.

²⁷ Daniel Wojcik: *Apocalyptic Apparitions in New York of the Virgin Mary in New York City*, in: ebd. (Hg.): in: „The End of the World As We Know It — Faith, Fatalism, and Apocalypse in America“, New York 1999, S. 60–96.

²⁸ Der offizielle Buchtitel lautet: *A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside*, New York, New York 1981. Die Baysider nannten es kurz *Blue Book*, nach seiner Umschlagfarbe. Vgl. Wojcik 1996, S. 184. Publiziert sind etwa Einblicke in Luekens Leben und ihre Taten — oftmals im Stil eines Zeitungsberichts geschrieben —, Transkripte ihrer Visionen, Passagen aus der Bibel oder Legenden von Heiligen, aber auch Antworten auf Grundsatzfragen ihres Glaubens wie beispielsweise die Positionierung der OLR zu Themen des aktuellen Zeitgeschehens (Abtreibung, Aids, Kommunismus etc.).

selbst zur Heiligen — *Veronica of the Cross* — erhoben wird. Im Namen der Jungfrau Maria rief Lueken 1972 ihre Gemeinschaft zum Gebrauch von Sofort-Bild-Fotografien auf und demokratisierte damit ihre Rolle als singuläres Medium. In der OLR war jeder, der nur daran glaubte, selbstbestimmt im Stande mit Heiligen zu kommunizieren. Nur wenige Jahre nach ihrer ersten Vision, scharte Lueken Tausende AnhängerInnen um sich und baute die OLR zu einer internationalen Organisation auf. Mit welchen Inhalten und Konzepten stellte sich die Gemeinschaft der Öffentlichkeit dar? Welche Reaktionen folgten auf ihre Rituale und ihre offensiven Missionierungsstrategien? Wie steht die römisch-katholische Kirche zu den modifizierten Glaubenssätzen der Baysider?

In „FOTOGRAFISCHE ERSCHEINUNGEN IN NEW YORK“ betrachte ich die fotografischen, sozialen und spirituellen Potentiale der Sofort-Bild-Fotografie sowie ihre Gebrauchsweisen und Konnotationen innerhalb der OLR. Die *Miraculous Photographs* fungierten als Motor der religiösen Praktiken der Baysider, ihrer kollektiven Akte des Fotografierens, Zeigens, Betrachtens und Deutens. Das Kapitel erörtert die Fotoobjekte in ihren Funktionen als Demonstrations- und Beweismittel, als Reliquie sowie als Vorlage für großangelegte Marketingkampagnen zur Verbreitung ihrer Botschaften und Akquise neuer Mitglieder.

In „BILDER UND BOTSCHAFTEN“ lege ich den Fokus auf die visuellen und sprachlichen Bilder, die die OLR fortwährend produzierte: auf ihre Sujets, Quellen und das Verhältnis von Wort und Bild. Die Baysider begriffen die fotografischen Erscheinungen als codierte Bildsprache, deren Vokabular sich knapp ein Jahrzehnt entwickelt hat. Die Mehrzahl an Deutungen geht auf die Seherin Lueken zurück, deren Monologe während ihrer Visionen transkribiert, publiziert und schließlich von ihren AnhängerInnen verbal weitergegeben wurden. Beispielhaft zeige ich auf, dass die Wurzeln von Luekens mannigfaltigen Schilderungen, Warnungen und Handlungsanweisungen vorwiegend in der Bibel liegen, in tradierten Symboliken und bildhaften Motiven, wie etwa die Beschreibungen der Apokalypse in der *Offenbarung des Johannes*. Zugleich verschränken sich in der Deutung der *Miraculous Photographs* die christlichen Glaubenssätze mit jenen des Spiritismus im ausgehenden 19. Jahrhundert (Gedanken-, Geisterfotografie etc.) sowie persönlichen Kontexten (Erkrankung/Heilung, verstorbene Verwandte als Schutzengel, Lob und Segen etc.) oder dem damaligen Zeitgeschehen um 1980 (der *Kalte Krieg*, die atomare Bedrohung, Aids etc.).

Im zweiten Teil des ersten Kapitels „ÜBER FOTOGRAFISCHE HANDLUNGSMODALITÄTEN“ steht Berndts Praxis als Fotograf und Fotojournalist im Zentrum. Seit Mitte der 1960er Jahre schuf er kontinuierlich Auftragsarbeiten und freie Serien, die in ihrer Intensität, Kontinuität und Produktivität in der Bayside-Serie eine Fortsetzung gefunden haben. Zur Kontextualisierung ziehe ich in den folgenden Unterkapiteln Interviews, Gespräche und E-Mail-Korrespondenzen mit Berndt, Judith Herman, William A. Christian Jr. und mehreren weiteren ZeitzeugInnen hinzu.

In „FROM INSIGHT TO ACTION“ benenne ich entscheidende Stationen von Berndts fotografischem Werdegang. Sein Werk offenbart unmittelbare Einblicke eines *Insiders*, die die BetrachterInnen in ihnen unbekannt soziale Kreise führen. Anhand seiner Fotografien der Anti-Kriegs-Bewegung in den USA (1966–1972), des Bostoner Rotlichtmilieus, der *Combat Zone* (1967–1970), und der linken Venceremos Brigade in Kuba (1970) erörtere ich grundsätzliche Handlungs- und Bildstrategien. Die Serien *The Bar Rooms* (1973–1994), *The Nite Works* (1973–2012), *Death of My Grandmother* (1977) und *The Act of Faith* (1994–2012) geben Hinweise zu Berndts spezifischem Verständnis von Spiritualität jenseits religiöser Konformismen.

In „FLUSHING MEADOWS CORONA PARK, QUEENS, NEW YORK, 18.06.1980“ untersuche ich die räumlichen und sozialen Konstellationen während Berndts ersten Besuchs eines Erscheinungsrituals. Um die Dynamiken vor Ort zu verstehen und seine Handlungen nachzuvollziehen, lege ich zuerst die Topografie des Parks offen, von der die fotografische Serie nur Fragmente preisgibt. Auch der Ablauf des Rituals ist für meine Betrachtung von Interesse sowie Berndts Auftreten und seine Interaktionen mit den Gläubigen.

Dieses Teilkapitel stützt sich sowohl auf Berndts Bayside-Fotografien als auch auf seinen Essay und seine Reportage. Visuelle und schriftliche Quellen verknüpfe ich miteinander, um mich Berndts Perspektive auf die Situation zu nähern. Bei genauer Betrachtung und dem Wissen um die geografischen Bedingungen lassen sich bestimmte Bildelemente der Schwarzweiß-Fotografien als Hinweise auf Standorte, Tageszeit, Personen lesen. Sie geben Auskunft über das fotografische und rituelle Handlungsgefüge. Die Erkenntnisse vergleiche ich mit Berndts detaillierter Beschreibung der verschiedenen Phasen des Rituals

im Essay.²⁹ Visuelle Leerstellen der Serie können so textuell gefüllt werden und verleihen den Fotografien neue Bedeutungen. Umgekehrt bekommen die sprachlichen Beschreibungen aus dem Essay durch die Betrachtung der Fotos eine visuelle Referenz, auch wenn keine Textstelle auf ein konkretes Werk verweist.

In „BERNDTS PRÄSENTATIONSFORMEN DES BAYSIDE-PROJEKTS“ untersuche ich Berndts Rechercharbeit zum Bayside-Phänomen und analysiere sein gesammeltes Material sowie die Vorskizzen und postfotografischen Formate, mittels der er seine Erkenntnisse über den fotografischen Ritus präsentiert: Ein Fotobuch, ein Essay, eine Fotoreportage und eine Ausstellung.

Mit diesem Kontextwissen als Untersuchungsbasis folgen im zweiten Kapitel „STRATEGIEN DES FOTOGRAFISCHEN ZEIGENS — EIN GEGENSTAND, ZWEI WERKE“ Bildanalysen der Schwarzweiß-Fotografien und der Fotomontagen. Um das Bayside-Phänomen zu präsentieren, hat Berndt unterschiedliche Modi des fotografischen Zeigens entwickelt. Wie zeichnen sich diese aus, wie grenzen sie sich voneinander ab und in welchem Verhältnis stehen sie zueinander? Mit den Schwarzweiß-Fotografien schließt Berndt in Technik, Bildsprache und seinem Fokus auf menschliche Interaktionen an vorangegangene Serien an und macht in bildjournalistischer Manier den rituellen Kontext sichtbar. Dagegen werden die farbigen Fotomontagen von einer konzeptuellen Idee getragen. Radikal reduziert Berndt den Bildausschnitt auf das — in die Zeigegeste eingefasste — Polaroid und lässt das Bildliche durch Textelemente eine Erweiterung erfahren. Beide Teile der Serie unterscheiden sich im Konzept, der Genese und Erscheinung deutlich voneinander, dennoch sind entscheidende Schnittstellen auszumachen. Der Vergleich beider Repräsentationsmodi und Berndts Weg dorthin liefern essenzielle Kenntnisse über seine fotografischen Strategien, die ich in diesem Kapitel — in Einbezug spezifischer wissenschaftlicher Diskurse zum fotografischen Zeigen und Handeln — aus sechs thematischen Perspektiven erörtere.

²⁹ Im Kapitel *An Apparition. Part II* schildert Berndt unter anderem einen chronologischen Zeitablauf der Marienerscheinung. Er beobachtet genau und beschreibt vielfältige Aspekte der Situation im Park. Zudem zitiert er aus mehreren Gesprächen mit den Gläubigen. Vgl. Berndt 1981, S. 27–37.

Der erste Teil des zweiten Kapitels widmet sich Berndts „Schwarzweiß-Fotografien“, in dessen Zentrum die Gläubigen stehen — stets in rituelle Interaktionen untereinander oder mit ihren Devotionalien begriffen. Daher beginne ich in „PERSONEN, BLICKE, GESTEN“ mit einer ausführlichen Analyse der Exponierung der Personen im fotografischen Raum. Ich ordne die 64 Schwarzweiß-Fotografien ihren Sujets nach in vier Gruppen ein: 1. Zeigen und Halten, 2. Fotografieren und Betrachten, 3. Beten und 4. die Prozessionen. Entlang dieser unterschiedlichen Motivkategorien setze ich die spezifischen Körperausdrücke der Baysider in Beziehung zu Berndts fotografischer Repräsentation. Wie gebrauchen die Gläubigen ihren Körper als deiktisches Instrument? Was zeigen sie intentional, was indirekt und an wen ist ihr Zeigegestus gerichtet? Wie hingegen exponiert Berndt die Baysider in seinen Fotografien? Welche Rolle spielte seine eigene Körperlichkeit? Wie verschiebt sich das Verhältnis von Adressat, Empfänger und Gegenstand? Welche Faktoren bestimmen schließlich die fotografischen Gesten, die sich in den Aufnahmen manifestieren?

Bildliche Deixis kristallisiert sich in den Bayside-Fotografien als komplexer Vorgang heraus, da Zeigen auf unterschiedlichen Ebenen stattfindet und simultan von verschiedenen AkteurInnen ausgeht. Im Zusammenklang bestimmen die körperlichen Gesten der abgebildeten Gläubigen und Berndts fotografische Gesten die finale Bilderscheinung. Auf Basis theoretischer Überlegungen zur Deixis (Gottfried Boehm, Kristin Schrader, Steffen Siegel), zur Pose (Katharina Sykora, Siegrid Schade, Gabriele Brandstetter) und zur Geste (Vilém Flusser, Giorgio Agamben, Adam Kendon, Ellen Fricke und Jana Bressen) stelle ich das Netzwerk konträrer, mehrdeutiger Gesten heraus, das den Blick auf die Bayside-Fotografien bestimmt.

In „SCHNITTE, PERSPEKTIVEN, STÖRUNGEN“ diskutiere ich formale Bildstrategien Berndts, die ich besonders im Hinblick auf die Inszenierung des fotografischen Raumes betrachte. Ungewöhnliche Perspektiven bringen eine Reihe von Effekten hervor, die den Bildraum verklären, verdichten oder öffnen. Zugleich lenken radikale Schnitte die Aufmerksamkeit auf die Bildgrenze und damit auf Geschehnisse, die außerhalb der bildlichen Repräsentation stattfinden. Selten zeigt Berndt den charakteristischen Umraum des Flushing Meadows Corona Park und lässt damit die Baysider aus einem *ortlosen Raum* hervortreten. Zugleich erfährt der Leib der abgebildeten Personen eine

Fragmentierung, denn in zahlreichen Fotografien kappt die Schnittkante Gliedmaßen oder Gesichtspartien und zerstört die integrale Körperform.

Aus dem Spannungsverhältnis von Zeigen und NichtZeigen gehen ambivalente Sichtbarkeiten hervor, deren Genese und Erscheinung ich anhand verschiedener, redundanter Bildtypen der Bayside-Serie auffächere. Wer/was ist wie abgebildet, was wird visuell verwehrt und welche Effekte folgen dem bildlichen Entzug? Dabei erörtere ich die *schnappschusshafte* Ästhetik seiner Fotografien unter dem Begriff des *misslungenen Bildes* — nach Pia Neumann³⁰ — sowie den Einsatz und die Modifikation filmischer Stilmittel wie der *inneren* und *äußeren Montage*.

Im Kapitel „RAUM DER NACHT“ gehe ich den ikonoklastischen wie bildgenerierenden Eigenschaften der allseits präsenten *Nocturne* nach: Welche formalen Funktionen kommen ihr in Berndts Schwarzweiß-Fotografien zu? Wie modellieren Dunkelheit und Finsternis den fotografischen Raum, was bewirkt Berndts Einsatz von Blitzlicht? Wann verklärt, wann steigert die Nacht die körperlichen Gesten der Baysider? Welche metaphorischen Bedeutungen haben Licht und Schatten angesichts des religiösen Sujets?

Mehr als die Hälfte der Bayside-Fotografien sind nach Sonnenuntergang, fernab der Wegbeleuchtung entstanden und werden von verschiedenen Stadien der Dunkelheit — von Zwielflicht bis zur Finsternis — bestimmt. Die spärlichen Lichtverhältnisse bringen — wie bereits die Kadrierung — einen visuellen Entzug mit sich und die Aufmerksamkeit wird gleichfalls auf das NichtGezeigte, Verborgene und Latente gelenkt. Vor allem Schwarz dominiert die Kompositionen und evoziert den Eindruck räumlicher Entgrenzung. In Vexierbewegungen dynamisiert die Nacht den Blick der BetrachterInnen: Sichtbares und Unsichtbares, Fläche und Räumlichkeit, Nähe und Ferne greifen in der Imagination ineinander und stellen — nach Elisabeth Bronfen — einen „Schauplatz des Phantasierens“³¹ bereit. Somit ist die Nacht mehr nur als Hintergrund oder Motiv Berndts, sondern konstituiert einen autarken, fotografischen *Raum der Nacht*.

Berndts Fotomontagen unterscheiden sich in der Repräsentation des Gegenstands maßgeblich von seinen Schwarzweiß-Aufnahmen der Bayside-

³⁰ Pia Neumann: *Metaphern des Misslingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*, Frankfurt a.M. 1996.

³¹ Elisabeth Bronfen: *Ein anderer Zeitraum*, S. 167–176, in: ebd. (Hg.): „Tiefer als der Tag gedacht – Eine Kulturgeschichte der Nacht“, München 2008, S. 170.

Serie und stehen im Fokus des Kapitels „FOTOMONTAGEN“. Die Montagen zeigen das *Miraculous Photograph* als Nahaufnahme in Farbe. Sie sind mit Text kombiniert und entsprechen mit ihrer schwarzen Rahmung einem Schema, das das Prinzip des Seriellen betont und Objektivität zu suggerieren vermag.

Als zwölfteilige Serie treten die Fotomontagen in Mehrzahl auf. Die Wahrnehmung wird von einer *pluralen Bildlichkeit* bestimmt, die sich in innerbildlichen Setzungen wie der *Mise en abîme* und im Motiv der *Miraculous Photographs* fortsetzt: in ihrer seriellen Produktion, ihrer Präsentation in Alben und OLR-Publikationen sowie dem kollektiven Zeigeritus der Baysider. Das Kapitel „IM FOTOGRAPHISCHEN PLURAL“ untersucht die verschiedenen Phänomene des Pluralen, von denen Berndts Fotografien geprägt sind.

Bereits Berndts Vorarbeit weist Analogien zu Aby Warburgs *Bilderatlas* auf. Im Rahmen seiner *künstlerischen Forschung* schuf sich Berndt eine Art Karteikartensystem mit — rückseitig beschrifteten — Farbfotografien der *Miraculous Photographs*. Damit fertigte er sich vorab ein Instrumentarium, um Vergleiche zu ziehen und die Baysider Bildsprache begreifen zu können. Aus dem Studieren der Fotoobjekte und deren Deutungen entwickelte er die finale Bild-Textarbeit, deren Genese ich anhand mehrerer Vorstudien stufenweise nachvollziehe.

Überdies betrachte ich die Fotomontagen und ihr Entstehungsgefüge vor der Folie unterschiedlicher Konzepte des pluralen Bildes: dem *narrativen* und *konzeptuellen Bilderplural* (Bettina Dunker), der Typologie, dem *hyperimage* (Felix Thürlemann) und der *Polyfokalität* (Werner Hofmann). In welcher Beziehung steht das Einzelbild zum Bildgefüge? Welche Effekte resultieren aus dem Zusammenwirken der Bilder? Wie werden piktorale Potenzen generiert, wann treten Irritationen auf?

Die plurale Erscheinung der Fotomontagen, ihr Bildaufbau und die Hinzugabe von Text werfen Parallelen zu historischen Fotografien des Spiritismus auf, etwa zu den handbeschriebenen Gedankenfotografien von Louis Darget, aber auch zu zeitgenössischen Online-Artikeln über die erste Radio-

teleskopaufnahme eines Schwarzen Lochs im Jahr 2019.³² Vergleiche von Sujet und Darstellung zeigen auf, mittels welcher formalen und inhaltlichen Faktoren zunächst Evidenzen respektive der Eindruck einer neutralen Wiedergabe entsteht und wie Berndts Fotomontagen diese Scheinobjektivität reflektieren und subversiv unterwandern.

In den Fotomontagen konfrontiert Berndt bildliche und sprachliche Deixis. Das *Miraculous Photograph* wird zum Objekt mehrerer intermedialer Zeigegesten, dem körperlichen Gestus der Baysider, Berndts fotografischem Ausschnitt, seiner Präsentation als Teil der Fotomontage und schließlich als visuelle Referenz des Textes. So lege ich in „TEXT, BILD, GEGENSTAND“ den Schwerpunkt auf den Text und seine Wechselbeziehung zu Bild³³ und Gegenstand der im Zentrum stehenden *Miraculous Photographs*. Berndt setzt beispielsweise ein Zitat der treuen OLR-Anhängerin Irene Cach unter den Fotoausschnitt und stellt den BetrachterInnen damit eine Deutung bereit, ohne die Quelle zu benennen. Wie wirken Text und Bild zusammen? Wann bestätigen sie sich im Sinngehalt, wann klaffen sie auseinander? Welche Evidenzen gehen hervor?

Zunächst untersuche ich die *Schriftbildlichkeit* des Textes, respektive seine *Textur*, Gestalt und Funktion im Bildgefüge. Die gebrochene, durchlässige Erscheinung der leuchtenden Maschinenschrift im fotografischen Schwarzraum weist Analogien wie Differenzen zur *Lichtschrift* auf den Polaroids auf und deutet in ihrer hybriden Materialität auf vorangegangene Handlungen und Prozesse.

Die *Textualität*, der Lese- und Interpretationsakt, ist eng mit dem Referenzbild verschränkt. Demonstrativpronomen verweisen explizit auf das Polaroid. Im Text benannte Farben und Formen sind auszumachen und bestätigen den Bezug. Doch eine Reihe von schriftlichen Informationen gehen weit über das Visuelle hinaus. So ist etwa von einem *gerupften Adler* die Rede, von

³² Die *Event Horizon Collaboration*, ein Zusammenschluss internationaler WissenschaftlerInnen und Institutionen, veröffentlichten am 10.04.2019 das erste Bild eines Schwarzen Lochs in der Galaxy Messier 87. Über das Bild, das aus Signalen mehrerer Radioteleskope auf der ganzen Welt berechnet wurde, berichteten zahlreiche Print- und Onlinemedien. Mir dienen Artikel aus *tagesspiegel.de* und *zeit.de* als Beispiel, da sich in ihrer Form und Textstrategie Analogien zu Berndts Fotomontagen bilden.

³³ Der Bild-Begriff fasst hier mehrere Ebenen: zum einen das querformatige Foto, das über dem Text platziert ist, das Polaroid als Motiv, aber auch die Montagen als Gesamtarrangement sowie — über das Sichtbare hinaus — die bildlichen Vorstellungen, die durch das Lesen evoziert werden.

den *Hausschuhen des Papstes* oder dem *Umhang der Heiligen Maria*. Der Text produziert neue Bilder, die den abstrahierten Formen und Linien auf den *Miraculous Photographs* konkrete Gestalt und lesbare Symbolkraft verleihen.

Das Kapitel zeigt die komplexen Prozesse auf, in denen sich Sehen, Lesen und Imaginieren verschränken und damit irritierende Wahrnehmungsstränge in Gang bringen. Mit präzisen sprachlichen Veränderungen des O-Tons verstärkt Berndt die Ambivalenzen und überführt die dokumentarischen Ausschnitte einer Fiktionalisierung. Mittels analytischer Begriffe aus Erzähltheorie (Diegese, Metalepse), Rhetorik (Ekphrasis, Argument und Gegenargument) und Linguistik (Deiktikon, direktes und indirektes Zitat) stelle ich am Beispiel zweier Fotomontagen entscheidende Werkstrategien Berndts vor.

In ihrer pluralen Erscheinung und der Integration von Text evozieren die Fotomontagen unterschiedliche, teils kontroverse Sichtbarkeiten, die durch komplexe pikturale Verschachtelungen eine weitere Potenz erfahren. In Kapitel „DURCHLÄSSIGE RAHMEN“ diskutiere ich die innerbildlichen Konfigurationen und ihr Verhältnis zum imaginären Raum des NichtGezeigten. Dabei rücken figurative, materielle und zeitliche Rahmungen in den Vordergrund, die ich anhand interdisziplinärer Konzepte des Rahmen-Begriffs (Annette Gilbert, Vera Beyer, Victor I. Stoichita, Jurji Lottmann etc.) erörtere. Durch welche Grenzen konstituieren sich Rahmen, wie werden diese durchbrochen? Welche fotografischen Räume entstehen und wie reflektiert sich in ihnen das Bayside-Phänomen?

Das Schwarz stellt sich als entscheidendes kompositorisches Element der Fotomontagen heraus. Schablonenhaft hebt es Bild und Text hervor und bildet den Hintergrund von Berndts Fotoausschnitt und für die Lichtspuren der *Miraculous Photographs*. Aber auch der händische Zeigegestus der Baysiderin auf Berndts Fotografie sowie die weiße Einfassung des Polaroids besitzen rahmende Funktionen. Eine vielfache Rahmung setzt hier ein, die gestaffelte Bild-im-Bild-Effekte hervorbringt. Sie macht deutlich, dass die Fotomontagen Akte der statischen oder kategorischen Grenzziehung unterwandern. Das hat Auswirkungen auf die Wahrnehmung: Aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher pikturaler, textueller und technischer Gefüge geht ein dynamischer

Betrachtungsprozess hervor, der von einer permanenten *Rahmungsbewegung*³⁴ getragen wird.

Im dritten Kapitel „KONZEPTE DES FOTOGRAFISCHEN ERSCHEINENS. ABDRUCK, SPUR UND INDEX“ diskutiere ich die Bedeutungsspektren dieser drei medialen Topoi in Berndts Werkgruppe in all ihrer Ambivalenz. Die Begriffe Abdruck, Spur und Index erweisen sich stets als mehrfach konnotiert und treten auf verschiedenen Ebenen, in jeweils veränderter Erscheinung und Funktion auf. Um differenzierte Erkenntnisse zu erhalten, betrachte ich die *Miraculous Photographs*, Berndts Schwarzweiß-Fotografien und Farbfotografien separat voneinander und aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven.

„MIRACULOUS PHOTOGRAPHS. VEHIKEL DES SAKRALEN“ bildet mit der Erörterung der religiösen Aufladung der Polaroids aus dem Blickwinkel der Gläubigen den Ausgangspunkt des Kapitels. Warum gebrauchen die Baysider gerade das Medium der Fotografie zur religiösen Kommunikation? Welche fotografischen Potentiale konstituieren ihren Glauben, welche Metaphern stützen die Vorstellung von Transzendenz, welche widersprechen ihr? Angelpunkt meiner Fragestellung ist die Einschreibung des Lichts im Moment der Aufnahme, die existenziell für die religiöse Überzeugung der Baysider ist und das Fotoobjekt zum Vehikel des Sakralen erhebt.

Ich stütze meine Überlegungen zu den *Miraculous Photographs* auf fototheoretische Schriften von Roland Barthes, Rosalind Krauss, Georges Didi-Huberman, Katharina Sykora und Susan Sontag, deren Thesen über die formalen und ästhetischen Eigenschaften der Fotografie hinausgehen. Die AutorInnen messen dem Herstellungsprozess entscheidende Bedeutung bei und denken frühe Zuschreibungen des Fotografischen — William Henry Fox Talbot, Charles Sanders Peirce und Oliver Wendell Holmes — weiter. Somit liefert die theoretische Auseinandersetzung mit den Termini Abdruck, Spur und Index neue Perspektiven auf die permeable Beziehung von Zeigen und Erscheinen in Berndts Fotografien.

In „SCHWARZWEISS-FOTOGRAFIEN. GESTISCHE NETZWERKE“ verschiebt sich mein Fokus auf die körperlichen Gesten der Gläubigen, mit der sie die Polaroids zur Schau stellen, und weiter auf Berndts fotografische Gesten, mit

³⁴ Uwe Wirth: *Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung*, S. 604–628, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): „Rhetorik — Figuration und Performanz“, Stuttgart 2002, S. 604.

denen er ihre *Posen des Zeigens* fotografisch präsentiert. Welchen Wandel vollzieht die fotografische Spur der *Miraculous Photographs* durch die doppelte — körperliche und fotografische — Exponierung?

Die Begriffe *Pose* und *Abdruck*, aber auch *Deixis* und *Index* sind in den *Bayside-Fotografien* strukturell aneinander gekoppelt: Gottfried Boehms Differenzierung zwischen *Zeigen* und *SichZeigen*³⁵ hat sein Pendant in Charles S. Peirces Begriffspaar des *genuinen* und *degenerierten Index*³⁶. Anhand einer Reihe von Berndts Schwarzweiß-Fotografien stelle ich heraus, wie intentionale *Ostentatio* und passive *Emergenz* eine sich gegenseitig hervorbringende Wechselbeziehung eingehen und in der Betrachtung der *Bayside-Fotografien* simultan stattfinden.

Schließlich betrachte ich in „FARBFOTOGRAFIEN. HYBRIDE MATERIALITÄTEN“ die vielschichtige Stofflichkeit von Berndts Farbfotografien. Spuren unterschiedlicher Bildgenesen vermischen sich in ihrer Textur und erzeugen einen ambivalenten, fotografischen Zwischenraum, in dem die Wahrnehmung kontinuierlich in Bewegung gehalten wird. Welche AkteurInnen und Apparate, welche Handlungen und Prozesse bestimmen die fotografische Sichtbarkeit? Die Überlagerung zweier fotografischer Akte erzeugt eine hybride Materialität, die temporäre Schichten gleichermaßen offenbart wie performativ verdeckt. Zeitliche, räumliche und materielle Polaritäten verstricken sich in der Betrachtung der Farbfotografien zu einem fotografischen Blickgespinnst.

In meiner Untersuchung der *Bayside-Fotografien* und ihrer Genese haben sich auf verschiedenen Bild-, Motiv- und Handlungsebenen eine Reihe Vorstellungen und Prozesse herauskristallisiert, die sich aus dem Glauben an eine fotografische Transzendenz motivieren. Im „FAZIT“ führe ich meine Forschungsergebnisse daher unter Aspekten des *Transzendenzversprechens* der Fotografie zusammen, das als Denkfigur und Glaubenspraxis insbesondere in den Kategorien des *Gespensischen*, *Raum und Zeit*, *Un/Sichtbarkeiten* und der Figur des *Wiedergängers* zum Ausdruck kommt.

³⁵ Vgl. Gottfried Boehm: *Die Hintergründigkeit des Zeigens — Deiktische Wurzeln des Bildes*, in: ebd.: „Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens“, Berlin 2008, S. 12.

S. dazu: II. 1.1.1 ZEIGEN, HALTEN.

³⁶ Vgl. Charles Sanders Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Bd. 1–6, Charles Hartshorne, Paul Weiss (Hg.), Cambridge 1931–1958. Bandnummer 5, Abschnitt 75.

FORSCHUNGSSTAND ZU JERRY BERNDTS WERK

Angesichts seines umfangreichen, medienübergreifenden Œuvres (Fotografie, Fotomontagen, Film, verschiedene Text- und Radioformate) wurden Berndts Arbeiten, insbesondere die Fotografien, seit Ende der 1960er Jahre kontinuierlich in zahlreichen Ausstellungen präsentiert, jedoch in nur wenigen Buchformaten veröffentlicht. Eine fototheoretische Aufarbeitung seines Werks fand bisher einzig durch die Ausstellungskataloge „Jerry Berndt — Insight“³⁷ (2008) und „Jerry Berndt — Beautiful America“³⁸ (2018) statt. Meine Dissertation widmet sich als erste monografische Untersuchung dem Bayside-Projekt, seiner Einordnung in Berndts Gesamtwerk und einer fototheoretischen Kontextualisierung.

Der 2008 im Steidl Verlag erschienene Ausstellungskatalog „Jerry Berndt. Insight“ ist die umfangreichste Publikation zu Berndts fotografischem Schaffen. An Buch und Ausstellung habe ich als wissenschaftliche Volontärin im *Museum für Photographie Braunschweig* mitgearbeitet, zusammen mit Maik Schlüter, dem damaligen Leiter, und Felix Hoffmann, Hauptkurator bei *C/O Berlin*. Anhand von sechs präsentierten Serien³⁹ diskutieren die AutorInnen Susanne Holschbach, Kathrin Peters, Maik Schlüter und Felix Hoffmann entscheidende Aspekte seines Werkes. Besonders Holschbachs Überlegungen zur Nachtfotografie⁴⁰ Berndts und Hoffmanns Erörterung seiner integrativen Arbeitsweise⁴¹ thematisieren komplexe Handlungsgefüge, die in ähnlicher Form auch das Bayside-Projekt geprägt haben.

2017 ist das englischsprachige Buch „Jerry Berndt — Beautiful America — Protest, Politics and Everyday Culture in the USA“ zur gleichnamigen Ausstellung im Freiburger *Carl Schurz Haus* erschienen — ebenfalls von Maik

³⁷ Maik Schlüter, Felix Hoffmann (Hg.): *Jerry Berndt. Insight*, Ausst.Kat. (19.09.–02.11.2008, Museum für Photographie Braunschweig, 12.12.2008–12.02.2009 C/O Berlin), Göttingen 2008.

³⁸ Maik Schlüter (Hg.): *Jerry Berndt – Beautiful America — Protest, Politics and Everyday Culture in the USA*, Ausst.Kat. (20.10.–14.12.2012, Carl Schurz Haus / Deutsch-Amerikanisches Institut Freiburg), Göttingen 2018.

³⁹ *The Combat Zone* (1967–1970), *The Bar Rooms* (1973–1994), *The Nite Works* (1973–2013), *The Babies* (ca. 1980–1992), *The Death of my Grandmother* (1973), *The Homeless* (1983–1985).

⁴⁰ Susanne Holschbach: *Nachtarbeit*. Zu *Jerry Berndts Combat Zone, Bar Rooms, Nite Works*, in: Maik Schlüter, Felix Hoffmann (Hg.): „Jerry Berndt. Insight“ Ausst.Kat. (19.09.–02.11.2008, Museum für Photographie Braunschweig, 12.12.2008–12.02.2009 C/O Berlin), Göttingen 2008, S. 63–74.

⁴¹ Felix Hoffmann: *Insight. on site — Zur Arbeitsweise Jerry Berndts*, in: ebd., Maik Schlüter (Hg.): „Jerry Berndt. Insight“ Ausst.Kat. (19.09.–02.11.2008, Museum für Photographie Braunschweig, 12.12.2008–12.02.2009 C/O Berlin), Göttingen 2008, S. 105–112.

Schlüter kuratiert und herausgegeben. Im Zentrum der Publikation stehen 97 sozialkritische Aufnahmen, die Berndt 1968 bis Mitte der 1980er Jahre in den USA festhielt. In „Winter in America“⁴² führt Schlüter in den historischen Kontext ein: den Vietnamkrieg, Rassismus und Proteste in den USA. Sein zweiter Text „Profession: Photographer“⁴³ basiert auf einem Nachruf, den der Autor 2013 anlässlich von Berndts Tod geschrieben hat, und fasst Leben und Arbeit zusammen. Ute Thon erörtert in „Stars, Stripes, Pop, and Protest“⁴⁴ die US-amerikanische Flagge als fotografisches Sujet Berndts sowie ihre Bedeutungen in der US-amerikanischen Gesellschaft, der Protestbewegung und der Kunst der 1960er Jahre.

Berndts Fotografien wurden seit den frühen 1970er Jahren regelmäßig institutionell (in Museen, Universitäten, Galerien und Off-Spaces) in den USA gezeigt, seit Mitte der 1990er Jahre auch im internationalen Rahmen.⁴⁵ Doch zu nur wenigen Gruppen- respektive Einzelausstellungen wurden Publikationen produziert. In den Begleittexten spielt seine Arbeit meist nur eine marginale Rolle. So verweisen Berndts Ausstellungsteilnahmen mehr auf die Kontexte, in denen er als Künstler wahrgenommen wurde, als dass sie — über die abgebildeten Fotografien hinaus — Informationen über sein Schaffen bieten. Folgende Publikationen fließen daher weniger als textuelle Quellen in meine Betrachtung ein, sondern erweitern das Kontextwissen über Berndt und sein fotografisches Werk.

Im Themenfeld der Post-Mortem-Fotografie präsentierte Barbara P. Norfleet im Jahr 1993 eine Aufnahme Berndts in ihrer umfangreichen Ausstellung „Looking at Death“, für die sie — größtenteils anonyme — Fotografien aus den Sammlungen der Harvard Universität und des Radcliffe College zusammenstellte, die als wissenschaftliche Archivdokumente dienten. Die

⁴² Maik Schlüter: *Winter in America*, in: ebd. (Hg.): „Jerry Berndt – Beautiful America — Protest, Politics and Everyday Culture in the USA“, Ausst.Kat. (20.10.–14.12.2012, Carl Schurz Haus / Deutsch-Amerikanisches Institut Freiburg), Göttingen 2018, S. 8–13.

⁴³ Maik Schlüter: *Profession: Photographer*, in: ebd. (Hg.): „Jerry Berndt – Beautiful America — Protest, Politics and Everyday Culture in the USA“, Ausst.Kat. (20.10.–14.12.2012, Carl Schurz Haus / Deutsch-Amerikanisches Institut Freiburg), Göttingen 2018, S. 214–215.

⁴⁴ Ute Thon: *Stars, Stripes, Pop, and Protest*, in: Maik Schlüter (Hg.): „Jerry Berndt – Beautiful America — Protest, Politics and Everyday Culture in the USA“, Ausst.Kat. (20.10.–14.12.2012, Carl Schurz Haus / Deutsch-Amerikanisches Institut Freiburg), Göttingen 2018, S. 208–212.

⁴⁵ Einen detaillierteren Überblick zu Berndts Ausstellungsaktivitäten bietet das Kapitel I. 2.1.3 BERNDTS SICHTBARKEIT ALS KÜNSTLER.

dazugehörige Publikation⁴⁶ zeigt in der Kategorie *Kriegsfotografie* Berndts Aufnahme von einer toten Frau, die bäuchlings am Boden liegt. Die Aufnahme *Killed by the Army* ist 1991 während des Bürgerkriegs in Port-au-Prince, Haiti, entstanden.⁴⁷ Im Text wird seine Arbeit nicht benannt.

Dagegen steht Berndt neben Barbara P. Norfleet, A.D. Coleman, Nan Goldin und einer Reihe weiterer in Boston/Cambridge agierenden FotografInnen im Katalog „Photography in Boston: 1955–1985“ (2000) im Fokus. In ihrem Aufsatz „Photography in Boston, 1970–1985 — Expansion and Experimentation“⁴⁸ stellt Rachel Rosenfield Lafo Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen AkteurInnen, Institutionen und wirtschaftlichen Faktoren dar — etwa die Rolle der dort ansässigen *Polaroid Company* — und zeigt Berndt als aktiven Teil dieser produktiven Gemeinschaft.

Die Publikation „Streetwise — Masters of 60s Photography“ vom Museum of Photographic Arts San Diego⁴⁹ aus dem Jahr 2010 stellt Berndts Serie *The Combat Zone* neben die Werke von Diane Arbus, Ruth-Marion Baruch, Robert Frank, Lee Friedlander, Garry Winogrand etc. Andy Grundbergs thematische Einführung „Street smarts: photography and rebellion in the 1960s“ stellt anhand der präsentierten Werke historische und politische Kontexte in den zeitgenössischen USA dar. Augenmerk der Auseinandersetzung liegt auf etablierten Positionen wie Arbus, Friedlander, Winogrand und Frank. Berndt spielt keine tragende Rolle und findet einzig in einem Satz Erwähnung.⁵⁰

Die Einzelausstellung „Jerry Berndt — Sacred / Profane“ im Haus am Kleistpark, Berlin, zeigte 2012 eine Reihe Fotografien unterschiedlicher Serien und stellte profane Sujets den religiösen gegenüber. Die Präsentation fand

⁴⁶ Barbara P. Norfleet: *Looking at Death*, Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge, MA 1993.

⁴⁷ Ebd. S. 62.

⁴⁸ Rachel Rosenfield Lafo: *Photography in Boston, 1970–1985 — Expansion and Experimentation*, in: ebd., Gillian Nagler (Hg.): „Photography in Boston: 1955–1985“, Ausst.Kat. (16.9.2000–21.1.2001, DeCordova Museum and Sculpture Park, Lincoln, MA), Cambridge, MA, London, England 2000, S. 12, 29, 32, 34, 160.

⁴⁹ Deborah Klochko, Andy Grundberg: *Streetwise — Masters of 60s Photography*, Ausst.Kat. (05.02.–15.05.2011, Museum of Photographic Arts, San Diego), San Francisco 2010.

⁵⁰ Ebd. S. 66. Im Anhang des Ausstellungskatalogs befinden sich Kurztexte zu den einzelnen FotografInnen, in dem auch ein Abriss zu Berndts Werdegang und ausgewählten Werken auf einer Doppelseite präsentiert werden.

im Rahmen des *European Month of Photography* statt und wird in einem Kurztext in der dazugehörigen Publikation⁵¹ skizziert.

Vier Fotografien seiner Serie *The Nite Works* sind im Ausstellungskatalog „Noir Complex. City, Story, Destruction & Death“⁵² (2010) des Bregenzer Kunstvereins und des Brandenburgischen Kunstvereins Potsdam abgebildet. Im Essay des Herausgebers Maik Schlüter wird die Arbeit nicht besprochen.

Nach Berndts Tod hat Nils Grossien, sein Galerist, die *Jerry Berndt Estate*, eine digitale Plattform, mit dem Ziel eingerichtet, sämtliche seiner Fotografien der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.⁵³ Der Katalog umfasst bisher einen kleinen Teil seines Œuvres: sechs Serien von Fotografien, deren Vorder- und Rückseite mit den dazugehörigen Bildinformationen einsehbar sind.⁵⁴ Eine umfangreiche Vita, zahlreiche Texte, eine Liste seiner Publikationen und Ausstellungen sind auf der *Website* ebenfalls veröffentlicht.

Eine Vielzahl von Berndts Fotografien sind als Auftragsarbeiten von Universitäten entstanden und dienen mehreren wissenschaftlichen Publikationen als Bildmaterial. In Zusammenarbeit mit dem *Center for Religion and Civic Culture* der *University of Southern California*, Los Angeles, veröffentlichte er mehrere Publikationen, in denen seine Fotografien neben Einführungen von Donald E. Miller als Großformate im Zentrum stehen: „Orphans of the Rwanda Genocide“⁵⁵ (2004), „Armenia. Portraits of Survival“⁵⁶ (1994). In der interdisziplinären Aufsatzsammlung „Religion at the Corner of Bliss and Nirvana —

⁵¹ O.V.: *Jerry Berndt, — Sacred / Profane*, in: Kulturprojekte Berlin (Hg.): „EMOP – The 5th European Month of Photography Berlin“, Katalog, Berlin 2012, S. 209.

⁵² Maik Schlüter (Hg.): *Noir Complex*, Ausst.Kat. (29.05.–22.08.2010, Magazin4. Bregenzer Kunstverein, 07.11.2010–05.12.2010, Brandenburgischer Kunstverein Potsdam), Leipzig 2010.

⁵³ Die Selbstauskunft lautet: „The Jerry Berndt Estate, represented by Galerie White Trash Contemporary in Hamburg/Germany has undertaken the responsibility for a catalogue raisonné of his photos. We very much appreciate your help with our enterprise, without your cooperation the catalogue will not be a complete record of photos by Jerry Berndt.“ Unter: www.jerryberndt-estate.com/koken/pages/the-jerry-berndt-estate-1/ (abgerufen am 11.06.2020).

⁵⁴ Die Bayside-Serie ist nicht erfasst.

⁵⁵ Donald E. Miller (Hg.): *Orphans of the Rwanda Genocide*, Center for Religion and Civic Culture, University of Southern California, Los Angeles 2004.

⁵⁶ Ebd. (Hg.): *Armenia Portraits of Survival*, Center for Religion and Civic Culture, University of Southern California, Los Angeles 1994.

Politics, Identity, and Faith in New Migrant Communities“⁵⁷ (2009) stützen seine Fotografien soziologische und anthropologische Thesen auf einer visuellen Metaebene, werden aber nicht in direkten Bezug genommen.

Vor allem Berndts kommerzielle Auftragsarbeiten wurden Ende der 1960er Jahre bis zu seinem Tod 2013 kontinuierlich in Zeitungen⁵⁸ publiziert und erfuhren eine größere, öffentliche Sichtbarkeit. Auch wenn zahlreiche seiner freien Serien regelmäßig in Ausstellungen und Katalogen präsentiert wurden und in namhaften Sammlungen⁵⁹ vertreten sind, hat eine wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Berndts Werk nur punktuell stattgefunden. Die Bayside-Serie blieb bisher vollständig ausgeklammert. Meine Dissertation greift dieses Desiderat auf und leistet grundlegende Forschungsarbeit zum fotografischen Werk Jerry Berndts.

⁵⁷ Lois Ann Lorentzen, Joaquin Jay Gonzalez, Kevin M. Chun, Hien Duc Do (Hg.): *Religion at the Corner of Bliss and Nirvana — Politics, Identity, and Faith in New Migrant Communities*, Durham, London 2009.

⁵⁸ Berndt publizierte seit Mitte der 1970er Jahre regelmäßig in der Tageszeitung *The Boston Globe*. Er arbeitete ebenso als freier Fotojournalist für *The New York Times*, *Newsweek* und kleinere US-amerikanische Zeitungsverlage wie *The Newspaper* in Detroit und ab Mitte der 1990er Jahre auch für *Paris Match*.

⁵⁹ *Museum of Modern Art*, New York, *International Center of Photography*, New York, *Museum of Fine Arts*, Boston, *Bibliothèque Nationale*, Paris, Frankreich, *Sammlung Falckenberg*, *Deichtorhallen*, Hamburg, Deutschland etc.

I. THE MIRACULOUS PHOTOGRAPHS OF BAYSIDE

— MATERIAL UND KONTEXTE

Das erste Kapitel widmet sich den Handlungsgefügen, aus denen Jerry Berndts *The Miraculous Photographs of Bayside*-Fotografien hervorgegangen sind. In der Serie verschränken sich fotografische und religiöse Akte miteinander, an denen unterschiedliche Agenten — explizit oder implizit — beteiligt waren. HauptakteurInnen dieser komplexen Dispositive waren Berndt selbst und die AnhängerInnen der OLR. Beide Auffassungen vom Fotografischen standen konträr zueinander und konstituierten sich aus unterschiedlichen Vorgeschichten, Intentionen und Gebrauchsweisen der Fotografie: Während die Baysider Amateurfotografen die Kamera als Kommunikationsmittel zu jenseitigen Heiligen benutzten, diente Berndt die Fotografie in seiner Doppelrolle als Fotojournalist und Künstler zur Aufzeichnung und Repräsentation seiner Sicht auf die Bayside-Erscheinungen und ihrer ProtagonistInnen.

1.

SOFORT-BILD-FOTOGRAFIE ALS KATALYSATOR EINER GLAUBENSBEWEGUNG

1.1 OUR LADY OF THE ROSES

ENTSTEHUNG

Initiatorin und Motor der OLR-Bewegung war Veronica Lueken (12.07.1923 – 03.08.1995), die behauptete, Nachrichten von Heiligen als Visionen zu empfangen. In OLR-Literatur wird die Metamorphose der Hausfrau zur Seherin folgendermaßen beschrieben: Die himmlischen Besuche begannen am 05.06.1968 in Bayside im New Yorker Stadtteil Queens, als Lueken für den

nach einem Attentat im Sterben liegenden Senator Robert Kennedy⁶⁰ betete. Dabei nahm sie den Duft von Rosen wahr und empfing kurze Zeit später eine Vision der Heiligen Thérèse von Lisieux⁶¹, die ihr biblische Schriften und Gedichte zur Genesung des Politikers diktierte. Dieser starb und sein Tod war Luekens Ansporn, die heiligen Botschaften unter gläubigen KatholikInnen zu verbreiten.⁶²

Innerhalb der folgenden Monate erschien ihr Thérèse von Lisieux regelmäßig und sprach mit ihr über Gott und das Himmelreich.⁶³ Spezifischer aber wurden die Nachrichten erst zwei Jahre später, als die Jungfrau Maria Lueken am 07.04.1970 zum ersten Mal erschien und sie detailliert instruierte, den *Our Lady of the Roses, Mary Help of Mothers Shrine* an der Baysider St. Robert Bellarmine Kirche zu gründen. Die Heilige versprach, an einem konkreten Zeitpunkt, dem 18.06.1970 — „when the roses are in bloom“⁶⁴ — um 20 Uhr, nochmals zu erscheinen, wenn ein *Rosary Vigil*, wie sie ihre nächtlichen Messen nannten, abgehalten und kollektiv der Rosenkranz gebetet werde. Sie forderte Lueken auf, möglichst viele Gläubige zusammenzuführen. Lueken tat dem Folge und agierte von nun an als sogenannte *Voice Box for Heaven*⁶⁵. Während ihrer Visionen wiederholte sie die Nachrichten der Heiligen Wort für Wort und beschrieb zudem, was sie während der Erscheinungen vor ihrem geistigen Augen sah: Gestalt und Gesten der Heiligen, Lichtfarben und -formen, ganze

⁶⁰ Die Publikationen der Gemeinde geben dieses Ereignis als Schlüsselmoment für Veronica Luekens Initialisierung zur Seherin an und betonen, die schicksalhafte Verbindung zur der Kennedy-Familie im römisch-katholischen Glauben. Vgl. *Our Lady of The Roses* (Hg.): *Occultations from Heaven. Written through Veronica by Therese The Little Flower*, Broschüre, New York 1986, S. 7, 14/15.

⁶¹ Thérèse von Lisieux (1873–1897) gehörte dem Orden der *Unbeschuhten Karmelitinnen* an. Sie schrieb kurz vor ihrem Tod ihre Memoiren *Geschichte einer Seele* (1899) nieder. Vgl. Kathryn Harrison: *Saint Thérèse of Lisieux*, New York 2003. Der Heiligen Thérèse wird die Rose als Attribut zugeordnet, deren Duft Lueken vor ihrer Erscheinung wahrnimmt. Lueken gibt an, zwar in ihrer Kindheit von der Heiligen gehört, aber bis zu ihrer Vision nicht mehr an sie gedacht zu haben. Vgl. O.V.: *My mission is soon to begin*, in: *Our Lady of the Roses* (Hg.): *A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside*, New York 1981b (Blue Book), S. 13.

⁶² Vgl. O.V.: *In the Beginning of Saint Therese*, in: *Our Lady of the Roses* (Hg.): *"A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside"*, New York 1981c (Blue Book), S. 14.

⁶³ Vgl. *Our Lady of The Roses* 1986, S. 7.

⁶⁴ Laycock 2014, S. 3.

⁶⁵ *Our Lady of The Roses* 1986, S. 7. Die Metapher der *Voice Box for Heaven* wird in der OLR-Literatur sehr oft rezitiert und verankert das Bild Luekens als Dienerin Gottes sowie spiritueller Mittlerin zwischen Himmel und Erde. Gleichzeitig wird die Funktion der Seherin in ihrer Passivität als "neutraler Apparat" konnotiert, um zu betonen, die Nachrichten kämen direkt und unverfälscht aus dem Gottesreich.

Szenen etc.⁶⁶ In knapp drei Jahrzehnten wurden hunderte Botschaften von Maria, Jesus Christus, Thérèse von Lisieux und anderen Heiligen⁶⁷ mit Kassettenrekorder aufgenommen, transkribiert und in verschiedenen Publikationsformaten der Gemeinde veröffentlicht⁶⁸ und darüber hinaus mündlich weitererzählt.

Die OLR ist wie eine Vielzahl anderer römisch-katholischer Subbewegungen aus dem Widerstand gegen die säkularisierenden Erneuerungen des *II. Vatikanischen Konzils* (1963–1965) hervorgegangen,⁶⁹ denn sie sahen in den Liberalisierungen der Doktrinen obskure Verschwörungen russischer KommunistInnen.⁷⁰ Daher haben die Baysider bereits in den frühen 1970er Jahren begonnen, eigene Riten und Traditionen auszubilden, die nicht von Priestern⁷¹ oder offiziellen Schriften begleitet wurden. „The religious behavior of the Baysiders exists outside the sanction of ecclesiastical authority and is based in personal needs and experiences rather than prescribed by institutional doctrines.“⁷².

⁶⁶ Die folgenden Worte von Lueken, die sie während einer Vision im Februar 1974 wiedergegeben hat, verdeutlichen diese deskriptive Methode: „Now our Lady is pointing down I see. It looks like a gate, and I see, they look like people, but they are very transparent.“ Veronica Lueken, zit. nach: o.V.: *Veronica's Great Sorrow: Her youngest child — Shot at Age 16*, in: *Our Lady of the Roses* (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981e (Blue Book), S. 33.

⁶⁷ Regelmäßig auftretende Heilige sind der heilige Franziskus von Assisi, der heilige Thomas von Aquin, der heilige Pius, aber auch Seherinnen wie Bernadette Soubirous, die im Jahr 1858 Zeugin der bekannten Marienerscheinungen in Lourdes, Frankreich geworden ist, oder das Mädchen Jacinta Marto, das in Fatima, Portugal, im Jahr 1917 mit zwei anderen Kindern mehrere Marienerscheinungen erfahren hat.

⁶⁸ Vgl. o.V.: *Introduction*, in: *Our Lady of the Roses* (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981a (Blue Book), S. 7, Wojcik 1999, S. 70.

⁶⁹ Laycock 2014, S. 3. Laycock schreibt der OLR in diesem Zusammenhang zunächst Eigenschaften einer Sekte zu: „The rise of the traditionalist Catholics can be read a classic sectarian respond of the changes. [...] As a subset of the traditionalist movement, the Baysiders represent a more intensive form of this sectarian reaction“ (ebd. S. 149). Später relativiert der Religionswissenschaftler diese Behauptung: „Compared to the Mother Church, [the OLR] acted as a sect and existed in a state of greater tension with mainstream culture. But compared to the rosary ladies [a Catholic movement connected to the Baysiders], it acted as a church as it attempted to rein in more radical segments of its own movement. So instead of a clean break between a church and a sect, the Baysiders represent a segmented or stratified process in which several groups exists in several degrees of tension of society and yet remain chained together, unable to extricate themselves from each other“ (ebd., S. 155/56).

⁷⁰ I. 1.3.3 APOKALYPTISCHE WARNUNGEN.

⁷¹ Es waren durchaus auch Priester anwesend, die aber keine leitende Funktion innehatten. Die sog. *Worker*, enge Mitarbeiter Luekens, organisierten den Ablauf und hielten Ansprachen. Vgl. Berndt 1981, S. 29/30. S. dazu: I. 2.2. FLUSHING MEADOWS CORONA PARK, QUEENS, NEW YORK, 18.06.1980.

⁷² Wojcik 1996, S. 131.

Seit dem 18.06.1970, dem offiziellen Entstehungstag der OLR, haben die Baysider regelmäßig — für gewöhnlich samstags — Erscheinungsrituale in der St. Robert Bellarmine Kirche in den Bayside Hills abgehalten, bei denen die Fotografie als Teil ihrer religiösen Praxis eine entscheidende Rolle einnahm.⁷³ Wann genau und in welchem Wortlaut Lueken zum ersten Mal die Aufforderung zum Gebrauch von Sofort-Bild-Technik wiedergab, ist nicht erhalten. Laycock erwähnt, dass die Anthropologinnen Suzann Weekly Chute und Ellen Simpson eine Baysider Marienerscheinung im Jahr 1976 besucht haben und in einem Vortrag eine Botschaft beschreiben, in der die Jungfrau Maria die SX-70 als ihr bevorzugtes Kameramodell ausruft.⁷⁴ In keiner der mir bekannten von der Gemeinde herausgegebenen Literatur wird eine solche Nachricht zitiert.

Transkriptionen von Luekens visionären Sitzungen belegen jedoch, dass die Seherin bereits im Jahr 1973, die Fotografie als ein von Gott geschenktes Kommunikationsmittel hervorgehoben hat.⁷⁵ Demnach war der kollektive Gebrauch von Polaroidfotografie auf den Baysider Erscheinungsritualen kurze Zeit nach der OLR-Gründung allgegenwärtig. In den überlieferten Botschaften und Aufrufen ging es primär um die privilegierte Rolle jedes einzelnen Baysiders als Auserwähltem⁷⁶ gegenüber einer *blinden Generation*. Eine der ersten überlieferten Nachrichten der Jungfrau Maria lautet:

„You will be very busy studying the incoming photographic manifestations. Many are temporarily blinded to what story lies hidden in these photos. We have adopted this means to communicate with a blinded generation.“⁷⁷

⁷³ Vgl. Laycock 2014, S. 42.

⁷⁴ Vgl. Suzann Weekly Chute, Ellen Simpson: *Pilgrimage to Bayside: ‚Our Lady of the Roses‘ comes to Flushing Meadow*, Paper, American Folklore Society Annual, Philadelphia, PA (11.11.1976). Zit. nach: Laycock 2014, S. 206, Fußnote 65.

⁷⁵ „Our Lady has said that the Eternal Father is making use of modern technology to communicate with a fallen generation, a generation whose hearts are so hardened, and eyes so blinded, that they need some kind of tangible proof of the authenticity of Bayside Visions“. Lueken, zit. nach: Anne McGinn Cillis: *Photos from Heaven*, S. 22/23, in: *Our Lady of the Roses* (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981a (Blue Book), S. 22.

⁷⁶ Im *Blue Book* wird in großen Lettern verkündet: „ONLY CERTAIN PERSONS CAN TAKE MIRACULOUS PICTURES Veronica herself cannot take miraculous pictures. Her mission is to be a voice box only, for the messages from Heaven.“ McGinn Cillis 1981a, S. 22. In einer weiteren Nachricht fordert die Jungfrau Maria die Gläubigen zu Folgendem auf: „[...] Examine them well, you have been chosen as instrument by the Eternal Father for this mission“. Lueken, zit. nach: Berndt 1981, S. 19.

⁷⁷ Veronica Lueken, 24.03.1973. Diese Worte werden auf *Websites* verschiedener Abspaltungen der OLR zitiert. Etwa unter:

www.smwa.org/Documents/Miraculous_Photos/Mirac_photo_library/Document_Miraculous_Photo_Library.html (abgerufen am 02.05.2018). In der mir bekannten Literatur der Gemeinschaft ist die Passage aber nicht zu finden.

Im Jahr 1975 gibt Lueken folgende Worte der Heiligen wieder:

„I will continue to communicate with My children by using the photographs. Much will be given in secret to them. It is a grace that can only be given for those in the light. All others will look and find nothing.“⁷⁸

Mittels Sofort-Bild-Fotografie sollte von nun an jeder Gläubige die Möglichkeit bekommen, Botschaften von Heiligen in Form von Lichtschrift auf den Fotos zu empfangen. So demokratisierten die fotografischen Verkündigungen der Heiligen die Rolle des singulären spirituellen Mediums. Auf diese Weise rekrutierte Lueken eine große Zahl AnhängerInnen und gab ihnen die Aufgabe, die von Sünden bedrohte Welt⁷⁹ mit ihrem Gottesglauben und den Miraculous Photographs als Beweis zu missionieren und die Apokalypse abzuwenden.⁸⁰

Die Bewegung gewann rasch an Popularität und bereits existente, katholische Untergruppen schlossen sich Lueken an⁸¹. Die OLR begann sich zu strukturieren und baute seit Anfang der 1970er Jahre ein großes Netzwerk mit Koordinatoren in zahlreichen Städten der USA und Kanada auf, die Newsletter verbreiteten und Pilgerreisen nach Bayside organisierten.⁸² Die Anhängerschaft wuchs stetig zu mehreren Tausenden, gar Zehntausenden⁸³ und erhielt Spendengelder aus der ganzen Welt, die großangelegte und kostspielige Werbeaktionen⁸⁴ möglich machten.

⁷⁸ Veronica Lueken, 29.03.1975, zit. nach: McGinn Cillis 1981a (Blue Book), S. 23.

⁷⁹ I. 1.3 BILDER UND BOTSCHAFTEN.

⁸⁰ I. 1.2 FOTOGRAFISCHE ERSCHENUNGEN IN NEW YORK.

⁸¹ Etwa *The Pilgrims of St. Michael*, eine konservative katholische Bewegung aus Quebec, Kanada, die auch unter dem Namen *White Berets* bekannt waren. Vgl. Laycock 2014, S. 3. Ihr Erkennungszeichen, die weiße Baskenmütze, haben die männlichen Baysider übernommen. Frauen trugen entweder eine blaue Mütze oder eine Mantilla. Vgl. Laycock 2014, S. 124.

⁸² Vgl. ebd., S. 138.

⁸³ Die genaue Zahl ist schwierig zu bestimmen. Die OLR-Literatur behauptete nach Wojcik, es handele sich um 40.000 AnhängerInnen weltweit. Wojcik schätzt, es wären 10.000 BesucherInnen zum 19. Jubiläum 1989 gekommen, an dem er teilnahm (Wojcik 1996, S. 143) und wiederum wenige Dutzend zu einer anderen Gebetswache nach dem Tod der Seherin (Wojcik 1997, S. 69). Berndt spricht in seinem Essay von 400 bis 500 Teilnehmern am 10. Jahrestag der Entstehung der OLR, 18.06.1980 (Berndt 1981, S. 31).

⁸⁴ Laycock 2014, S. 124.

WIDERSTÄNDE

Die Menschenmassen, die in Bussen zu den wöchentlich stattfindenden Erscheinungsritualen aus den USA und Kanada kamen, lösten in der Baysider Nachbarschaft radikalen Widerstand aus. Öffentliche Proteste, sogenannte *Counter-vigils*⁸⁵, wurden von Anwohnern organisiert, bei denen die PilgerInnen beschimpft und mit Eiern beschmissen wurden.⁸⁶ Laut Selbstdarstellung der OLR blieben die Gläubigen die ersten Jahre standhaft und wehrten sich passiv: „[They] prayed [their adversaries] down with the Rosary“⁸⁷. Die Spannungen erreichten im April 1975 den Höhepunkt und 260 Polizisten rückten an, um Ordnung zu halten.⁸⁸

Widerstand kam nicht nur aus Richtung der Baysider Nachbarschaft, sondern auch von Vertretern der römisch-katholischen Kirche. Der Priester der St. Robert Bellarmine Kirche, Monsignor Emmet McDonald, hat bereits im Frühjahr 1971 dem Bischof von Brooklyn, Francis J. Mugavero, von Problemen in Bayside berichtet.⁸⁹ Dieser schaltete mehrere KommunalpolitikerInnen ein und der sogenannte, in den lokalen Medien breit diskutierte *Battle of Bayside* entbrannte zwischen der Anhängerschaft Luekens, ihren zivilen GegnerInnen und Vertretern der katholischen Kirche. So lautet eine Schlagzeile der Zeitung *Newsweek*: „The real miracle of Bayside Hills is that no one has been killed“⁹⁰. Mugavero leitete 1973 ein Untersuchungsverfahren ein, das die Echtheit der Marienerscheinungen klären sollte⁹¹ und zu dem Schluss kam: „[There is] no

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 61/62; Wojcik 1997, S. 69.

⁸⁶ Vgl. Berndt 1981, S. 27/28.

⁸⁷ O.V.: *On ,the eve of the Feast of St. Bernadette of Lourdes': Pastor who opposed Veronica dies suddenly in New York*, in: *Our Lady of the Roses* (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981d (Blue Book), S. 31.

⁸⁸ Vgl. Berndt 1981, S. 27.

⁸⁹ Vgl. Emmet McDonald: „[...] It is difficult, of course, to prohibit a person like this from acting in this manner, but at the same time, certainly, there should be some protection for the parish“, zit. nach: Laycock 2014, S. 61.

⁹⁰ Susan Cheever Cowley: *Our Lady of Bayside Hills*, in: „*Newsweek*“, New York 02.06.1975, S. 46.

⁹¹ In der Regel kommentiert die römisch-katholische Kirche vermeintliche Marienerscheinungen nicht. Im Verhältnis zu den Tausenden, die angeblich beobachtet wurden, sind nur wenige offiziell anerkannt worden. Vgl. Wojcik 1996, S. 131.

basis for belief that Veronica Lueken has seen the Virgin Mary“⁹². In der Folge wurde die Marienstatue der Baysider vor der St. Robert Bellarmine Kirche entfernt und Lueken ab Mai 1975 das Betreten des Grundstücks gerichtlich untersagt. Als Reaktion darauf verkündete sie ihren AnhängerInnen, der Bischof von Brooklyn und die Bewohner von Bayside Hills ständen unter Einfluss von Dämonen und das Kirchengebäude sei temporär vom Teufel besetzt.⁹³ Die PilgerInnen zogen alsdann — nach Anweisung der Jungfrau Maria während Luekens Vision — in den Flushing Meadows Corona Park zum Monument des Vatikanischen Pavillons und hielten dort bis Mitte der 1990er Jahre⁹⁴ ihre Nachtwachen ab. Auch wenn der Park nicht im Bezirk Bayside liegt, hat es die OLR beibehalten, ihre Rituale *Bayside Apparitions* und sich selbst *Baysider* zu nennen.⁹⁵

In einem Kapitel des *Blue Books* wird der Konflikt mit der römisch-katholischen Kirche thematisiert.⁹⁶ Demnach erkannten die Baysider die offizielle Untersuchung des Bistum Brooklyn (The Diocese of Brooklyn) nicht an, denn sie warfen den fünf anonymen Geistlichen, die das Entscheidungskomitee bildeten, vor, Lueken selbst nicht befragt zu haben und monierten: „this should be a very necessary procedure, since such a person would obviously be the principal witness.“⁹⁷ Zudem ist in der gleichen Publikation ein negativ konnotierter Nachruf zum Tod von Monsignor McDonald veröffentlicht, in dem zahlreiche Aussagen seines Zweifels und Widerstands zitiert sind, sowie die Aufforderung an die Baysider, trotzdem für seine Seele zu beten.⁹⁸ Als Institution wird die römisch-katholische Kirche aber nicht untergraben. Im Gegenteil, im Vorwort des *Blue Book* wird ihre Anerkennung der kirchlichen Autorität herausgestellt:

⁹² Vgl. ebd., S. 131. Eine ähnliche Erklärung gab das Bistum von Brooklyn 1986 heraus. Hierin werden die AnhängerInnen explizit aufgefordert, Abstand von der Teilnahme der Nachtwachen zu nehmen, denn Luekens Visionen mangle es gänzlich an Authentizität. Vgl. Bishop Francis Mugavero: *Declaration Concerning the 'Bayside Movement'*, in: James J. LeBar (Hg.): „Cults, Sects, and the New Age“, Huntington 1989, S. 209–211.

⁹³ Vgl. Laycock 2014, S. 62.

⁹⁴ S. dazu: EINLEITUNG — GEGENSTAND, Fußnote 7.

⁹⁵ Vgl. Wojcik 1996, S. 130.

⁹⁶ Anne McGinn Cillis: *How does the Catholic Church investigate alleged apparitions?*, in: *Our Lady of the Roses* (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981c (Blue Book), S. 38.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Vgl. o.V.: 1981d (Blue Book), S. 31.

„We the publishers also express our devotion and loyalty to the Supreme Magisterium of the Church, and our submission and obedience to all its pronouncements in matters of faith and morals. By presenting this work we do not attempt to anticipate in any way the decisions of the Supreme Ecclesiastical Authority of the Roman Catholic Church on this matter.“⁹⁹

Deutlich und detailliert kommt die Kritik der Baysider an der Kirche aber in unterschiedlichen offiziellen Deutungen der *Miraculous Photographs* zu Tage, die etwa besagen, der Teufel manipulierte den Vatikan oder der Papst sei durch einen kommunistischen Doppelgänger ersetzt worden.¹⁰⁰ Auf diese Weise artikulierten die Baysider ihre Verärgerung nicht explizit, sondern ließen die Heiligen ihrer statt sprechen, was in ihrer Wahrnehmung die Echtheit der Behauptung evident machte.

ENT-/MYSTIFIZIERUNG

Die OLR kreierte in ihren Publikationen die *Legende*¹⁰¹ von Veronica Lueken, der *gewöhnlichen Hausfrau*¹⁰², die allen dämonischen Widrigkeiten zum Trotz die Menschen zum Glauben führe und damit zur Ikone der Bayside-Bewegung aufstieg. Eine tragende Rolle nimmt dabei das *Blue Book* ein, eines der zentralen Werke der Baysider. Es ist als Textsammlung verschiedenster Quellen angelegt und umfasst eine große Zahl Zeitungsartikel der Baysiderin Anne McGinn Cillis¹⁰³, einer engen Freundin Luekens, die regelmäßig exklusiv über Lueken und ihre Visionen in der *Sancta Maria Newspaper* publiziert hat. Die Textform ist an einen Bericht angelehnt, der auf viele O-Töne zurückgreift und so Authentizität zu suggerieren intendiert. In ihren Artikeln benennt McGinn Cillis nur wenige Stationen von Luekens Vorleben bis 1968 als liebende Ehefrau eines

⁹⁹ O.V.: *Publisher's Note*, in: *Our Lady of the Roses* (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981 (*Blue Book*), S. 6.

¹⁰⁰ I. 1.3 BILDER UND BOTSCHAFTEN.

¹⁰¹ Die *Legende*, eine religiöse Erzählung, ist aus dem christlichen Brauch entstanden, am Jahrestag eines Heiligen „Erbauliches“ aus seinem Leben zu erzählen. Vgl. Günter Schweikle: *Legende*, in: ebd., Irmgard Schweikle (Hg.): „Metzler Literatur Lexikon“, Stuttgart 1990, S. 261/62. Die *Legende* handelt von konkreten Personen, Zeiten und/oder Schauplätzen und bewegt sich zwischen Realitätsanspruch und Fiktion. Inhaltlich klingt in den Überlieferungen von Luekens Lebensgeschichte vor allem das Thema des Wunders an und verweist so noch spezifischer auf ein Subgenre der *Legende*, das *Mirakelspiel*. Vgl. *Mirakelspiel*, in: „Metzler Literatur Lexikon“, Stuttgart 1990, S. 308.

¹⁰² „[...] she lived the life of an ordinary New York City housewife“. O.V. 1981a (*Blue Book*), S. 7.

¹⁰³ Laycock 2014, S. 212.

Ingenieurs und fürsorgliche Mutter von fünf Kindern, die in anderen Publikationen der OLR in ähnlich knappen Worten wiedergegeben werden.

Ausführlicher schildert die Autorin Luekens spätere Taten als Seherin und wundersame Ereignisse, die mit ihrer Person in Verbindung gebracht werden. Angefangen mit ihrer ersten Vision der Heiligen Thérèse von Lisieux als Initialerlebnis, folgten viele weitere Mirakel. Etwa die Heilung der krebserkrankten Susan Hayward durch eine Rosenblüte aus Bayside, die Lueken von der Jungfrau Maria hat segnen lassen und ihr ins Krankenhaus schickte.¹⁰⁴ Oder in den Schilderungen von Ellen Kennedy, die McGinn Cillis zitiert, werden Lueken gleichermaßen Wunderkräfte zugeschrieben. Demnach konnte die West Hardforder Katholikin die lange Reise von Connecticut in den New Yorker Flushing Meadows Corona Park im Dezember 1973 aufgrund eines Wirbelsäulenleidens nicht antreten. Lueken hörte davon und rief sie an, um sie doch zum Kommen zu bewegen. Als das Telefon klingelte, stand die invalide Frau urplötzlich auf, lief zum Apparat und erfuhr in dem Moment eine Blitzheilung.¹⁰⁵

Zudem wiederholen sich Passagen über den frühen Unfalltod von Luekens jüngstem Sohn Raymond im Jahr 1974¹⁰⁶, der ihre seherische Gabe teilte. Lueken sah ihren Verlust als *furchtbare Prüfung* („tremendous test“) an, der ihr Vertrauen in Gott nur noch verstärkte — „Satan planned it, and the Eternal Father permittetd it“¹⁰⁷ — und sie in die Nähe zur *Pietà* oder *Mater Dolorosa*, der Schmerzensmutter, stellt.

Den Charakter der Seherin beschreibt die Autorin trotz des Schicksals-schlages als fröhlich und betont insbesondere folgende, lebensbejahende Eigenschaften: „her warm sense of humor, her guiless, almost childlike candour, and her refreshingly disarming naivete, particular regarding priests.“¹⁰⁸ Aber auch ihre Nahbarkeit als *eine von ihnen* wird hervorgehoben: „she’s just somebody you’d meet in a supermarket“¹⁰⁹. Dieses Sammelsurium an persönlichen Anekdoten und Zuschreibungen prägten das legendenhafte Bild der Baysider

¹⁰⁴ Vgl. o.V.: *Susan Haywards Cure*, "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981g (Blue Book), S. 148. Nach der OLR fand Susan Hayward trotz ihrer Wunderheilung nicht zum Glauben und verstarb wenige Jahre später, so der/die VerfasserIn des Textes.

¹⁰⁵ Vgl. Anne McGinn Cillis: *Veronica — Who is she? Who is she like?*, in: *Our Lady of the Roses* (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981b (Blue Book), S. 30.

¹⁰⁶ Vgl. o.V. 1981e (Blue Book), S. 33.

¹⁰⁷ Vgl. McGinn Cillis 1981b (Blue Book), S. 30.

¹⁰⁸ O.V. 1981d, S. 31.

¹⁰⁹ McGinn Cillis 1981b (Blue Book), S. 30.

von Lueken, die als gute, gottesfürchtige Katholikin zu Recht auserwählt wurde, das Sprachrohr der Heiligen zu sein.

Die Inhalte der OLR-Eigenpublikationen und deren Metaphern, die durch die bildhafte Sprache hervorgebracht werden, konstruieren Assoziationen, die Lueken selbst als Heilige mystifizieren. Ihr Beiname — *Veronica of the Cross* — metaphorisiert die Privatfrau Lueken und lässt sie als Figur erscheinen. Sie erhält populäre und tradierte Attribute: das Kreuz als Ursymbol, das für nichts weniger als *ecclesia* und *fides* — die Kirche und den Glauben — steht¹¹⁰ sowie die Rose als Symbol der jungfräulichen Reinheit.¹¹¹ Beide Kennzeichen teilt sie sich wiederum mit den drei Hauptheiligen, die ihr als Erscheinung regelmäßig während ihrer Visionen begegnet sind: der Jungfrau Maria, Jesus Christus und Thérèse von Lisieux. Das Kreuz weist auf die Auferstehung Christi und ist auch ein Attribut von Thérèse von Lisieux, die es in Darstellungen mit einer Rosengirlande verziert trägt.¹¹² Gleichzeitig wird Luekens seherisches Vermögen durch das Kreuzsymbol untermauert, denn es wird auch der hellespontischen Sibylle zugeordnet, da sie die Kreuzigung Christi vorausgesagt haben soll.¹¹³ Die Bedeutung der Rose ist eng mit der des Kreuzes verwoben. Ihre Fünfblättrigkeit verweist auf die Fünfzahl der Wunden Christi am Kreuz und damit auf seine Schmerzen und seine Selbstopferung für die Menschheit¹¹⁴ — eine weitere Parallele zu Lueken: „With regard to suffering, Veronica appears to have had more than her share“¹¹⁵ steht im *Blue Book* geschrieben. Beide Symbole haben eine Vielzahl weiterer Bedeutungen inne, die den Gläubigen bekannt waren.

Vor allem aber glaubten die Baysider an die schicksalhafte Namensvetterschaft zwischen Veronica Lueken und der Heiligen Veronika¹¹⁶, deren Legende und Darstellungen, im Akt des Zeigens eines göttlichen Bildes, zahlreiche Analogien zu Lueken und den Baysidern ausbildet.¹¹⁷ Die Gläubigen zelebrierten den

¹¹⁰ Vgl. Hildegard Kretschmer: *Kreuz*, in: ebd. (Hg.): „Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst“, Stuttgart 2016, S. 234.

¹¹¹ Vgl. Jutta Seibert: *Rose*, in: ebd. (Hg.): „Lexikon der christlichen Kunst“, Freiburg, Basel, Wien 1989a, S. 267.

¹¹² Kretschmer 2016, S. 237.

¹¹³ Ebd., S. 238.

¹¹⁴ Vgl. Seibert 1989, S. 267.

¹¹⁵ McGinn Cillis 1981b (*Blue Book*), S. 30.

¹¹⁶ Vgl. Wojcik 1996, S. 132.

¹¹⁷ I.1.2.3 Verehrung als Vera Ikon.

Gedenktag der Heiligen Veronika, den 12. Juli, denn er fiel mit Luekens Geburtstag zusammen. Im *Blue Book* werden die Baysider explizit aufgefordert Lueken ‚Veronica‘ zu nennen — „[...] don’t usually call her ‚Mrs. Lueken‘. She is known, referred to, and written about, simply as ‚Veronica‘ which is her proper first name“¹¹⁸ — und verstärkten damit die Identifikation mit der gleichnamigen Heiligen. Auch dem Ort, an dem Lueken ihre Visionen empfangen hat, haben die Baysider einen Beinamen gegeben: „The Lourdes of America“ referiert auf die weltweit bekannten und von der katholischen Kirche anerkannten Marienerscheinungen in der französischen Kleinstadt Lourdes, zu der jährlich etwa 4,5 Millionen Gläubige pilgern.¹¹⁹ All diese Metaphern und Vergleiche verliehen Lueken eine Aura von Göttlichkeit. Sie selbst wurde zur Heiligenfigur erhoben und ihr Leben als *Legende*¹²⁰ erzählt.

Die in der OLR-Literatur publizierten Fotografien von Lueken verstärken die Mystifizierung von Luekens Person noch, denn sie wird vornehmlich in ihrer Rolle als Seherin gezeigt (Abb. 7) und nicht als Privatperson.¹²¹ Die Darstellungen umfassen Variationen eines Bildtypus: Im engen, nahezu quadratischen Ausschnitt ist Lueken während ihrer Visionen zu sehen. Ihre extreme Mimik, lässt ihr Gesicht zur Maske werden und wirft Assoziationen zu den Fotografien Jean-Martin Charcots auf. In der Nervenklinik Salpêtrière hat der französische Arzt seine Patientinnen während sogenannter *hysterischer* Anfälle aufgenommen (Abb. 8) und eine Vielzahl typischer Haltungen und Mimiken körperlicher Ausnahmezustände dokumentiert. Georges Didi-Hubermann bezeichnet die Hysterie *als erfundenes Schauspiel und Bild*, da sich die Patientinnen in einem *wechselseitigen Reiz* zwischen „Medizinern, die gierig waren auf Bilder der Hysterie“¹²² und Frauen, die sich in die Diagnose ihres Arztes hineinlebten und „in voller Zustimmung in der Theatralität ihrer Körper überbordeten“¹²³. Eine Kategorie Charcots umstrittener Fotografien bildet die *Ekstase*, in der die gezeigten Frauen in ihrer empor gerichteten Gestik und ihrem

¹¹⁸ McGinn Cillis 1981b (*Blue Book*), S. 30.

¹¹⁹ Vgl. Wojcik 1999, S. 69.

¹²⁰ Vgl. Schweikle 1990, S. 261.

¹²¹ Bis auf zwei Porträtaufnahmen, die im Studio entstanden sind und Lueken als junge Frau zeigen, wurden von der OLR nur Fotografien publiziert, auf denen sie als Seherin in, vor oder nach der Ekstase zu sehen ist.

¹²² Georges Didi-Hubermann: *Die Erfindung der Hysterie — Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997, S. 8.

¹²³ Ebd., S. 13.

erstarrten Lächeln deutliche Parallelen zu den Gebärden Luekens aufweisen (Abb. 9). Ich vermute, der Verdacht einer Geisteskrankheit kam bei Lueken bereits früh auf, denn die OLR versuchte dem entgegenzuwirken, indem sie im Jahr 1975 vermeintliche Ergebnisse eines psychologischen Gutachtens veröffentlichten, das besagte: „Veronica can be considered as a normal and mentally balanced person“¹²⁴.

Bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts existieren fotografische Dokumente von spirituellen Medien während ihrer Visionen, die in ihrer Gestik Analogien zu Lueken ausbilden. Mrs. Wood¹²⁵ (um 1930, Abb. 10) etwa, eine britische Seherin, fotografierte sich selbst während der Trance in Serie. Ihr verzerrter Gesichtsausdruck gleicht Luekens entrückter Mimik. In der Sequenz von mehreren Bildern tritt ein performativer Akt hervor und die BetrachterInnen können — wie in der Fotoreihe Luekens — nachvollziehen, dass der mentale Prozess der Seherin, ein ebenso körperlicher ist. Luekens Mienenspiel — Schreien, Klagen, Weinen, Lächeln, Verzückung, Paralyse etc. — suggeriert höchste Affektivität und ein *Außer-sich-Sein*. Die Fotos legen dar, dass ihr Körper und ihr Geist für die Dauer der Vision im vollen Dienst der Heiligen stehen. Die Bildauswahl der OLR evoziert eine Theatralik, die Intensität und vollkommene Hingabe vermittelt und das Bild von Lueken als Medium zwischen Diesseits und Jenseits visuell manifestiert.

Doch die Meinungen zu Lueken sind in konträre Positionen gespalten: Von den Baysidern als Heilige verehrt, handelt es sich bei ihrer Person aus Sicht von Vertretern der katholischen Kirche um eine Betrügerin, die Profit aus dem Glauben ihrer AnhängerInnen schlägt. Der damalige Präsident des *Parish Councils*, Joseph E. Geogran, schreibt in einem Brief an Monsignor McDonald, Priester der St. Robert Bellarmine Kirche: „I believe that Lueken is a charlatan and playing on the religious feelings and beliefs of our Catholic people [...]. I suspect that she herself is emotionally disturbed [...]. I think she’s realizing a substantial financial return from these activities [...].“¹²⁶ Auch McDonald

¹²⁴ McGinn Cillis 1981b (Blue Book), S. 30.

¹²⁵ Vgl. Bildtafel 105, in: Clément Chéroux, Andreas Fischer et al. (Hg.): „The Perfect Medium – Photography and the Occult“, Paris 2004, S. 232.

¹²⁶ Joseph E. Geogran in einem Brief an Monsignor McDonald, 28.09.1973, Archives of the Diocese of Brooklyn, zit. nach: Laycock 2014, S. 76.

benennt in seiner Antwort hohe Summen, die Lueken während der Erscheinungsrituale von ihren AnhängerInnen erhalten habe.¹²⁷

Berndt verbarg seine Haltung zu den fotografischen Erscheinungen vor den Baysidern nicht. In seinem Essay beschreibt er, wie er im Gespräch mit den Baysidern die polaroiden Lichtspuren auf fotografische Effekte zurückführt.¹²⁸ Ihre transzendente Interpretation der Polaroids erklärt er sich aus ihrer *Unkenntnis oder dem Missverstehen des fotografischen Prozesses*.¹²⁹ Gleichzeitig nutzt Berndt — trotz des vornehmlich ernsten Tenors seines Textes — immer wieder überspitzte Formulierungen, die eine ironische, gar satirische Herangehensweise an das Thema offenbaren und zugleich seinen spezifischen Humor aufzeigen; etwa: „One simple push of the button on the camera, and thanks to the Polaroid corporation, in just 60 seconds a message from heaven is in hand“¹³⁰. Als Einstimmung schildert der Fotograf in seiner Einführung verschiedene, zum Teil kontroverse Betrugsfälle aus der Geschichte der Fotografie, etwa William Mumlers Geschäftsmodell von einem Studio für Geisterfotografie in den 1860er Jahren, in dem er die *glauben wollenden* Kunden — mittels Doppelbelichtung — mit ihren verstorbenen Verwandten portraitiert hat. Später wurde Mumler wegen Täuschung und Betrugs angeklagt, aber nie verurteilt.¹³¹

Expliziter und wertender äußerte sich Berndt in einem persönlichen Gespräch mit mir im Januar 2012, in dem er sinngemäß sagte, er hält Lueken für eine tüchtige und kluge Geschäftsfrau, die sich selbst einen Konzern aufgebaut hat, jedoch nicht für eine Seherin.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 76.

¹²⁸ Vgl. Berndt 1981, S. 14. „I said I thought that most of the pictures where time exposures, or double exposures, and that some were obvious manipulations of the film.“

¹²⁹ Im Wortlaut: „ignorance or misunderstanding of the photographic process“. Ebd. 1981, S. 10.

¹³⁰ Ebd. S. 11.

¹³¹ Zu Mumler: FAZIT. DAS GESPENSTISCHE DER FOTOGRAFISCHEN TRANSZENDENZ.

1.2 FOTOGRAFISCHE ERSCHEINUNGEN IN NEW YORK

Der fotografische Akt war für die OLR das Schlüsselement ihrer religiösen Praxis und prägte das Erscheinungsbild des Baysider Marienrituals. Die *Miraculous Photographs* stellten Konvergenzpunkte der sozialen Interaktionen dar — im inneren Kreis der Gläubigen, aber auch in der Kommunikation nach außen. Das Fotografische zeigte sich demnach in verschiedenen Handlungen und Materialitäten und hat eine Vielzahl von Einschreibungen und Funktionen erfahren.

SOFORT-BILD-FOTOGRAFIE

Die Baysider fotografierten ausschließlich mit Sofort-Bild-Technik. Die Entstehung ihres *Bildkults*¹³² wurde von der zeitgleichen Veröffentlichung der *Polaroid SX-70* im Jahr 1972 bedingt, da diese als erstes Modell einer Instant-Kamera preislich erschwinglich war und auch die Zielgruppe der Amateurfotografen miteinschloss.¹³³ Apparat, Bild und Prozess unterscheiden sich in entscheidenden Aspekten von klassischen analogen Verfahren.¹³⁴ Das Foto wird unmittelbar nach dem Auslösen herausgeworfen und ist ein Unikat. Es handelt sich nicht um ein mehrstufiges Negativ-Verfahren und ist auch nicht auf

¹³² Ich verwende die Bezeichnung *Bildkult* oder *Fotokult* im Folgenden als Überbegriff für die religiösen, rituellen und sozialen Handlungen, die durch die Fotografie motiviert werden. Der Begriff *Kult* stammt etymologisch vom lateinischen Wort *Cultus* und bedeutet *Pflege*, aber auch *Verehrung* (*cultus deorum* = Götterverehrung). Das *Wörterbuch des Christentums* schreibt dem Kult drei Eigenschaften zu: charakteristische *Deutung- und Handlungselemente* (A), eigene, ähnlich ausgeprägte *Wesensmerkmale* wie Magie oder frevelhafte Selbstüberhöhung (B) und den rituellen Vorschriften der *Bibel* folgend (C). Vgl. Joachim Opahle: *Kult*, in: Volker Drexler et al. (Hg.): „Wörterbuch des Christentums“, München 2001, S. 699. Charakteristika A und B sind in Bayside ganz eindeutig auszumachen und auch C trifft zu, da die Baysider zwar nur punktuell liturgischen Regeln der römisch-katholischen Kirche folgen, aber vor allem die Bibel als Grundlage ihres Glaubens anerkennen, auf die sich die AutorInnen der OLR-Literatur immer wieder berufen.

Vgl. O.V.: *The Message of Bayside*, S. 44–108, (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981f (Blue Book), S. 99, 110.

¹³³ Da die Baysider zum größten Teil aus der Mittelschicht entstammten, war es den meisten erst ab 1972 möglich, als die SX-70 auf den Markt kam, eine Polaroid-Kamera anzuschaffen. Pierre Bourdieu bemerkt, dass das Hobby Fotografie, auch immer abhängig von dem Einkommen ist. Vgl. Pierre Bourdieu: Einleitung, in: ebd., Luc Boltanski u.a. (Hg.): „Eine Illegitime Kunst — Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie“ (1981), Hamburg 2014, S. 26.

¹³⁴ Die Polaroidaufnahme dürfe „nicht wie die Photographie sonst verstanden werden, sondern eher als Alternative oder sogar Antithese“ zu ihr. Daniela Palazzoli: *Reflections of Life*, in: Rainer Wick (Hg.): „Reflections of Life /Spiegelbilder des Lebens. Unikate in der Photographie: Daguerreotypien und Sofortbilder“, Mailand, New York 1989, S. 12.

Reproduktion ausgerichtet. Die chemischen Prozesse der Filmentwicklung¹³⁵ laufen im Polaroid selbst ab, wodurch es eine besondere Materialität besitzt. Der Bildträger besteht aus mehreren Schichten (Sofort-Bild-Film oder Trenn-Bild-Film) und ist dicker als ein gewöhnlicher Fotoabzug. Ein spezifischer weißer Rand rahmt das quadratische Bild. Ein Polaroid ist immer ein Fotoobjekt und ein Positivfoto.

Die mit der Polaroid-Fotografie verbundenen fotografischen Handlungen und deren Effekte kreierten eine ganz bestimmte Stimmung im Flushing Meadows Corona Park. Visuell und akustisch waren Instant-Kameras auf den Erscheinungsritualen allgegenwärtig: „The sound of clattering and fluttering camera shutters and then the whirl buzz of film being ejected from hundreds of cameras could be heard all over the apparition site.“¹³⁶ Der Ton der Bildgenerierung bildete einen mechanischen Widerhall zu den rhythmisch-meditativen Rosenkranz-Gesängen der Gläubigen, die drei Stunden fortdauernd und durch Lautsprecher verstärkt erklangen.¹³⁷ Zur gleichen Zeit wurde das Dunkel der Nacht durch das unregelmäßige Aufleuchten der Blitzlichter¹³⁸ gebrochen.

Unter den BesucherInnen waren für Gebetswachen ungewöhnliche Bewegungsdynamiken und Performances zu beobachten. Durch die Präsenz der Fotografie nahmen die Gläubigen Körperhaltungen ein, die auf Zeigen oder Sich-Zeigen ausgerichtet waren: Sie fotografierten, posierten und demonstrierten ihre Glaubensgegenstände.¹³⁹ Auf diese Weise unterschieden sich ihre impulshaften Interaktionen von choreografierten Liturgien traditioneller römisch-katholischer Messen. Die Gläubigen formierten sich nicht zu einer großen Gruppe, die simultan rituelle Gesten in die gleiche Richtung wendete, etwa gen Himmel oder zu einem Priester. Vielmehr teilte sich die Menschen-

¹³⁵ Der Film ist mit den nötigen Chemikalien präpariert. Nach der Belichtung wird das Foto durch zwei enge Walzen herausgefahren. Hierdurch werden die Chemikalien ineinander gepresst und beginnen miteinander zu reagieren, um schließlich das belichtete Bild zur Erscheinung zu bringen.

¹³⁶ Wojcik 1996, S. 132.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 129.

¹³⁸ Während der Rituale fand aber kein stroboskopartiges Lichtspektakel statt, denn nur selten setzten die Baysider Blitzlicht ein, da es die Wahrscheinlichkeit auf prägnante fotografische Effekte schmälerte. Vgl. McGinn Cillis 1981a, S. 22.

¹³⁹ II. 1.1 PERSONEN, BLICKE, GESTEN.

menge nach dem Prozessionsmarsch in viele kleinere *Cluster*¹⁴⁰ von einer bis zu mehreren Personen auf. Die Baysider versammelten sich, um über die Fotografie miteinander zu interagieren. Die Fotos waren als Objekte stets präsent und wurden gezeigt, herumgereicht, begutachtet sowie diskutiert. Es wurden Anekdoten über sie ausgetauscht und Fotoalben betrachtet (Abb. 11, 12). Mit Hilfe der Bilder zelebrierten die Baysider ihren Glauben und lebten einen fotografischen Ritus¹⁴¹.

Auf sozialer Ebene evozierte die Instant-Fotografie unter den Baysidern nicht nur als Gesprächsgegenstand einen *gemeinschaftsbildenden Effekt*¹⁴². Es war vor allem der Bildprozess, der als Höhepunkt der fotografischen Interaktionen menschliche Beziehungen in einer gemeinsamen Teilhabe stiftete. So zog das geräuschvolle Auslösen des Bildes weitere BeobachterInnen an, die sich die einzigartige Seherfahrung teilten und neugierig die Ankunft der Botschaft erwarteten. In Bayside waren die *Miraculous Photographs* „Bestandteil, Beweggrund und Katalysator sozialer Prozesse“¹⁴³.

Die ephemere Bildentstehung wurde zum *Ereignis*, weil sie ebenso *plötzlich und unvorhersehbar* hereinbrach, wie sie sich wieder *verflüchtigte*¹⁴⁴. Sie *geschah* passiv, scheinbar ohne Eingriffsmöglichkeiten der BetrachterInnen und

¹⁴⁰ Die Menschenmenge bildete kein geordnetes Bewegungsmuster aus und das Gesamtbild war nicht hierarchisch geordnet. Auch wenn Lueken im Zentrum des Vatikanischen Denkmals ihre Visionen empfangen hat, wurde sie von ihrem Sicherheitspersonal, bestehend aus Workern, abgeschirmt und ihre Performance nur wenigen nahestehenden AnhängerInnen gezeigt. Ihre visuelle Präsenz spielte für die körperlichen Dynamiken im Park nur eine implizite Rolle. Dennoch hat sich ein Kreis von Baysidern auf Klappstühlen um die runde Plattform versammelt, mit Decken und Thermoskannen ausgestattet, warteten sie, um vielleicht doch noch einen Blick auf Lueken zu erhaschen. Vgl. Berndt 1981, S. 29.

¹⁴¹ Nach Katharina Sykora ist der fotografische Akt selbst ein Ritus: „Die getreue Bildreproduktion wird so selbst zum Gottesdienst, zum Ritus, der die Materialisierung und Entmaterialisierung Christi wie in der eucharistischen Feier praktiziert und die 'Wahrheit' des Bildes als Gottesbeweis stets neu aktualisiert.“ Katharina Sykora: *A-cheiro-poiotos. Das christliche Gottesbild*, in: ebd. (Hg.): „Unheimliche Paarungen — Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie“, Köln 1999, S. 26.

¹⁴² Vgl. Jan Verwoert: *Komm sofort! — Über die Faszination der Sofortbildfotografie als gemeinschaftsbildende Lust am Bezeugen des allmählichen Erscheinens des Bildes auf dem Papier und die Erleichterung des sozialen Lebens durch dessen sofortige Bestätigung im Bild*, in: Meike Kröncke, Barbara Lauterbach, Rolf F. Nohr (Hg.): „Polaroid als Geste“, Braunschweig 2005, S. 22.

¹⁴³ Ebd., S. 21.

¹⁴⁴ Vgl. Emmanuel Alloa: *Erscheinungsereignisse. Zur Einleitung*, in: ebd. (Hg.): „Erscheinung und Ereignis — Zur Zeitlichkeit des Bildes“, München 2013, S. 7.

barg dabei eine Dauer¹⁴⁵. Jan Verwoert bemerkt, dass in der Instant-Technik konträre Zeitlichkeiten miteinander verzahnt sind: *Geschwindigkeit* — der prompte Auswurf des Bildträgers — und *Verzögerung* — das Warten auf die Bilderscheinung.¹⁴⁶ Die chemische Selbstentwicklung, die für gewöhnlich in der Dunkelkammer fernab eines Publikums stattfindet und vom Fotografen gesteuert wird, konnte von den Gläubigen unmittelbar verfolgt werden. Das Foto fungierte als Bildschirm, der kollektiv betrachtet wurde. In wenigen Sekunden respektive Minuten vom Herauswerfen des noch unbeschriebenen Bildträgers bis zum vollständigen Erscheinen des Bildes lief vor ihren Augen eine Szene ab. Der sichtbare Ausschnitt veränderte fließend Gestalt, Farbigkeit und Kontrast und manifestierte sich in einer Klimax zu dem einstweilig fixen Bild. Die Nacht, die die Gläubigen umgab, verstärkte diesen filmischen Effekt. Die Dunkelheit blendete die Umgebung weitgehend aus und ermöglichte den Zuschauern eine Konzentration auf den Lauf des polaroiden Bildwandels. Ein ähnlicher Zustand wird in einem Kinosaal¹⁴⁷ geschaffen, in dem sich Zuschauer zusammenfinden, um kollektiv einen *Genuss*¹⁴⁸ zu erleben. Verwoert spricht auch vor der *Lust* am polaroiden Prozess. Jean Baudrillard benutzt die *Ekstase* als Metapher für die Polaroidfotografie¹⁴⁹, womit Verzückung und ein Moment der absoluten Hingabe einhergehen, aber auch Leidenschaft konnotiert ist. Damit benennt der Philosoph jenen Zustand, den Lueken während ihrer Visionen

¹⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 12. Alloa kennzeichnet Fotografien als Bilder, die Ereignisse zur Erscheinung bringen und sie im Bild bannen. Diese Zuschreibung wird in der Instant-Fotografie auf vielerlei Ebenen untergraben, da die vorerst stabile Bilderscheinung des Polaroids auch einem Wandel unterworfen ist. Nach der vollständigen Entwicklung folgt ein allmähliches Verblässen. Die Farbigkeit verändert sich langsam, aber stetig und endet gegebenenfalls im Verschwinden.

S. zum Verhältnis von Erscheinen und Ereignis: Bernhard Wadenfels, Dieter Mersch: *Erscheinung und Ereignis*, in: Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder, Dieter Mersch (Hg.): „Sichtbarkeiten 1. Erscheinen — Zur Praxis des Präsentativen“, Zürich, Berlin 2013, S. 174/75.

¹⁴⁶ Vgl. Verwoert 2005, S. 22.

¹⁴⁷ Auch die Lichtsetzung ist vergleichbar mit einem Kinosaal. Zwar werden die Bilder nicht von einem externen Apparat auf den Bildträger projiziert, wie es mit einer Kinoleinwand geschieht. Doch war es üblich, dass die Baysider das vorgezeigte Polaroid mit einer Taschenlampe punktuell von vorne beleuchteten. Das Bild wurde sichtbar und die Umgebung ausgeblendet. Die Raumsituation war aber eine andere. Die Zuschauer saßen nicht auf Sesseln nebeneinander gereiht in einem geschlossenen Raum, in eine Richtung blickend, sondern positionierten sich tendenziell um das Betrachtungsobjekt herum.

¹⁴⁸ „Jeder Schritt des Ablaufs ist wichtig für das Genusserlebnis: vom Geräusch der Kamera beim Auswurf des Polaroids über das Schwenken und Vorzeigen des Blatts bis zum aufmerksamen Mitverfolgen und Kommentieren der chemischen Reaktion auf dem Papier, die das Foto hervortreten lässt. Wäre das Sofortbild sofort da, hätte niemand Spaß daran.“ Verwoert 2005, S. 22.

¹⁴⁹ Vgl. Jean Baudrillard: *Amerika*, Paris 1987, S. 55.

einnahme und die Baysider in ähnlicher Weise durch die Fotografie erfuhren. In diesem Sinn merkt Pierre Bourdieu an, dass der fotografische Akt durchaus als Befriedigung erlebt werden kann, indem die Fotografie „in der magischen Aneignung oder der faszinierenden [...] ‚Neuschaffung‘ des abgebildeten Gegenstandes [dem Fotografen] seine eigene ‚Macht‘ erfahren lässt oder indem sie ihm die Möglichkeit gibt, seine Gefühle intensiver zu empfinden“.¹⁵⁰ Zum einen erlebten die Baysider durch ihr vom Apparat verliehenes Vermögen, mit jenseitigen Wesen zu kommunizieren, eine vermeintliche Überlegenheit Nicht-Eingeweihten gegenüber, aus der das Gefühl der Befriedigung entsprang. Zum anderen potenzierte sich diese Emotion, die mit dem fotografischen Akt einhergeht, unter den Baysidern noch, denn sie war mit einem entscheidenden Faktor verknüpft: ihrer Liebe zu Gott und den Heiligen, die in der Fotografie Erfüllung fand.

DER OBJEKTIVE APPARAT

Die der Instant-Fotografie inhärente Verschränkung von prozesshafter Zeitlichkeit und intensivierter Emotion evoziert Spannung, die im Bildprozess der *Miraculous Photographs* eine Steigerung erfuhr, da sie einen Überraschungseffekt bereithielt. Die Baysider erwarteten nicht die Erscheinung eines realen Referenten, sondern eine unbestimmte Nachricht aus dem nicht sichtbaren Jenseits, die sie vorab aus nichts aus ihrer Umgebung herleiten wollten. Der technische Ablauf im Fotoapparat und der chemische im Polaroid blieb den Gläubigen verborgen. Der Automatismus respektive die *Neutralität*¹⁵¹ des Apparats sowie die Unmittelbarkeit der Aufnahme dienten der OLR als Beleg für die Authentizität und Echtheit der *Miraculous Photographs*. So wird im *Blue Book* explizit zum Gebrauch von Instant-Kameras aufgefordert: „Our Lady has directed that the pictures should be taken with Polaroid, or other kinds of self-developing cameras, since these pictures develop on the spot, and therefore eliminate later accusations of tampering with the negatives.“¹⁵² Mit dieser Argumentation konnten die OLR und ihre

¹⁵⁰ Bourdieu 2014, S. 26/27. Der französische Soziologe referiert dabei auf eine nicht weiter benannte „psychologische Untersuchung der Photographie“, die von einem auf Markt- und Meinungsforschung spezialisierten Unternehmen durchgeführt worden ist. Vgl. ebd. 2014, S. 292.

¹⁵¹ Vgl. Dubois 1999, S. 36.

¹⁵² McGinn Cillis 1981a, S. 22.

AnhängerInnen jegliche Vorwürfe der Manipulation von sich weisen¹⁵³ und die Lichtspuren *rechtmäßig* auf die Präsenz der Heiligen zurückführen, nicht aber auf technische Effekte wie lange Belichtungszeiten als Resultat der dunkeln Umgebung oder Doppelbelichtung durch aktive Verhinderung des Auswurfs.¹⁵⁴ Wojcik schreibt dazu: „Baysiders confidently deny such explanations and openly discuss their own view about how the photos are miraculously created.“¹⁵⁵

So dienten die Polaroids den Gläubigen als Objekt gewordener Beweis für die Existenz des Jenseitigen und die Echtheit von Luekens Visionen.¹⁵⁶ Susan Sontag stellt heraus, wie instabil die Zuschreibung der Fotografie als *Beweismaterial* ist: „Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint ‚bestätigt‘, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt.“¹⁵⁷ Gleichsam impliziert die Autorin das Vermögen der fotografischen Evidenzkraft, die BetrachterInnen zu einem vorschnellen Urteil zu verführen. In ihrer Formulierung deutet Sontag die verbale Kommunikationsform *Hörensagen*¹⁵⁸ an, bei dem die individuelle Wahrnehmung der Teilnehmer die weitergegebenen Informationen prägt, modifiziert oder sogar entstellen kann. Diese vage Übermittlungsform fand auch unter den Baysidern statt, denn Deutungen der Polaroids wurden — neben den publizierten Kurzinterpretationen der OLR — innerhalb der Gemeinschaft vor allem verbal weitergegeben. So entstand aus den offiziellen Eckpfeilern der Deutung, die selbst schon subjektive Interpretation waren, ein Netz aus Variationen verschiedener persönlicher

¹⁵³ Als Berndt die Baysiderin Irene Cach über die Ursachen der polaroiden Lichtspuren aufzuklären versuchte, entgegnete ihm diese: „she would pray for my soul, that I might see the miracle of Bayside.“ Berndt 1981, S. 14.

¹⁵⁴ Im Gegensatz zu Lichtphänomenen, die sich während der Langzeitbelichtung in die Fotografie schrieben, konnte der Effekt der Doppelbelichtung nicht ohne aktiven Eingriff von Menschenhand passieren. In der Polaroidtechnik ist Doppelbelichtung durch die Verhinderung des Bildauswurfs möglich. Auf diese Weise wird der Film zwar belichtet, aber nicht entwickelt und ist noch empfänglich für eine zweite, dritte etc. Belichtung bis er herausgelassen wird. Diese Eindeutigkeit einer Manipulation diente Luekens Kritikern als Beleg für den Betrug.

¹⁵⁵ Wojcik 1996, S. 133.

¹⁵⁶ Während einer Vision im Jahr 1980 spricht Lueken explizit von der Beweiskraft der *Miraculous Photographs*: „My, child, you will be given photographs of great knowledge. Read them carefully. We give you these photographs as proof, a physical visual proof that many need to believe.“ Lueken, zit. nach: Berndt 1981, S. 19. Im *Blue Book* ist eine ähnliche Nachricht zu lesen: „Heaven is again making use of that modern invention, the camera, to authenticate the presence of the supernatural.“ McGinn Cillis 1981a, S. 22.

¹⁵⁷ Susan Sontag: *In Platons Höhle* [1977], S. 9-28, in: ebd.: „Über Fotografie“, Frankfurt a.M. 2006, S. 11.

¹⁵⁸ Vgl. Tobias Kies: *Hörensagen. Gerüchtekommunikation und Öffentlichkeit*, in: Moritz Föllmer (Hg.): „Sehnsucht nach Nähe. Interpersonale Kommunikation in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert“, Wiesbaden 2004, S. 45–63.

Zuschreibungen, das für neutrale BetrachterInnen nicht nur Leerstellen zwischen dem Gesehenen und dem Gesagten öffnet, sondern auch innerhalb des Gesagtem Klüfte aufweist und deren Evidenzkraft somit zweifelhaft bleibt. Eine Bemerkung der Baysiderin Irene Cach, die Berndt während eines Gesprächs über bestimmte Miraculous Photographs notiert hat, reflektiert dies unwillentlich: „Now I’m not sure I can tell you everything about these photographs, but I’ll try to get it right“¹⁵⁹ (Abb. 13 a,b).

Philipp Dubois betont, dass Fotos stets aus einem individuellen Wunsch heraus zum Beweis werden und sieht darin die Erfüllung des menschlichen Bedürfnisses nach Bestätigung der eigenen Vorstellungen: „Der Wunsch zu sehen, um zu glauben, wird durch die Fotografie befriedigt.“¹⁶⁰ Seine These spiegelt die Beharrlichkeit der Baysider und die Standhaftigkeit ihres Glaubens, der allen technischen Erklärungen trotzte: „Das Foto gilt als eine Art notwendiger und ausreichender Beweis, der unzweifelhaft die Existenz dessen, was er zu sehen gibt, bezeugt.“¹⁶¹

Entgegen Dubois’ Feststellung, Fotografie „beweist die Existenz (aber nicht den Sinn) einer Realität“¹⁶², benannten die Baysider nicht bloß, was zu sehen war, sondern verschränkten den Akt der Beschreibung mit der Interpretation. Sie lasen die polaroiden Lichteffekte als Codes¹⁶³ und modifizierten dabei das Sichtbare auf die gleiche Weise wie es beim Lesen von Schrift oder dem Hören gesprochener Worte passiert. In diesem Transferprozess wandelten sie — simultan zur Betrachtung — die sichtbaren Formen, Farben und Strukturen in bedeutsame Botschaften um.

Dieser kognitive Vorgang ist aus der *Pareidolie* (altgriechisch, para: daneben/vorbei; eidolon: Erscheinung, Trug-/Bild) hervorgegangen, der menschlichen Fähigkeit, in Mustern oder Strukturen vermeintliche Gesichter, Gegenstände oder Formen zu erkennen.¹⁶⁴ Das Phänomen tritt vermehrt im Kontext von Marienerscheinungen auf, denn es beschränkt sich im Gegensatz zur *Apophanie* nicht auf das „Hineinsehen“ in eine Zufallsstruktur mit dem Bewusstsein, ein Trugbild vor Augen zu haben, sondern meint *die (aktiv)*

¹⁵⁹ I. 1.3 BILDER UND BOTSCHAFTEN.

¹⁶⁰ Dubois 1999, S. 29.

¹⁶¹ Ebd., S. 29.

¹⁶² Ebd., S. 55.

¹⁶³ Ebd., S. 55. S. auch: I. 1.3 BILDER UND BOTSCHAFTEN.

¹⁶⁴ Vgl. Oliver Grasmück: *Eine Marienerscheinung in Zeiten der Diktatur: der Konflikt um Peñablanca*, Berlin 2009, S. 92.

gesuchten Wahrnehmungen, die „als tatsächlich vorhanden angenommen werden“.¹⁶⁵

Gerade weil die oftmals amorphe Gestalt der Miraculous Photographs augenscheinlich auf keinen real existierenden Referenten zurückführbar ist und so — den Baysidern nach — nur eine transzendente Kraft abgebildet sein konnte, dienten ihnen die Polaroids als evidentes Dokument. Das „Realitätsprinzip in der Beziehung zwischen fotochemischem Bild und seinem Referenten“¹⁶⁶ wurde in dieser Vorstellung um eine raumzeitliche Komponente erweitert, denn das Bild referierte für sie auf eine andere, jenseitige Wirklichkeit.¹⁶⁷ So beruhte ihr Verständnis des Fotografischen nicht auf der Mimesis des Ikons, das seine Evidenzkraft durch Ähnlichkeit entfaltet, sondern konstituierte sich aus der symbolischen Beziehung, die mit dem Modifikationsprozess des sichtbaren Zeichens und seiner religiösen Deutbarkeit einhergeht, sowie aus der indexikalischen Spur.¹⁶⁸

VEREHRUNG ALS VERA IKON

Die Miraculous Photographs wurden von den Baysidern als *Vera Ikon*¹⁶⁹ verstanden. Die Gläubigen waren vertraut mit der Legende¹⁷⁰ der Heiligen Veronika, die auf dem Weg nach Golgatha ihr Kopftuch auf das feuchte, blutende Gesicht Jesu Christi drückte, um es zu trocknen. Durch die unmittelbare Berührung des stofflichen Trägers mit dem göttlichen Leib haben sich Körperflüssigkeiten in das Tuch eingepreßt und das *wahre Abbild Christi* hinterlassen. Das präfotografische Verfahren versinnbildlicht die Vorstellung der Baysider, die Heiligen schrieben sich via direkten Kontakts in das Bild ein, indem sie auf dem Foto Spuren und damit ein Stück ihrer Göttlichkeit zurückgelassen hätten.¹⁷¹ Unter den Baysidern existierten unterschiedliche Erklärungen dieses

¹⁶⁵ Ebd., S. 92.

¹⁶⁶ Dubois 1999, S. 49.

¹⁶⁷ FAZIT. ZWISCHEN RÄUMEN UND ZEITEN.

¹⁶⁸ Dubois 1999, S. 39. S. auch: III. 1. MIRACULOUS PHOTOGRAPHS. VEHIKEL DES SAKRALEN.

¹⁶⁹ Etymologisch aus dem Lateinischen (*vera/wahr*) und dem Griechischen (*εἰκών/eikon*: Bild) stammend, handelt es sich bei der Vera Ikon um ein Kultbild, das der Überlieferung nach nicht von Menschenhand geschaffen, sondern von Gott geschenkt wurde.

¹⁷⁰ In Legenden wird über das *Schweiß Tuch der Veronika* berichtet, doch in den Evangelien finden weder die Heilige noch der göttliche Abdruck Erwähnung. Die Päpste Johann VII. (705–707) und Gregor XIII. (1572–1585) verehrten das wundersame Tuch, doch offiziell wird es von der katholischen Kirche bis heute nicht anerkannt und besitzt dementsprechend keinen Reliquienstatus. Vgl. Erhard Gorys: *Veronika*, in: ebd. (Hg.): „Lexikon der Heiligen“, München 2004, S. 331.

¹⁷¹ III. KONZEPTE FOTOGRAFISCHEN ERSCHEINENS: ABDRUCK, SPUR, INDEX.

Vorgangs: Einer Hypothese nach dringe der Heilige Geist in die Kamera ein und präge — als Mittler der Heiligen — Inhalt und Symbolik; eine andere sieht die Heiligen selbst als übersinnliche Akteure, die den Apparat mit Licht manipulieren und so ihre Nachrichten auf das Fotopapier *zeichnen* würden.¹⁷² In beiden Varianten besitzt der Fotografierende für die Bilderscheinung — abgesehen vom Druck auf den Auslöser — keine tragende Rolle, wie der Hinweis einer Baysiderin zeigt. Als Berndt selbst ein *Miraculous Photographs* herstellen wollte, erklärte sie ihm: „Oh, no. You don't have to look through the camera at all. The Virgin Mary is going to write something on the film for you“¹⁷³. Demnach haben die Heiligen den irdischen Träger selbstständig geprägt und eine Gabe, ein *Geschenk*¹⁷⁴ für die Gläubigen hinterlassen. „Our Lady gives us the miracles on the photos. They are her gifts for us“¹⁷⁵, gibt Wojcik die Worte eines Gläubigen wieder.

Strukturell spiegelt der fotografische Prozess aber auch Marias passive Empfängnis. So sind die *Miraculous Photographs* nicht nur durch Berührung indexikalisch mit dem Himmlischen verbunden, sondern entstehen aus dem Göttlichen und determinieren so einen zweifachen Status als *Acheiropoietos*, der „Vorstellung der *Imago Christi* [...] als sich selbst hervorbringendes Bild Gottes“¹⁷⁶. Katharina Sykora bemerkt die Analogie zum indexikalischen und mimetischen Vermögen der Fotografie, „die Wirklichkeitsabdruck und auch deren Umwandlung in ein zweidimensionales Bild ist“, und benennt die Fotografie deshalb als „kongeniale Erbin der Vera Ikon“¹⁷⁷. Die Fotografie habe, der Autorin nach, sukzessive im 19. Jahrhundert die christliche Effigie, etwa die Vera Ikon oder andere Reliquiar-Effigien, ersetzt, da sie „gleichzeitig zum physischen Abdruck und zum bildlichen Gestalter des Ersatzleibes wird“¹⁷⁸ und die *Absenz* in eine körperliche *Präsenz* verwandelt¹⁷⁹.

¹⁷² Vgl. Wojcik 1996, S. 133.

¹⁷³ Berndt 1981, S. 35.

¹⁷⁴ Marcus Rimmele: *Der Körper des Bildes Gottes. Zur problematischen Materialität des religiösen Bildes im Mittelalter*, in: Marcel Finke, Mark A. Halawa (Hg.): „Materialität und Bildlichkeit – Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis“, S. 273.

¹⁷⁵ Wojcik 1996, S. 133.

¹⁷⁶ Vgl. Sykora 1999, S. 24/25.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 26.

¹⁷⁸ Ebd., S. 24.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 17.

Eine Körperlichkeit ist den Miraculous Photographs bereits durch ihre spezifische Materialität und Objekthaftigkeit gegeben. Gleichzeitig sind die Fotoobjekte durch ihre religiösen Einschreibungen von Sakralität durchdrungen und wurden als *Reliquien*, als *Überreste* (lat. *reliquiae*) der Heiligen, von den Baysider verehrt. Sie standen im Zentrum ihrer religiösen Praxis, doch ihr Umgang mit den Polaroids unterschied sich vom Reliquienkult traditioneller katholischer Riten. Die Polaroids wurden nicht verschlossen in kostbaren Schreinen aufbewahrt und nur an Jahrestagen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.¹⁸⁰ Im Gegenteil, die Miraculous Photographs waren stets präsent und verfügbar. Im Privatbesitz der Baysider wurden sie in der Handtasche verstaut oder in Fotoalben geklebt. Sie waren nah- und greifbar und wurden auf den Erscheinungsritualen herumgereicht, gezeigt und betastet. Dabei waren Finger und Hand, als deiktische, technische und taktile Werkzeuge in jegliche Akte eingebunden und hinterließen Abdruck auf Abdruck auf dem Foto. Durch den Gebrauch des Polaroids ist eine Patina entstanden, die von Zeitlichkeit zeugt und Hinweise auf den Besitzer gibt. Berndt beschreibt die Fotoobjekte in seinem Essay wie folgt: „The picture is laminated, and the lamination has begun to crack and peel. It has that strange pocketbook mixture of smells, of lipstick, perfume and money.“¹⁸¹

In den Miraculous Photographs laufen materielle, indexikalische und imaginierte Beziehungen zusammen. Der göttliche Abdruck, der sich im Bildprozess in den Träger geschrieben hat, wurde überlagert von den Spuren des kontinuierlichen irdischen Gebrauchs durch die Baysider. Eine gegenseitige, doppelte Berührung hat stattgefunden, die den *Bildkörper* in seiner spezifischen Gestalt hervorgebracht hat und so den Status der Polaroids als Berührungsreliquie¹⁸² zweifach determiniert.

¹⁸⁰ Zahlreiche Reliquien werden nur am Jahrestag der *Translatio*, der einstigen Überführung, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Vgl. Jutta Seibert: *Reliquien*, in: ebd. (Hg.): „Lexikon der christlichen Kunst“, Basel 1989, S. 264/65.

¹⁸¹ Berndt 1981, S. 33.

¹⁸² Reliquien zweiter Klasse, *Berührungs-* oder *Kontaktreliquien*, sind Gegenstände, die Heilige berührt haben sollen. Vgl. Achim Saupe: *Berührungsreliquien — die geschichtsreligiöse Aufladung des Authentischen im historischen Museum*, in: ebd. u.a.: „Authentisierung im Museum — Ein Werkstattbericht“, Mainz 2017, S. 52.

VERVIELFÄLTIGUNGEN

Die Miraculous Photographs haben durch den rituellen Akt ihrer Genese und der Einmaligkeit ihrer Erscheinung eine Auratisierung erfahren.¹⁸³ Dennoch widersetzt sich das Polaroid in seiner Hybridität einer eindeutigen Zuordnung im Sinne von Walter Benjamins Dichotomie zwischen der *Aura des einzigartigen Kunstwerks* und der *Authentizität der Reproduktion*¹⁸⁴, weil es beides in sich trägt. *Einmaligkeit und Dauer*, die nach Benjamin dem Unikat inhärent sind, bilden bei den Polaroids keinen Gegenpart zur *Flüchtigkeit und Wiederholung* des reproduzierbaren Bildes¹⁸⁵, sondern gehen eine Symbiose ein. Zwar brachten die Baysider — mit jedem Druck auf den Auslöser — ein neues, einmaliges Bild hervor, jedoch wiederholte sich der fotografische Akt fortwährend und mit ihm die Botschaften¹⁸⁶, sodass das Bildverfahren serielle Ausmaße annahm und vielfache, redundante Bildtypen produzierte.

Eine physische Metamorphose erfuhren bestimmte Bilder aber nach den Erscheinungsritualen, denn sie dienten als Vorlage für Reproduktionen. Die OLR-Organisation ließ ab Mitte der 1970er hunderte der symbolträchtigsten Polaroids abfotografieren und verschickte Abzüge an ihre AnhängerInnen, aber auch an interessierte Skeptiker wie Berndt per Post oder verteilte sie auf den Erscheinungsritualen. In Berndts Nachlass habe ich mehr als zwei Dutzend reproduzierter Polaroids der OLR gefunden, die er von John T. Watkins, einem Mitarbeiter der OLR-Organisation samt offizieller Deutungsblätter (Abb. 14) und eigenhändiger Notizen (Abb. 15) geschickt bekam.¹⁸⁷ Der charakteristische weiße Polaroidrahmen wurde zum Teil übernommen, jedoch unterscheidet sich der plane Kodak-Abzug deutlich von den Polaroids. Als Kopie erhielten die göttlichen Bilderscheinungen neue Materialitäten¹⁸⁸, Kontexte und Funktionen.

¹⁸³ Der „einzigartige Wert des ‚echten‘ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual“. Walter Benjamin, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Das Kunstwerk in seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], Frankfurt a.M. 2013, S. 22.

¹⁸⁴ Ebd., S. 22.

¹⁸⁵ Ebd., S. 20.

¹⁸⁶ I. 1.3 BILDER UND BOTSCHAFTEN.

¹⁸⁷ Vgl. zum Postversand der Reproduktionen: Wojcik 1996, S. 130.

¹⁸⁸ Die Reproduktionen bekamen mit der Zeit ebenso eine Patina wie das Original Polaroid, da sich Spuren des Gebrauchs ablagern. Watkins etwa hat beim Schreiben den Kugelschreiber fest in die Oberfläche des Papiers gedrückt und dadurch eingedellt. Die Ecken und Teile des Bildrandes erscheinen verletzt. Zudem wurde das Foto am rechten Rand aufgeklebt — vielleicht in ein Album oder an eine Wand — und wieder abgelöst. Die gelblichen Klebstoffreste sind auf der Rückseite verblieben. Aber auch das von Kodak gedruckte Label scheint hervor und prägt die spezifische Materialität.

Sie wurden zu Werbebildern mit dem Sendungsauftrag, weitere AnhängerInnen zu missionieren und die himmlischen Nachrichten zu verbreiten.

Das Marketing der OLR war sehr aktiv. „[T]he apparitions [were promoted] at a grassroot level through mass-produced religious tracts, books, videos, audiocassetts, radio broadcasts, and cable television“.¹⁸⁹ Zudem schalteten die Baysider Anzeigen in Zeitungen wie der *L.A. Times* oder *Weekly World News* und mieteten Plakatwände verschiedenster Größen auf Highways oder in der Metro.¹⁹⁰ Die Gemeinschaft publizierte regelmäßig bebildertes Informationsmaterial, in dem die Miraculous Photographs im Zentrum standen. Die OLR gab etwa Sonderausgaben des Newsletters *Roses* (Abb. 16) heraus, in denen aktuelle Polaroids mit den dazugehörigen Botschaften veröffentlicht wurden. Diese Bildsammlungen dienten zum einen als Werbematerial, aber auch den Baysidern als Interpretationshilfe, um sich die Bildsprache anzueignen und die eigenen Miraculous Photographs — unabhängig von Lueken — lesen zu können. Dabei traten die Bilder vom Raum der intimen Zwiesprache zwischen Gläubigen und Heiligkeit in den Raum einer allgemeinen Öffentlichkeit.

Nach Benjamin ist „Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes“¹⁹¹. In diesem Sinn haben die Miraculous Photographs im Akt des Abfotografierens und der Vervielfältigung an *magischem*¹⁹² Wert verloren, da die Bilder allseits verfügbar gemacht wurden sind. Doch im gleichen Zuge wirken die Reproduktionen bis heute der Vergänglichkeit entgegen. Sie bewahren und streuen die ephemere Bilderscheinung und gewähren damit die Verbreitung und das Fortdauern ihrer Botschaften.

¹⁸⁹ Wojcik 1996, S. 132.

¹⁹⁰ Vgl. Wojcik 1999, S. 138.

¹⁹¹ Vgl. Benjamin 2013, S. 22.

¹⁹² Vgl. ebd. S. 21. Entgegen Benjamins Überlegungen haften dem Medium der Sofort-Bild-Fotografie seit seiner Erfindung Zuschreibungen des Magischen an. Bereits im Jahr 1948, als Edwin H. Land die erste Polaroidkamera auf den Markt brachte, haben Presse und SchriftstellerInnen die neuartige Technik als 'magisch' beschrieben. Das Cover des *Life Magazins* stellt 1972 etwa die Polaroid SX-70 mit dem Titel „A Genius and His Magic Camera“ vor. Demnach nutzten die Baysider das übersinnliche Potential der Sofort-Bild-Fotografie, denn es wird durch zwei konträre fotografische Eigenschaften hervorgebracht: der „Simulation“ eines paranormalen Effekts und der „Heraufbeschwörung“ eines solchen. Vgl. Wojcik 1996, S. 144.

1.3 BILDER UND BOTSCHAFTEN

LICHTSCHRIFT

Die fotografische *Lichtschrift*¹⁹³ konstituiert das *Miraculous Photograph* doppelt: Es ist zugleich Bild und Botschaft. Lichteffekte bringen Linien, Strukturen und Flächen auf dem Foto hervor, die sich zu einem abstrahierten visuellen Bild zusammenfügen und simultan als lesbarer Code¹⁹⁴ funktionieren, der für die Baysider untrennbar an bestimmte Botschaften geknüpft ist. Demnach kommunizierten die Gläubigen mit den Heiligen über eine göttliche Bildsprache, die sich sukzessive mit der Entstehung des religiösen Polaroidkults der OLR entwickelt hat, denn die Bedeutungen wurden von Lueken selbst — in ihrer Funktion als *Voice Box for Heaven* — konstruiert und beziehen sich auf tradierte Symboliken, die in der Bibel begründet liegen.

Der Grad der Abstraktion der *Miraculous Photographs* variiert stark. Viele zeigen noch einen referentiellen Umraum (Bäume, Menschen, die Marienstatue etc.), der aber von diversen Lichteinschreibungen (Strahlen, Prismen, Linien, Nebel etc.) verfremdet wird. Oft bildet eine dunkle Fläche den Hintergrund, auf dem farbige Lichteffekte ohne räumliche Tiefe kontrastreich hervorscheinen.

In der Berührung weist der Einschreibungsprozess des Lichts strukturelle Analogien zum Vorgang des Schreibens oder Zeichnens auf, in dem auch die Hand eine ausführende Rolle einnimmt, die mit dem Stift einen Farbdruck auf dem blanken Papier setzt. Allerdings bewegt sie beim Zeichnen das Werkzeug aktiv, während das Papier statisch bleibt, und führt somit einen gezielten Effekt herbei. Dagegen waren während der langen Belichtungszeit der *Miraculous Photographs* meist beide Akteure, fotografierende Person und Lichtquelle, graduell in Bewegung und beschrieben im

¹⁹³ In frühen Vorstellungen einer fotografischen Lichtschrift, die mit der Erfindung der Fotografie aufkam, ist es keine paranormale Macht, die sich in das Foto einschreibt: die Sonne, die „man zum Gehilfen der Photographie machen konnte und sich zugleich ihrer legitimierenden Kraft versichern. [...] Die Licht-Schrift war daher eine Form von natürlicher Sprache, die die Wahrheit des Abgebildeten garantierte.“ Bernd Stiegler: *Licht-Schrift*, in: ebd.: „Bilder der Photographie – Ein Album photographischer Metaphern“, Frankfurt a.M. 2006, S. 131/32.

¹⁹⁴ I. 1.2.2 DER OBJEKTIVE APPARAT.

Zusammenklang den Träger¹⁹⁵. Dabei hatte der Fotografierende nur ein Mindestmaß an Kontrolle und ein weitgehend zufälliges Bild entstand, dessen formale Elemente — Linien, Schleifen, Muster, Ringe — wiederum einem zeichnerischen Duktus entsprechen (Abb. 17–20) oder auch — in Gestalt von Schlieren, Wolken, Nebel und Farbverläufen — einem malerischen.

Eine Anleitung der *Polaroid Landkamera 350*, die auch mögliche Bedienungsfehler listet, verrät die technische Ursachen für den Effekt der Lichtstreifen und -linien: „Bei dieser kleinen Blendenöffnung reichte das Licht nicht aus, so daß das Fotoauge eine Zeitaufnahme veranlasste, während Sie oder die Lichtquelle sich bewegte. Oder Sie waren bei korrekter Einstellung zu weit vom Objekt entfernt.“¹⁹⁶ Weil die Blende in der Dunkelheit bis zu mehreren Minuten geöffnet bleibt, kann das Licht keinen stempelartigen Abdruck hinterlassen, sondern *schreibt* sich mit der Bewegung als fortlaufende Spur in den Träger ein, was zu stark abstrahierten Resultaten führt. Um genau diesen Effekt zu bewirken, vermieden die Baysider, den Einsatz technischer Hilfsmittel: „So the only way this would work would be at night because they use Polaroid cameras with no flash.“¹⁹⁷

BILDSPRACHE

Berndt beschreibt zwei Typen von Miraculous Photographs in Bayside: „those officially interpreted by Veronica, and those which had no official meaning, but were open to interpretation“¹⁹⁸. Die zweite Variante erlaubte den Baysidern — weitgehend unabhängig von Lueken — eine eigene Dechiffrierung. Dem individuellen Interpretationsraum war allerdings ein Rahmen gesetzt, denn auch persönliche Bedeutungszuweisungen der Symbole gingen meist von bereits publizierten Miraculous Photographs und den offiziellen Erklärungen der OLR aus. Seit Mitte der 1970er wurden regelmäßig Sonderausgaben des *Newsletters* (Abb. 16) veröffentlicht und an weite Teile der Anhängerschaft versandt.¹⁹⁹ Mit jeder neuen Publikation ist der eigene *Deutungsatlas*

¹⁹⁵ Auch das Trägerpapier hat aktiven Anteil am Bildprozess, da die chemischen Reaktionen im Polaroid als letzte Instanz die Bilderscheinung hervorbringen.

¹⁹⁶ O.V.: *Bedienungsanleitung: Polaroid Land Camera 350*, The Polaroid Company (Hg.): Boston 1969, S. 49.

¹⁹⁷ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 269.

¹⁹⁸ Ebd. 1981, S. 22.

¹⁹⁹ Vgl. Wojcik, S. 134.

gewachsen, der die Baysider Bildsprache sukzessive verdichtete und dabei als Legende fungierte, durch die Symbole, Farben und Strukturen auf den fotografischen Bildern glaubenskonform entschlüsselt werden konnten.

Im *Blue Book* der OLR werden die polaroiden Zeichen in vier Kategorien geteilt — 1. *Numbers*, 2. *Letters of the alphabet*, 3. *Concrete symbols*, 4. *Colours* — und jeweils mit einer Liste an Beispielen belegt, beispielsweise: 2= *man (or woman)*, 3= *warning*, 4= *evil man (or woman)*, 5 oder 6= *one of the principal demons*, mehrere Sechsen= *Satan*, 7= *Christ*, 8= a) *The Eucharist* or b) *Catholic priesthood*, W= *warning*, Ψ= „we are getting very close to the end of this particular period of time in human history“, Ω= *the end*, Schlangen= *the presence of the forces of hell*, Schleifen= Judas, Dämonenköpfe repräsentieren eine frevlerische Absicht der abgebildeten Personen und ein Kaninchensymbol enttarnt *falsche Priester*.²⁰⁰ Farben wiederum bestimmen den Tenor der Botschaften — Rot bedeutet zum Beispiel Kummer und Leid — und weisen zudem auf den himmlischen Urheber der Nachricht, denn die Farbe zeigt auf, welcher Heilige beim Zeitpunkt des Auslösens präsent war: Blau steht für die Jungfrau Maria, Pink für Jesus Christus und Grün für den heiligen Michael.

Auffällig ist, dass die im *Blue Book* aufgeführten Symbole eine ungleiche Dichotomie zwischen Gut und Böse²⁰¹ eröffnen, die ebenso deutlich in den verbalen Botschaften von Luekens Visionen hervortritt. Etwa drei Viertel der aufgeführten Symbole versinnbildlichen dunkle Mächte und nur wenige das Himmlische. Diese negative Setzung wird von den Baysidern im Interpretationsprozess übernommen.²⁰²

²⁰⁰ McGinn Cillis 1981a, S. 22.

²⁰¹ I. 1.1 OUR LADY OF THE ROSES.

²⁰² Ein Gegenbild zum Bösen schafft die schriftliche und orale Legende Luekens als Personifikation des Guten.

APOKALYPTISCHE WARNUNGEN

Die *Miraculous Photographs* enthalten vor allem apokalyptische Prophezeiungen zum Weltchicksal, die aber gleichsam Anleitungen zur Rettung der Menschheit preisgeben.

„An essential component of Mrs. Lueken’s messages is her constant reference to prophetic signs that indicate that the end of the world is near. [...] Worldwide catalycism, or what is referred to as the ‚Great Chastiment‘, may be averted through personal penance, prayer, and adherence to traditional Catholic teachings [...].“²⁰³

Auch Berndt erkennt das den Botschaften inhärente Gebot der Frömmigkeit:

„The pilgrims understand that if they were pious enough, if they prayed for guidance, and if they freed themselves from the sins of the world, the meaning of their photographs would be apparent to them. An epistemology developed — a common body of knowledge that all agreed enable the pilgrims to concur the meaning of their pictures.“²⁰⁴

Vermehrt tritt ein roter Kreis in den *Miraculous Photographs* auf, der für den Komet Kohoutek²⁰⁵ steht. Im Jahr 1973 sichtete der tschechische Astronom Luboš Kohoutek in der Hamburger Sternwarte den nach ihm benannten Himmelskörper, der das innere Sonnensystem durchquerte. Die Entdeckung des sogenannten *Kometen des Jahrhunderts* löste einen internationalen Medienrummel²⁰⁶ aus, denn mehrere Astronomen sagten voraus, dass das Gestirn ein einzigartiges Lichtspektakel am Himmel entfachen würde, was aber nicht eintraf.

Die Baysiderin Irene Cach deutet einen zentralen roten Kreis auf ihrem Polaroid, der vermutlich das frontale Licht einer brennenden Taschenlampe zeigt, in einem Gespräch mit Berndt im Jahr 1980 folgendermaßen: „Oh! This

²⁰³ Wojcik 1999, S. 69.

²⁰⁴ Berndt 1981, S. 22. Berndt kommentiert mit dieser Aussage eine Verkündigung der Jungfrau Maria durch Lueken, während des 10. Jubiläums der OLR, am 18.06.1980: „My child, I did not hasten to interrupt the reading of the photographs because much has been given to all this evening. It is not necessary for you to give extensive discourses on the photographs, for if I want to read them, I assure they will. I would advise as they read the photographs, that they pray for guidance to the Holy Spirit, so that they will fully understand.“

²⁰⁵ Vgl. Luboš Kohoutek: *Komet Kohoutek 1973f*, in: ebd., Rudolf Kippenhahn, Holger Häusler, Hans Oberndorf (Hg.): „Der Jahrhundertkomet Kohothek“, Stuttgart 1973, S. 5–22.

²⁰⁶ Vgl. O.V.: *Special Report: Kohoutek — Comet of the Century*, in: „Time Magazin“, 17.12.1973. (content.time.com/time/magazine/article/0,9171,908347,00.html, aufgerufen am 13.06.2018.) Ein regelrechter Hype entstand um den Kometen und auch Musiker nahmen ihn als Inspiration, zum Beispiel: Sun Ra: *Concert for the Comet Kohoutek*, 1973; R.E.M.: *Kohoutek*, 1985; Kraftwerk: *Kohoutek. Kometenmelodie*, 1973; Václav Neckář: *Komet Kohoutek*, 1974.

is terrible. This is the comet K[o]houtek. The scientist don't even have this picture. This is the comet with poison gases. The red around it are the gases. It will wipe out the world if we don't repent!"²⁰⁷ (Abb. 21). Die Aussage impliziert den Glauben der Baysider, Kohoutek wäre *The Fiery Ball of Redemption*²⁰⁸, den Lueken oftmals in ihren Visionen beschrieben hat und der — ihren Prophezeiungen nach — mehr als drei Viertel der Weltbevölkerung vernichten werde (Abb. 22,4a,b).²⁰⁹ Das Motiv leitet sich von einer Beschreibung der *Apokalypse* in der *Offenbarung des Johannes* ab: „Und es tut große Zeichen, daß es selbst Feuer vom Himmel auf die Erde herabkommen läßt vor den Menschen“²¹⁰. Das Feuer als Symbol des Weltuntergangs ist bereits bei der bekannteren Marienerscheinungen in Garabandal, Spanien (1961–1965) aufgetreten, auf die die OLR sich in einem Kapitel des *Blue Books* explizit bezieht.²¹¹ Eine der vier jungen Seherinnen, Conchita Gonzalez, sprach von einem ewigen Feuer als Strafe für die Menschheit, aber beließ die Prophezeiung wie schon im Neuen Testament allgemein²¹², wohingegen Luekens Visionen viele Details offenbarten:

„There will be tremendously high waves roaring and taking with them cities; buildings shall disappear from their moorings; the atmosphere shall spew forth currents of great heat; a darkness of spirit and a darkness of atmosphere shall settle in a deadly quiet upon mankind. As the day follows night, so shall this warning follow soon. Beware of the sunrise! [...] Do not look up to the sky, the flash! Close your windows! Draw your shades! Remain inside!! Do not venture outside your door, or you will not return!! PRAY! PROSTRATE YOURSELVES UPON YOUR FLOOR! PRAY WITH ARMS OUTSTRETCHED AND BEG FOR MERCY OF YOUR GOD, THE FATHER!“²¹³

²⁰⁷ II. 2.2.3 DEKONSTRUKTIONEN.

²⁰⁸ Vgl. Laycock 2014, S. 50.

²⁰⁹ „Many will die in the Great Ball of Redemption“, prophezeite Veronica Lueken während einer Vision. Veronica Lueken, zit. nach: These Last Days Ministries (Hg.): *Virgin Mary's Bayside Prophecies — 1980–1994*, Kindle Edition, New York 2015, S. 98. Die apokalyptische Vorstellung eines zerstörerischen Kometen existierte bereits vorher im katholischen Glauben als Teil diverser Prophezeiungen, die aber von der römisch-katholischen Kirche nie autorisiert wurden. Vielmehr sieht Wojcik darin einen Volksglauben: „a form of folk apocalypticism, learned through popular publications and discussions the Catholics have with each other“. Wojcik 1997, S. 76.

²¹⁰ Bibel, Offb, 13,13, Schlachter, 2. Revision 1951 (1905). In diesem Teil der Apokalypse werden zwei Mächte beschrieben — das Meeres- und das Erdentier —, die zusammen mit einem Drachen eine Einheit bilden und gegen Gott und die Menschen kämpfen.

²¹¹ Vgl. O.V. 1981f (Blue Book), S. 44/45.

²¹² Vgl. Sandra L. Zimdars-Swartz: *Encountering Mary: From La Salette to Medjugorje*, Princeton 1991, S. 232/33.

²¹³ Lueken, 12.06.1987, zit. nach: O.V. 1981f (Blue Book), S. 44/45.

So eignete sich Lueken bereits existente Bilder an und führte sie fort. Mit ihren bildstarken Formulierungen schaffte sie lebhaftere Vorstellungen, die anhand der Polaroids von den Baysidern weitergesponnen wurden.

Das nahende Ende der Welt war seit ihrer Entstehung eine Grundvorstellung der OLR und Motor ihres Missionierungsauftrags. „The signs of the end of the world are everywhere: nuclear weapons, AIDS, famine, pornography, natural disasters, communism, rampant murder, drug abuse, corruption and conspiracy in the Government and especially in the Roman Catholic Church.“²¹⁴ Die spezifische Erscheinung des Weltuntergangs ging aus dem damaligen Zeitgeschehen hervor. Nachdem der Komet Kohoutek vorbeigezogen war, sahen die Baysider in der atomaren Apokalypse eine neue Gefahr.²¹⁵ Schließlich war der Kalte Krieg in der Blütezeit der OLR in den 1970er und 1980er Jahren allseits präsent und mit ihm die kollektive Angst vor der Atombombe. So können Luekens spezifische Aufforderungen — „Do not look up to the sky, the flash! Close your windows! Draw your shades! Remain inside!“²¹⁶ — als Verhaltensanweisungen im Falle eines Atombombenanschlags gedeutet werden.

Auch Russland und der Kommunismus stellten für die Baysider das Böse dar²¹⁷, wie die Deutungen der Miraculous Photographs zeigen: „These are the Pope’s slippers. They’re in red, showing that there’s communism in the Vatican. Red is also the color of the Devil. And you can see that there is somebody behind all this“, zitiert Berndt Cachs Deutung eines Miraculous Photographs (Abb. 23). In den Legenden der OLR sind *Hausschuhe* nicht aufgeführt und der symbolische Sprung zum Papst, dem Kommunismus und höheren Mächten erscheint bei neutralem Blick nicht nachvollziehbar und sich allein aus der Farbe Rot herzuleiten. In unserem Interview führt Berndt die Deutung auf eine politische Motivation der Baysider zurück als Resultat der liberalisierenden Reformen des II. Vatikanischen Konzils: „My favorite one, *The Popes Slippers*, shows that there’s communism in the Vatican. See, what they were angry about was the change that the Catholic Church made to be more secular. No more Latin masses [...]. They hated that.“²¹⁸

²¹⁴ Wojcik 1996, S. 131.

²¹⁵ Vgl.: ebd., S. 143.

²¹⁶ Lueken, 12.06.1987, zit. nach: O.V. 1981f (Blue Book), S. 44/45.

²¹⁷ Die Farbe Rot und der Bär versinnbildlichen den Kommunismus. Vgl. Wojcik 1996, S. 131.

²¹⁸ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 271.

Der Konflikt der Baysider mit der katholischen Kirche, ihre politischen Positionen und ihre Ängste scheinen sich in den Deutungen der Fotos zu verquicken. Diese haben nicht nur die Zukunft prophezeit, sondern gingen auch in zeitgenössischen Verschwörungstheorien²¹⁹ auf: Cachs Interpretation des Polaroids demonstriert die Vorstellung der Baysider, Papst Paul VI. wäre durch einen Doppelgänger ersetzt worden. Lueken verkündete in einer Vision am 27.09.1975 folgende Worte von der Jungfrau Maria:

„My Child, I bring you a sad truth [...]. Our dear beloved Vicar, Pope Paul VI., he suffers much at the hands of those he trusts. [...] He is ill, he is very ill. Now there is one who is ruling in his place, an impostor, created from the agents of satan. Plastic surgery, My child, the best surgeons were used to create this impostor. Shout it from the rooftops! [...]“²²⁰

Die sprachliche Nachricht, die selbst schon bildhaft formuliert ist, taucht als Symbol im Polaroid wieder auf, von dem ausgehend viele weitere orale Erzählungen gesponnen wurden. So erscheinen die Miraculous Photographs lediglich als Wiederholung, aber auch Rückversicherung der generellen Botschaften der OLR, die Lueken während ihrer Visionen übermittelte.

HIMMLISCHES LICHT

Den Gegenpart zu den düsteren Botschaften bilden eine Reihe von Miraculous Photographs, die helles, positiv konnotiertes Licht visualisieren und somit Zuversicht und Hoffnung an die Baysider vermitteln.

Zu einem Polaroid (Abb. 24a,b) erklärte Cach, die Jungfrau Maria zeichnete einer neugierigen Besucherin einen Lichtstrahl auf das Polaroid, um sie von der Echtheit der Botschaften zu überzeugen. Diese Skeptikerin machte das Foto selbst, da sie annahm, die Baysider manipulierten den Bildprozess. „So you see this picture is not tampered, right?“ fragt Cach Berndt überzeugt. Auch wenn hier kein bewusster Betrugsversuch stattfand, gibt es eine technische Ursache für den vertikalen Lichteffect, den die Bedienungsanleitung der *Polaroid Land Camera 350* angibt: „Sie haben irgendwie auf den

²¹⁹ „Lueken had already adopted a conspiratorial worldview to explain the increasing hostility of Church authorities [...], as well as the death of her son.“ Laycock 2014, S. 107. Es existieren bis heute Theorien von katholischen Untergruppen und Sekten über einen Austausch des Papstes durch einen Doppelgänger, der in der Vorstellung entweder von russischen Kommunisten, Muslimen oder dem Teufel selbst eingesetzt wurde. Vgl. ebd., S 109.

²²⁰ Lueken, 27.9.1975, zit. nach: Laycock 2014, S. 108.

Streifenschlitz an der Kamerarückseite gedrückt, während Sie den Streifen herauszogen.²²¹

Ein sich wiederholendes Motiv der *Miraculous Photographs* ist der *Umgang* der Heiligen Maria: himmlische Lichtstrahlen, die Personen oder ganze Orte erhellen — ein Phänomen, das von den Baysidern als segnende Lichtgeste der Heiligen betrachtet wurde. In *Untitled* (Abb. 25) erleuchtet die Jungfrau Maria in Gestalt einer bläulich-türkisen Wolkenstruktur den Himmel über den Flushing Meadows Corona Park und konstituiert sich in den Augen der Baysider zweifach als Mutter Gottes: als Figur mit Kreuz und Umgang, aber auch als Lichtfarbe. Denn sobald blaue Bildelemente zu sehen waren, wussten die Gläubigen, die Heilige Maria ist anwesend.

In einer der wenigen Tagesaufnahmen überlagern rosa-bläuliche Lichtreflexe das Profil eines jungen Mannes. Cach erkennt darin einen Schutzengel mit pinken Flügeln, der über einen Jungen wacht (Abb. 5). So schrieben die Gläubigen den hellen, auf Personen fallenden Lichtstrahlen Schutzfunktionen zu, denn sie würden die behütende Präsenz der Heiligen aufzeigen.

In *Untitled* (Abb. 26) sind es zwei Worker der OLR, die von einem goldenen Lichtregen umgeben sind, der ihnen Segen spendet und sie — Cachs Deutung nach — für ihre Teilnahme am Ritual belohnt. Im Polaroid erscheinen die Strahlen semitransparent als transzendente Lichtgestalt im Moment zwischen Verschwinden und Erscheinen. Tatsächlich aber handelt es sich bei diesem *Miraculous Photograph* um eine mehrfache Doppelbelichtung, das heißt der Auswurf des Fotos wurde wiederholt verhindert. So überlagern sich in der Fotografie mehrere Bildebenen, die im Schwarz miteinander verschmelzen und eine rätselhafte, hybride Wirkung evozieren. Bei genauer Betrachtung geben sich die strahlenhaften Lichterscheinungen als Reflexion des Faltenwurfs eines blauen Samtumhangs zu erkennen, im wörtlichen Sinne ein Umgang, den die Marienstatue auf demselben Erscheinungsritual ‚getragen hat‘ (Abb. 27). Ich vermute, der Fotografierende nahm innerhalb kurzer Zeit drei bis vier unterschiedliche Perspektiven ein. Er stand im inneren Kreis des mit Rosen geschmückten Vatikanischen Denkmals, während Lueken eine Vision empfing und die Worker mit den weißen Baskenmützen um sie herum

²²¹ Vgl. O.V.: Bedienungsanleitung: *Polaroid Land Camera 350*, Boston 1969, S. 49.

agierten.²²² All diese Motive sind im Polaroid präsent und doch visuell zu sehr miteinander verschränkt, als dass eine eindeutige Zuordnung möglich wäre.

In der ambivalenten, unscharfen Bilderscheinung sehen die Baysider heiliges Licht aufleuchten. Von oben nach unten fallend, dem vertikalen Faltenwurf des Umhangs entsprechend formieren sich die polaroiden Strahlen auf dem Bild zu einem *Sendlicht* und erinnern an bestimmte Heiligenszenen der Früh-/Renaissance wie etwa Giotto's *Die Geburt Christi* (um 1315, Abb. 28). Das Licht in dem Fresko liest sich als Schwelle zwischen Himmel und Erde und visualisiert eine imaginäre Verbindung, eine Art *Nabelschnur* zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen.²²³ Jene christlichen Darstellungen versinnbildlichen die Vorstellung der Baysider einer immateriellen Berührung zwischen ihnen und den göttlichen Wesen im Moment der fotografischen Licht-einschreibung.

FOTOGRAFIE DES UNSICHTBAREN

Das Kameraauge zeichnet den menschlichen Sinnen Verborgenes auf und bringt es als Bild in die Sichtbarkeit. In dieser Funktion nutzten die Baysider die Polaroidfotografie auch, um von den Heiligen gezielte Kommentare über sich selbst, die abgebildete Person oder den Ort der Aufnahme zu erhalten.

So können die *Miraculous Photographs* persönliche Zustandsbeschreibungen des Fotografierenden kundtun. Während eines Erscheinungsrituals machte Berndt ein Polaroid mit einer geborgten Kamera (Abb. 2a,b). Es zeigt mehrere rote Sechsen und ein langgezogenes blaues M. Im Gespräch mit einer jungen Baysiderin und ihrer Familie kamen folgende Deutungen zu Tage, die er in seinem Essay benennt:

„To the followers of Veronica, 666 means Satan, or the agents of Satan. The reference is from the book Revelation. It was possible that the numbers 666 alone on the photograph would be interpreted to mean that I was an agent of the devil. Fortunately, [...] a shape of the letter M began to appear. The girl's father was the

²²² Eine andere Möglichkeit wäre eine Manipulation im Nachhinein. Über eine derart bewusste Konstruiertheit kann ich nur spekulieren, aber die Komposition scheint sehr durchdacht zu sein. Jedes Motiv bekommt einen eigenen Bildteil und der Umhang wurde geschickt über zwei Worker gesetzt.

²²³ III. MIRACULOUS PHOTOGRAPHS. VEHIKEL DES SAKRALEN.

first to point it out. The consensus was that the letter M opposite to the 666 meant the devil and the Virgin Mary were fighting for the destiny of my soul.“²²⁴

Die Erklärung ist fantasievoll, aber einfach und deshalb nachvollziehbar. Es geht wiederholt um den Kampf zwischen Gut und Böse, der nicht nur auf der Welt, sondern — offensichtlich — auch im Skeptiker Berndt tobt. Die Botschaften evozieren eine Atmosphäre der Angst, die Nährboden für ihren Missionierungsauftrag war. Schreckensszenarien wurden geschaffen, die in der Bibel oder bekannten Marienerscheinungen begründet liegen und dem Menschen lediglich die Wahl zwischen zwei Seiten offerieren: Gott oder Satan.

Lueken instrumentalisierte die Sofort-Bild-Fotografie auch zur instantanen Überprüfung fremder BesucherInnen. Laycock schildert, dass sie, bevor sie etwa einen unbekanntem Priester zum Gespräch empfing, zuerst hat ein Foto von ihm machen lassen. Nur wenn es ihn im positiven Licht zeigte, wurde er vorgelassen.²²⁵ Diese Praxis weist Analogien zu frühen technischen Medien auf, die in den Diensten des Spiritismus standen. Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts versuchte der französische Nervenarzt Hippolyte Baraduc *Lichtschwingungen der Seele* aufzuzeichnen und „verschiedene fluidale Emanationen des menschlichen Körpers zu fotografieren“²²⁶. Auch wenn hier keine göttlichen Mächte die Bilderscheinung lenkten, intendierte der Mediziner durch die fotografische Erscheinung Rückschlüsse auf den körperlichen und seelischen Zustand der abgebildeten Person zu ziehen. Der Psychiater Jules Eisenbud griff Baraducs Grundidee in den 1970er Jahren in seinen Untersuchungen des Mediums Ted Serios²²⁷ wieder auf und versuchte auf Basis von Polaroids Gedanken als fotografisches Bild zu fixieren (Abb. 32). Etwa zur gleichen Zeit entwickelte Guy Coggins eine Methode, mittels der er durch Instant-Fotografie die vermeintlich geistige Aura des Menschen sichtbar machen

²²⁴ Berndt 1981, S. 36.

²²⁵ Lueken machten diese Polaroids nicht selbst, sondern ließ sie von ihrer engen Mitarbeiterin Ann Ferguson anfertigen. Vgl. Laycock 2014, S. 47.

²²⁶ Veit Loers: *Einleitung*, in: ebd., Andreas Fischer (Hg.): „Im Reich der Phantome — Fotografie des Unsichtbaren“, Ostfildern-Ruit 1997, S. 15; Vgl. auch: Andreas Fischer: „*La Lune au front*“ — *Remarks on the history of the photography of thought*, in: ebd., Clément Chéroux et al. (Hg.): „The Perfect Medium – Photography and the Occult“, Paris 2004, S. 139/40. Zu Baraduc: FAZIT. DAS GESPENSTISCHE DER FOTOGRAFISCHEN TRANSZENDENZ.

²²⁷ Vgl. O.V.: Unterschrift der Bildtafel 21 zu *Ted Serios*, in: Veit Loers, Andreas Fischer (Hg.): „Im Reich der Phantome — Fotografie des Unsichtbaren“, Ostfildern-Ruit 1997, S. 85.

konnte. Dieses Verfahren wurde auch Jahrzehnte später von KünstlerInnen wie Clare Strand²²⁸ (Abb. 31) oder Danièle Laurent adaptiert (Abb. 32).²²⁹

Überdies wirft *Untitled* (Abb. 33) Parallelen zur wenige Jahre nach Baraducs Experimenten entdeckten Röntgenfotografie auf: Auf einem Polaroid leuchtet ein rötlicher Fleck auf dem Hinterteil eines Mannes hervor. In der Vorstellung der Baysider wurde im fotografischen Prozess partiell eine Sehschicht abgelöst und somit eine gesegnete Rosenblüte zum Vorschein gebracht, die in seiner Hosentasche steckte. Diese Deutung schreibt der Kamera als auch der Rose magische Eigenschaften zu. Durch die Segnung mit Sakralität aufgeladen, scheint die Blüte hinter dem Stoff hervor und zeigt sich – nach Cach – so auf dem Foto.

Die OLR produzierte fortwährend visuelle und sprachliche Bilder, die unterschiedlichen Quellen und Intentionen entsprangen. Sie dienten den Baysidern als Vehikel ihrer Weltanschauung und — einstmals entstanden — modifizierten und verbreiteten sie sich expansiv.

Das *Miraculous Photograph* fungiert als Bild und Botschaft neben Apparat und Gläubigen als entscheidender Akteur der intermedialen und interdisziplinären Prozesse, durch die sich der Baysider Polaroidkult konstituierte. Dieses Dispositiv wird durch Berndts Projekt, die wissenschaftliche Auseinandersetzung durch Wojcik, Laycock und auch diese Dissertation noch ausgedehnt. In diesem Netz aus Bezügen besitzt die *Botschaft* — nach Marshall McLuhan²³⁰ — keine Konturen mehr, sondern geht in einem *Dazwischen* auf: zwischen Gesten der Kommunikation, Bild und Sprache, individuellen und kollektiven Bedürfnissen, zwischen Wahrheit und Fiktion.

²²⁸ Clare Strands Serie *Photism* (2004) ironisiert dieses Verfahren, indem sie die Porträtaufnahmen mit einer Aura-Kamera in Schwarz-Weiß herstellte und den Fotografien damit ihre farbsymbolische Lesbarkeit entzog. Vgl. O.V.: *Erfundene Wissenschaft*, in: Florian Ebner (Hg.): „(Mis)Understanding Photography — Werke und Manifeste“, Göttingen 2014, S. 238.

²²⁹ Vgl. O.V.: Unterschrift der Bildtafel 75a-f zu *Danièle Laurent*, in: Clément Chéroux, Andreas Fischer et al. (Hg.): "The Perfect Medium - Photography and the Occult", Paris 2004, S. 187.

²³⁰ Vgl. Marshall McLuhan, Quentin Fiore: *Das Medium ist die Massage*, Stuttgart 2011 (1967). Nach dem Medientheoretiker ist die eigentliche von den neuen Medien vermittelte Botschaft nicht das offenkundig Sichtbare, sondern der Transferprozess respektive die Kommunikation selbst, durch die Inhalte hervorgebracht werden.

2.

ÜBER FOTOGRAFISCHE HANDLUNGSMODALITÄTEN

Knapp zwei Jahre²³¹ hat Jerry Berndt am Bayside-Projekt gearbeitet. In dieser Zeitspanne war er bereits seit über einer Dekade als professioneller Fotograf tätig. Das folgende Kapitel fokussiert seine künstlerischen Strategien während und unmittelbar nach den Erscheinungsritualen 1980/81 und stellt zugleich Analogien zu Handlungsmustern her, die sich bereits im Kontext früherer Projekte entwickelt haben und die sich auch in seinem späteren Werk immer wieder zeigten.

2.1 FROM INSIGHT TO ACTION

Die fotografischen Sujets von Jerry Berndt (1943–2013) zeichnen sich durch eine große Heterogenität aus: Ansichten politischer und sozialer Unruhen, Kriegsszenen und religiöse Rituale gehören ebenso zu seinem Œuvre wie Aufnahmen von einsamen TrinkerInnen, BalletttänzerInnen, der nächtlichen Stadt, infantilen Puppen-Arrangements oder dem Tod seiner Großmutter. Als Klammer dieses breiten Themenfeldes kristallisieren sich menschliche Beziehungen und Interaktionen²³² heraus, die von spezifischen Emotionen und Stimmungen geprägt sind. Seine Fotografien geben Einblicke in *heterotopische*²³³ Räume, die Nicht-Eingeweihten verwehrt bleiben. Aus einem anthropologisch motivierten Interesse heraus dokumentieren die Bilder subjektive Beobachtungen, die durch Berndts eigene Erfahrung, seiner Faszination vom jeweiligen Gegenstand, aber auch von zufälligen Konstellationen gelenkt wurden. Stets war er als Fotograf und Persönlichkeit auf bestimmte Weise involviert und nahm situativ eine spezifische Position ein, woraus sich eigene fotografische Handlungsmuster und charakteristische Bildstrategien entwickelt haben. Im Folgenden untersuche ich die Verschrän-

²³¹ Eckpfeiler des angegebenen Zeitraums sind das erste Marienerscheinungsritual der OLR, das Berndt am 18.06.1980 besuchte, und eine Bildunterschrift, die als spätestes Datum den 01.11.1981 angibt.

²³² Es gibt auch wenige Fotografien, die verlassenere Orte oder leblose Objekte ohne visuelle Präsenz einer Person zeigen. Dennoch sind Menschen auch hier indirekt präsent, denn die abgebildeten Objekte funktionieren als Stellvertreter, da sie für spezifische vollzogene Handlungen stehen.

²³³ Zur Heterotopie: I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN UND II. 1.3.3 LICHT UND SCHATTEN.

kung seines persönlichen und beruflichen Lebens, in dem die Fotografie bereits seit Anfang der 1960er Jahre ein fester Teil ist.

INSIDER IM AUFRUHR

Als Berndt zur Fotografie kam, war er als Student der Anthropologie an der *University of Wisconsin-Madison* eingeschrieben und erhielt dort — ohne Vorkenntnisse und durch Zufall²³⁴ — eine Stelle als Aushilfslaborant in der Dunkelkammer. In unserem Interview schildert er, wie intensiv er sich mit der fotografischen Bildentwicklung auseinandergesetzt hat. Autodidaktisch studierte er Ansel Adams' Lehrbücher zur Fotografie²³⁵ und begann schließlich selbst zu fotografieren.

Zu dieser Zeit war ein Großteil der US-amerikanischen Bevölkerung im Aufstand gegen politische und soziale Ungerechtigkeit. Im Rahmen der *Anti-Kriegs*²³⁶- und der *Bürgerrechtsbewegung*²³⁷ kam eine immense Zahl Amerikaner zusammen, darunter viele StudentInnen, die sich organisierten, um gemeinsam ihre Stimme gegen Rassismus und das inhumane Vorgehen der Regierung in Vietnam zu erheben. Die frühen Fotografien Berndts (Mitte der 1960er bis 1972)

²³⁴ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 256.

²³⁵ Ebd., S. 257, 258. Berndt zeigte mir während des Interviews folgende Bücher in seinem Studio: Ansel Adams: *Camera and Lens: The Creative Approach*, New York 1948, *The Negative: Exposure and Development*, New York 1948, *The Print: Contact Printing and Enlarging*, New York 1950, *Exposure record*, New York 1950. Diese Buchreihe hat Berndts Arbeit sehr geprägt: „He was the one who turned the technique of photography into a true art. He scientifically understood it. This was the most logical; well-explained method“ (S. 275). Zudem schildert Berndt im Interview, wie er einen Sommer — Mitte der 1970er Jahre — als Adams Assistent arbeitete und von ihm lehrreiche Ratschläge erhalten hat.

²³⁶ 1965 fand der bereits zehn Jahre andauernde Krieg in Vietnam einen gewaltsamen Höhepunkt, als US-Präsident Lyndon B. Johnson Nordvietnam durch US-Streitkräfte bombardieren ließ, Bodentruppen aussandte und weitere Supermächte involvierte. Das löste eine immense Protestwelle in der Bevölkerung aus. Besonders der Einsatz des hochgiftigen chemischen Entlaubungsmittels *Agent Orange* durch die US-Streitkräfte führte zu großem Widerstand, da dieses ab 1965 weite Teile der vietnamesischen Wälder und (Nutz-)Pflanzen zerstörte und damit den Menschen auf grausame Art Grundversorgung und Schutz nahm. Vgl. Edwin A. Martini: Edwin A. Martini: *The Chemical War and the Illusion of Control*, S. 17-52, in: ebd. (Hg.): "Agent Orange — history, science and the politics of uncertainty", Amherst. Boston MA 2012, S. 17/18. Bis 1975 fielen drei Millionen vietnamesische Soldaten und Zivilisten dem Krieg zum Opfer. Vgl. Jennifer Dickey: *Remembering the American War in Vietnam*, in: „The Cold War — Historiography, Memory, Representation“. Andreas Etges, Konrad H. Jarausch, Christian Ostermann (Hg.), Oldenburg 2017, S. 177–193, hier: S. 178.

²³⁷ Trotz der offiziellen Aufhebung der Rassentrennung im Jahre 1954 war Rassismus in den USA der 1960er Jahre noch allgegenwärtig. Insbesondere Afroamerikaner wurden beschimpft, attackiert und etwa mittels Ausschlusses aus Universitäten um ihre Chancen auf einen sozialen Aufstieg gebracht. Die US-Regierung bekämpfte Bürgerrechtsbewegungen (wie etwa unter der Führung von Martin Luther King und Malcolm X), die von großen Teilen der US-Bevölkerung unterstützt wurden, mit massiven Mitteln wie einem brutalen Vorgehen der Polizei.

zeigen Reaktionen der amerikanischen Gesellschaft, etwa Demonstrationen (Abb. 34), aber auch Portraits einzelner Teilnehmer (Abb. 35) sowie Blicke hinter die Kulissen der Studentenorganisationen. Zugleich hielt er fest, wie sich der Protest in das Stadtbild und den Alltag gezeichnet hat (Abb. 36).

Berndt beschreibt sich selbst als einen *Radical*²³⁸. Er partizipierte an zahlreichen Aktionen und Projekten und dokumentierte sie fotografisch. Überdies initiierte er selbst als Mitglied der SDS (*Students for a Democratic Society*) Demonstrationen, an denen bis zu 20.000 StudentInnen teilnahmen²³⁹, hielt politische Reden und verbrannte während öffentlicher Proteste Einberufungsbefehle²⁴⁰. An der *University of Wisconsin-Madison* erhielt er beim ROTC (*Reserve Officers' Training Core*²⁴¹) eine Führungsposition und dirigierte sein Trupp während einer offiziellen Parade demonstrativ und für seine Vorgesetzten unerwartet gegen eine Wand. Dieser Auftritt war eine performative Metapher, die vor den Augen des Publikums das politische System *ad absurdum* führte. Daraufhin wurde Berndt aus dem College verwiesen²⁴² und begann seinen Lebensunterhalt durch die Fotografie zu bestreiten, die er im Zuge seines politischen Engagements betrieb.

Berndt war Teil eines großen linkspolitischen Netzwerkes, das mit verschiedenen — friedlichen und radikalen²⁴³ — Aktionen Aufklärungsarbeit für die Bewegung leistete. Er wollte die US-amerikanische Bevölkerung aufrütteln, von seinen pazifistischen Ansichten überzeugen und war an der Entwicklung und Umsetzung verschiedener Projekte beteiligt.

²³⁸ Vgl. Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 256.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 277.

²⁴⁰ Schlüter 2009, S. 10.

²⁴¹ ROTC war ein Programm der US-Streitkräfte an Colleges und Universitäten zur Rekrutierung und Ausbildung von Offizieren, das zu dieser Zeit Pflicht für männliche Studenten war.

²⁴² Vgl. Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 261.

²⁴³ Neben den zahlreichen künstlerischen und sozialen Projekten erwähnt Berndt im Interview eine prekäre Aktion, die das Ausmaß seines politischen Engagements deutlich macht. 1968/69 half er den später als Terroristen verurteilten Brüdern Karleton und Dwight Armstrong (vgl. Michael Bie: *It happened in Wisconsin*, Guilford, Connecticut 2007, S. 108/9.), einen Bombenanschlag auf die Badger Army Ammunition Plant nahe Baraboo in Wisconsin auszuüben. Mit einem gestohlenen Flugzeug des ROTC warfen sie über der Munitions-Fabrik selbstgebaute Molotowcocktails ab, die aber nicht detonierten. Berndt brachte die Bomben zum Startpunkt und beobachtete später den Flug aus der Ferne. Er betont, dass der Anschlag auf einen Sonntag gelegt wurde, weil die Fabrik zu dieser Zeit menschenleer sei. (Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 261) In einem Zeitungsartikel des *Milwaukee Journal* über die Armstrong-Brüder wird der misslungene Anschlag besprochen, Berndts Name fällt jedoch nicht (vgl. Michael Fellner: *The Untold Story: Part 1*, in: „The Milwaukee Journal's Wisconsin Magazine“, 18.5.1986, S. 8,9).

1966 produzierte Berndt seinen ersten Kurzfilm, *The Ballad of the Green Berets* (Abb. 37), der ihm und seinen Mitstreitern der SDS als Anschauungsmaterial für ihre Öffentlichkeitsarbeit diente. Berndt beschreibt ihr Vorgehen folgendermaßen:

„[...] and there were these little tiny projectors. We would go door-to-door and knock and say, ‚Do you have a son who is draft age? We’d like to show you something.‘ Now sometimes we’d get thrown out, sometimes people would say ‚I fought World War II,‘ and sometimes people would say ‚Well let’s talk about it.‘ So photography, in that case, turned into filmmaking which went door to door.“²⁴⁴

Berndt suchte die politische Diskussion und hatte dabei keine Scheu vor der Konfrontation mit Andersdenkenden.

Bereits in diesem frühen Kurzfilm spielt die Gegenüberstellung von Bild und Text eine entscheidende Rolle. Der 3-minütige-Loop besteht größtenteils aus verworfenem 16mm-Bildmaterial des Senders ABC und zeigt hintereinander weg Filmstills und einzelne Fotografien schockierender Kriegsbilder: „soldiers with their heads shot off, emergency hospitals, and guys with no legs“²⁴⁵. Dazwischen erscheinen immer wieder in *Stop-Motion* animierte Werbebilder von Stereotypen (Hausfrau, Mannequin, Muskelmann, Soldat in Heldenpose, Patriot etc.), die in Bezug zur amerikanischen Flagge oder zu collagierten Zeitungsschlagzeilen gestellt werden. Die Abschlusssequenz zeigt beispielsweise ein Selbstportrait von Berndt mit einer übergroßen *Green Beret* auf dem Kopf. Sprechblasen ploppen auf mit den Worten: „Fuck it“, „I quit“. Über das arrangierte Found-Footage-Material läuft die Tonspur des patriotischen Songs *The Ballad of the Green Berets*.²⁴⁶ Die Filmsequenzen konfrontieren die pathetischen Worte und Metaphern des Liedes mit konkretem Dokumentationsmaterial vom Krieg in Vietnam, das romantische Vorstellungen vom heldenhaften Sterben für das Vaterland tragisch verkehrt. Die Zeitungspassagen fügen wiederum neue Sinnschichten hinzu und evozieren auch komische Momente. Zwischen den Bild- und Textebenen

²⁴⁴ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 259.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Der Charterfolg von 1966 heroisiert unkritisch eine Spezialeinheit der US-Army. In einfacher Sprache und mit sanfter Stimme singt Barry Sandler: „Fearless men who jump and die / Men who mean just what they say / The brave men of the Green Beret.“ Der Song diente als Propaganda der US-Regierung, was Berndt durch seinen Film auf komplexe Weise sichtbar macht.

(gesungen/geschrieben)²⁴⁷ entstehen Leerstellen, die irritieren und dennoch berühren, da die traurige Melodie beim Zuschauer Empathie für die Verletzten und Toten hervorruft und Berndts pazifistisches Anliegen bekräftigt.

Der Film wurde im Mai 1966 auf dem *Film Societies Experimental Festival* in Madison vorgestellt und gewann einen Award. Die Einreichung des Werks und der darin verborgene Wunsch, seine Arbeit einem cineastischen Publikum zu präsentieren, zeigen Berndts frühe künstlerische Ambitionen.²⁴⁸

Ende der 1960er Jahre eröffnete Berndt mit Freunden eine Bar, ein sogenanntes *Coffee House*, in der sie Armeeinghörige strategisch von den Werten der Anti-Kriegs-Bewegung zu überzeugen versuchten.²⁴⁹ Der Ort war für diese Intention günstig gelegen, da er sich topografisch zwischen drei Militärstützpunkten befand und Berndt mit dem eigenen Bus eine Vielzahl Soldaten einsammeln konnte. „We had folk singers, beautiful girls, dancing, beer. It was fun; better than going down to the *Combat Zone*²⁵⁰ and watching night shifts. And besides, we got to talk about the war. Turns out a lot of the soldiers refused to go. [...] We had a whole underground network“²⁵¹. In diesem Rahmen half Berndt einer Reihe von Deserteuren, nach Kanada zu fliehen. Zudem schrieb und fotografierte er für das Sprachrohr der Studentenbewegung, die Protest-Zeitschrift *Old Mole*.²⁵² „So it was very organized, but in the meantime, I was making photographs“²⁵³, reflektiert Berndt seine damaligen Aktivitäten im Interview.

Die Fotografien, die Berndt zwischen 1965 und 1972 machte, geben unmittelbare Einblicke eines Eingeweihten in das Zentrum einer linken Bewegung. Er stand bei Protestmärschen an vorderster Front, fotografierte das gewaltsame Aufeinandertreffen der Demonstranten mit Neonazis (Abb. 38)

²⁴⁷ Die Strategie, Bild und Text zusammenzuführen und gegeneinander auszuspielen, wendet Berndt in verschiedenen Werkreihen an. In „II. 2.2 Text, Bild, Gegenstand“ untersuche ich dieses Vorgehen anhand der Fotomontagen der Bayside-Serie.

²⁴⁸ Im Programmauszug der *Wisconsin Film Society* wird Berndt als Filmemacher („film maker“) vorgestellt. Bereits 1965 produzierte er den Kurzfilm *Satisfaction* und legte den gleichnamigen Song der *Rolling Stones* als Tonspur darüber. 1966 dreht er mit Freunden als Darsteller den slapstick-artigen 16mm-Film *Great Suds Your Duds Robbery* als Persiflage des sog. *Great Train Robbery*, dem Überfall eines Postzuges in Großbritannien Jahr 1963.

²⁴⁹ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 262.

²⁵⁰ Boston's Rotlichtviertel.

²⁵¹ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 262.

²⁵² Ebd., S 260.

²⁵³ Ebd., S. 262.

oder Polizisten, aber auch das stille Beieinandersitzen seiner Gruppierung im Hintergrund (Abb. 39).

„I started being able to take photographs that nobody else could take; because I knew where the action was going to be“.²⁵⁴ „DuPont²⁵⁵ was there, the police were there, but I was here. So, by the time the rest of the press and police got there, I got my photographs, got out, and I began to sell them to the *New York Times*. So they would be on the front page, but it still wasn't enough money.“²⁵⁶

Um Geld zu verdienen, nahm Berndt 1967 seinen ersten Auftrag als Fotograf vom *Harvard Medical School's Laboratory of Community and Psychiatry* an. Das Institut hatte zuvor eine umfangreiche Förderung von der US-Regierung erhalten²⁵⁷, um im Rahmen des neuen Forschungsgebiets *Urban Anthropology*²⁵⁸ Bostons Rotlichtviertel, die sogenannte *Combat Zone*²⁵⁹, zu untersuchen. Berndt arbeitete als Fotograf vor Ort. Über drei Jahre besuchte er die Gegend mehrmals pro Woche²⁶⁰, führte Gespräche und baute soziale Beziehungen auf. So konnte er Geschehnisse in der *Combat Zone* und ihre ProtagonistenInnen — Zuhälter und Prostituierte (Abb. 40a,b), Seeleute, PolizistInnen (Abb. 41) und christliche DemonstrantInnen, die gegen Sexarbeit protestieren (Abb. 42) — aus unmittelbaren Blickwinkeln aufnehmen.

²⁵⁴ Ebd., S. 260.

²⁵⁵ US-Waffenhersteller.

²⁵⁶ Berndt, in: Berndt/Frost, S. 260.

²⁵⁷ Die Förderung kam vom *National Institute of Mental Health* (NIMH). Vgl. ebd., S. 281.

²⁵⁸ Als Teilbereich der Anthropologie fokussiert das Forschungsfeld *Urban Anthropology* die sozialen Strukturen in Städten. Erst in den 1960er Jahren begannen WissenschaftlerInnen ethnologische Methoden auch auf die Untersuchung des urbanen Raums zu erweitern, um ein „understanding [of] the changing postindustrial/advanced, capitalist/postmodern world in we live in“ zu entwickeln. Sehta M. Low, *Theorizing the City*, ebd. (Hg.): „Theorizing the City — An Urban Anthropology Reader“, New Brunswick, New Jersey, London 1999, S. 2. Berndt gibt die Fragestellung seiner Auftraggeber folgendermaßen wieder: „And every major city in the world has a *Combat Zone* and a red-light district. So as an anthropologist, you ask: how does it work?

How did the police control it? How did the city government decide where it's going to be? How did you control the owners of the clubs? How do you control the pimps and prostitutes? How does a customer like me go to the *Combat Zone*, get what I want and get out without getting killed? What's the function of the police? [...] my job was to go down there and meet everybody“. Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 263.

²⁵⁹ Ihre Freizeit verbrachten hier vor allem Armeeeingehörende der Navy, Army und Air Force, deren Stützpunkte in der Region lagen. So ist der Beiname *Combat Zone* (*Kampfzone*) doppeldeutig, denn er referiert auf die Soldaten wie auch auf die dort stattfindende Gewalt und Kriminalität.

²⁶⁰ Vgl. Berndt/Frost 2012, S. 264.

Berndts Mitwirken an der Bürgerrechtsbewegung, seine natürliche Offenheit und Empathie²⁶¹ ebneten ihm den Weg in den inneren Kreis des Milieus: „I was used to hanging around with black people. I could talk to anyone and say, ‚Hey man! What’s shaking? How’s it going?‘ I had to figure out a few techniques.“²⁶² Er wandte bewusst Verhaltensstrategien an — etwa den *Street-Jargon* —, um sich seinem Gegenüber situativ anzupassen und integrierte sich so aktiv in das soziale Gefüge der Combat Zone:

„I talk to the sailors, the girls, the pimps and relaxed with them. One of the things I did was play my harmonica. I met some of the musicians and asked them if I could sit in for a set. [...] [A]nd this way I made lots of friends and this eased me into the area.“²⁶³

Dabei gab er sich selbst stets als friedlich gesinnter Fotograf zu erkennen:

„I always wore the camera so you could see it; either strapped on my wrist or around my neck so that you didn’t slide it out of your pocket like a gun. You’d get killed that way.“²⁶⁴

Obwohl Berndt nie an den Geschäften des Milieus teilnahm, wurde seine Anwesenheit als Fotograf akzeptiert:

„I never participated; that was the rule. Just I’m a photographer, I’m here, I’m your friend, not giving these to the police. In fact, one night the cops grabbed me and wanted the film because some pimp had beaten up some guy. I said, ‚Sure you can have the film.‘ I opened the back of the camera and pulled it out and exposed it and gave it to him so I got a lot of street credibility.“²⁶⁵

Aus dem gegenseitigen Respekt sind unverstellte und authentische Aufnahmen entstanden, die im Gegenzug auch keinen despektierlichen Blick auf die Personen und Geschehnisse richteten. Wie Susanne Holschbach bemerkt, ging es Berndt nicht um eine fotografische Polarisierung von *Täter und Opfer* wie

²⁶¹ Berndts Charakter war extrovertiert. Er stand gerne im Mittelpunkt und wusste, ein Publikum zu unterhalten. Zugleich war er ein sensibler und empathischer Mann. „He had a great capacity for kindness and devotion.“ schreibt seine damalige Ehefrau (Herman 2017, S. 4.). Diese Fähigkeiten halfen ihm, sich in spezifische soziale Gruppen zu integrieren.

²⁶² Im gleichen Zug vermied es Berndt, Aufmerksamkeit durch den Einsatz vom Blitzlicht auf sich zu ziehen: „I couldn’t use a flash so I had to make a developer that would really push the film, get that ASA up there leaving the grain on the photograph looking the size of buckshot.“ Jerry Berndt, in: *An Alternative American Life — Interview with Sean Samuels*, in: „Hungry Eye Journal“, Issue 8, 2012, unter: www.unitednationsofphotography.com/2012/10/23/jerry-berndt/ (abgerufen: 15.1.2016).

²⁶³ Jerry Berndt, in: *Interview*, in: „Camera People — A Boston Photo Magazine“, Boston 04/1971, S. 13.

²⁶⁴ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 263.

²⁶⁵ Ebd., S. 264.

etwa bei Weegee²⁶⁶. Prostituierte und Stripperinnen reduzierte er nicht auf die Rolle als Sexobjekte²⁶⁷ (Abb. 43, 44), wie es etwa in Roswell Angiers Fotografien der Combat Zone um 1970 passiert²⁶⁸ (Abb. 45). Berndt hat keine Stereotypen geschaffen, sondern macht das soziale Bedingungsgefüge sichtbar, in das die Personen eingebunden waren. Die Fotografien „betreiben weder Sexploitation noch Blaxploitation²⁶⁹. Vielmehr geht es um die Beschreibung des Alltags in der ‚Zone‘ [...]“²⁷⁰. Schließlich lautete die Anweisung des zuständigen Professors, Niel A. Eddington, an der Harvard Medical School, zwischenmenschliche Interaktionen²⁷¹ festzuhalten, um diese Bilder später als visuelle Quelle für wissenschaftliche Studien der *Urban Anthropology* nutzen zu können. Ob die Forschungsergebnisse und Berndts Fotografien veröffentlicht wurden, ist mir nicht bekannt. In einem Gespräch berichtete mir Berndt, dass Eddington Anfang der 1970er Jahre Forschungsgelder der Universität veruntreute und mit einem Großteil der Negative nach Australien floh.²⁷²

²⁶⁶ Vgl. Susanne Holschbach: *Nachtarbeit. Zu Jerry Berndts The Combat Zone, Bar Rooms und Nite Works*, in: Maik Schlüter, Felix Hoffmann (Hg.): „Jerry Berndt. Insight“ Göttingen 2008, S. 65; Arthur Fellig (Weegee): *Weegee, Täter und Opfer. 85 Fotografien*, München 1978.

²⁶⁷ Es werden zwar auch nackte oder tanzende Frauen gezeigt, aber Berndt weist ihnen ambivalente Rollen zu und stellt sie stets in einen komplexeren Kontext.

²⁶⁸ Vgl. Roswell Angier: *A Kind of Life: Conversations in the Combat Zone by Roswell Angier*, New Hampshire 1976. Berndt drückt seine Kritik an Angiers Vorgehen im Interview drastische aus: „Oh... Roswell Angier. It was complete bullshit. I'm still angry at him. He went to the Pilgrim Theatre, and asked the owner to photograph the girls. I used to tell students if you want to be a famous photographer, there are two ways: Be a war photographer or photograph sex. You're famous instantly as Nan Goldin. That's it.“ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 264.

²⁶⁹ Anfang der 1970er Jahre entwickelte sich in den USA ein Filmgenre, „das mit afro-amerikanischen Hauptdarstellern arbeitet, sich an ein afroamerikanisches Publikum wendet und das auf positiv wie negative Stereotypen rekurriert bzw. diese 'ausschlachtet!“, Holschbach 2008, S. 67. Die Autorin führt den Begriff *Blaxploitation* ein, um die Serie *The Combat Zone* davon abzugrenzen und die Authentizität von Berndts Blick zu bestärken.

²⁷⁰ Ebd., S. 65.

²⁷¹ „And I looked and said, 'Well what's supposed to be photographed?' He said 'Well interactions between people.'“, Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 262.

²⁷² Vgl. Berndt, in: Frost/Berndt 2012, S. 264. Berndt hat nur einen Bruchteil des fotografischen Materials behalten. Eddingtons 1973 erschienenes Buch *Urbanman*, in dem auch Bostons Combat Zone thematisiert wird, enthält keine Fotografie oder Erwähnung Berndts. Vgl. Neil A. Eddington, John Helmer (Hg.): *Urban Man. The Psychology of Urban Survival*, New York, London 1973.

Seine politischen Aktivitäten setzte Berndt trotz beruflicher Verpflichtungen nicht aus.²⁷³ Im November 1969 reiste er mit der jüngst gegründeten *Venceremos Brigade*²⁷⁴ nach Kuba. In einem Artikel im *Boston Globe* aus dem Jahr 1970 berichtet er über diese Erfahrung. „We had a sense of making history, especially since there was so little known about what was happening in Cuba. [...] We didn't know what to find or how we would be treated.“²⁷⁵ Er wollte den Alltag in einem politischen System erleben, das konträr zu den USA stand, und arbeitete für einige Wochen in den kubanischen Zuckerrohrplantagen. Beim *Christmas Day Cutting* traf er Fidel Castro und beschreibt das Ereignis folgendermaßen: „[...] We had a conversation with him. He was not giving political speeches. He listened to us and gave us the chance to see a society whose goals are entirely different than ours. A highly motivated society though it is no paradise“.²⁷⁶ Er machte zahlreiche Fotografien und entwickelte diese vor Ort in einer improvisierten Dunkelkammer. Jedoch wurde das Bildmaterial auf seiner Rückreise in die USA an der kanadischen Grenze konfisziert.²⁷⁷

Spätestens seit dieser Reise überwachte ihn das FBI, wie aus zwei offiziellen Memoranda hervorgeht, auf denen Details zu Berndts Aufenthalt in

²⁷³ Neben dem Auftrag in der Combat Zone arbeitete Berndt für das *Children's Museum* in Boston als Fotograf, Filmemacher und Kurator (vgl. Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 260). 1969/70 bekam er zudem eine Stelle als Fotograf der *Detroit*er Tageszeitung *The Newspaper*. Berndt selbst schreibt in einem Artikel über die Combat Zone retrospektiv: „I had moved to Boston in 1973 after a three-years stint as a newspaper photographer in Detroit.“ (Berndt: *R.I.P. — 1970s Downtown Boston, at Night*, in: „Hungry Boston“, Boston 2001, o.D., S. 58.) In einem FBI-Memorandum von 1971 wird Berndts Mutter, Grace E. Berndt, zitiert, die angab, ihr Sohn arbeite für *The Newspaper* in Detroit (Schlüter, Hoffmann 2008, S. 25).

²⁷⁴ Die internationale politische Organisation *Venceremos Brigade* (VB) wurde 1969 von der SDS und der kubanischen Regierung gegründet, um den politischen Austausch zwischen US-Amerikanern und Kubanern zu fördern und ein Zeichen gegen die feindselige Politik der US-Regierung zu setzen. 1969 bis heute werden jährlich Besuche amerikanischer StudentInnen nach Kuba organisiert. Berndt gehörte der ersten Generation an. Auf seinem Ausweis der VB ist die Nummer 017 vermerkt, vermutlich eine Art Mitgliedsnummer, aus der sich folgern lässt, dass er Gründungsmitglied der VB war. Vgl. Kavitha Iyengar: *The Venceremos Brigade: North Americans in Cuba Since 1969*, in: „International Journal of Cuban Studies“, Vol. 7, No. 2, Winter 2015, S. 236–264.

²⁷⁵ Jerry Berndt: „Little glamour, lots of photos. In Cuba cutting cane — a history making trip“, in: „The Boston Globe“, Boston 1970, o.D., o.S. Der Artikel stammt aus Berndts Nachlass. Er hat den Text ausgeschnitten und damit den Kontext entzogen. Der handschriftliche Vermerk darauf lautet: „Boston Globe, 1970“.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Vgl. Kopie des FBI-Memorandum, 1970, in: Schlüter, Hoffmann 2009, S. 24. Doch nicht alle Fotografien sind verschollen. 1971 wurden einige von Berndts Aufnahmen in einem Buch veröffentlicht, das die *Venceremos Brigade* über ihre Projekte herausgegeben hat. Sandra Levinson, Carol Brightman (Hg.): *Venceremos Brigade: Young Americans Sharing the Life and Work of Revolutionary Cuba*, New York 1971.

Kuba und seiner Person vermerkt sind.²⁷⁸ Er war als *nationaler Risikofaktor*²⁷⁹ gelistet, was folgenschwere Auswirkung auf seine berufliche Situation hatte: „I went to every magazine and newspaper in Boston, and they would hire me, and the FBI would come, and they would fire me.“²⁸⁰ Ab 1972/73 war es ihm durch die Intervention der US-Regierung nicht mehr möglich, offizielle Aufträge als Fotojournalist zu erhalten²⁸¹ und er zog sich aus den *radikalen* politischen Aktivitäten zurück.²⁸² Damit vollzog sich eine Zäsur, die Leben und Werk Berndts entscheidend geprägt hat.

RÜCKZUG UND SPIRITUALITÄT

1973 tauchte Berndt in die Anonymität ab. Ohne Papiere lebte er ‚von der Hand in den Mund‘ in einem *squat*, einem besetzten Haus, 32 Bromfield Street in Boston (Abb. 46). Im Rückblick reflektierte er diese Zeit als entscheidende Selbstfindung: „[I] was determined to become an artist“.²⁸³ Berndt beschrieb die Jahre 1973/74 als einen bewussten Rückzug aus dem turbulenten vergangenen Jahrzehnt in ein stilleres, nach innen gewandtes Leben. Er las viel²⁸⁴, schlief am Tag und fotografierte in der Nacht. Auf seinen Wanderungen durch Bostons Straßen entstand die Serie *The Nite Works* (1973–2013, Abb. 46, 47) als *work in progress*, an der er bis zu seinem Tod weiterarbeitete und Nacht-

²⁷⁸ Vgl. Kopie des FBI-Memorandum, 1971, in: Schlüter, Hoffmann 2009, S. 25.

²⁷⁹ Vgl. Maik Schlüter: *The Watchman*, in: ebd., Felix Hoffmann (Hg.): „Jerry Berndt. Insight“, Göttingen 2009, S. 7.

²⁸⁰ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 266.

²⁸¹ Berndt 2001, S. 58.

²⁸² Berndt war zu dieser Zeit knapp 30 Jahre alt. Er kehrte sich von der Studentenbewegung ab, war aber immer noch Teil der *Venceremos Brigade*. 1977 besuchte er Kuba erneut und fotografierte einige *Nite Works*. Sein politisches und soziales Engagement zeigte sich nun in anderer Form. Als Fotojournalist dokumentierte er den Alltag von Obdachlosen in Boston (*The Homeless – Missing Persons*, 1983–85), reiste in Länder, die von Unruhen geprägt waren — etwa San Salvador (1984), Guatemala (1985), Haiti (1986–91), Armenien (1993/94), Ruanda (2003/04) und dokumentierte die dortigen Zustände in einer gleichen Unmittelbarkeit der Anti-War-Fotografien und der *The Combat Zone*-Serie. Aus diesen Arbeiten sind eine Reihe Ausstellungen und Fotobücher hervorgegangen.

²⁸³ Berndt 2001, S. 58. Auch wenn Berndt ab Mitte der 1970er, als sich die politische Lage in den USA weitgehend entspannt hat, wieder als freier Fotojournalist für Tageszeitungen wie *Boston Globe*, *Newsweek*, *Village Voice*, und 1975 bis 1978 als Bildredakteur des *Boston Phoenix* arbeiten konnte (vgl. Klochko, Grundberg 2010, S. 162.), galt sein Streben ab dieser Zäsur vor allem der Anerkennung im künstlerischen Kontext.

²⁸⁴ In mehreren Quellen betont Berndt die Bedeutung von Samuel Becketts Roman *Molloy* und konnte ganze Passagen daraus aus dem Stegreif rezitieren (Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 266, 267, Schlüter 2008, S. 7). Der Protagonist, der für ihn eine Identifikationsfigur darstellte, führt darin einen inneren Monolog, der seinen geistigen und körperlichen Zerfall nachvollziehen lässt. Samuel Beckett: *Molloy* [1951] in: „Drei Romane — Molloy, Malone stirbt, Der Namenlose“, Frankfurt a.M. 2005, S. 7–243.

ansichten in den Städten aufnahm, die er besuchte.²⁸⁵ „The nighttime pictures happen because that was the only way I could convey a real sense of loneliness. It looks like the neutron bomb went off and everyone is dead, and that’s all that is left. It’s a mood I’ll get into every once in a while.“²⁸⁶

Berndt kehrte in Kneipen ein, in denen er Gleichgesinnte, einsame Trinker, fotografierte (*The Bar Rooms*, 1973–1993, Abb. 48, 49). Seine Beschäftigung mit dem Nachtleben und seiner ProtagonistInnen spiegelt eine Konzentration nach innen wider, die nicht nur eine Reaktion auf die Anstrengungen des vergangenen Jahrzehnts war, sondern gleichermaßen eine Reflexion tiefgreifender Erfahrungen seiner Kindheit und frühen Jugend darstellte.

Durch die Bar *Sonny’s Tab*, die Berndts Vater im Arbeiter- und Migrantenviertel in Milwaukee, Wisconsin, führte, war er früh mit Alkoholismus in Berührung gekommen. „His father was a severe alcoholic, and all of his siblings also developed alcoholism.“²⁸⁷ Er bekam die Folgen des Alkoholmissbrauchs, die Aggressivität seines Vaters zu spüren, was ihn dazu trieb, das Elternhaus im Alter von 13 Jahren zu verlassen.²⁸⁸

Zeit seines Lebens kämpfte Berndt gegen die Alkoholsucht²⁸⁹ und erlebte mehrere Rückfälle, deren Folgen ihn im Juli 2013 im Alter von 69 Jahren das Leben kosteten. In unserem Interview benennt er in knappen Worten eine Botschaft, die seiner Fotografie zugrunde liegt: „Or trying to tell the story of what to do and what not to do. Like, don’t hang out in bar rooms or you’ll get to be an alcoholic like me.“²⁹⁰ Trotz der Klarheit dieser Aussage, funktionieren seine

²⁸⁵ Berndt trug für gewöhnlich eine Kamera bei sich. Wenn er beruflich an einem Ort zu tun hatte, nahm er sich viel Zeit, um zu fotografieren, dazu zählt vor allem die Serie *The Nite Works*, die beispielsweise in Berlin, Braunschweig, Hamburg, Stuttgart, Deutschland, Paris, der Provence, Saint Sever, Frankreich, Guangzhou, China, Krakau, Rzeszów, Warschau, Polen, Havanna, Kuba, Milwaukee, New Port, New Haven, Vermont, USA etc. aufgenommen wurde. Selten und nur im Fall einer expliziten biografischen Schnittstelle nennt Berndt den genauen Ort der Aufnahme in der Bildunterschrift, wie bei *Bogota, Berlin* (2012). Der Titel bezieht sich auf das frühere Berliner Hotel, das Berndt frei gastieren lies und auf diese Weise eine Vielzahl von FotografInnen förderte. Oder *Rue Clavel, 19th Arr., Paris* (2008), die Straße, in der Berndt mit seiner Frau Marie-Pascale Lescot und dem gemeinsamen Sohn Clément lebte, oder *32 Bromfield St., Boston, MA* (1974), die Adresse des besetzten Hauses, das er ab 1972/73 bewohnte.

²⁸⁶ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 268.

²⁸⁷ Herman 2017, S. 3.

²⁸⁸ „He left home at age 13 for a residential school where he studied for the ministry. He was kicked out at age 17 for sneaking out at night, drinking, and breaking various rules. At that point he embraced his identity as a rebel and an atheist.“ Herman 2017, S. 1.

²⁸⁹ Vgl. Herman 2017, S. 3/4.

²⁹⁰ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 271.

Fotografien nicht wie ein erhobener Zeigefinger und vermitteln auf den ersten Blick keine moralische Autorität. Sein kritischer Kommentar findet in der Serie *The Bar Rooms* indirekt statt und ist aus der Brüchigkeit des fotografischen Raumes zu lesen, aus der Atmosphäre von Einsamkeit und Perspektivlosigkeit²⁹¹, deren Zusammenspiel wie eine psychische Zustandsbeschreibung erscheint und dabei eine fragile Schönheit offenbart. Judith Herman sieht die Fotografie bei Berndt als eine Methode persönlicher Vergangenheitsbewältigung:

„Most clearly, of course in his photos of bars, of the homeless, of the ‚combat zone‘. I see these photos as a document of his constant struggle to come to grips with his family curse of alcoholism, and his prophetic fears that this disease would leave him homeless or eventually kill him.“²⁹²

Berndts Werk erfährt Ende der 1970er Jahre eine noch explizitere autobiografische Prägung, denn er thematisiert einschneidende, private Ereignisse und Lebensphasen in konzeptuellen Serien. *The Babies* (ca. 1980–1992, Abb. 50) begann er 1980, als er seine und Hermans Tochter Emma (*1978) zuhause betreute. Ihre fantasievollen Spiel-Arrangements aus Puppen und Stofftieren nahm er tagsüber mit der Polaroid-Kamera auf, baute nach und fotografierte sie dann mit der Spiegelreflex-Kamera erneut. Schließlich fügte Berndt auf den fotografischen Abzug handschriftlich Emmas Erklärung und begleitete so knapp zwölf Jahre hinweg fotografisch ihre Entwicklung vom Kleinkind zum Teenager.

Die Serie *The Death of my Grandmother* (1973, Abb. 51, 52) gleicht Tagebucheinträgen. In der 13-teiligen Foto-Text-Arbeit zeichnet Berndt seine Reise zur Beerdigung seiner Großmutter, Emma Berndt, und damit die eigenen Erinnerungen nach — von der schicksalhaften Telefonbenachrichtigung, einer gedankenverlorenen Autofahrt auf dem Highway, Rückblicken (in Form von Foto und Text) auf das Leben seiner Großmutter, ihrem aufgebahrten Leichnam während der Trauerfeier bis hin zum allerletzten Foto, das er lebend von ihr machte, mit den Worten versehen: „The last time I saw her she said, ‚Goodby Jerry if I don’t see you no more‘“. Den Tod seiner Großmutter verhandelt Berndt 2011 ein weiteres Mal, in einer 47-Sekunden-Sequenz der Radiosendung *The Sound I Saw*, die er für den Deutschlandfunk Kultur im Rahmen der *Wurfsendung*

²⁹¹ 20 Jahre hat sich Berndt der Serie gewidmet, doch jede Fotografie erscheint zeitlos und kann formal keinem konkreten Zeitabschnitt zugeordnet werden, denn Sujet und Bildstrategie (Grobkörnigkeit, Unschärfe, extreme Perspektiven) haben sich kaum verändert.

²⁹² Herman 2017, S. 2.

produzierte. Hier schildert er eine Autofahrt, auf der er Aretha Franklins Lied *Mary, Don't You Weep*²⁹³ hörte und so bitterlich zu weinen begann, dass er anhalten musste. Als er zuhause ankam, erwartete ihn ein Freund mit den Worten: „Your mother just called, your Grandma is dead.“²⁹⁴ Berndt zieht keine transzendente Verbindungslinie zwischen beiden Ereignissen, dennoch wird in seiner Erzählung eine mentale Empathie suggeriert, die rationale Grenzen überwindet.

Berndt lässt die BetrachterInnen persönliche Momente und Zustände erfahren und wird dabei selbst als Fotograf und Person in seinem Werk sichtbar. Seine Gestalt ist nicht visuell repräsentiert und sein Werk kokettiert auch nicht mit Intimitäten. Berndts autobiografische Erzählstrategie zeigt sich vornehmlich in einer Latenz und kommt innerhalb der Spuren des Handlungsgefüges zum Vorschein²⁹⁵, die sich in der Textur der Fotografie manifestiert haben.²⁹⁶

Sein Lebenslauf führte ihn zu den Sujets, die er fotografierte. Die Kamera war wie ein verlängerter Arm, stets an seiner Seite. Er dokumentierte und reflektierte damit konsequent persönliche Lebensphasen (Abb. 53, 54)²⁹⁷. Seine Fotografien sind Tableaus einer gegenwärtigen Wahrnehmung, in denen sich spezifische Wesenszüge Berndts eingeschrieben haben — die Neugierde und Empathie, die er Menschen entgegenbringt, sein Aufklärungsbedürfnis, seine Extrovertiertheit und sein Wagemut, aber auch seine Sensibilität sowie ein spezifischer Mutterwitz. Ob als Bürgerrechtler, als *eingebetteter Fotograf* in der Combat Zone, als privater Kneipengast in *The Bar Rooms* oder — am deutlichsten — als trauernder Enkel in *The Death of my Grandmother*, er war kein neutraler Beobachter, sondern stets wesentlicher Teil des fotografischen Dispositivs. So war auch die intensive Auseinandersetzung mit den fotografischen Marienerscheinungen in Bayside dem thematischen Zusammentreffen seines

²⁹³ Vgl. Jerry Berndt: *The Sound I Saw / Transkript #8*, in: „Wurfsendung“, Julia Tieke (leitende Redakteurin), Deutschlandradio Kultur, Berlin 2011. Berndt benennt nicht den Song, sondern beschreibt ihn mit den Worten: „Aretha Franklin singing about the resurrection of Lazarus“.

²⁹⁴ Berndt 2011.

²⁹⁵ III. 2. SCHWARZWEIß-FOTOGRAFIEN. GESTISCHE NETZWERKE.

²⁹⁶ III. 3. FARBFOTOGRAFIEN. HYBRIDE MATERIALITÄTEN.

²⁹⁷ In seinen letzten Lebensjahren trug Berndt für gewöhnlich eine kleine Boxkamera bei sich. Damit fotografierte er FreundInnen, Bekannte sowie KollegInnen und ließ ihnen später einen Abzug als Geschenk zukommen.

persönlichen Interesses an Fotografie und seinem Zweifel an religiösen Konzepten entsprungen.

Große Teile seines Werkes verhandeln verschiedene Formen von Glauben, obgleich sich Berndt seit Teenager-Zeiten als Atheist verstand. Seine Abwendung von Gott und Religion resultierte nach Herman aus seiner frühen Flucht aus dem *harten, dogmatischen* Elternhaus, in dem er streng evangelisch-lutherisch (*The Lutheran Church–Missouri Synod*) erzogen wurde.²⁹⁸ „He often spoke disparagingly about religion,“ berichtet Herman. Dennoch lebte er auf verschiedenen Ebenen eine individuelle Spiritualität aus:

„What I would call his spiritual longing was not specifically religious. [...] He found some of that same transcendence in the civil rights and antiwar movements, and also, of course, in the arts. Music spoke to him most of all, particularly jazz and blues. His photographs of dancers show them in moments of pure concentration and joy. His ‚nighttime‘ photos were all about stillness.“²⁹⁹

Die Kontemplation, die Gläubige beim Beten oder Meditieren finden, erfuhr Berndt in ähnlicher Form durch die Fotografie: in der konzentrierten Beobachtung, beim Flanieren durch die nächtliche Stadt, in der einsamen Arbeit in der Dunkelkammer, aber auch in der intensiven Beschäftigung mit den jeweiligen Projekten. Im Alter von etwa 20 Jahren schloss er sich der Studentenbewegung an, die ihm als Gruppe Gleichgesinnter ein Gefühl von Zusammengehörigkeit, von Sicherheit vermittelte und Identifikation schuf, weil sie gemeinsam an eine übergeordnete Idee glaubten und einem selbsterteilten Missionierungsauftrag nachgingen. Auch wenn ihre eigentliche Intention eine säkulare war, sind hier strukturelle Analogien zu einer religiösen Gemeinschaft auszumachen.

Eine direkte Beschäftigung mit dem Religiösen findet erst 1980 im Rahmen der *Bayside*-Serie statt. Die fotografischen Heiligenerscheinungen waren dazu prädestiniert, Berndts Aufmerksamkeit zur erlangen, da sich hier zwei Paradigmen seines Lebens verschränkten: Seine Ablehnung des Gottes-

²⁹⁸ Vgl. Herman 2017, S. 2.

²⁹⁹ Ebd., S. 2.

glaubens³⁰⁰ und die Fotografie. Ich nehme an, das naive Verständnis der Baysider vom Fotografischen forderte seinen Aufklärungsdrang — den Gläubigen als auch einer Öffentlichkeit gegenüber — heraus, der sich in seinem Werk immer wieder gezeigt hat. Gleichzeitig schien sich bei Berndt eine große Faszination an verschiedenen Glaubensformen zu entwickeln, denen er ab den frühen 1990er Jahren extensiv in seinem Werk nachging.

Die enorme thematische Vielfältigkeit seiner religiösen Sujets zeigte die Ausstellung *Jerry Berndt — Sacred / Profane* im *Haus am Kleistpark*, Berlin im Jahr 2012 auf. Zu sehen waren „Fotografien von Menschen, in ihrem spirituellem Habitus, in Ekstase, Hingabe und Einkehr“³⁰¹, aber auch Phänomene eines spirituellen Miteinanders. Einen großen Teil der Exponate machte eine Auswahl von Fotografien seines Bildkorpus *The Act of Faith* (1991–2012) aus, für die er etwa Menschen christlicher (Abb. 55), islamischer (Abb. 56) und buddhistischer Glaubensrichtungen dokumentierte. Die Serie ist in Zusammenarbeit mit dem *Center for Religion and Civic Culture*, Los Angeles, einem Institut der *University of South California*, entstanden.³⁰² Zudem wurden im *Haus am Kleistpark* Fotografien christlicher Demonstranten präsentiert, die sich gegen die Sexarbeit in der *Combat Zone* auflehnten (Abb. 42), sowie vier Schwarzweiß-Aufnahmen der *Bayside*-Serie mit den Sujets der *Zeigenden* und der *Betenden*. Das Motiv der *Miraculous Photograph* erscheint nicht.

2009 sind zahlreiche Fotografien Berndts in der wissenschaftlichen Aufsatzsammlung „*Religion at the Corner of Bliss and Nirvana*“³⁰³ der *University of San Francisco* erschienen, in der aus interdisziplinären Perspektiven Glaubensformen von Migranten betrachtet werden. Wie schon bei den Aufnahmen der *Combat Zone*, dienen diese Fotografien als Dokument und visuelle Quelle wissenschaftlicher Untersuchungen. Auch hier stehen

³⁰⁰ Judith Herman schreibt als Reaktion auf mein Interview mit William Christian Jr. im März 2017: „Her description of Jerry as 'not particularly devout,' I would call that an understatement. His family were Wisconsin Synod Lutherans, very strict. He left home at age 13 for a residential school where he studied for the ministry. He was kicked out at age 17 for sneaking out at night, drinking, and breaking various rules. At that point he embraced his identity as a rebel and an atheist.“

³⁰¹ O.V.: *Jerry Berndt, — Sacred / Profane*, in: Kulturprojekte Berlin (Hg.): „EMOP – The 5th European Month of Photography Berlin“, Katalog, Berlin 2012, S. 209.

³⁰² Ein immenses Konvolut von 801 Abbildungen des Projekts *The Act of Faith* hat die *University of Southern California* in ihrer *Digital Library* zugänglich gemacht. Das Archiv wird fortlaufend erweitert. Unter: www.digitallibrary.usc.edu/ (abgerufen am 10.04.2022)

³⁰³ Lois Ann Lorentzen, Joaquin Jay Gonzalez, Kevin M. Chun, Hien Duc Do (Hg.): *Religion at the Corner of Bliss and Nirvana — Politics, Identity, and Faith in New Migrant Communities*, Durham, London 2009.

menschliche Interaktionen im Vordergrund, doch daneben zeigt Berndt, wie sich religiöse Gegenstände und Bilder in den säkularen Alltag der Metropole eingefügt haben (Abb. 57, 58) — die gleiche Bildstrategie, der er seinen den frühen Protest-Fotografien nachging.

BERNDTS SICHTBARKEIT ALS KÜNSTLER

Berndts Rollen als Fotojournalist und Künstler waren stets miteinander verschränkt. In seinem Werk zeigt sich das Dokumentarische auf einer konzeptuellen Metaebene. Die Fotografien wechseln wiederholt ihren Kontext. Aus künstlerischen Serien erarbeitete er Fotoreportagen, die er Zeitungen anbot, und produzierte mehrere Fotobücher. Gleichermaßen gingen aus journalistischen Arbeiten konzeptuelle Serien hervor, die er vornehmlich in US-amerikanischen Institutionen der nördlichen Ostküste zeigte — zuerst in selbstorganisierten Projekträumen³⁰⁴ (Abb. 59), oft in universitären Galerien³⁰⁵ und ab Ende der 1970er Jahre sporadisch auch in Kunstmuseen³⁰⁶. Eine internationale Anerkennung wurde ihm erst in den letzten Lebensjahren zuteil. 2008/2009 zeigten das *Museum für Photographie Braunschweig* und *C/O Berlin* die Ausstellung *Jerry Berndt — Insight*. In Zusammenarbeit mit Maik Schlüter³⁰⁷ und Felix Hoffmann³⁰⁸ entwickelte Berndt seine erste und bisher

³⁰⁴ „Community art centers and alternative spaces run by groups also flourished in the 1970s.“ „[Boston] also saw a flowering of galleries and community organizations that exposed the public to photography through exhibitions, classes, lectures, and workshops.“ Rosenfield Lafo 2000, S. 27, 29. Berndt organisierte gemeinsam mit befreundeten KünstlerInnen etwa ab 1975 Ausstellungen im Projektraum *Bromfield Gallery* und zeigte dort im selben Jahr Fotografien der Serie *The Bar Rooms* unter dem Titel *The Abbeyfeal Café Barroom Photographs*. 1977 gründete er zusammen mit den Fotografen Eugene Richards und Roswell Angier die *Voices Gallery* in Boston und partizipierte an einigen Ausstellungen. S. dazu: I. 2.3.4 FOTOREPORTAGE UND AUSSTELLUNG.

³⁰⁵ *Harbour Gallery*, University of Massachusetts, Boston MA; *Theater Gallery*, University of Wisconsin, Madison WI; *Brown University*, Carnston RI; *Ruben Salazar Gallery*, University of Connecticut, Storrs CT; *The Hartford Seminary*, Hartford CT; *Diggs Gallery*, Winston Salem State University, Winston Salem NC; *Eastern Connecticut State University*, Willimantic CT etc. Ab den 1990er Jahren präsentierte Berndt seine Werke vermehrt in der *University of Southern California* im Rahmen seines Projekts *The Act of Faith*.

³⁰⁶ Seine Werke wurden etwa 1979 im *Worcester Art Museum*, Worcester MA; in der *University Gallery*, University of Massachusetts, Amherst MA; im *Carpenter Center of the Visual Arts*, Harvard University, Cambridge MA oder 1980 im *Museum of Fine Arts*, Boston MA ausgestellt. Punktuell kam Berndt größere museale Anerkennung zu, etwa kaufte das *Museum of Modern Art* 1987 eine Fotografie der Serie *The Homelese — Missing Persons*. 1992 nahm Berndt an einer von John Skarkowski kuratierten Ausstellung teil: *An Exhibition of Photography*, The Berkshire Museum, Pittsfield MA, 1992.

³⁰⁷ Leiter des *Museums für Photographie Braunschweig*, 2007–2008.

³⁰⁸ Hauptkurator, *C/O Berlin*.

einzigste Retrospektive. Die Ausstellung führte grundlegende Aspekte seines Schaffens zusammen³⁰⁹ und fand ein weites positives Presseecho.³¹⁰

Den Titel für Ausstellung und Buch wählte Berndt sorgfältig und präzise.³¹¹ *Insight* meint: „[t]he ability to gain a relatively rapid, clear and deep understanding of the real, often hidden and usually complex nature of a situation, problem etc. [...] [and the] awareness of one’s mental or psychological conditions, processes etc.“³¹² Damit benennt Berndt nicht nur seinen fotografischen Einblick in spezifische Orte, sondern auch das Einfühlen in ein komplexes soziales Gefüge, um schließlich das Erfahrene als Bild festzuhalten. „Photography is not about seeing something; it’s about feeling something and then interpreting it so other people can feel the same thing.“³¹³ Durch die Fotografie lässt Berndt die BetrachterInnen seine eigene subjektive Wahrnehmung einer spezifischen Matrix erfahren, um Sichtbarkeiten — auch jenseits des Visuellen — zu schaffen, und um ein Statement abzugeben, das nicht nur seine Gegenwart reflektiert, sondern Eigenschaften eines historischen Dokuments³¹⁴ besitzen sollte:

„I’d like to say something to some photographers; You should always think when you take a picture what its impact is right now — what message, what information, what feeling, what emotion you are conveying. If your pictures don’t have any of that you’re probably not taking such good pictures. Secondly, you should think about what these pictures are going to look like in 10 years or so. Tack a little history onto your shots.“³¹⁵

³⁰⁹ Die Ausstellung zeigte umfassende Teile der Serien *The Combat Zone*, *The Bar Rooms*, *The Nite Works*, *The Homeless — Missing Persons*, *The Death of my Grandmother*, *The Babies*.

³¹⁰ Beispielsweise: Ingeborg Wiensowski: *Nackt, mit gesenktem Kopf*, in: „Spiegel Online“, 7.10.2008, Klaus Irlner: *In der Grauzone des Alltags*, in: „TAZ“, 16.8.2008, S. 25, Niklas Maak: *Nirgendwo in Amerika*, in: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 15.2.2009, Verena Mayer: *Hier ist das Fleisch nicht Wort geworden*, in: „Süddeutsche Zeitung“, Nr. 20, 2009, S. 14, O.V.: *Ein finsternes Land*, in: „Welt kompakt“, 2.04.2009, S. 23.

³¹¹ 2008 arbeitete ich als wissenschaftliche Volontärin im *Museum für Photographie Braunschweig* an der Ausstellung und der Katalogproduktion mit. Bis kurz vor Drucklegung der Einladungskarten und -plakate schwankte Berndt zwischen den Titeln „Sites“ und „Insight“. Während *sites* die reine Verortung meint, schwingt in der Bedeutung von *insight* bereits die Subjektivität seines fotografischen Blicks respektive seiner Wahrnehmung mit, die Berndt auch im Interview betont.

³¹² O.V.: *Insight*, in: Mairi Robinson, George Davidson (Hg.): *Chambers 21th Century Dictionary*, Larousse 1996, S. 703.

³¹³ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 268.

³¹⁴ Wie etwa im Rahmen der Serie *The Combat Zone*, den Fotografien für das *Civic and Religions Center*, Los Angeles, CA, oder auch in dieser Dissertation.

³¹⁵ Berndt 1971, S. 14.

2.2 FLUSHING MEADOWS CORONA PARK, QUEENS, NEW YORK, 18.06.1980

Berndt entdeckte den fotografischen Bildkult um Veronica Lueken aus eigener Initiative³¹⁶ und ging in das erste Erscheinungsritual mit dem Vorhaben, eine Fotoreportage zu entwickeln und diese der Tageszeitung *The Boston Globe* zu verkaufen.³¹⁷ Ab wann und in welchem Maß er sich auf diesen ersten Besuch vorbereitete, ist nicht mehr nachvollziehbar. Seine erste direkte Begegnung mit den Baysidern fand am 18.06.1980 in Flushing, Queens, New York statt, als etwa 500 AnhängerInnen der OLR das zehnjährige Jubiläum der ersten Marienerscheinung Veronica Luekens feierten.

TOPOGRAFIE

Schauplatz des Rituals war der nördliche Abschnitt des Flushing Meadows Corona Parks (Abb. 60, Karte), ein imposantes Parkgelände, das in den Jahren 1964/65 die *New York World Fair* beherbergte. Zahlreiche der repräsentativen Länder- und Firmenpavillons sind bis heute erhalten und verleihen dem Parkgelände eine hybride Erscheinung³¹⁸.

³¹⁶ Vgl. Christian Jr. 2018, S. 1.

³¹⁷ Auf einer Manuskriptseite seines Essays steht eine Notiz, die besagt, dass sich Berndt einer Gläubigen als Reporter des *The Boston Globe* vorstellte. Der betreffende Satzteil wurde jedoch nachträglich mit Bleistift in Klammern gesetzt. Ein Artikel von Berndt erschien in der Tageszeitung nie. „We can't find any record of having run anything on the virgin mary nor the photos“, schreibt Michelle Jay, Archivarin des *Boston Globe* (in: E-Mail an die Autorin, 10.03.2017). Das bestätigt auch Ronn Campisi, damaliger Designer und Art Director des *Boston Globes*: „Jerry was a freelance photographer for the Boston Globe. [...] [He] worked on assignment to photograph specific stories within the Globe magazine that I would assign to him. I'm sure the Bayside, Queens story never ran in the Boston Globe Magazine, or the Boston Globe newspaper. It doesn't seem like the kind of story the Globe would run.“ (in: E-Mail an die Autorin, 28.08.2018). Ich gehe davon aus, Berndt ging mit der Intention in das Projekt, dem *Boston Globe* eine Bildreportage zu verkaufen. Entweder wurde sein Vorhaben abgelehnt oder er verwarf die Idee von selbst. Schließlich publizierte er 1981 die Fotoreportage im Magazin „Views - The Journal of Photography in New England“.

³¹⁸ Die verbliebenen Bauten der Weltausstellung sind Versatzstücke einer vergangenen Zeit, einer vergangenen Vorstellung von Zukunft. Durch ihre ungewöhnliche Gestalt brechen sie die gleichförmige, domestizierte Parklandschaft mit ihren Allees, Springbrunnen und Seen und integrieren sich zugleich in ihr. Zudem ist das Parkareal durch eine urbane Atmosphäre bestimmt, die aus den umliegenden Straßen, den starkbefahrenen Highways und der Häuser-Skyline im Hintergrund resultiert.

Den früheren Standort des Vatikanischen Pavillons (Abb. 61) markiert seit 1967³¹⁹ eine Exedra aus hellgrauem Stein von etwa vier Metern Durchmesser (Abb. 62), auf der Veronica Lueken ab 1975 ihre Visionen empfing.³²⁰ Während die runde Plattform von schlichter Gestalt ist, entsprechen die Mehrzahl der benachbarten Bauten dem effektvollen Stil der *Googie Architecture*, die in einer futuristischen Formsprache und industriellen Farbigkeit Ästhetiken der Autokultur, der Raumfahrt und des Science-Fiction entlehnt: So auch das Gebäude-Arrangement aus *New York State Pavillon* (Abb. 63), *Observation Towers* (Abb. 64) und dem *Queens Theater*, das bis heute in unmittelbarer Nähe (etwa 120 Meter) zu der Exedra steht. Mit dem Rücken zum Gebäudetrico stehend, gen Südosten blickend, erscheint die Plattform marginal gelegen, umgeben von weiten Grünflächen, etwa 25 Meter östlich einer Wegkreuzung. 100 Meter dahinter befinden sich die großen Stadtautobahnen *Long Island Expressway* und *Van Wyck Expressway*. So liegt das Vatikanische Denkmal keineswegs an exponierter Stelle, sondern erscheint abseitig und im Schatten der exorbitanten Bauwerke ihrer Umgebung. Zudem ist es heute wie damals von Bäumen und Büschen umsäumt und zeigt sich so den BesucherInnen erst auf den zweiten Blick.³²¹

Dagegen wird die sogenannte *Vatican Pavilion Site* in Berndts Fotografien zum topografischen Ankerpunkt, zum Zentrum der Interaktionen und zur Projektionsfläche für die BetrachterInnen³²², da der enge Ausschnitt in der Regel den Vordergrund fokussiert und oftmals keinen oder nur einen spärlichen Blick in die Tiefe der Landschaft freigibt. So sind die futuristischen Bauten in der Serie gar nicht repräsentiert. Auf sieben Fotografien ist die Exedra in voller Gestalt ins Bild gesetzt (Abb. 65) oder nimmt bildfüllend fast den gesamten

³¹⁹ „In June 1967, Francis Cardinal Spellman, archbishop of New York, and the Most Rev. Bryan J. McEntegart, bishop of Brooklyn dedicated a large exedra (a semi-circular stone bench), permanently marking the spot of the Vatican Pavilion“, schreibt Fr. Michael Morris, Archivar des römisch-katholischen Erzbischoftums New York, in einem kurzen Text über die Vatikanische Plattform auf der offiziellen Website der *The Archives of the Roman Catholic Archdiocese of New York*, in: ebd.: „Exedra Monument At The Site Of The Vatican Pavilion“, New York 15.9.2015. Unter: www.archnyarchives.org/2015/09/29/exedra-monument/ (abgerufen am 18.11.2018).

³²⁰ I. 1.1.1 ENTSTEHUNG.

³²¹ Als ich den Park im November 2018 besucht habe, war ich von der Topografie des Ortes überrascht, die gar nicht mit den von Berndts Fotografien hervorgebrachten Vorstellungen übereinstimmte. Weder Wegführung noch Umgebung exponieren das Vatikanische Denkmal. Nachts wird es nicht beleuchtet. Laternen stehen etwa 25 Meter entfernt am Wegesrand.

³²² II. 1.3 RAUM DER NACHT.

Grund ein (Abb. 66), in anderen ist sie nur partiell oder indirekt auszumachen.³²³ Trotz der oft extremen fotografischen Anschnitte, geben die Fotografien, insbesondere die Tagesaufnahmen, dennoch Hinweise zu Berndts Standorten: Etwa eine Brücke, die in mehreren Fotografien im Hintergrund auftaucht und sich als *Meadow Lake Bridge* verorten lässt (Abb. 67, 68, 69). Sie beginnt etwa 35 Meter südlich der Exedra und führt über die Autobahn zum nördlichen Ufer des *Meadow Lake*. Diese mehrspurige, nachts hell erleuchtete Straße prägt das Antlitz des Parkbereichs und ist besonders oft in Berndts Fotografien der Prozession als geografischer Orientierungspunkt im Hintergrund auszumachen (Abb. 70). In weitester Distanz zur Exedra ist eine Tagesaufnahme entstanden, die die immense Skulptur, das nördlich gelegene *Unisphere*³²⁴, in voller Gänze zeigt (Abb. 71). Aus den verschiedenen topografischen Hinweisen schließe ich, dass sich Berndt beim Fotografieren vor allem im Bereich um die Exedra herum aufhielt und sich in einem maximalen Radius von 200 Metern bewegte.

ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN

Das Hinzuziehen von Berndts Situationsbeschreibungen im Essay³²⁵ erlaubt es, weitere Aussagen über seine fotografischen Entscheidungen zu treffen und diese mit den Bildinformationen der Fotografien in Hinsicht auf Ort, Ablauf und Handlungen zu verknüpfen.

Als Berndt am Nachmittag im Park eintraf³²⁶, fand er die Exedra noch menschenleer und ungeschmückt vor, denn offizieller Beginn des Rituals war 19.30 Uhr. Um 16 Uhr beobachtete Berndt das Eintreffen der ersten Baysider: Die sogenannten *Worker*, Luekens treue AnhängerInnen, waren in sämtlichen Bereichen der OLR³²⁷ tätig und bereiteten nun die Exedra für das Ritual vor. Die Männer mit den charakteristischen weißen Baskenmützen (*White Berets*) (Abb. 72) umzirkelten einen Bereich um das Denkmal mit einem Seil und stellten

³²³ Beispielsweise verraten die Klappstuhlreihen oder auch die Seil-Absperrung die unmittelbare Nähe zur Exedra.

³²⁴ Das *Unisphere*, eine 42 Meter hohe Weltkugel aus Stahl des Landschaftsarchitekten Gilmore David Clarke, ist ein Wahrzeichen der Weltausstellung 1964/65.

³²⁵ In dem Kapitel *Apparition Part II* seines Essays beschreibt er den Ablauf und das Prozedere des Rituals und gibt darin genaue Uhrzeiten an. Berndt 1981, S. 28–37.

³²⁶ Ebd., S. 28.

³²⁷ Die *Worker* waren beispielsweise für das Marketing, die Newsletter-Produktion, die Transkriptionen der Audioaufnahmen und Missionierungsreisen durch Amerika zuständig. Sie organisierten und leiteten die gesamte Veranstaltung.

S. dazu: I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN.

eine Marienstatue ins Zentrum. Sie hingen Banner und Fahnen der teilnehmenden Kirchengemeinschaften auf, legten einen Kassetten-Rekorder bereit und stellten eine Spendenbox sowie eine Reihe von Klappstühlen auf — Elemente, die in einer Fotografie repräsentiert sind (Abb. 73). Diese Vorbereitungsphase und die Arbeitsamkeit der Worker beschreibt Berndt im Essay ausführlich, fotografische Abzüge vom Aufbau gibt es nicht. Chronologisch beginnt Berndt die Serie mit Tagesaufnahmen der bereits präparierten Exedra. Eine Fotografie macht die räumliche Inbesitznahme des Denkmals durch die OLR deutlich (Abb. 74): Inmitten des umzäunten Feldes, auf dem Fahnen als Symbol der Aneignung und Besetzung positioniert sind, ist ein neuer Ort, ein sogenannter *Shrine* als körperlose Kirche entstanden, der im Aufbau auch Analogien zum Theater aufweist. Frontaler Mittelpunkt ist die Stein-Plattform in erhöhter Position, die auf der Hinterseite durch eine brusthohe Mauer abgeschlossen wird. Klappstühle sind auf dem Rasen platziert und auf die Marienstatue hinter der Kanzel ausgerichtet, die Stelle, auf der Lueken später ihre Visionen empfangen sollte. Die Absperrung durch Flatterband verstärkt die Trennung von Aktionsraum und Publikum. Zudem sind Schmuck, Stoffe und Gegenstände wie die Kulisse einer Bühne arrangiert, kreieren eine bestimmte Atmosphäre, durch die die Gläubigen zu spezifischen Handlungen aufgefordert werden.

In *Untitled* (Abb. 73) sind die ersten gegen 17.30 Uhr eintreffenden Besucherinnen zu sehen, die Berndt in seinem Essay folgendermaßen beschreibt: „local women, mostly in the fifties, who have been following Veronica and her messages since years.“³²⁸ Er beschreibt weiter, wie ihnen von den Workern der Reihe nach der Eintritt in die abgezirkelte Exedra gewährt wurde, um zu beten, zu spenden und die mitgebrachten Rosen schmückend auf dem Denkmal zu platzieren. Vorher sicherten sie sich mit Klappstühlen einen guten Platz, in der Hoffnung, später einen Blick auf Lueken in Ekstase zu bekommen³²⁹ und ihre Prophezeiungen live hören zu können. *Untitled* (Abb. 75) zeigt, wie sich die Gläubigen — präpariert für eine lange Nacht — mit warmen Decken, Thermoskannen, Sandwiches, aber auch Devotionalien, OLR-Lektüre und Sofort-Bild-Kameras einrichten.³³⁰ Wie die Worker tragen die abgebildeten Frauen Kopfbedeckungen, vermutlich hellblaue Baskenmützen,

³²⁸ Ebd., S. 29.

³²⁹ Berndt 1981, S. 29.

³³⁰ Vgl. Wojcik 1996, S. 129.

die sie als Anhängerinnen von *The Blue Army of Fatima* zu erkennen geben. Bereits Anfang der 1970er rief Lueken weibliche Baysider dazu auf, ihr Haupt zu bedecken.³³¹ Dazu bemerkt Berndt ein skurriles Detail: Haarklammern und pinkfarbenedes Toilettenpapier lagen bereit, aus denen sich nicht eingeweihte Besucherinnen spontan ein Kopftuch wickeln konnten.³³² Eine Fotografie davon existiert nicht.

Berndt berichtet, wie die Anzahl der Klappstuhltreihen plötzlich rapide stieg, nachdem kurze Zeit später hunderte PilgerInnen mit Bussen aus Massachusetts und Ohio ankamen. Auch davon existiert kein fotografischer Abzug.³³³

Noch vor dem offiziellen Beginn des Rituals traf Berndt die Baysiderin Irene Cach und führte mit ihr ein ausführliches Gespräch. Er stellte sich als Fotojournalist des *Boston Globe* vor³³⁴ und lenkte so ihre Aufmerksamkeit auf sich. Denn die Baysider sahen es als ihren göttlichen Auftrag an, die Botschaften auf den *Miraculous Photographs* global zu verbreiten.³³⁵ Die während dieser Begegnung entstandenen Nahaufnahmen der Polaroids und die von Cach überlieferten Deutungen sind der Grundstock für die Fotomontagen der Bayside-Serie.³³⁶ Ihre O-Töne transkribierte Berndt Wort für Wort, handschriftlich in ein Notizbuch³³⁷ und beschriftete mit diesen Informationen später die fotografischen Skizzen. Auch Cachs Zitate geben Hinweise auf die Interview-Situation. Ihre Aussage zu *Miraculous Photograph # 2* beginnt etwa folgendermaßen: „Ok. You are taking this? This photo was made in November 26th, 1976 [...].“ (Abb. 76a,b). Demnach ließ sich Berndt selbst ausgewählte Polaroids aus ihrem Album nacheinander deuten. Auch eine Tagesaufnahme zeigt die Baysiderin, wie sie vor einer Gruppe ZuhörerInnen vermutlich über *Miraculous Photographs* aus ihrem Album spricht (Abb. 12).³³⁸

³³¹ Daher war es für Frauen Pflicht, Kopfbedeckung und Rock zu tragen.

³³² Berndt 1981, S. 31.

³³³ II. 2.2. TEXT, BILD, GEGENSTAND.

³³⁴ Berndt 1981, S. 14.

³³⁵ I. 1.2.4 VERVIELFÄLTIGUNGEN, I.1.3.2 BILDSPRACHE.

³³⁶ II. 2.1.1 BILDER STUDIERN. DIE GENESE DER FOTOMONTAGEN.

³³⁷ Herman schreibt: „I don't recall that Jerry did any taped interviews with the Bayside faithful. I doubt that they would have agreed to that kind of formal interview. Jerry did take notes during his Bayside visits, and I'm quite sure he recorded quotes verbatim in his notebook.“ Herman 2017, S. 1.

³³⁸ In einer E-Mail vom 19.07.2018 bestätigt mir Vivian Hanratty, die derzeitige Leiterin der OLR, dass die abgebildete Frau die bereits verstorbene Anhängerin Irene Cach ist.

Am frühen Abend machte Berndt nur wenige Fotos, vielmehr nahm er an zahlreichen Diskussionen³³⁹ über die Polaroids teil und gab sich dabei ebenfalls als Fotojournalist zu erkennen.³⁴⁰ Auch Kleidung und Auftreten verrieten, dass er kein Baysider war: „[I]t was written all over him, with his cameras and outfit.“³⁴¹ Berndt beobachtete das Geschehen genau. Die dabei entstandenen Notizen dienten ihm zu einer detaillierten Situationsbeschreibung in seinem Essay. William A. Christian Jr., der Berndt auf ein Ritual begleitet hat, benennt sein Auftreten wie folgt:

„He was a professional, and swung into professional documentary photographer mode, which is seeing, framing and shooting. I would be talking to people and watching, and he would be in action mode. This could involve his getting closer or in front of people.“³⁴²

Berndt konzentrierte sich dabei auf einzelne Personen, zeigte ihnen sein Interesse und kam mit ihnen in Dialog, um sie dann erst zu fotografieren. „It was more interactions with individuals, although there may have been more than one person been shown the pictures at once.“³⁴³ Zwar kam Berndt während des gesamten Abends immer wieder mit den Gläubigen ins Gespräch³⁴⁴, doch scheint die Zeit vor dem offiziellen Beginn besonders fruchtbar für Interviews gewesen zu sein: „He did [...] a few of them in some depth during his visits, often as people were waiting for the seer to signal that the Virgin Mary had appeared.“³⁴⁵ In diesem Rahmen portraitierte Berndt mehrere Gläubige (Abb. 12, 67).

Um 19.30 Uhr läutete ein Worker den Beginn der Zeremonie mit dem Gebet *Ave-Maria* ein, das über eine Lautsprecherbox verstärkt wurde: *Hail Mary, full of Grace, the Lord be with You [...]*. Die Gläubigen stimmten in die Rezitation ein, die sich bis zum Ende des Rituals mehr als drei Stunden lang wiederholen sollte. Während noch mehr Busse mit PilgerInnen eintrafen, regelten Worker Struktur

³³⁹ Berndt 1981, S. 30.

³⁴⁰ Ebd., S. 14.

³⁴¹ Ebd., S. 3.

³⁴² Christian Jr. 2017, S. 3.

³⁴³ Ebd., S. 2.

³⁴⁴ Einige dieser Gläubigen begegnete Berndt auf den folgenden Ritualen regelmäßig und er schloss Bekanntschaft mit ihnen: „I seem to remember that he knew somewhat some of the people, who were used to his coming, and he would dialogue with the picture showers, who would explain to us the esoteric meanings of the squiggles“. Ebd., S. 2. Zudem entwickelte sich ein Briefkontakt zwischen Berndt und dem Baysider John T. Watkins (Abb. 15).

³⁴⁵ Herman 2017, S. 2.

und Führung der nun folgenden Prozession: „Since there are only 400 or 500 people here this evening, it is decided that all should march three abreast. The cross, standards, banners, and the statue of Mary are organized in front of a line of pilgrims [...].“³⁴⁶ Der Prozessionsmarsch begann und umkreiste innerhalb von etwa 20 Minuten dreimal das Denkmal.³⁴⁷ Der Weg führte die PilgerInnen, wie eine Reihe an Fotografien vermuten lässt, erst gen Nordosten, dann über die *Avenue of Peace* an der *Meadow Lake Bridge* entlang und zurück zur Plattform (Abb. 60, Karte). Ein Großteil dieser Fotografien nahm Berndt im näheren Bereich der Exedra auf. Daraus lässt sich schließen, dass er nicht mit den Prozessierenden mitlief, sondern sie 25 Meter vor der Brücke erwartete (Abb. 67, 68). Zudem fotografierte er den Prozessionszug von einem Standort hinter dem Denkmal aus (Abb. 77, rechts). Der linke Ausschnitt der Doppelfotografie zeigt den Marsch aus weiterer Entfernung in der Totalen und gibt den Blick auf die gebogene *Avenue of Peace* frei. Abgebildet sind Scharen von Menschen, die sich zu einem Fluss durch die Landschaft formen.³⁴⁸ Eine weitere Fotografie nahm der Fotograf von einem Standpunkt nahe dem Weg auf. Zu sehen sind vier Fahnen- und Kreuzträger in der Halbtotale, die zum vorderen Teil des Prozessionszugs gehören. Vermutlich ist Berndt querfeldein zur *Avenue of Peace* gegangen, um dann wieder zur Exedra zurückzukehren und dieselben Personen von dort aus vor der benachbarten Brücke zu fotografieren (Abb. 78, 79).

Um die Plattform herum versammelten sich fortan immer mehr Gläubige, die gespannt die Ankunft von Lueken und ihre Kontaktaufnahme mit den Heiligen erwarteten. Als ein Ford LTE um 20.30 Uhr vorfuhr, wurden die Gebete der Gläubigen lauter und Lueken trat aus dem Wagen. Die Worker begleiteten sie bis ins Innere der umzäunten Plattform, versuchten sie dabei mit Mänteln optisch abzuschirmen und riefen dabei: „No photographs! Stand back!“³⁴⁹. Die vielen aufleuchtenden Blitzlichter der Kameras, die Berndt beschreibt, zeugen davon, dass dem nicht Folge geleistet wurde.³⁵⁰ „Many flash bulbs explode, and at time the whole shrine is brilliantly lit with their light.“³⁵¹

³⁴⁶ Berndt 1981, S. 31.

³⁴⁷ Ebd., S. 31. Aufgrund des kurzen Zeitrahmens von etwa 19.40 bis 20 Uhr, den Berndt im Essay benennt, schließe ich, dass sich der Prozessionszug in einem kleinen Radius bewegte.

³⁴⁸ II. 1.1 PERSONEN, BLICKE, GESTEN.

³⁴⁹ Berndt 1981, S. 32.

³⁵⁰ In der intensiven Reaktion der Baysider auf Lueken und dem latenten Wunsch, sich einen Teil von ihr durch die Fotografie anzueignen, spiegelt sich ein Starkult um die Seherin wider, der vom Marketing der OLR forciert wurde. I. 1.2.4 VERVIELFÄLTIGUNGEN.

³⁵¹ Berndt 1981, S. 32.

Berndt berichtet weiter, wie die Seherin zu einem Klappstuhl ins Zentrum der Plattform gebracht wurde und dabei verdeckt blieb.³⁵² So existiert keine Fotografie von Berndt, die Lueken in Persona zeigt.³⁵³ Die Worker übernahmen die Vermittlung zum Publikum. Einer schwang eine blaue Leuchte und die Baysider verstanden, dass die Jungfrau Maria nun in Kontakt mit Lueken stand. Eine halbe Stunde später signalisierte derselbe Worker mit einer roten Leuchte, dass Jesus Christus eingetroffen war, währenddessen schienen die Gebete lauter und synchroner zu werden.³⁵⁴ Während der gesamten Prozedur machten die Baysider Polaroids. Einige Worker waren für das Einsammeln und Deuten der *Miraculous Photographs* zuständig. In hoher Erwartung zeigten die Gläubigen ihnen die neuen Bilder und hofften, dass diese prägnant genug waren, um Lueken zur Interpretation vorgelegt oder sogar in einem *OLR-Newsletter* publiziert zu werden. Auch diese Szenen dokumentierte Berndt nicht fotografisch.

Nicht alle Gläubigen hatten sich einen Platz im Publikumsbereich nahe der Exedra gesichert und standen in den hinteren Reihen. Einige von ihnen betrachteten gebannt die abgeschirmte Plattform oder fotografierten mit ihren Polaroid-Kameras in Richtung Lueken. Viele von ihnen konzentrierten sich jedoch nicht mehr auf die Geschehnisse, sondern diskutierten in kleinen Gruppen über neue und alte Polaroids oder zogen knapp 400 Meter weiter zu den Imbiss-Wagen am Springbrunnen des *Unisphere*. Es war bereits stockdunkel und die Dialogbereitschaft der Baysider war nun besonders groß. In diesem Zeitraum hat Berndt viele Gespräche geführt, in deren Rahmen zahlreiche Nachtaufnahmen von den *Zeigenden* und *Betrachtenden* entstanden sind (Abb. 1,3,11). Der Fotograf sprach mit einer älteren Frau aus Michigan, die ihm aus ihrem Leben erzählte, von ihrem „ungläubigen“ Sohn, einem Modefotografen.³⁵⁵ Aus Berndts Schilderungen verschiedener Gesprächssituationen geht hervor, dass die Baysider keine sonderliche Skepsis Fremden gegenüber hegten und ungehemmt auch über persönliche Probleme berichteten. So musste Berndt keine journalistische Taktik anwenden oder sich verstellen, um mit den Baysidern in Kontakt zu treten. Auch Christian Jr. bestätigt: „Integration was not necessary as the believers, at least those with the pictures, were there to show

³⁵² Vgl. Berndt 1981, S. 32.

³⁵³ Ebenso wenig hielt Berndt die Abschirmung von Lueken fest. Die Seherin tritt in der Serie nur indirekt auf. S. dazu: II. 1.2.1 NICHTZEIGEN.

³⁵⁴ Vgl. ebd..

³⁵⁵ Ebd., S. 34.

them and interact.“³⁵⁶ Gleichzeitig scheint auch bei den Gläubigen ein Interesse an Berndts Person vorhanden gewesen zu sein. Eingangs stellten ihm mehrere Gesprächspartner Fragen über seinen Glauben und seiner Haltung zu Lueken. Berndt behielt seine kritische Meinung — „he did not like what he was seeing“³⁵⁷ — respektvoll zurück. Er nannte punktuell technische Ursachen der Lichtstreifen auf den Polaroids, aber Christian Jr. betont: „[H]e did not try to deconstruct their pictures for them.“³⁵⁸ Doch auf Nachfrage leugnete er nie, dass er nicht an die *Miraculous Photographs* als göttliche Nachricht glaubte.³⁵⁹ In die kollektiven Gebete stieg er nicht mit ein und auch an der Prozession nahm er nicht teil. Demnach imitierte Berndt nicht ihre rituellen Haltungen und Handlungen, um durch Anpassung Vertrauen zu erlangen. Vielmehr zeigte er sein Interesse aus einer Distanz als Fotojournalist und professioneller Fotograf heraus. Dennoch war er Teilnehmer und Akteur eines entscheidenden Teils des Rituals: In seinen Gesprächen über *Miraculous Polaroids* zelebrierte er mit den Gläubigen den *fotografischen Zeigekult*. So wechselte Berndts Arbeitsmodus im Fluss des Rituals immer wieder von passiv beobachtend zu aktiv teilnehmend.

Gegen 23 Uhr, als sich Luekens Visionen nach zweieinhalb Stunden dem Ende zuneigten und der Bereich vor der Exedra von vielen kleinen Gesprächsgruppen besiedelt wurde, ereignete sich eine Situation³⁶⁰, die einen weiteren Aspekt von Berndts Teilhabe verdeutlicht: Ein Teenager Mädchen sprach ihn an, stellte Fragen und lud ihn ein, mit ihrer gesegneten Polaroidkamera selbst ein *Miraculous Photograph* zu versuchen.³⁶¹ Sie begingen gemeinsam das Gelände, um einen guten Ort zu finden und sie erklärte ihm genau, was zu tun ist. Vor der Plattform löste Berndt das Polaroid aus und betrachtete gemeinsam mit dem Mädchen und ihrer Familie die allmähliche Bilderscheinung, wonach eine rege Diskussion über die Deutung folgte.³⁶² Auf diese Weise durchlief Berndt selbst die verschiedenen Phasen der Herstellung und Gebrauchsweisen der *Miraculous Photographs*.

³⁵⁶ Christian Jr. 2017, S. 2.

³⁵⁷ Ebd., S. 3.

³⁵⁸ Ebd., S. 2.

³⁵⁹ Vgl. Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 270.

³⁶⁰ Vgl. Berndt 1981, S. 34–36.

³⁶¹ Ebd., S. 35.

³⁶² I. 1.3.2 BILDSPRACHE.

Als das blaue Licht der Jungfrau Maria gegen 23.30 Uhr erlosch, und damit das Ende des Erscheinungsrituals signalisiert wurde, rezitierten Luekens AnhängerInnen weiter das *Ave-Maria* bis kurz nach der darauffolgenden Abfahrt der Seherin. Die Worker verteilten daraufhin die vielen gesegneten Rosen an die BesucherInnen, mit denen der Schrein geschmückt war und denen heilende Kräfte zugesprochen wurden.³⁶³ Als Klappstühle, Dekoration und technisches Equipment abgebaut wurden, beobachtete Berndt noch vereinzelt betende und Polaroid betrachtende Baysider und verließ den Park in Richtung Norden.

Berndt hat das Erscheinungsritual von Anfang bis Ende miterlebt und ließ sich von Beginn an auf die Dynamiken der Ereignisse ein. Mit Empathie schätzte er die Situationen ein und verhielt sich dementsprechend aktiv oder passiv. Zuerst bewanderte er das Areal allein. Während der Vorbereitung des Schreins blieb er in Beobachtungshaltung, genauso wie während der Prozession und Luekens Visionen. Nur in den Wartephasen vor der Prozession, vor dem Eintreffen Luekens und während der euphorischen Stimmung gegen Ende der Visionen waren die Baysider gewillt, in den kommunikativen Teil des Rituals einzusteigen und miteinander in Dialog zu treten. Für die Gläubigen ist das Ritual ein Wechselspiel aus introvertierten und extrovertierten Handlungen und Gesten (Beten, Betrachten, Zuhören/Zeigen, Sprechen) — eine Bewegung, die sich in Berndts aktiv/passiver Handlungsstrategie doppelt und auf einer Metaebene in der fotografischen Serie fortführt.

Die Baysider eigneten sich einen Ort an, dem im Alltag des Flushing Meadows Corona Parks weder durch Lage, Beleuchtung noch Wegführung besondere Bedeutung beigemessen wurde. Doch während der regelmäßig stattfindenden Rituale verwandelten die Gläubigen das Vatikanische Denkmal visuell und metaphysisch zu einem ephemeren Schauplatz, aufgeladen mit Spiritualität und Imaginationen. Ort und Ritual fügten sich hier — im Sinn Michel Foucaults — zu einer *Heterotopie*, einen *Gegenraum*, der „sich allen anderen widersetz[t] und in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen soll“³⁶⁴. Berndt war Teil dieser flüchtigen räumlichen Erscheinung, machte sie

³⁶³ I. 1.3.5 FOTOGRAFIE DES UNSICHTBAREN.

³⁶⁴ Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper — Zwei Radiovorträge*, Paris 2004, S. 10. Foucault stellt in seiner Überlegung auch die Verbindung von Heterotopien zu zeitlichen Brüchen, *Heterochronien*, her und begreift etwa den *Friedhof als Ort einer Zeit, die nicht mehr fließt* (S. 16).

sich zu eigen und schuf mit seiner Serie einen weiteren fotografisch-imaginären *Gegenraum*. Wie die visuellen Leerstellen der Bilder, die erst durch die Textinformationen gefüllt werden können, zeigen, dokumentiert die Bayside-Serie nicht das Ereignis, wie es in Berndts Essay passiert, sondern bringt vor allem fotografische Metaphern hervor, die — in einer Verdichtung — das Phänomen der *Miraculous Photographs* reflektieren und kommentieren.

2.3 BERNDTS PRÄSENTATIONSFORMEN DES BAYSIDE-PROJEKTS

The Miraculous Photographs of Bayside ist ein groß angelegtes Projekt, das mehrere interdisziplinäre Arbeiten umfasst: Vor der Folie zweier fotografischer Serien hat Berndt ein Fotobuch als *Mock-up*³⁶⁵, einen Essay, eine Fotoreportage und eine Ausstellung entwickelt. Diese Vielzahl an postfotografischen Erzeugnissen zeigt die Heterogenität seines Werkes, Berndts enorme Produktivität und die Intensität, mit der er sich dem Bayside-Phänomen knapp zwei Jahre widmete.

Sein umfangreiches Recherchematerial³⁶⁶ — OLR-Publikationen, Flyer, Merchandise-Produkte, schriftliche Korrespondenzen, aber auch Dokumente seines Arbeitsprozesses wie Notizen, Studien, verworfene Manuskriptseiten, ein fotografisches *Reenactment* — erlaubt es mir, Rückschlüsse über sein Vorgehen sowie Verbindungen zwischen bestimmten Handlungen und den entstandenen Arbeiten zu ziehen.

³⁶⁵ Das unveröffentlichte Unikat, ein *Dummy*, präsentierte mir Berndt 2012 unversehrt. 2016 fand ich die einzelnen Seiten lose, ohne Ringbindung in seinem Nachlass. Die Reihenfolge der Einzelblätter scheint unverändert zu sein, was der Abgleich mit Sequenzen der Videoaufnahmen aus dem Jahre 2012 gezeigt hat.

³⁶⁶ Berndt ging überaus sorgsam mit Fotografien und anderen Dokumenten um. Zeitungs-, Magazinartikel laminierte er und ordnete sie dann in einen Archivschrank. Sein Studio war klar strukturiert und auf effiziente Arbeit ausgerichtet. Dennoch fiel es ihm schwer, manche Dokumente zu entsorgen. Daher legte er auch Archivboxen an, die er folgendermaßen betitelte: „Useless but can't throw“.

FOTOGRAFIEN

Mehr als hundert Fotografien hat Berndt während mindestens acht Besuchen³⁶⁷ der Erscheinungsrituale zwischen Juni 1980 und November 1981 aufgenommen. Der Großteil der Bayside-Serie besteht aus 64 Schwarzweiß-Aufnahmen, die der Fotograf per Hand auf Silbergelatinepapier in verschiedenen Größen abzog. Zudem entstanden 27 Farbfotografien mit Nahaufnahmen von *Miraculous Photographs*, die er zunächst — rückseitig mit den schriftlich notierten Deutungen versehen — als Studienobjekte gebrauchte und daraus schließlich die zwölf Fotomontagen als Bild-Text-Arbeit entwickelte.³⁶⁸ Eine Korrelation von Bild und Text ist in jeglichen Präsentationsformen der Bayside-Fotografien präsent, jedoch variiert der Text in seiner Dominanz, Funktion und den Effekten.

FOTOBUCH

Das Fotobuch *An Apparition — The Miraculous Photographs of Bayside*, das Berndt als ersten und einzigen Entwurf produzierte, trägt bereits das finale Konzept in sich, ist aber formal noch nicht ausgefeilt (Abb. 80a-f). Die Abbildungen sind zum Teil extrem nah an den Rand gedrängt, die Bildunterschriften auf unsauber geschnittenen Etiketten, zum Teil schief auf das raue Trägerpapier geklebt (Abb. 80b). Berndt wiederholt in unserem Interview mehrmals: „I need to work on it, but it’s ready to go.“³⁶⁹ Tatsächlich hat er das Fotobuch bis zu seinem Tod im Juli 2013 nicht mehr überarbeitet und publiziert.

40 knapp seitenfüllende Schwarzweiß-Fotografien bilden den Hauptteil, dem weitere acht, kleinere Farbaufnahmen folgen. Während letztere die einzelne *Miraculous Photographs* im engen Ausschnitt zeigen und durch Textzugaben Informationen über das Sichtbare hinaus vermitteln, lässt Berndt die BetrachterInnen in den Schwarzweiß-Fotografien rein bildliche, aber umfassendere Perspektiven auf die rituellen Geschehnisse erfahren.

Das Nacheinander der Bilder beim Durchblättern des ersten Buchabschnitts evoziert eine szenische Wirkung und konstruiert die Vorstellung linearer Zeitlichkeit. Die ersten acht Schwarzweiß-Fotografien sind am Tag und

³⁶⁷ 32 der 64 fotografischen Abzüge hat Berndt auf der Rückseite mit einem Datum versehen. Demnach besuchte er mindestens acht Rituale im Zeitraum vom 18.06.1980 bis zum 01.11.1981.

³⁶⁸ II. 2.1.1 BILDER STUDIEREN. DIE GENESE DER FOTOMONTAGEN.

³⁶⁹ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 270.

in der Dämmerung entstanden, die 31 folgenden in der Nacht. Das allerletzte Bild ist wieder eine Tagesaufnahme, die aber einen Betenden am darauffolgenden Tag präsentiert³⁷⁰ und somit einen offenen Abschluss der Narration bildet. Dieses Stilmittel weist auf den Kreislauf der Geschehnisse hin und zeigt auf, dass das Erscheinungsritual kein einmaliges Ereignis war, sondern sich die Gläubigen an diesem Ort regelmäßig versammelten. Schließlich fanden die Rituale der OLR zu jener Zeit wöchentlich statt. Die Bildfolge erzeugt einen zeitlichen Rahmen, der aber nur fiktiv ist, da Berndt Fotografien verschiedener Entstehungsdaten (1980/1981) mischt und eine Chronologie auch bei genauer Betrachtung punktuell gebrochen wird.

Das Buch beginnt mit einer Tagesaufnahme, die wie eine Überschrift zur Serie und als Einführung ins Thema gelesen werden kann³⁷¹: Zu sehen ist der Ausschnitt eines Frauentorsos mit Polaroidkamera und Kreuzkette, der einen weiten Blick nach hinten auf das architektonische Wahrzeichen des Flushing Meadows Corona Parks, das *Unisphere*, freigibt (Abb. 80c). Bildlich verdichtet klärt Berndt hier — in journalistischer Manier — entscheidende *W-Fragen*³⁷², deren Verbindungslinien er aber entzieht und Irritation und Spannung evoziert sowie das Bedürfnis, die nächsten Seiten zu betrachten. Diese ist die einzige Abbildung, die im Fotobuch neben einer Leerseite *für sich* steht, die übrigen Fotografien sind stets paarweise angeordnet und können nicht umhin, sich gegenseitig zu kontextualisieren.

Auf der zweiten Fotografie hält eine Frau in der liturgischen Gebetsstellung der *Niederwerfung*³⁷³ Zwiesprache mit dem Göttlichen (Abb. 80d, links). Jedoch verrät die schmale Aussicht auf den halbschattigen Park, dass diese Aufnahme in der Dämmerung entstanden ist. Dagegen wurde die danebenstehende Aufnahme des Prozessierenden Mannes bei hellem Sonnenlicht gemacht (Abb. 80d, rechts). Berndt übergeht bereits hier die

³⁷⁰ Auf die Rückseite des fotografischen Abzugs des Motivs schreibt Berndt: „Man praying on the shrine’s ground the day after a vigil. [...]“. Es ist die einzige Schwarzweiß-Aufnahme, die mit detaillierten Informationen etikettiert wurde.

³⁷¹ II. 1.2.4 ZWISCHEN RAUM UND FLÄCHE.

³⁷² Strukturell ist es für einen Zeitungsartikel üblich, im ersten Absatz zusammenfassende Basisinformationen zu geben: *Wo?* und *Wer* (ist beteiligt)? wird durch die Fotografie beantwortet, nicht aber *Was* (ist geschehen)?, *Wie?* und *Warum?* Vgl. Walther von La Roche: *Aufbau*, in: Gabriele Hoofacker, Claus Meyer (Hg.): „Einführung in den praktischen Journalismus“, Wiesbaden 2013, S. 98/99.

³⁷³ Die Frau hat ihren kompletten Körper auf den Boden abgelegt (*prostratio perfecta*).

II. 1.1.3 BETEN.

reale Chronologie der Ereignisse und folgt einer freieren Strategie des Dokumentarischen.

Diese drei ersten Fotografien fungieren als erweiterter Prolog, in dem Hauptpersonen, Setting und Gegenstand vorgestellt werden, aber auch ein Einblick in seine formale Methodik und die Atmosphäre der gesamten Serie geboten wird. So zeigt Berndt drei entscheidende Motivgruppen — Person mit Fotokamera, Betende und die Prozession —, die im Verlauf immer wieder auftauchen und im Fotobuch bildlich in Relation zueinander gesetzt werden. Zugleich führt der Fotograf charakteristische Bildstrategien ein, wie radikale Schnitte, die Integration der BetrachterInnen in die fotografische Blickdynamik oder die Konfrontation konträrer Gesten: So setzt Berndt auf der ersten Doppelseite eine introvertierte Betende, die sich von den BetrachterInnen abwendet, in Bezug zu dem frontal aus dem Bild blickenden Prozessierenden und bringt damit zwei gegensätzliche Bewegungen zusammen — intro und extro: eine Strategie, die im Buch an vielen Stellen auch als Dichotomie von Zeigen/Betrachten und Aktivität/Passivität sichtbar wird. Danach geht die Bildfolge in eine fließende Erzählung über, die gleichermaßen anhand von Personen, Gegenständen und deren Interaktionen das Ritual der Baysider repräsentiert.

Im Mittelteil des Buches fällt eine Reihe von zwölf Bildern auf, die starke Blickbeziehungen eröffnen (Abb. 80e,f). Vor schwarzem Hintergrund richten die Personen Gestik, Mimik und Kamera konzentriert ins Bild-Off. In der Gegenüberstellung zweier Fotografien auf einer Doppelseite korrespondieren die Blicke der Abgebildeten und bilden ein imaginäres Netz, das die BetrachterInnen und den nicht sichtbaren Umraum miteinschließt.

So entfaltet die Dramaturgie der Bildfolge ein Spiel aus körperlichen und fotografischen Gesten. Berndt reduziert respektive entzieht den Baysidern in der fotografischen Stillstellung ihrer Gebärden den Kontext und setzt die Personen auf den Buchseiten in neue Beziehungen zueinander. Im Nacheinander der Bilder entsteht eine eigene visuelle Choreographie. So erscheinen die Abgebildeten wie Figuren eines Films oder Bühnenstücks³⁷⁴, in dem Berndt mit seinen Setzungen Regie führt. In der Wiederholung gleicher Gebärden und der

³⁷⁴ Auch der schwarze Hintergrund verleiht in einer Vielzahl von Bildern dem fotografischen Raum etwas Bühnenhaftes. Zur *Theatralität*: II. 1.3.2 FIGURATIONEN.

darin eingebundenen, religiösen Gegenstände vor dunklem Grund erzeugt der Fotograf eine Serialität, die aber mehrfach durch abrupte Perspektiv- oder Sujetwechsel gebrochen wird. Dennoch kommt beim Blättern der Buchseiten ein filmischer Effekt zu Stande, bei dem sich die einzelnen Bilder des Fotobuchs zu einem imaginären Daumenkino zusammenfügen. Es setzt aktive BetrachterInnen voraus, die die Leerstellen in der Vorstellung ergänzen.³⁷⁵ Auch durch die Verquickung dokumentarischer und fiktionalisierender Effekte schafft das Fotobuch ein hybrides Gesamtbild des Rituals, das die BetrachterInnen im Off einbezieht und zwischen den Seiten Imaginationsraum eröffnet.

Den darauffolgenden Buchabschnitt mit den Farbfotografien (Abb. 80b) sehe ich als Vorstufe des intertextuellen Konzepts der Fotomontagen, denn den Abbildungen sind mit den deutenden O-Tönen der Gläubigen — auf 32 bis 200 Worte gekürzt³⁷⁶ — unterschrieben, sodass Bild und Text in einem konkreten Bezug zueinanderstehen. Diese Bildfolge von acht Aufnahmen wird folgendermaßen eingeleitet:

„THE MIRACULOUS PHOTOGRAPHS: These photographs are from the album of Irene Cach, a regular visitor to the shrine. The words accompanying the pictures are hers. The photographs are representative of the thousands taken at the shrine.“

Die Nahaufnahmen der Polaroids präsentiert Berndt auf den letzten Seiten des Buches und lässt diesen Teil als Nachwort fungieren, das die Betrachtung des gesamten Fotobuchs prägt. Durch die Korrelation von Bild und Text werden spezifische Informationen zu den Motiven der Schwarzweiß-Aufnahmen vermittelt: den Polaroids, den Baysidern sowie ihrer Glaubenspraxis.

³⁷⁵ Im Fotobuch und im Daumenkino verschmelzen die Bilder in eine bewegte Szenerie. Im Daumenkino bauen die Bilder direkter aufeinander auf und ein linearer Filmeffekt, eine Illusion spielt sich vor den Augen der BetrachterInnen ab. Komplexer dagegen sind die Verbindungen zwischen Berndts Fotografien im Buch, da die Leerstellen zwischen den Einzelbildern eine abstraktere Imaginationsfähigkeit verlangen. Auch das etwas über A4 große Format des *Mock-ups* unterscheidet sich deutlich zum kleinen Daumenkino und erlaubt es dem Blick weiter in den Bildraum einzudringen.

³⁷⁶ Im Gegensatz zu den rückseitigen Etiketten der Farbstudien sind die Textzugaben des Fotobuchs knapper, da nur ein kurzer Ausschnitt übernommen wurde.

ESSAY

The Miraculous Photographs of Bayside — A Photo-Essay by Jerry Berndt (Abb. 81a,b) hat der Fotograf 1981 fertiggestellt, etwa ein Jahr nach seinem ersten Besuch des Rituals. Dafür betrieb er mehrere Monate Recherchen, die nicht nur das Studieren der OLR aus verschiedenen Perspektiven umfassten, sondern auch Auseinandersetzungen mit fototheoretischen Diskursen.

Die Textform des Essays entspricht in seiner „Offenheit für das gedankliche Experiment“³⁷⁷, Berndts crossmedialer Arbeitsweise sowie der Verschränkung seiner Rollen als Journalist, Künstler und Privatperson³⁷⁸, denn er gilt als ein „stilistisch spannender Prosatext, indem ein beliebiges Thema unsystematisch, aspekthaft dargestellt ist“³⁷⁹. Theodor W. Adorno beschreibt den Essay als ein *Mischprodukt aus Kunst, Wissenschaft und Moral*.³⁸⁰ Berndts Schreibweise entspricht zugleich dem zeitgenössischen *New Journalism*. Ende der 1960er bis Anfang der 1980er Jahre reicherten SchriftstellerInnen und JournalistenInnen wie Joan Didion³⁸¹, Tom Wolfe, Truman Capote oder Hunter S. Thompson ihre journalistischen Essays mit literarischen Mitteln an und exponierten dabei die eigene Subjektivität. So setzten sie „dem alten Journalismus einen neuen, aber weiten Rahmen, in dem alle Darstellungsformen möglich waren“³⁸². Der Amerikanist Heiner Bus spricht von einem „Produktive[n] Fabulieren über die Wirklichkeit“³⁸³. In seiner Metapher sehe ich vor allem ein Äquivalent zum Konzept des *stream of consciousness* respektive eines fließenden, aber punktuell gebrochenen Schreibens, bei dem der Autor zum Teil überspitzt, über subjektiv erlebte Themen und Ereignisse nachdenkt, wie Berndt es im Essay vollzieht. Gleichzeitig ist Bus' Formulierung

³⁷⁷ Stefan Lüddemann: *Die freie Form: Der Essay*, in: Andrea Hausmann (Hg.): „Kulturjournalismus — Medien, Themen, Praktiken“, Wiesbaden 2015, S. 114. Diese Textsorte zeichnet sich nach Lüddenmann ebenso durch *ungewohnte Argumentationen sowie eine unbegrenzte Anpassungsfähigkeit* aus. In dieser Offenheit wirft die schwer zu konturierende Textform gleichzeitig Kritik auf und wurde „immer wieder unzulässiger Oberflächlichkeit verdächtigt“.

³⁷⁸ Ebd., S. 114.

³⁷⁹ O.V.: *Essay*, in: Werner Digel, Gerhard Kwiatkowski (Hg.): „Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden“, Bd. 6, Mannheim, Leipzig, Wien u. Zürich 1992, S. 226/27.

³⁸⁰ Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*, [1958], S.9-33, in: Rolf Tiedemann (Hg.): „Noten zur Literatur“, Frankfurt a.M. 1981, S. 9.

³⁸¹ Zu Joan Didion: II. 1.2.3 DIE MISSLUNGENE FOTOGRAFIE.

³⁸² Heiner Bus: *Der US-amerikanische New Journalism der 60er und 70er Jahre — Truman Capote, Michael Herr, Norman Mailer und Tom Wolfe*, in: Bernd Blöbaum, Stefan Neuhaus (Hg.): „Literatur und Journalismus. Theorie, Kontexte, Fallstudien“, Wiesbaden 2003, S. 288.

³⁸³ Ebd. S. 288.

mehrdeutig und damit irreführend, da *Fabulieren* auch das freie Erfinden von Geschichten einschließt, was weder im Kontext des *New Journalism* noch in Berndts Essay passiert. Berndt war professioneller Fotojournalist und hat die erfahrenen Geschehnisse in eine fotografische und literarische Form gesetzt. Dabei verknappte er Sachverhalte und bereitete sie dramaturgisch auf. Aber ich gehe davon aus, dass er keine seiner Schilderungen frei erfunden hat.

In seinem Essay verwebt Berndt wissenschaftliche Methoden wie das Aufstellen von Thesen, deren Erörterung oder das korrekte Zitieren durch Quellenangaben in Fußnoten mit einer subjektivierten Art zu schreiben, die oft von Humor geprägt ist. Seine Überlegungen gehen aus dem zeitgenössischen Diskurs hervor und erscheinen dennoch weitsichtig: „[W]e the consumers, the people who see the images, begin to define our collective reality through the images presented to us“³⁸⁴. Dabei zieht er Zitate von FototheoretikerInnen wie Susan Sontag und A.D. Coleman hinzu. Oftmals verwendet Berndt literarische Mittel, etwa Alliterationen oder Satz wiederholungen, und evoziert damit Spannung. Die allerersten Zeilen lauten:

„It could only happen in America that people would use photography for religion. It could only happen in a country wealthy enough to have a camera in almost every home [...], where the population is continually bombarded with vast quantities of images, visuals, just plain pictures, from everywhere in the world and some part of the universe.“³⁸⁵

Zugleich schwingt in seiner bildhaften, aber sich an Fakten haltenden Formulierung immer wieder ein Sarkasmus mit, der Berndts kritischen Standpunkt zu den Baysidern deutlich macht.

In der 14-seitigen Einführung — dem umfangreichsten Textblock — lässt Berndt die LeserInnen seine Denkbewegungen zur Fotografie nachvollziehen und reflektiert die Zwischenüberschrift — *the meaning of Bayside* — vor allem indirekt. Weite Themengebiete werden verflochten, beginnend mit der Bilderflut in den USA, dem Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit, Licht, Apparat und Chemie zu William Mumlers *Geisterfotografie* und John Bergers jüngst erschienenem Buch *About Looking* (1980). Mit seinen Gedanken zu diesen Themen nähert sich Berndt seinem Gegenstand aus verschiedenen Perspek-

³⁸⁴ Berndt 1981, S. 1.

³⁸⁵ Ebd., S. 1.

tiven, kreist ihn zunächst thematisch ein, um erst am Textende zu den *Miraculous Photographs* zu kommen und damit zu den folgenden Kapitel überzuleiten. So verdeutlicht besonders die Einleitung eine textuelle Hybridität, die den Essay als Textform, aber auch Berndts fotografische Serie auszeichnet: „Da [sie] niemals einen systematischen oder erschöpfenden Anspruch an ihr Thema stellen, sind sie offen für das Ephemere, für Zufallsbeobachtungen, die dann zu überraschend weit reichenden Einsichten führen.“³⁸⁶

Die beiden Hauptkapitel sind thematisch konzentrierter und folgen einer linearen Chronologie, die sich aus dem Gegenstand ergibt. Für *Part One: history of the shrine* nutzte Berndt zahlreiche OLR-Veröffentlichungen als Quelle. Das Kapitel ist strukturell klar unterteilt in eine fünfseitige Schilderung der Entstehung der Gemeinschaft, ausgehend von Luekens erster Vision im Jahr 1967 bis hin zu der rapiden Entwicklung der OLR ab Mitte der 1970er Jahre. Dann folgt ein umfangreicher Block, in dem er knapp 20 Ausschnitte aus den Transkriptionen von Luekens Visionen aneinanderreihet. Diesen leitet er wie folgt ein:

„The following quotations of Mary are taken from reprints of Veronicas’s apparitions as they appeared in *Roses*³⁸⁷, from June, 1974 to March to 1980. They are arranged to provide a chronological account of the development of the shrine’s use of photography.“³⁸⁸

Luekens Worte über Fotografie hat er in zeitaufwendiger Recherche der unterschiedlichen Publikationen der OLR selektiert.³⁸⁹ Nur an einigen Stellen verbindet er die Zitate mit kurzen Zwischenpassagen, in denen er überleitet und kommentiert. Berndt hat keinen eigenen Kapitelabschluss formuliert, sondern beendet den Textpart mit den Worten Luekens, von denen der letzte Satz lautet: „The photographs must continue [!]“ Das Ausrufezeichen, das er zuallerletzt in eckige Klammern setzt, zeigt wie sehr er sich in diesem Block zurücknimmt, indem er den Worten Luekens Vorlass gewährt, aber dennoch

³⁸⁶ Lüddemann 2015, S. 15.

³⁸⁷ Titel des *Newsletters* der OLR.

³⁸⁸ Berndt 1981, S. 19.

³⁸⁹ Hunderte von transkribierten Visionen Luekens umfassen eine immense Zahl an Themen, von denen die Fotografie nur einen kleinen Teil ausmachte. Daher bedurfte es Geduld, die Menge an Botschaften zu lesen, um auf fotografische Aspekte zu stoßen. Einige Manuskripte, auf denen Berndt Passagen aus *Roses*, dem OLR-Newsletter, getippt hat, sind noch erhalten. Hier benennt er oft noch das Datum der Vision, was im Essay nicht mehr passiert.

subtil als Autor präsent ist — punktuell durch Mikrokommentare in Klammern sowie in der Auswahl und Reihenfolge der Zitate.

In *Part Two: visit to the shrine* berichtet Berndt von seinem Besuch des OLR-Rituals am 18.06.1980. Seine Schreibweise lehnt er an Log-Buch-Einträge an und beginnt Textabschnitte regelmäßig mit der Benennung der Uhrzeit. So öffnet sich — auch visuell im Textbild — eine Zeitachse, welcher die LeserInnen von 16 Uhr nachmittags bis Mitternacht folgen können. Die Intervalle variieren dabei von 30 bis zu 90 Minuten und zeigen jeweils volle oder halbe Stunden an. Der Schreibstil ähnelt einem Bericht. In knappen Sätzen beschreibt Berndt, was er sah und gibt nur selten Informationen, die über das Erlebte hinausgehen. Ohne Umschweife führt Berndt direkt in die Situationen, die er vor Augen hatte.

Sich wiederholende Motive sind die Worker, die für Aufbau, Ablauf und Abbau der Veranstaltung zentral waren. Bereits im zweiten Satz des Textabschnitts werden sie eingeführt: „June 18, 1980, 4 p.m, on the 10th anniversary of Our Lady of the Roses, the first people arrive at the shrine. Veronica calls them workers. They were white berets with the words of St. Michael printed on top.“³⁹⁰ Die Aktivitäten der Worker stellen ein kontinuierliches Motiv seiner Beschreibungen dar — wie auch der Zustand der Exedra, deren Erscheinung während des Rituals in einem ständigen Wandel begriffen ist.³⁹¹ Dementsprechend macht Berndt durch redundante Sätze sukzessive die Entwicklung der Gesamtsituation respektive der spezifischen Stimmung vor Ort deutlich: *A couple of/more buses have arrived*³⁹² oder *The recitation of the Rosary continues/increases*³⁹³. Immer wieder changiert seine Perspektive zwischen passiver Betrachtung der ihn umgebenden Geschehnisse und punktuellen Schilderungen der Interaktionen, an denen er beteiligt war. So bereitet er den Text mit zahlreichen Dialogen auf. Den Abschluss bildet eine Situationsbeschreibung:

³⁹⁰ Berndt 1981, S. 28.

³⁹¹ Schrittweise veränderten die Gläubigen den Ort und nahmen ihn für sich ein. Während Berndts Eintreffen war die Plattform noch verlassen. Dann wurde das technische Equipment installiert, daraufhin die Absperrung. Zuletzt stellten die Worker die Marinestatue ins Zentrum und schmückten die Exedra mit Rosen und Kerzen. Am Ende des Rituals wurde sie wieder frei geräumt. Und nur die Rosenblüten auf dem Steinboden erinnerten an die vorausgegangenen Geschehnisse.

³⁹² Berndt 1981, S. 29, 30, 32.

³⁹³ Ebd., S. 31/32, 36.

„By midnight only two people remained at the shrine. A middle-aged man in a business suit knieled on the grass fifty feet from the marble monument, the car lights from the Van Wyck expressway moving silently behind him while he prayed. An old woman stood at the base of the monument with a handful of Polaroid pictures, looking up to the sky.“³⁹⁴

Die bildliche Vorstellung, die er damit aufruft, könnte ebenso ein Motiv seiner Fotografien sein, doch aufgenommen hat er diese letzten Szenen nicht. Dennoch ist die Schlusspassage ein passender Übergang zu dem folgenden Abbildungsteil, das im Inhaltsverzeichnis genannt wird (Abb. 81b), aber nicht mehr erhalten ist. Den Abschluss des Formats bildet das Nachwort von William A. Christian Jr., in dem der Religionswissenschaftler das Bayside-Phänomen in Bezug zu Marienerscheinungen in Lourdes, Frankreich, oder Garabandal, Spanien, setzt und damit eine historische Dimension verleiht.

Berndts Essay zeigt sich in der Korrelation unterschiedlicher Textformate und Schreibstile überaus uneinheitlich und überraschend. Genau aus dieser heterogenen Struktur tritt ein fragmentarisches, aber dennoch bezeichnendes Bild der Baysider Glaubenspraxis hervor, das Berndt in ähnlicher Weise in seinen Fotografien erzeugt. Der Essay „denkt in Brücken, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet.“³⁹⁵ Hier tut sich eine strukturelle Parallele zu Berndts fotografischer Serie auf: Spezifische Bedeutungen werden vor allem von der Kombinations- und Imaginationsfähigkeit der LeserInnen respektive der BetrachterInnen generiert.

³⁹⁴ Ebd., S. 37.

³⁹⁵ Adorno 1981, S. 25.

FOTOREPORTAGE UND AUSSTELLUNG

Die fünfseitige Fotoreportage *Apparition — The Miracle of Bayside*³⁹⁶ ist im Jahr 1981 als Titelstory der Zeitschrift *Views. The Journal of Photography in New England*³⁹⁷ erschienen (Abb. 82a–c). Die Reportage besteht aus zwei Texten: ein Bericht über die OLR und ein historischer Abriss über die Anfänge der Geisterfotografie — *Media & Medium* — sowie zwölf Abbildungen, die im Layout innerhalb des Textlaufs platziert sind. Auch wenn Berndt hier zahlreiche Versatzstücke des Essays — ganze Sätze und Passagen — verwendet, steckt hinter der Reportage ein kompakteres Konzept, das eine andere Wirkung evoziert: Der Schreibstil ist fließender, weniger subjektiv formuliert und erscheint in sich schlüssiger, da keine abrupten Brüche oder Irritationsmomente erfolgen. Vom Aufbau her ist die Reportage klarer strukturiert: Im ersten Teil des Hauptartikels geht Berndt auf die Vorgeschichte der OLR ein, um im zweiten Teil auf seinen Besuch des Erscheinungsritual zu kommen. Der kürzere, zweite Text zur Geisterfotografie greift einen Aspekt aus der Einleitung des Essays auf, den Berndt hier fokussierter umreißt und aus einer distanzierteren Perspektive betrachtet. Dennoch tauchen auch hier zahlreiche Schlagworte des Essays erneut auf.

Die Fotoreportage war eine Begleitpublikation zu Berndts Ausstellung *An Apparition of the Virgin Mary*.³⁹⁸, über die nur wenig Informationen erhalten sind. Vom 8. September bis zum 2. Oktober 1981 zeigte Berndt Teile der Bayside-Serie im *Project Arts Center (PAC)*³⁹⁹, Cambridge, Massachusetts, in Kooperation mit dem *Photographic Resource Center (PRC)*. Die Einzelschau wurde von der Bostoner Fotografin Sarah Putnam kuratiert und rief großes öffentliches

³⁹⁶ Berndt 1981a.

³⁹⁷ Das *Photographic Resource Center* in Cambridge — „a vital organization in the photographic life of this region“ — hat das Fotojournal ab 1979 vierteljährlich als *Newsletter* herausgebracht, „which became an important vehicle for writing about photography“. Rosenfield Lafo 2000, S. 29.

³⁹⁸ Berndt schreibt: „The Virgin Mary work was exhibited once at the *Photographic Resource Center* sometime during the 80’s. There is a long photo news magazine piece about the exhibit.“ Berndt, in: Fragenkatalog, beantwortet 06/2013.

³⁹⁹ „The Project Community Arts Center in Cambridge, opened in the early 1960s, soon initiated a photography program with Minor White as director and various students of his, including Peter Laytin and Gus Kayafas, serving as teachers. Project Arts had a darkroom rental, classes, small exhibitions, and lectures. It closed in 1986.“ Rosenfield Lafo 2000. S. 29.

Interesse hervor.⁴⁰⁰ Installationsansichten oder schriftliche Informationen über Bildauswahl und Umfang liegen mir nicht vor.⁴⁰¹

Auch wenn das Display eine Leerstelle darstellt, gibt doch das Gefüge um den Ausstellungsort Auskunft über das künstlerische Klima in Cambridge und Boston, wo Berndt 1972 bis 1992/93 lebte und kontinuierlich seine Arbeit ausstellte. Insbesondere in den 1960er bis 1990er Jahren übten die beiden Städte große Anziehungskraft auf Fotografinnen⁴⁰² aus, die sich vernetzten und eine aktive Gemeinschaft bildeten. Darüber bemerkt die Kunstkritikerin Roberta Smith: „Photography permeates the social fabric“⁴⁰³. Die finanzielle Unterstützung durch Stipendien⁴⁰⁴ war ein entscheidender Faktor für die florierende Fotoszene. So unterstützten der US-Staat⁴⁰⁵, aber auch Firmen wie die *Polaroid Company*⁴⁰⁶, die in Boston ansässig war, Projekte, Institutionen und einzelne Fotografinnen großzügig. Kunsträume und Institutionen wurden geschaffen, die sich zu Treffpunkten der Community etablierten.

Das PRC, das Berndt als Ausstellungsort im Interview nennt, wurde 1975 in Cambridge von den Fotografen Chris Enos, Jeff Weiss und A.D. Coleman gegründet. Im ersten Newsletter ist folgende Selbstbeschreibung zu finden: „[a] non-profit membership organization designed to function as an information resource, a research library, a public lecture sponsor, and a workshop coordinator“⁴⁰⁷. Berndt selbst gehörte ab 1982 mehrere Jahre zum Vorstand

⁴⁰⁰ Vgl. Gary Nickard, mit Berndt befreundeter Fotograf, in: E-Mail an die Autorin vom 15.03.2018.

⁴⁰¹ Sarah Putnam schrieb mir, sie habe kein Informationsmaterial zur Ausstellung aufbewahrt. Auch Karl Baden, Fotograf und damaliger Leiter des *Project Arts Center* konnte kein Archivmaterial ausfindig machen oder Erinnerungen ans Display wiedergeben.

Vgl. Sarah Putnam, in: E-Mail an die Autorin, 03.01.2018.

⁴⁰² Aus Rosenfield Lafos umfangreichem Aufsatz über die Bostoner Foto-Gemeinschaft lässt sich lesen, dass männliche Fotografen die Hauptakteure waren. Fotografinnen wie Sarah Putnam, Judith Black oder Elsa Dorfman werden nur vereinzelt genannt. Nur Nan Goldin wird ein umfangreicher Textteil gewidmet. Die Autorin thematisiert dies Missverhältnis nicht. Vgl. Rosenfield Lafo 2000, S. 26–52.

⁴⁰³ Roberta Smith: *Gazing in a Mirror: The Omnipresent Camera*, in: „New York Times“, 10.09.1999, S. 35.

⁴⁰⁴ Rosenfield Lato 2000, S. 29.

⁴⁰⁵ Zum Beispiel: *The National Endowment for the Arts* (ab 1971) oder *The Artists Foundation* (ab 1973).

⁴⁰⁶ Die *Polaroid Company* initiierte bereits Ende der 1960er Jahre ein *artists' support program* und stattete Fotografinnen mit Sofort-Bild-Materialien aus oder gewährte *cash grants*. Die Sachförderungen der *Polaroid Company* sind vor allem als Marketingstrategie in eigener Sache zu verstehen, denn 1972 brachte Edwin Land die Polaroid SX-70 auf den Markt und profitierte von den künstlerischen Bildern, die dieser Technik Ausdruck und Popularität verliehen. Vgl. Rosenfield Lafo 2000, S. 29.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 29.

dieser Institution.⁴⁰⁸ Doch präsentiert wurde die Bayside-Serie in den Räumen des PAC. Beide Häuser arbeiteten eng zusammen und so publizierte das PRC Berndts Fotoreportage als Begleitpublikation zur Ausstellung in ihrem Fotojournal.

Im Zuge meiner Recherche nach Installationsaufnahmen der Ausstellung habe ich viele von Berndts damaligen Kollegen und Freunden angeschrieben. Aus ihren Antworten geht nicht nur ihre Wertschätzung für Berndt hervor, sondern auch, dass er seine Faszination von den Miraculous Photographs auf seinen KollegInnenkreis übertrug. So trafen sich viele von ihnen bei einem Vortrag Berndts und brachten Polaroidkameras mit, um sich selbst an der Miraculous Photographs-Produktion zu versuchen. Eines der Reenactments ist noch erhalten und zeigt Berndt im Profil, gekrönt von einem hellen Lichtkegel. „St. Jerry“ ist ironisch darauf notiert, sowie die Namen "Eric Jensen" und "Gary Nickard" (Abb. 83). Der Konzeptkünstler Gary Nickard erinnert sich an die Situation:

„Eric would have brought his [Polaroid Camera] along and it almost certainly would have been made at the lecture as Jerry demonstrated exactly how ‚miraculous photography‘ occurred due to the SX-70’s automatic time exposure function. I recall all of us making ‚miraculous photos‘ with the several SX-70 cameras that were present.“⁴⁰⁹

Im profanen Raum wurden die Miraculous Photographs ihrer Spiritualität entledigt und die Polaroidfotografie zum experimentellem Kunstmedium, das ein spontanes *Happening* herbeiführte.

⁴⁰⁸ Vgl. Chris Enos, befreundeter Fotograf, in: E-Mail an die Autorin, 28.09.2018.

⁴⁰⁹ Vgl. Gary Nickard, in: E-Mail an die Autorin, 15.03.1918.

ZWISCHENFAZIT

— BERNDTS KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

Das Zusammenspiel von intermedialen Prozessen und das Spektrum an postfotografischen Erzeugnissen zeigt die Intensität, mit der Berndt seine *künstlerische Forschung* betrieben hat. Sein Vorgehen weist „einen spezifischen Bezug zu außerkünstlerischen Forschungspraxen oder Forschungsergebnissen auf [...] und [ist] auf Erkenntnisgewinn ausgerichtet“⁴¹⁰. In diesem Sinn ist das Projekt aus der Verschränkung von journalistischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Methoden entstanden: Berndt führte eine multiperspektivische Recherche durch, studierte Eigenpublikationen der OLR sowie fototheoretische und -historische Metatexte. Er leistete prozesshafte Text- und Bildarbeit, führte Interviews mit Gläubigen und zog den Religionswissenschaftler Christian Jr. zu Rate. Darüber hinaus hielt er öffentliche Vorträge und diskutierte das Thema privat in seinem Freundeskreis, denn es war ihm ein Anliegen, das angeeignete Wissen über das Bayside-Phänomen aufzubereiten und an unterschiedliche Rezipientengruppen weiterzugeben.

Zwei Jahre hat sich Berndt dem *Bayside*-Phänomen gewidmet. 1993 besuchte er nach zwölfjähriger Pause auf Wunsch seiner zweiten Ehefrau Marie-Pascale Lescot ein weiteres Erscheinungsritual:

„[W]hen Jerry told me about the Veronica Lueken story, I was fascinated. It encompassed a sense of kitsch and a very peculiar way of using photography. In August of 1993, I think, we went to Flushing Meadows Corona Park where a ceremony was held. It was in fact pretty unimpressive. Jerry had been out of touch with the organization, people had changed; he had written his essay about it, Lueken’s disciples had sometimes created havoc during his photo exhibits. He was done with it.“⁴¹¹

Berndt machte an diesem Tag keine Fotografien.

⁴¹⁰ Kathrin Busch: *Künstlerische Forschung*, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.): „Bild — Ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart 2014, S. 453. *Künstlerisches Forschen* war noch zur Entstehungszeit der *Bayside*-Serie keine etablierte Methode bildender KünstlerInnen. Der Begriff *artistic research* hat sich erst Mitte der 1980er durchgesetzt und wurde zu dieser Zeit anhand konzeptueller und institutionskritischer Strategien der 1960er Jahre diskutiert. Vor allem ging es dabei um ein Nachdenken über das *Zusammenwirken von Kunst und Wissenschaft*, für das Berndts *Bayside*-Projekt ein Paradebeispiel darstellt.

⁴¹¹ Marie-Pascale Lescot, in: E-Mail an die Autorin, 10.12.2018.

II. STRATEGIEN DES FOTOGRAFISCHEN ZEIGENS — EIN GEGENSTAND, ZWEI WERKE

Jerry Berndt hat aus seiner intensiven Beschäftigung mit dem Bayside-Phänomen die zweiteilige fotografische Serie *The Miraculous Photographs of Bayside* (1980/81) geschaffen. Beide Teile unterscheiden sich von Konzept, Genese und Erscheinung zunächst deutlich voneinander. Während 64 Schwarzweiß-Fotografien in bildjournalistischer Manier den rituellen Kontext sichtbar machen, werden die zwölf farbigen Fotomontagen von einer konzeptuellen Idee getragen: Der Fotograf verknüpft darin den Bildausschnitt auf das *Miraculous Photograph* und die händische Gebärde, in die es stets eingebunden ist. Das Bild kombiniert er mit Textelementen und führt die Wahrnehmung in einen stetigen Transferprozess.

Berndt gebraucht unterschiedliche Strategien des fotografischen Zeigens, mittels derer er das Bayside-Phänomen präsentiert, interpretiert und kommentiert. Sowohl die Fotografien als auch die Montagen entfalten ein eigenes Spektrum an Sichtbarkeiten, denen jedoch eine gleiche Bewegung zu Grunde liegt: das Changieren von Sehen und Imaginieren. Fotografische Schnitte⁴¹² und das dominante Schwarz bestimmen die Exponierung der Baysider, versiegeln die Bildtiefe und öffnen den Vorstellungsraum der BetrachterInnen.

Dem Begriff des *Blicks* kommen in Folge dieses Kapitels unterschiedliche Bedeutungen zu. Zum einen ist auf der motivischen Ebene Adressierung und mimischer Ausdruck der Augen der Abgebildeten — als Teil ihrer körperlichen Geste — gemeint. Während der Betrachtung richten aber auch wir als RezipientInnen unseren Blick, im Sinne einer visuellen Wahrnehmung, auf die Fotografie. In dieser Verschränkung zeigt sich ein komplexes Gefüge des Sehens, an dem unterschiedliche Akteure — Fotografierte(s), FotografInnen und BetrachterInnen — beteiligt sind und das

⁴¹² In der Bezeichnung *fotografischer Schnitt* fallen verschiedene Prozesse zusammen, die mitbestimmen, was in der Fotografie sichtbar wird. Zum einen ist damit die Kadrierung respektive Berndts Festlegung des im Bild repräsentierten Ausschnitts gemeint, aber auch die innerbildliche Strukturierung, die sich aus der räumlichen Konstellation zum Aufnahmezeitpunkt und dem Schattenfall ergibt. Zugleich wird in der fotografischen Stillstellung einer bewegten Szene ein Raumzeitkontinuum herausgelöst und fixiert. Somit findet auch ein zeitlicher Schnitt statt. All diese Bedeutungsvalenzen kommen an bestimmten Stellen der folgenden Bildanalysen zum Tragen.

vielschichtige miteinander verstrickte Wahrnehmungs- und Deutungsebenen erzeugt. Das Netz aus fotografischen und körperlichen Gesten, die mit- und gegeneinander agieren, evoziert Blickgespinste und stellt das fotografische Sehen zur Disposition.

Trotz Differenzen zwischen Schwarzweiß-Fotografien und Montagen betrachtete Berndt beide Teile als eine Serie⁴¹³ und gab ihr in der Entstehungszeit den Arbeitstitel *The Miraculous Photographs of Bayside*⁴¹⁴. 2012 führte er im Interview mit mir unterschiedliche, teilweise ironische Titelformulierungen mir aus:

„And it wouldn't be marketed as *Miraculous Photographs*, it would be marketed as *Do you Believe in Photographs?* or *Do you Believe?*, we have to think of something clever. *The Virgin Mary, the Best Photo Critic in the World: When you're having trouble deciding what your pictures are about, talk to the Virgin Mary, and she'll tell you.*“⁴¹⁵

Bis zu seinem Tod hat Berndt keinen endgültigen Titel ausgewählt, weshalb ich die Serie in dieser Untersuchung nach ihrem Arbeitstitel benenne. Die einzelnen Fotografien der Serie belässt Berndt stets ohne Titel.

⁴¹³ Vgl. Berndt, in: Fragenkatalog, beantwortet 06/2013. „There is both color and B/W, but the whole series would be around 75 again.“, S. 1.

⁴¹⁴ Vgl. Berndt, in: E-Mail an die Autorin, 11.01.2013.

⁴¹⁵ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 271.

1.

SCHWARZWEISS-FOTOGRAFIEN

1.1 PERSONEN, BLICKE, GESTEN

In den Schwarzweiß-Fotografien hat Berndt einzelne Baysider, aber auch kleine Gruppen der Gläubigen in spezifischen rituellen Akten festgehalten. Betend, sich zur Prozession formierend, fotografierend, betrachtend oder zeigend stehen sie im Bildzentrum. Größte Aufmerksamkeit ziehen ihre Blicke und *Gebärden*⁴¹⁶ auf sich, ihre körperlichen *Gesten*, zunächst verstanden als „Bewegungen, die der zwischenmenschlichen Kommunikation dienen — insbesondere der Arme, Hände und des Kopfes.“⁴¹⁷ So war ihr Körper im Moment der Aufnahme auf Dialog aus und ihre *Gesten* "[...] begleiteten oder ersetzten Mitteilungen in einer Lautsprache und machen [ihre] inneren Vorstellungen sichtbar."⁴¹⁸

Doch hat der fotografische Schnitt ihre Gebärdung stillgestellt und der ursprünglichen *Geste* Dauer, Raum und Kontext entzogen, aber zugleich werden ihr — durch die fotografische *Geste* — neue zeitliche, räumliche und semantische Qualitäten zurückgegeben. Im Folgenden werde ich diese unterschiedlichen Kategorien von *Gesten* anhand spezifischer Bildbeispiele systematisch gegeneinanderhalten und vergleichen: Was entzieht die Fotografie der realen Raumzeitlichkeit der Szene und was fügt sie ihr hinzu? Welche Interaktionen werden eingefroren und verstellt, welche eröffnen sich erst durch die historische Distanz?

⁴¹⁶ Eine *Gebärde* tritt — anders als die *Geste* — ausschließlich durch den menschlichen Körper in Erscheinung, denn sie stellt eine zeichenhafte, somatische Äußerung einer Person dar. Somit bezeichnet die *Gebärde* das spezifische Körperbild, das diese Person im Rahmen seiner *Gesten*-produktion — bewusst oder unbewusst — einnimmt. Die *Geste* hingegen ist terminologisch offener gefasst, denn sie schließt ein komplexes Spektrum kommunikativer Interaktionen mit ein. Somit greift die *Geste* über den (körper)sprachlichen Akt hinaus und kann in mannigfaltigen Erscheinungsformen hervorgebracht werden, als (materielles oder immaterielles) Resultat bestimmter Handlungen, durch die Botschaften an weitere Personen vermittelt werden — etwa als eine Fotografie.

⁴¹⁷ O.V.: Einführungstext im Ausstellungsdisplay, *Gesten — Gestern Heute Übermorgen*, Museum für Kommunikation Berlin, 11.04.-1.09.2019. Vgl. Ellen Fricke, Jana Bressemer (Hg.): *Gesten — Gestern Heute Übermorgen*, Ausst.Kat., Chemnitz 2019.

⁴¹⁸ Ebd.

Berndt setzt die sich artikulierenden Körper der Gläubigen als Fragmente ins Bild und baut in ihrem Zusammenspiel ein ambivalentes Netz menschlicher und fotografischer Interaktionen auf, das bestimmte Glaubensobjekte und — über den Bildrand hinaus — einen zweifachen Betrachter mit einbezieht: Wir, die die Fotografie aus einer räumlichen und zeitlichen Distanz ansehen, aber auch Berndt selbst, der mit den Personen interagiert hat und an den Gebärde und Blick der Fotografierten oftmals unmittelbar gerichtet waren. Im Akt des Fotografierens⁴¹⁹ produzierte Berndts Körper unweigerlich Gesten, mittels der er die Kamera bediente⁴²⁰ und gleichsam auf die Situation reagierte. Dabei warf er den Baysidern Blicke zu, die sie erwiderten und die in der Fotografie festgehalten sind. So fallen im Körperausdruck der abgebildeten Personen zwei Dimensionen zusammen: Dieser referiert stets auf die vergangene vis-à-vis-Situation mit dem Fotografen und dringt simultan in die Gegenwart der BetrachterInnen ein.

Doch spiegelt sich Berndts Präsenz nicht allein im Ausdruck der Abgebildeten. Auch formale Parameter geben Hinweise auf die Positionierung des Fotografen, denn Perspektive, Einstellungsgröße und Unschärfen lassen ebenso seine Körperhaltung sowie die Distanz zu den Personen erahnen. Die körperliche wird zur fotografischen Geste, die sich im Bild manifestiert. So verzahnen sich in der Bayside-Serie die ambivalenten Körpererscheinungen der abgebildeten Personen mit den implizierten Gebärden Berndts und werden schließlich in der „Geste des künstlerischen Aktes“⁴²¹ zum Werk. Nach Vilém Flusser fungiert die Fotografie dabei als Übersetzer: „Eine Fotografie ist die zweidimensionale »Beschreibung« einer Geste, sofern wir unter »Beschreibung« die Übersetzung aus einem Kontext in einen anderen verstehen.“⁴²² Demnach ist die Fotografie

⁴¹⁹ Der Akt des Fotografierens schließt — nach Dubois — auch situative Handlungen vor- und nach dem Moment des Auslösens mit ein, etwa das Interagieren des Fotografen mit Personen und der Kamera. Vgl. Dubois 1999, S. 55. S. dazu: I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN.

⁴²⁰ Vilém Flusser geht davon aus, dass Gesten auch in zweckgebundenen Handlungen zum Ausdruck kommen. In seiner Phänomenologie untersucht der Medienphilosoph verschiedene Tätigkeiten auf ihr gestisches Potential. Neben Sprechen, Telefonieren und Schreiben erörtert er etwa auch Fotografieren, Rasieren oder Pflanzen. Vgl. Vilém Flusser: *Gesten — Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 1991/1993.

⁴²¹ Margreth Egidi, Irene Schütze, Caroline Torra-Mattenklott u.a.: *Riskante Gesten. Einleitung*, in: ebd.: „Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild“, Tübingen, 2000, S. 17. Die AutorInnen unterscheiden zwischen „Gesten dargestellter Figuren“ — der Baysider — und der „Geste des künstlerischen Aktes“ — Berndts künstlerische Setzungen, die eine bestimmte Sicht auf das Phänomen transportieren und als Bild wiederum zum Kommunikationsgegenstand werden.

⁴²² Vilém Flusser: *Die Geste des Fotografierens*, in: ebd.: „Gesten — Versuch einer Phänomenologie“, Frankfurt a.M. 1991/1993, S. 102.

eines betenden Baysiders die „Beschreibung seiner Geste des [Betens⁴²³] durch die Übertragung der Geste aus vier in zwei Dimensionen“⁴²⁴.

Im Moment der Aufnahme schreiben sich demnach die somatischen Äußerungen aller AkteurInnen in die Fotografie ein und konstituieren durch den Apparat zeichenhaft die Bilderscheinung. Der fotografische Schnitt löst „die gefrorene Gebärde [...]“ zwar aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, aber „[...] nicht aus dem lebendigen Rhythmus des zwischenmenschlichen Austauschs, sondern macht ihn auf [seine] Weise sichtbar“⁴²⁵. In der Dekontextualisierung als Bild werden die körperlichen Gesten der Baysider aktualisiert und treten explizit mit neuen Empfängern, den BetrachterInnen, in Dialog.⁴²⁶ Hier zeigt die Geste ihre transitorische Eigenschaft: die Unabschließbarkeit und damit das ihr vorbestimmte Potential, stets eine Folgekommunikation zu evozieren.⁴²⁷

In Berndts Schwarzweiß-Aufnahmen sind Personen zu sehen, die über Gebärden und Blicke miteinander in Beziehung treten — vor allem Frauen und Männer weißer Hautfarbe.⁴²⁸ Sie sind verschiedenen Alters, vom Grundschulkind bis zur Greisin. Doch ein Großteil der Fotografierten scheint zum Zeitpunkt der Aufnahme zwischen 50 und 70 Jahre alt zu sein. Nur wenige Fotografien geben Hinweise auf die Jahreszeit. Die Abgebildeten jedoch tragen meist Mantel und Kopfbedeckung. Viele Frauen haben ein helles Tuch oder einen bestickten Schleier⁴²⁹, eine Mantilla, locker um das Haupt gebunden. Zahlreiche Frauen und Männer tragen helle Mützen, die ihren Status als Worker der OLR ausdrücken.⁴³⁰ Weitere Attribute, die ihre Träger als Gläubige auszeichnen, bilden oftmals den dramaturgischen Angelpunkt der Fotografien: Polaroids, Sofort-Bildkameras,

⁴²³ Flusser nimmt das Beispiel eines rauchenden Mannes. Vgl. ebd., S. 102.

⁴²⁴ Ebd., S. 102.

⁴²⁵ Gottfried Boehm: *Es zeigt sich*, S. 22–32, in: Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter und Stefanie Diekmann (Hrsgs.), „Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance“, Berlin 2012, S. 23/24.

⁴²⁶ Vgl. Egidi, Schütze, Torra-Mattenklott u.a. 2000, S. 30. Künstlerisch dargestellte Gesten übernehmen — den AutorInnen nach — zeichenhaft mediale Funktionen, die über die innerbildliche Kommunikationsleistung hinaus, auch die BetrachterInnen ins Bildgeschehen einbeziehen können.

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 18.

⁴²⁸ Die OLR bestand zum Großteil aus KatholikInnen europäischer Abstammung. In der Bayside-Serie sind dementsprechend einzig zwei Afroamerikanerinnen zu sehen.

⁴²⁹ Bis 1983 erlegte der *Codex Iuris Canonici*, das Gesetzbuch des Kirchenrechts der römisch-katholischen Kirche, Frauen das Tragen eines Kommunionsschleiers (einer *Mantilla* oder einer ähnlichen Kopfbedeckung) während der Heiligen Messe auf.

⁴³⁰ I. 1.1.1 ENTSTEHUNG.

Kreuzstäbe und eine Marienstatue sind stets in ostentative religiöse Akte der Baysider eingebettet.

Innerhalb der Serie treten bestimmte situative Konstellationen als Sujet hervor. Mehr als die Hälfte der gesamten Schwarzweiß-Serie zeigt Personen, die mit einem Glaubensgegenstand interagieren, etwa ein Objekt offensiv demonstrieren⁴³¹, (um den Hals/in der Hand) tragen, fotografieren, betrachten oder bestaunen.

Berndts Bildstrategie folgt in diesen Sujets einem Muster: Der Fotograf lässt eine mit Blitzlicht beleuchtete Person respektive wenige Personen aus der nächtlichen Finsternis treten und positioniert sie zentral mit einem Glaubensgegenstand in der Hand. Die Personen nehmen dabei den Großteil des Bildes ein. Vor dem monochromen Hintergrund sind sie kontrastreich exponiert⁴³², sodass ihre Gestalt freigestellt wird und nur selten konkrete Kontextualisierung durch einen Umraum erfährt. Der Bildaufbau rekurriert auf das Genre des Porträts und zeigt die Personen als Halbfigur, Bruststück oder im Viertelprofil. Körperhaltung/-bewegung sowie Hinwendung zum Fotografen unterscheiden sich von Bild zu Bild. Die halbnaher Einstellungsgröße begrenzt den Körperrausschnitt stets auf Kopf, Torso und/oder Hüfte und suggeriert Nähe zu den BetrachterInnen. Diesen Effekt verstärkt Berndt in mehreren Fotografien, indem er mit einem Weitwinkelobjektiv fotografierte, das seit den frühen 1980er Jahren vermehrt zum Einsatz kam (Abb. 84, 85). „[I]t’s better to use a wide-angle lens because it forces you to get close to the subject, so close sometimes that your sense of smell kicks in“⁴³³, erklärt Berndt seine künstlerische Entscheidung und gibt damit zugleich Einblick in seine integrative Handlungsstrategie.

In den 64 Schwarzweiß-Fotografien wiederholen sich Aufnahmen von *Zeigenden/Haltenden*, *Fotografierenden/Betrachtenden*. Aber auch *Betende* und *zur Prozession Formierende* bilden Sujet-Gruppen. In der seriellen Neben-

⁴³¹ Etymologisch leitet sich der Begriff vom Lateinischen Verb *demonstrare* (hinweisen, deutlich machen) ab respektive von *monstrare* (zeigen). Dem Duden nach liegt einem *Demonstrieren* stets eine evidenzstiftende Intention inne, im Sinne von *vorführen* und *beweisen*. Vgl. O.V.: *demonstrieren*, in: „Duden — Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache“, Berlin 2013, S. 214.

⁴³² I. 1.3 RAUM DER NACHT.

⁴³³ Berndt, zit. nach: Rosenfield Lafo 2000, S. 32. (Auszug aus E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin). Berndt arbeitete bevorzugt mit Kameramodellen, die über ein integriertes Teleobjektiv verfügen: „So then I switched to a Olympus OM, and all of the lenses are F2 until you get to the big telephotos, and they’re about the same size as a Leika.“ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 273.

einanderstellung dieser Variationen von körperlichen und fotografischen Gesten macht Berndt — einem Deklinationsschema gleich — Prinzipien visueller Deixis sichtbar⁴³⁴, die ich im Folgenden entlang der unterschiedlichen Sujets komparativ untersuche.

ZEIGEN, HALTEN

In zehn Fotografien nahm Berndt Personen auf, die ein *Miraculous Photograph* offensiv vorzeigen. Ihre Körperhaltung ist darauf ausgerichtet, dem Gegenüber das Polaroid zu sehen zu geben. Nach vorne geneigt, präsentieren sie mit hochgestreckter Hand das Fotoobjekt. Ihr Blick liegt zielgerichtet auf dem Polaroid oder den BetrachterInnen. Nicht der fotografische Schnitt unterbricht den Fluss ihrer Gebärde⁴³⁵ — wie es auf etwa auf das Sujet der Prozession zutrifft —, sondern sie selbst stellen ihre Bewegung für die Aufnahme still und nehmen damit bewusst eine zweckgebundene Pose ein.

Untitled (Abb. 86) verdeutlicht das „Schauspiel der Physiognomie [als] eine der stärksten Quellen der Deixis“⁴³⁶: Der Mann begibt sich in eine asymmetrische Haltung zum Fotografen und hebt das *Miraculous Photograph* seitlich auf Augenhöhe empor. Er selbst wird so nicht verdeckt, aber das Polaroid dennoch frontal von der Kamera erfasst, sodass die Vorderseite gänzlich sichtbar wird. Der Mann richtet einen festen Blick auf das gehaltene Foto. Allerdings ist aus seiner eigenen Perspektive nur die Rückseite zu sehen. Also entspringt seine eindringliche Mimik nicht einem konzentrierten Betrachten oder einer neuen Erkenntnis, sondern ist Teil seines körperlichen Zeigegestus, der hier offensichtlich in einer Pose zum Ausdruck kommt. Blick und Gebärde stellen sich auf die Kamera ein und treten in den Dienst der Deixis. Seine gekünstelte Haltung und sein starrer Blick evozieren einen Moment der Abspaltung, das der Pose an verschiedenen Stellen zugeschrieben wird. Sigrid Schade spricht von einer „Verschiebung des Selbst, die durch die Kamera markiert wird“, denn „[i]m Augenblick des Posierens wird etwas bewusst, was der Effekt des Blicks

⁴³⁴ Vgl. Steffen Siegel: *Die Kunst der Ostentatio — Zur frühneuzeitlichen Bildgeschichte des Bildverweises*, in: Heike Cfrereis, Marcel Lepper, „Deixis — Von Denken mit dem Zeigefinger“, Göttingen 2007, S. 38/39. Anhand der Radierung *Musterblatt mit Handdarstellungen* (1619) von Oliviero Gatti, die in einem dynamischen Bildgefüge mehrere händische Verweisgesten abbildet, untersucht der Autor Effekte des bildlichen Zeigens.

⁴³⁵ Vgl. Boehm 2012, S. 27.

⁴³⁶ Ebd., S. 31. Deixis bezeichnet das *Vermögen zu zeigen* (ebd., S. 22), das vor allem mit *Bildern und Gesten* verbunden ist. Vgl. Boehm 2008, S. 19.

eines Anderen genannt werden kann“⁴³⁷. Diese Funktion der Mimikry benennt auch Katharina Sykora in Rückbezug auf Craig Owens, denn *im Akt des Posierens löse sich das Bild wie eine zweite Haut oder eine Maske von der Posierenden ab und stelle sich vor sie*⁴³⁸. Die Individualität der Person⁴³⁹ tritt zugunsten eines intendierten Körperbildes zurück, das stets auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet ist, einen bestimmten Ausdruck annehmen will und sich in Berndts Aufnahmen der *Zeigenden* ganz und gar einer deiktischen Instrumentalisierung unterwirft. Diesen Überlegungen nach tragen kognitive und somatische Akte des Zeigens in der Bayside-Serie stets ein posenhaftes Moment inne, das ich die *Pose des Zeigens* nenne.

In Folge der körperlichen Selbstexponierung öffnet sich nach Sykora „ein Abstand [...] zwischen Subjekt und Bild“, der „das Posieren als Prozess der eigenen Bildwerdung markiert“⁴⁴⁰. Die Kluft zwischen Person und deiktischer Funktion findet in der Dichotomie zwischen Zeigendem und gezeigtem Objekt eine Erweiterung. Mit ihrem Körper *lenken* die *Zeigenden den Blick auf etwas Drittes*, aber sind entgegen dieser Zuschreibung von Heike Gfrereis und Marcel Lepper kein *Mittel, das beim Wahrnehmungsvorgang »herausgefiltert«* werden

⁴³⁷ Sigrd Schade: *Posen der Ähnlichkeit*, S. 66–81, in: Birgit Erdle, Sigrd Weigel (Hg.): „Mimesis, Bild und Schrift“, Köln/Weimar 1996, S. 75. Die Autorin bezieht die Pose nicht allein auf die Fotografie, Tanz oder Schauspielkunst, sondern deklariert, dass jeglicher Blick eines Anderen, eine bewusste oder unbewusste Pose evoziert und damit — nach dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan — zur „Metapher für die visuelle Dezentrierung des Subjekts“ wird.

⁴³⁸ Katharina Sykora: *Frozen Steps*, 160–173, in: Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstifter, Stefanie Diekmann (Hg.): „Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance“, Berlin 2012, S. 165. Die Metapher der Häutung kann auch auf die Fotografie selbst übertragen werden. In Theorien der *Eidola* respektive der *Sehhäutchen* werden fotografische Bilder nicht nur als Spuren begriffen, sondern als materielle, materialisierte Zeichen. Vgl. Katharina Sykora: *Häutung und Anlagerung: Eidola, Optogramme, Abdrücke*, in: ebd.: „Die Tode der Fotografie II. Tod, Theorie und Fotokunst“, Paderborn 2015, S. 37–53.

III. 1. MIRACULOUS PHOTOGRAPHS. VEHIKEL DES SAKRALEN.

⁴³⁹ Trotzdem findet die Geste stets im Rahmen einer individuellen Körperlichkeit statt, sodass die Posierenden als Person nicht zur Gänze verschwinden. Hier zeigt sich Schades Zuschreibung der *Verschiebung des Selbst*. Ebd. S. 75.

⁴⁴⁰ Sykora 2012, S. 27.

muss.⁴⁴¹ Vielmehr treten die Baysider in Berndts Fotografien selbst offensiv in die Sichtbarkeit und verdeutlichen das Konzept der *Duplizität des Zeigens*⁴⁴².

Im Körperausdruck des Mannes in *Untitled* (Abb. 86) wird diese Doppelstruktur sichtbar. Er demonstriert seinen Gegenstand frontal gegenüber der Kamera und intendiert mit jeder Äußerung seines Körpers, die Aufmerksamkeit auf den gezeigten Gegenstand zu lenken. In diesem somatischen Akt tritt er unweigerlich selbst in Erscheinung. Er *zeigt er sich selbst*⁴⁴³ beim Zeigen. Gottfried Boehm charakterisiert „den gebärdende[n] Körper als die Stätte [...], als de[n] Ort, wo sich etwas zeigt“⁴⁴⁴ und benennt die deiktische Geste des menschlichen Körpers als *Hintergründigkeit des Zeigens*. Demnach weise jedes Zeigen auf den oder auf das zurück, *was* oder *wer sich zeigt*, beide verbinde demnach eine Oszillation.⁴⁴⁵

Berndts Fotografie reflektiert diese Duplizität im Bildaufbau. Er komponiert sie dichotomisch und teilt dem Körper des Mannes den linken Bildraum zu und den deiktischen Besonderheiten — Hände und Polaroid — den rechten. Die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen spaltet sich auf und changiert zwischen zeigender Person und gezeigtem Polaroid. Als Pose fixiert und fotografisches Bild stillgestellt tritt der Körper aus der Hintergründigkeit und wird selbst zum Objekt wie Subjekt der fotografischen Deixis. Berndts Rolle ist zugleich Empfänger der appellativen Geste und Zeigender derselben. Seine spezifischen bildlichen Setzungen verschieben und kommentieren die ursprüngliche Botschaft, die die Geste in sich trägt. In seiner Fotografie geht es nicht darum, das Gegenüber respektive die Öffentlichkeit der LeserInnen des *Boston Globe*⁴⁴⁶ von der Echtheit der himmlischen Botschaft auf dem

⁴⁴¹ Heike Gfrereis, Marcel Lepper, Vorwort, in: ebd. (Hg.): „Deixis — Von Denken mit dem Zeigefinger“, Göttingen 2007, S. 7.

⁴⁴² Gottfried Boehm geht davon aus, „dass Bilder ihrer eigenen Natur nach auf einem *doppelten Zeigen* beruhen, nämlich *etwas* zu zeigen und *sich* zu zeigen“. Ebd. 2008, S. 12. Zahlreiche AutorInnen haben vor der Folie dieser Denkfigur weiterführende Theorien der Deixis entwickelt. Vgl. Dietmar Kohler: *Fotografisches SichZeigen und EtwasZeigen: Eine Gesteigerte Duplizität*, in: Katharina Sykora, Kristin Schrader, Dietmar Kohler, Natascha Pohlmann, Daniel Bühler: „Valenzen fotografischen Zeigens“ (Das fotografische Dispositiv, Bd. 3), Weimar 2016, S. 17/18.

⁴⁴³ Boehm 2012, S. 22.

⁴⁴⁴ „Das Zeigen kommt aus dem deutungslosen Off einer Körperpräsenz, die voller Möglichkeiten steckt, sich agierend, aber nie völlig äußernd. Gesten manifestieren nicht nur sich, sondern mit sich jede Körperganzheit, die sie aussendet und begleitet [...]“. Boehm 2008, S. 24.

⁴⁴⁵ Boehm 2012, S. 27.

⁴⁴⁶ Berndt stellte sich den Baysidern stets als Reporter der Tageszeitung *The Boston Globe* vor. Daher mussten die Gläubigen davon ausgehen, über Berndt hinaus eine breite Öffentlichkeit zu erreichen. S. dazu: I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN.

Polaroid zu überzeugen. Berndt stellt den Akt des Zeigens selbst heraus und reflektiert damit einen der konstitutiven Prozesse des Baysider Marienrituals. So erweist sich die Fotografie bereits hier als komplexer, mehrfach geschichteter performativer Akt des Auf-etwas-Zeigens, als körperliche und fotografische Geste, die zugleich über das deiktische Handeln selbst Auskunft gibt, also sich zeigt.

Von dem Bildtypus der *Zeigenden* finden sich in der Serie eine Reihe von Fotografien, die sich von Einstellungsgröße, Dominanz des Schwarzraums und Offensivität des Zeigegestus her gleichen, aber in Körperhaltung und -effekten der abgebildeten Personen variieren.

Auch in *Untitled* (Abb. 87) setzt Berndt die Zeigegebärde einer Baysiderin zentral ins Bild. Doch im Gegensatz zu *Untitled* (Abb. 86) kommt dem Polaroid, das sie vorhält, primäre Aufmerksamkeit zu, während ihre Gestalt visuell zurücktritt. Der fotografische Abzug eines Männerkopfes, der hager und vollbärtig an Jesus-Darstellungen erinnert, überlagert frontal ihr Gesicht und nimmt die Stelle ihres Hauptes ein. Zudem legt sich ein scharf umrissener Schatten über ihren Körper — vermutlich der einer Straßenlaterne. Er trennt den Körper der Frau vertikal in zwei Hälften und macht dabei ihre untere Gesichtspartie unkenntlich. So wird sie als Person vom Schattenfall und dem Polaroid, das sie sich maskenhaft vorhält, zum Verschwinden gebracht. In ihrem Zurücktreten hinter das Polaroid wird sie zum Sinnbild des selbstlosen Glaubens an die fotografischen Erscheinungen. Hier teilt die Pose *ihr bildgenerierendes als auch ikonoklastisches Potential*⁴⁴⁷ mit den fotografischen Gesten Berndts: Im Verdecken, Verbergen, Ausstreichen konstituieren sich neue, sinnstiftende Bilder und Metaphern⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Sykora 2012, S. 165.

⁴⁴⁸ Dem Begriff der Metapher kommt in den folgenden Kapiteln vermehrt Bedeutung zu. Die Metapher verweist als *bildhafter Ausdruck*, statt auf das wörtlich gemeinte, auf etwas Ähnliches. Bernd Stiegler schreibt über die Fotografie, kein anderes technisches Medium habe mehr Metaphern aufgenommen und produziert. Er weist ihr janusköpfige Eigenschaften zu: „Einerseits verstellt sie das, was gezeigt wird, indem sie auf anderes verweist und das Dargestellte als anderes zeigt, andererseits bringt sie etwas zum Erscheinen, was sonst unsichtbar geblieben wäre“. Stiegler 2006, S. 9.

II. 1.3 RAUM DER NACHT.

In einer der wenigen Tagesaufnahmen (Abb. 67) der Gruppe der Zeigenden nimmt das *Miraculous Photograph* eine ambivalente Doppelrolle ein. Es fungiert als Ausgangspunkt und Verbindungsglied der Kommunikation zwischen Zeigendem und BetrachterInnen und steht zugleich als räumlicher Distanzhalter, als Schranke zwischen denselbigen. Die offensive Geste der Person⁴⁴⁹, die zur Faust geballte Hand, überlagert ihre untere Gesichtspartie und greift dezidiert in den Raum der BetrachterInnen über. Frontal demonstriert sie das Polaroid und verbirgt in der gleichen Bewegung einen großen Teil des eigenen Gesichtes. Umso mehr gerät der schmale, sichtbare Part ihrer Mimik — Augen, Stirn und Haare — in den Fokus. Die ausgeprägte Faltenstruktur der Haut bildet Furchen und Linien, die nach unten abfallen und formal in die Fingerspalten ihrer Hand übergehen. Als deiktischer Abschluss mündet der pfeilähnlich ins Polaroid ragende Zeigefinger im Polaroid. So stellt die Fotografie individuelle Körpermerkmale in den Dienst des Zeigens und dabei das Gefüge aus Kopf, Hand und Gegenstand als deiktischen Apparat zur Schau.

Doch die unmittelbare Präsenz und intentionale Zeigerichtung des oberen Teils ihres Körperbildes, erfährt im unteren eine Irritation: Nur Kopf und Hand richten sich frontal nach vorne, der Torso aber ist locker nach links gewandt. Im engen Ausschnitt scheint die Frau aus dem Bild zu schreiten. So konstituiert sich die fotografische Exponierung aus den komplementären Eindrücken von Bewegung und Fixierung. In der Ambivalenz dieser körperlichen Geste tut sich ein Moment des *Dazwischens* auf: Während Kopf und Hand die Pose des Zeigens einnehmen, bewegt sich der Rest des Körpers bereits in Richtung Bild-Off. Hintergründig liegt dem offensiven Zeigegestus eine Flüchtigkeit inne, eine Beiläufigkeit, in der sich wiederum eine spezifische Eigenschaft des Ritus der OLR-Gemeinschaft offenbart: der serielle Moment ihrer Praxis, die stetige Wiederholung des fotografischen, narrativen und deiktischen Akts.

Jegliche Geste wird erst mit dem Wissen um den kulturellen Kontext lesbar.⁴⁵⁰ Gerade weil die Deixis unter den Baysidern als extravertierter, kollektiver Ritus determiniert ist, haben die Gläubigen nach mehreren Jahren Erfahrung im Zeige- und Tauschkult der *Miraculous Polaroids* einen eigenen

⁴⁴⁹ In der Fotografie wird das Geschlecht der Person nicht eindeutig erkennbar. Während Haarklammern, Damenmütze und die Brustnaht des Oberteils an eine Frau denken lassen, wirken obere Gesichtspartie und Hände, auf die der Fokus gerichtet ist, eher maskulin.

⁴⁵⁰ Vgl. Egjdi u.a. 2000, S. 12.

Modus der Selbstinszenierung entwickelt, der vor allem auf Iteration und damit auf Quantität ausgelegt ist. Ein Sinn geht nicht aus dem einzelnen Akt, dem einzelnen Foto hervor, sondern der kontinuierliche Prozess der Bild- und Bedeutungsproduktion konstituiert ihre kulturelle Praxis.

Untitled (Abb. 88) ist die einzige Fotografie des Sujets der *Zeigenden*, die Einblick in die Gruppendynamik des Rituals gibt, da hier das Gewimmel von Menschen vor Ort sichtbar wird. Gleich neun Baysider hält Berndt im engen Bildausschnitt fest. Sie stehen dicht gedrängt und bringen in ihren unterschiedlichen Haltungen und Aktivitätsmodi ein Spiel aus Gesten in Gang.

Im Zentrum steht ein Worker in Anzug und Krawatte und richtet einen frontalen Blick in die Kamera, das Polaroid mit der rechten Hand auf Brusthöhe gehoben. In der gleichen Position hält er mit der linken eine Taschenlampe und nimmt dabei eine nahezu symmetrische Körperhaltung ein. So spiegelt sich seine Gestalt entlang der vertikalen Achse und sein Körperbild nivelliert in dieser Position die Geste des intentionalen Zeigens rechts und den Akt passiven Haltens links. Zunächst erscheinen beide Gegenstände — der heilige und der profane — gleichwertig präsentiert und es wird deutlich, dass *die Eigenschaften des Objekts in der reinen Zeigegeste nicht abgebildet sind*.⁴⁵¹ So ist es nicht seine Geste, die das Polaroid als Referenzobjekt seiner Deixis kennzeichnet, sondern die Bedeutung erschließt sich vor allem aus dem Kontextwissen.⁴⁵²

Die bildliche Präsenz des Mannes, der ein Drittel des Bildraums einnimmt, stabilisiert das sonst diffuse Bildgefüge. Anordnung und Nähe der Personen weisen zunächst Analogien zu einem Gruppenportrait auf. Auch die zwei Frauen links und rechts neben ihm haben sich frontal dem Fotografen zugewandt und ihren Körper, ihre Mimik in Pose gestellt. Für die Kamera setzt die linke Frau ein schräges Lächeln auf. Ihre direkten Blicke, der Moment der Erstarrung verstärken den porträthafter Eindruck. Doch verschiedene

⁴⁵¹ Ellen Fricke unterscheidet zwischen zwei gestischen Mitteln der händischen Bezugnahme auf ein Objekt: *darauf zeigen* oder *es nachahmen*. Während die nachahmende Hand zeichenhaft über Ähnlichkeit auf das Objekt verweist, gibt das AufEtwasZeigen *keine Information über den Inhalt des Objekts preis*. Vgl. Ellen Fricke: *Von der Handlung zur Geste und zurück: Analoges und virtuelles Modellieren am Beispiel des Töpferns*, in: ebd., Jana Bressemer, „Gesten — gestern, heute, übermorgen“, Chemnitz 2019, S. 200/201.

⁴⁵² Taschenlampen gehörten zum Equipment der Baysider, denn mit ihnen beleuchteten sie in Gesprächssituationen Polaroids und Alben. So zeigt uns die Taschenlampe, dass Berndt den Mann respektive die Gruppe in einer solchen Betrachtungssituation angesprochen hat und wohlmöglich selbst daran teilnahm.

Störungen brechen die fragile Ordnung. Beide Frauen stehen unproportional weit nach hinten gerückt. Der Körper der Afroamerikanerin wird von den Schultern des Mannes bis zum Kinn verdeckt und scheint sie abzudrängen. Ihre Haare verschwinden im Schwarzraum und sie erscheint in der Fotografie körperlos. Allein ihr Gesicht kommt als ovales Bild zum Vorschein. Zugleich doppelt ihre frontale, ernste Mimik den festen Blick des Mannes und verstärkt damit den auffordernden Impetus seines Zeigegestus’.

Die Frau ganz links ist dem Fotografen zugewandt, hat aber die Augen geschlossen. Hier wird die Differenz zum Gruppenportrait besonders deutlich. Berndt lässt Effekte des *Misslingens*⁴⁵³ zu und bringt eine Metapher hervor. Ihre geschlossenen Augen verkörpern Blindheit, visuellen Entzug und reflektieren damit das Schwarz der Nacht und den inneren Raum der Vorstellung.⁴⁵⁴

Der Junge ganz rechts invertiert diesen Gestus und öffnet das Bild nach außen: Er schaut direkt in die Kamera und seine zugewandte Orientierung *trägt zur Herstellung von Nähe und einem gemeinsamen Interaktionsraum bei.*⁴⁵⁵ Er kommt von rechts und scheint nach links zu schreiten, genauso wie zwei weitere Frauen im Mittel- und Hintergrund, die geradewegs nach links streben. Wieder ist die Wechselbeziehung von Bewegung und Fixierung bildbestimmend. Die Ruhe — im Sinne einer *Pause, einer Unterbrechung in der Bewegung*⁴⁵⁶ — der Posierenden verschränkt sich mit der Bewegung der unwillkürlich Schreitenden und rhythmisiert das Bildgefüge. Die komplexen Verschränkungen interagierender Körperfragmente entfalten zusammen mit den aktiven und passiven Gesten konträre Dynamiken. Sie verorten den Fotografen inmitten des Geschehens. Die Fülle von sich kreuzenden Blickbahnen im engen Ausschnitt verweist auf die immense Zahl an BesucherInnen des Rituals.⁴⁵⁷

Vorder-, Mittel und Hintergrund sind mit Personen besetzt. Die Kadrierung trennt Körperteile radikal vom Bildrand, wodurch die BetrachterInnen den

⁴⁵³ II. 1.2.3 DIE MISSLUNGENE FOTOGRAFIE.

⁴⁵⁴ II. 1.3 RAUM DER NACHT.

⁴⁵⁵ Bressemer, S. 52.

⁴⁵⁶ Vgl. Brandl-Risi, Brandstetter, Diekmann, S. 7. Die Autorinnen zitieren den Tanzmeister und -theoretiker Domenico da Piacenza (1420–1475), der die Pose als *Pause* im Sinne einer Unterbrechung in der Bewegung versteht. Er verwendet das Denkbild eines Falken, der mitten im Flug erstarrt, um sich kurze Zeit später wieder in Bewegung zu setzen.

⁴⁵⁷ Die Besucherzahl betrug Ende der 1970er Jahre mehr als 1000 Personen, laut Eigenangabe der OLR bis zu 10 000. S. dazu: I. 1.1.1 ENTSTEHUNG.

fotografischen Raum und damit auch die Gesten der Abgebildeten über die Bildgrenzen hinaus weiterdenken.⁴⁵⁸

In weiteren Fotografien der Gruppe nimmt die Vehemenz der körperlichen Zeigegesten ab. Der Körperausdruck der Personen schwankt zwischen zurückhaltendem Präsentieren und zweckgebundenem Halten. Das Objekt wird hier stets nah am Körper positioniert. Die räumliche Distanz von Zeiger und Gezeigtem verschwindet, wogegen sich der Abstand zwischen BetrachterInnen und Person mit Objekt entscheidend vergrößert. Person und Gegenstand verschmelzen zu einer einheitlichen Figuration, die sich den äußeren BetrachterInnen als geschlossenes Bild entgegenstellt.

Zwei Fotografien von derselben Frau verdeutlichen diesen Effekt. In *Untitled* (Abb. 89) demonstriert die Baysiderin das Polaroid mit frontal ausgestrecktem Arm. Sie reckt ihren Oberkörper aktiv von der Stuhllehne weg auf den Fotografen zu und zeigt das Foto als *etwas Anderes* vor. Mit direktem Blick in die Kamera kneift sie ihre Augen zusammen, als mustere sie die Reaktion des Gegenübers. Ihre Zeigegeste spricht die BetrachterInnen unmittelbar an und hat Appellfunktion: *Sieh das! Glaub das!* Der Bildaufbau der Fotografie verstärkt ihre körperliche Deixis und unterwandert sie zugleich. Im engen Ausschnitt und aus stark erhöhter Perspektive aufgenommen, lässt ihre Geste die Wahrnehmung linear zwischen ihrem eigenen Antlitz und dem *Miraculous Photographs* changieren, das eine Babypuppe als *Close-up* zeigt. Berndt hat die Fotografie mit einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen, sodass das Polaroid extrem nah gen BetrachterInnen zu streben scheint. Dennoch tritt die Präsenz des Fotoobjekts in der unscharfen Wiedergabe zurück. Der Blick der BetrachterInnen changiert in einer irritierten Kippbewegung zwischen den Bildgründen. Das Polaroid befand sich zum Zeitpunkt der Aufnahme räumlich eine Armlänge hinter der Baysiderin, bildlich aber liegt es nun direkt auf ihr. Die Blickrichtung verläuft zwar von oben nach unten (oder andersherum), aber die Wahrnehmung konstruiert Räumlichkeit und führt von vorne nach hinten. Die BetrachterInnen werden durch das eindringliche Mienenspiel unmittelbar in die Bildkonstellation integriert und ein situativer Raum entsteht. Entlang ihrer Gestik verschränken sich Bild und Bild-Off auf der konzentrischen Blickachse. Dazwischen steht das *Miraculous Photograph*, das als Grenzmarke und Scharnier

⁴⁵⁸ II. 1.2.6 ÖFFNUNGEN.

fungiert. Es verbindet Frau und BetrachterInnen und eröffnet als Bild-im-Bild einen neuen fotografischen Raum.

Diese bildbestimmende Dreierkonstellation zwischen Frau, Polaroid und BetrachterInnen verschiebt sich in *Untitled* (Abb. 90) in eine Gegenüberstellung von BetrachterInnen und Bild. Die Baysiderin wird als Ganzkörperdarstellung in einer Normalperspektive gezeigt, sodass ein weiter Umraum sichtbar wird. Die Frau nimmt eine passivere Haltung ein. In ihren Klappstuhl gelehnt hat sie ein Püppchen im Häkelbettchen dicht an ihre Brust gezogen — jenes Motiv, das in *Untitled* (Abb. 89) auf ihrem Polaroid abgebildet ist. Im Wiegenriff stützen ihre Hände die Figur zärtlich und richten dennoch das Objekt frontal auf die Kamera aus. So mischt sich die mütterliche Geste mit der des Zeigens. Die Frau gibt sich selbst mit ihrem Gegenstand zu sehen, statt hinter ihm zurückzutreten und ihn als *etwas Anderes* vorzuzeigen. Ihre Mimik fungiert hier nicht als Öffnung, denn sie gibt kaum Emotionen preis, sondern schaut mit ausdrucksloser Miene und leichtem Silberblick an den BetrachterInnen vorbei. Frau und Figur werden als pikturale Einheit wahrgenommen, die wiederum die BetrachterInnen als das *Anderere* wahrnehmen.

In den Fotografien der offensiv Zeigenden nimmt das *Miraculous Photograph* eine aktive Rolle als Bildakteur ein und fungiert formal als Scharnier, das die Blicke von BetrachterInnen und fotografierter Person bündelt, kanalisiert und in bestimmte Richtungen leitet. Dabei wird der fotografische Raum aufgebrochen und das Bild-Off unmittelbar integriert. Dagegen tritt in jenen Fotografien das präsentierte Objekt zurück, in denen die abgebildete Geste von Passivität durchdrungen ist. Der gehaltene Gegenstand ist nicht mehr das primär gezeigte Objekt, sondern beschreibt als Referenz ihren Träger. Der Fokus verschiebt sich vom Akt des Zeigens — dem dynamischen Dreiecksverhältnis zwischen Zeiger, Objekt und BetrachterInnen — auf die Darstellung der Person selbst.

FOTOGRAFIEREN, BETRACHTEN

Statt die Personen — wie die *Zeigenden* — frontal auf Augenhöhe festzuhalten, nahm Berndt die *Fotografierenden* aus der Froschperspektive auf und verstärkt damit ihre Blickrichtung gen Himmel. So veränderte sich mit der Motivgruppe auch Berndts körperliche Haltung: vom aufrechten Stehen zum Hocken. Er machte sich klein und zog sich physisch aus dem Blickfeld der Personen, statt sich aktiv in die Situation zu integrieren.

In sechs Fotografien ist eine Polaroidkamera der zentral ins Bild gesetzte Gegenstand. Entgegen der offensiven Hinwendung der *Zeigenden* zu den BetrachterInnen, werden diese vom direkten Bildgeschehen ausgeschlossen. Die Personen adressieren sie weder durch Blick noch Gestik. Sie sind im Dreiviertelprofil festgehalten und ihre Aufmerksamkeit wendet sich stets einem nicht ersichtlichen Ereignis im Bild-Off zu.

Der Mann in *Untitled* (Abb. 2) ist im Akt des Fotografierens begriffen. Mit beiden Händen umschlossen hebt er eine klobige Polaroidkamera vor das Gesicht und schaut dabei durch den Sucher. Mittel- und Zeigefinger liegen auf dem Auslöser, aber das integrierte Blitzgerät gibt kein Licht ab, was darauf hinweist, dass Berndt die Szene kurz vor dem Moment des Auslösens aufgenommen hat. Sein Kopf wird bis auf wenige Fragmente von Kamera und Händen verdeckt. Die großen Hände des Mannes, die Kamera und die beiden Polaroids zwischen seinen Fingern überlagern — als pikturale Einheit — sein Gesicht, maskieren ihn. Statt seiner Augen weist die Linse in die Blickrichtung. Der Apparat nimmt die Stelle seines Kopfes ein und die Perspektive lässt ihn als Zwitterwesen erscheinen: Halb Mensch, halb Apparat versinnbildlicht seine Gestalt den *Knipsen*, einen Gegenentwurf zum Fotografen, den Flusser folgendermaßen beschreibt: Jener „ist vom schwarzen Bauch der Kamera umschlungen“⁴⁵⁹ und „kann die Welt dann nur noch durch die Kamera hindurch und in den in der Kamera programmierten Kategorien sehen.“⁴⁶⁰ Die stetige Suche des Knipsers nach geeigneten Motiven mündet in einem inflatorischen Verhaltensmuster — „stehenbleiben, knipsen, weitergehen“⁴⁶¹ —

⁴⁵⁹ Vilém Flusser: *Die lauende schwarze Kamerakiste*, S. 95–98, in Stefan Vollmann (Hg.): „Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design“, Mannheim 1996a, S. 96.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 96.

⁴⁶¹ Sontag 2006, S. 16.

und zieht nach Susan Sonntag eine Verweigerung des eigenen, unmittelbaren Erlebens nach sich. Der Apparat und mit ihm der Drang ein materielles, unvergängliches „Abbild der Erfahrung“⁴⁶² zu schaffen, ist stets dem eigenen sinnlichen Empfinden vorgeschaltet.

Den Gegenpol zu diesem distanzierten Kamerablick bildet die betrachtende Frau neben dem Fotografen, die den gleichen Punkt außerhalb des Bildes fixiert. Ihre Mimik — die hochgezogenen Brauen, die weit aufgerissenen Augen, der leicht geöffnete Mund — kommentiert das Gesehene als ausgesprochen faszinierend. Der Blick der Frau und die Ausrichtung der Kamera führen nach links oben ins Bild-Off. Doch die BetrachterInnen können über das bestaunte Ereignis nur spekulieren, weil es ihnen fotografisch vorenthalten wird.⁴⁶³ Um die Leerstelle des uns fehlenden Betrachtungsobjekts spinnt sich ein selbstreferentielles Blickgefüge, dessen AkteurInnen in der Fotografie mehrfach repräsentiert sind: der Fotograf (Abgebildeter und Berndt), die Kamera (Polaroid und Berndts Pentax) und die Betrachtenden (abgebildete Frau, abgebildeter Fotograf, Berndt und wir als BetrachterInnen seiner Fotografie).

Auch in *Untitled* (Abb. 91) präsentiert Berndt eine Gläubige beim Fotografieren. Sie hat ihren Zeigefinger auf den Auslöser gelegt, der bei ihrer Kodak Colorburst Camera (EK 100, 1978) an der linken Seite angebracht ist⁴⁶⁴. Sie hält den Apparat zwei Handbreiten von sich weg. Da es während der Rituale nicht üblich war, bei der Aufnahme des *Miraculous Photograph* durch den Sucher zu schauen, ist ihre abgesenkte Kamerahaltung eine typische Gebärde der fotografierenden Baysider.

Berndt nimmt die Frau leicht von der Seite auf, sodass ihr Gesicht eine zwiespältige Perspektive offenbart. Es scheint, als blicke ihr rechtes Auge in die Kamera und das linke darüber hinweg. Das leichte Schielen der Augen und die extravagante *Cat Eye Brille*, deren Glas das Blitzlicht reflektiert, stört die

⁴⁶² Ebd. S. 15.

⁴⁶³ Mit dem NichtZeigen des bildimmanenten Referenten der Gesten entzieht Berndt dem Fotografen, seinem Apparat und der Betrachtenden das Verbindungsglied und verwehrt uns Außenstehenden einen Zugang zum Ereignis. Im Kontext der Marienerscheinung assoziiert die empor gerichtete Blickführung eine schwebende Gestalt vor den Betrachtenden. Doch wird es vermutlich der Blick auf Veronica Lueken selbst sein, die erhöht auf der Exedra ihre Visionen empfing. S. dazu: II. 1.2.1 NICHTZEIGEN.

⁴⁶⁴ Das Foto wird bei der *Kodak Colorburst Camera* von der unteren Seite herausgeworfen, wie es auch bei Polaroid-Apparaten der Fall ist, sodass ihre fest die Kamera umschlingenden Hände kein Hindernis darstellen.

deiktische Zuordnung ihres Blicks. Eine Ambivalenz, die irritiert und dabei die Komplexität des *fotografischen Sehens*⁴⁶⁵ vorführt, das Susan Sontag als *eine neue Art, tätig zu sein*⁴⁶⁶ charakterisiert. Die Wahrnehmung mit und durch eine Kamera ist eine andere, aktivere als ohne. Die an den Apparat gebundene Möglichkeit, einen zeitlichen Moment zu fixieren oder im speziellen Fall der Baysider die Aufzeichnung einer göttlichen Nachricht zu veranlassen, birgt Spannung und zugleich die Gefahr des Scheiterns. Der Fotograf befindet sich in einer Doppelrolle: Er ist passiver Betrachter der Geschehnisse und handelnder Fotografierender, dessen Wahrnehmung eine passiv/aktive ist: In Wartehaltung (*Stand-by*) stets auf den richtigen Augenblick des Auslösens lauernd. In diesem Prozess fallen Zeitlichkeiten ineinander: Die gegenwärtige Betrachtungssituation, dabei das noch nicht gemachte Bild im Kopf und die Aufnahme als Klimax, die Vergangenes fotografisch konserviert.⁴⁶⁷ Nach Katharina Sykora evoziert die „gespaltene Wirklichkeitsreferenz, die den fotografischen Akten durch den Kamera-Apparat eingeschrieben ist“, im Prozess des fotografischen Sehens *eine grundlegende Zweiteilung des Blicks*: „Es ist notwendig mit einem Auge dem Apparat verpflichtet, mit dem anderen der Welt jenseits des Apparats.“⁴⁶⁸ Der gespaltene Blick der Fotografin in *Untitled* (Abb. 91) wird zur Metapher dieser simultan ablaufenden Wahrnehmungsbewegungen.

Da sich körperliche Gesten stets in einer Dauer entfalten, vollziehen sie sich in mehreren Phasen, die der Gestenforscher Adam Kendon folgendermaßen benannt hat: *resting position, preparation, stroke, retraction* und *resting position*.⁴⁶⁹ Während Berndt die *Zeigenden* stets im Bewegungshöhepunkt

⁴⁶⁵ Susan Sontag: *Der Heroismus des Sehens*, in: ebd.: „Über die Fotografie“, Frankfurt a.M., 2006a, S. 88.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 88.

⁴⁶⁷ FAZIT — ZWISCHEN RÄUMEN UND ZEITEN.

⁴⁶⁸ Katharina Sykora: *Auslösen-Entwickeln-Entdecken: Fotografische Akte*, in: ebd. (Hg.): „Unheimliche Paarungen — Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie“, Köln 1999a, S. 64.

⁴⁶⁹ Adam Kendon: *Gesticulation and speech. Two aspects of the process of utterance*, in: Mary R. Key (Hg.): „The Relationship of the Verbal and Nonverbal Communication“, Den Haag 1993, S. 207–227. In seiner komparativen Studie unterteilt Kendon Gesten in drei Gruppen: *gesticulations*, *emblems* und *signs*. Im Gegensatz zu den *signs* (Gebärdensprache mit Grammatik und Syntax) und *emblems* (oder *quotable gestures*, einzelne, konventionalisierte Handzeichen wie *Victory* oder *Daumen hoch*) sind *gesticulations* (redebegleitende Gesten), sprachlich nicht zitierbar, da sie stets aus dem spezifischen Kontext herausgelesen werden müssen. Sie treten somit immer situationsgebunden auf und weisen über den Inhalt der gesprochenen Worte hinaus.

(stroke) aufnimmt, hält er die *Fotografierenden* in jenen Stadien fest, die um die Aktionsklimax herum geschehen. Besonders unter den fotografierenden Baysidern kommt der Ruheposition (*resting position*), die mit einer andauernden, betrachtenden Konzentration einhergeht, eine entscheidende Rolle zu und ist daher mehrfaches Motiv Berndts. Aber auch die Aufbau- (*preparation*) respektive die Rückzugsphase (*retraction*) zeigt Berndt, deren genaue Unterscheidung in der als Fotografie stillgestellten körperlichen Gesten verwischt.

Der Mann in *Untitled* (Abb. 92) befindet sich während der Aufnahme im Modus des passiven Betrachtens. Konzentriert, gar selbstvergessen schaut er nach links oben, staunend ist sein Mund leicht geöffnet. Noch scheint er nicht erpicht darauf, ein schnelles, präzises Polaroid zu machen. Mit der brennenden Kerze in der Hand würde sich das Auslösen des Bildes als sehr umständlich erweisen. Dennoch ist die Kamera nicht gänzlich inaktiv positioniert, denn der Mann hat sie auf Brusthöhe gehoben. Diese *resting position* versinnbildlicht das passiv/aktive Zwischenstadium, in dem sich der Baysider als Fotograf und Betrachtender befindet.

Der Baysider in *Untitled* (Abb. 93) hat die Kamera noch weiter gesenkt. Zudem wird sie vom unteren Bildrand beschnitten, sodass der Akt des Fotografierens vor dem reinen Betrachten zurücktritt. Die Frau in *Untitled* (Abb. 94) trägt ihre Kamera unbeachtet um den Hals. Ihre Konzentration richtet sich voll und ganz auf das Betrachten eines Punktes außerhalb des Bildausschnittes. In beiden Fotografien tritt der Apparat formal als marginales Attribut zurück.

Im Vergleich zum Sujet der *Zeigenden*, in dem die Polaroids Akteure komplexer fotografischer Zeigegesten sind, werden die Polaroidkameras hier in einem passiveren Modus behandelt, denn sie fungieren nie als Objekt einer direkten körperlichen Deixis der Baysider. Die Kamera ergänzt oder ersetzt oftmals ihren Blick, während ihre direkte Aufmerksamkeit den technischen Apparat außer Acht lässt. Doch in Berndts Fotografie sind Kameras entscheidender Teil der fotografischen Deixis, denn sie repräsentieren den fotografischen Akt und damit einen essentiellen Teil des Baysider Rituals.

Zumeist zentral inszeniert, lenkt die Kamera unseren Blick in ihrer Ausrichtung linear empor ins Bild-Off. Neben den Fotografierenden steht oftmals

eine betrachtende Referenzfigur — ohne Fotoapparat —, die das komplexe Netz der Blicke erweitert. So wird die *Geste des Sehens*⁴⁷⁰ selbst zum übergeordneten Thema dieser Bildgruppe, dessen vielfältige Stufen, Akteure und Verstrickungen in Berndts Fotografien aufgefächert werden.

BETEN

Eine Gruppe von neun Fotografien macht das Motiv der *Betenden* aus. In ihrer Gestik stellen die fotografierten Personen das Pendant zu den offensiv *Zeigenden* dar. An die Stelle der frontal geöffneten Haltung tritt hier ein körperliches Abschirmen. Dennoch spielt die Deixis für die Baysider auch in diesem Teil des Rituals eine Rolle. „Sich selbst mit visuellen Mitteln offensichtlich zu machen, heißt sich selbst zur Erscheinung zu bringen, anstelle zur Erscheinung zu kommen oder, als Zeigender, durch den Zeigeakt sich selbst unwillentlich mit zu zeigen“⁴⁷¹, schreibt Steffen Siegel. Die Gesten des Betens richten die abgebildeten Baysider nicht an den Fotografen, sondern an jenseitige Empfänger (etwa die Heilige Maria). Mittels ihres Leibes stellen die Gläubigen Bilder her, die als Zeichen lesbar werden, da sie tradierten liturgischen Gebetsfiguren entsprechen.

Da die körperliche Ehrerbietung gegenüber Gott in der katholischen Liturgie stets in einer *Demutsgeste*, einem Sich-klein-Machen, erfolgt, wandelt sich der raumgreifende Gestus des Vorzeigens in den des körperlichen Rückzugs, wie ihn etwa die Frau in *Untitled* (Abb. 95) vollzieht. In Frontalität und Nähe entspricht die Fotografie zwar Berndts Motivgruppe der *Zeigenden*, jedoch hat sich die appellierende Hinwendung der Person zu den BetrachterInnen und damit einhergehend das Öffnen des Körpers in ein Zusammenfallen verkehrt: die Gliedmaßen werden gleichsam eingezogen. Die offensive Ansprache nach außen wird zur inneren Zwiesprache, der öffentliche Moment des Missionierens zur intimen Situation, bei der die Betrachtenden in die Lage nicht dazugehöriger BeobachterInnen geraten.

⁴⁷⁰ Flusser setzt die *Geste des Fotografierens* mit der *Geste des Sehens* gleich, die er im Sinn des antiken Begriffs der *theoria* (altgriechisch, visuelle Wahrnehmung, Betrachtung) versteht, aus dem wiederum die *idea* (Urbild, Idee) hervorgeht. Vgl. ebd. 1991/1993, S. 106. Er argumentiert weiter: „Im Gegensatz zur Mehrzahl der anderen Gesten ist die Geste des Fotografierens nicht direkt darauf aus, die Welt zu verändern oder mit den anderen zu kommunizieren, sondern zielt darauf ab, etwas zu betrachten und das Sehen zu fixieren, es »formal« zu machen.“ Ebd., S. 106.

⁴⁷¹ Vgl. Siegel 2007, S. 42.

Obwohl die *Betenden* zu den wenigen Personen gehören, die Berndt als Ganzkörperaufnahme festhält, erscheinen sie entindividualisiert: Auf weiteren sechs Fotografien ist ihr Gesicht verdeckt oder ebenfalls von den BetrachterInnen abgewandt. Die Fotografien zeichnen sich durch klar strukturierte Kompositionen aus, die die körperliche Geste des Betens harmonisch ins Zentrum stellen und diese dabei oftmals — das zweite Alleinstellungsmerkmal dieser Bildgruppe — in einen sichtbaren und konkret verortbaren Umraum einbetten.

Hauptschauplatz dieser Aufnahmen ist zumeist eine Plattform aus hellgrauem Stein, auf dessen Boden kreisförmig eine Inschrift graviert ist, die den Ort der Aufnahme verrät: „Site of the Vatican Pavillon — New York Worlds Fair 1964–1965“. Das Denkmal referiert auf die einstige Präsenz des Vatikanischen Pavillons, in dem 15 Jahre zuvor Michelangelos *Pietà* ausgestellt war. Da die Seherin Veronica Lueken hier ihre Erscheinungen empfangen hat, betrachteten die Gläubigen der OLR diesen Platz als heiligen Boden — *The Lourdes of America*⁴⁷². So wurde die Exedra zum zentralen Ort für ihre Gebete.

Auf dieser Plattform sticht in *Untitled* (Abb. 66) eine schwarz gekleidete Frau kontrastreich hervor. Sie hat ihren Körper vollständig in den Mittelpunkt der konzentrisch angeordneten Steinplatten gelegt, ihr Gesicht dabei nach unten gekehrt und die Arme seitlich von sich gestreckt. So bildet ihr Körper die Form eines Kreuzes. Ihre Gebärde ist eine symbolträchtige Betposition der römisch-katholischen Liturgie: Die *Niederwerfung* (*prostratio perfecta*) versinnbildlicht die vollkommene Hingabe des Menschen in demütiger Ergebenheit an Gott und bringt sein Schuldbewusstsein sowie seine Unwürdigkeit und Ohnmacht zum Ausdruck.⁴⁷³

Die Ruhe und Introversion dieser rituellen Gebärden finden in den Fotografien oft in einer schlichten, unbewegten Umgebung ihr Echo. Im Gegensatz zu den *Zeigenden* und den *Fotografierenden* gewährt Berndt den *Betenden* in zahlreichen Aufnahmen fotografisch viel Umraum. Aus einer weiteren Distanz aufgenommen — oftmals mehr als 20 Meter —, setzt er sie einzeln und verhältnismäßig klein ins Bild. Diese Komposition suggeriert eine intime, gar einsame Situation. Zudem werden die Personen von Kontrasten, Licht- und Schattenfall und/oder eine zentrale Bildposition deutlich hervorgehoben. *Untitled* (Abb. 70) etwa zeigt einen betenden Mann im Mittelpunkt

⁴⁷² I. 1.1.3 ENT/MYSTIFIZIERUNG.

⁴⁷³ Vgl. Judith Werner, Philip Seher: *Kleine Fibel der Liturgie*, Leipzig 2012, S. 6/7.

eines weiten Landschaftsausschnitts des Parks, der über seine Gestalt hinaus bis zu den fernen Autobahnbrücken des *Long Island Expy* menschenleer bleibt.⁴⁷⁴

Dagegen vermitteln weitere Fotografien dieser Gruppe einen anderen Eindruck vom Erscheinungsritual, denn die introvertierten Gesten der Betenden werden mit bewegten Dynamiken konterkariert. Die Intimität des göttlichen Zwiegesprächs wird etwa in *Untitled* (Abb. 96) aufgebrochen: Kniend legt eine Frau Gesicht und Kamera auf den Steinboden der Exedra, als würde sie ihn küssen. Auf dem menschengefüllten Denkmal herrscht reger Trubel: Füße und Beine bedrängen sie bedrohlich. Ihre zusammengefaltete Gebetshaltung erweckt so den Eindruck eines angstvollen Kauerns, eines Sich-selbst-Schützens. Gleichzeitig aber versinnbildlicht die Fotografie, mit welcher Konsequenz und Eindringlichkeit die OLR-AnhängerInnen, allen Umständen und Menschenmassen zum Trotz, den eigenen Glauben praktizierten und dabei doch für sich allein gewesen zu sein scheinen.

Zwar inszeniert Berndt in einigen Fotografien den Akt des Betens als stillen Rückzug und intimen Dialog mit den Heiligen. Doch in der Betrachtung aller Fotografien dieser Gruppe und mit dem Wissen um die Massen an BesucherInnen, die üblicherweise an den Ritualen teilnahmen, erweist sich der Eindruck von Verlassenheit als Trugschluss, den Berndt durch Ausschnitt und Perspektive bewusst konstruiert hat.

So findet im Sujet der *Betenden* eine Erweiterung der Darstellungsmodi der *Zeigenden* und *Fotografierenden* statt. Zwar nimmt Berndt fast jede Fotografie der Gruppe aus frontaler Normalperspektive auf. Doch schaffen Differenzen in Einstellungsgröße, Distanz zum Objekt und Ausschnitt weitere Bildtypen und pikturale Dynamiken. Sie geben in ihrer Vielgestaltigkeit einen umfassenderen Einblick in den rituellen Kontext.

⁴⁷⁴ I. 2.2.1 TOPOGRAFIE.

PROZESSIONEN

Berndts Schwarzweiß-Fotografien determinieren Beten, Fotografieren und Zeigen als ostentative Akte, die die Baysider für sich allein oder gemeinschaftlich vollziehen. Mit den Aufnahmen der Prozessionen ergänzt ein viertes Sujet die fotografische Auffächerung ritueller Praktiken und deiktischer Gesten der OLR.

In der römisch-katholischen Kirche sind Prozessionen feierliche Umzüge, bei der die Teilnehmer gemeinsam — liturgischen Regeln folgend — einen bestimmten Weg im öffentlichen Raum begehen.⁴⁷⁵ Dabei demonstrieren sie ihren Glauben zweifach: als singuläre Person — mit individuellen Bannern und Devotionalien — und als kollektiver Körper der Masse, zu dem sie sich in „mit symbolhaften Bedeutungen behaftete[n] Vorwärtsbewegungen“⁴⁷⁶ zusammenschließen. Während des bewusst verlangsamten Schreitens wird das gemeinschaftliche Anliegen durch Gebete oder Gesänge akustisch verstärkt.

In der Prozession vollzogen die Baysider eine räumliche Annexion, da sie in der vorwärtsstrebenden Umrundung einen Ort als heilige Stätte markierten. Im Flushing Meadows Corona Park umkreisten sie mehrmals das Vatikanische Denkmal in einem Radius von etwa 300 Metern. In dieser *kollektiven Ausdrucksbewegung*⁴⁷⁷ übertraten die Gläubigen topografische und soziale Grenzen und zeigten sich einer Öffentlichkeit als dynamischen, deiktischen Körper. In direkter Nachbarschaft zur Exedra liegen seit den 1960er Jahren zahlreiche Kultureinrichtungen in Sichtweite: das *Queens Theater* oder etwa 300 Meter weiter das *Queens Museum* und der *Queens Zoo*. Nördlich des Parks steht das Baseballstadion der *New York Mets* und das *National Tennis Center*.⁴⁷⁸ Die unterschiedlichen Menschen, die am Abend in den Park kamen, wurden zum aleatorischen Publikum der OLR. Vor ihnen propagierten⁴⁷⁹ die Gläubigen das Wunder von Bayside und drückten ihre Liebe zu Gott und den Heiligen aus — mit ihrer eigenen physischen Präsenz und ihren symbolischen Gegenständen, die sie in deiktische Gesten einfassten, um sich zu zeigen.

⁴⁷⁵ Die ranghohen Worker der OLR bestimmten vorab Strecke, Rundenanzahl sowie Anordnung und Reihung der TeilnehmerInnen. Ihre Vorgaben variierten je nach Besucherzahl.
S. dazu: I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN.

⁴⁷⁶ Michael N. Ebertz: *Prozession*, in: Volker Drexler et al. (Hg.): „Wörterbuch des Christentums“, München 2001, S. 1009.

⁴⁷⁷ Vgl. Ebertz 2001, S. 1009.

⁴⁷⁸ I. 2.2.1 TOPOGRAFIE.

⁴⁷⁹ Zur Prozession als Propagandamittel: Ebertz 2001, S. 1009.

Das Sujet der Prozession präsentiert Berndt anhand einer Reihe heterogener Fotografien, die sich in Bildaufbau und -dynamik von den anderen Motivgruppen der Serie unterscheiden. In Format, Einstellungsgröße und Perspektive sticht insbesondere eine stereoskopisch erscheinende Montage heraus (Abb. 77). Das rechte Foto zeigt einen Detailausschnitt des vordersten Segments der Prozession im Profil: Aufrecht laufen vier Männer im Gleichschritt und strecken ihre Demonstrationsobjekte (Fahnen und ein Kreuz) weit über ihre Köpfe. Im Foto links daneben hält Berndt den Menschenzug in einer Totalen fest: Im Bogen zieht sich der Marsch durch die Parklandschaft und offenbart in seiner Biegung die Masse an TeilnehmerInnen. Anfang und Ende des Zuges sind vom Bildrand beschnitten, sodass der Eindruck von Unendlichkeit entsteht.⁴⁸⁰ Während in der rechten Fotografie die äußerlichen Eigenheiten und individuellen Gesten der Fahnen- und Kreuzträger sichtbar werden, zeigt das linke Foto die Prozession als kollektiven Körper: Je weiter die Wahrnehmung der BetrachterInnen in die Bildtiefe dringt, desto schematischer erscheinen die Physiognomien und Haltungen der Personen, um sich schließlich „als Massenglieder allein, nicht als Individuum“⁴⁸¹ im *Ornament der Masse* aufzulösen. Die Gesten der einzelnen Baysider fließen organisch in einem bewegten Vorwärtsstrom zusammen, der links an den BetrachterInnen vorbeiführt. Dieser bekommt mit der Doppelfotografie zwei Perspektiven auf die Prozession geboten, die sich ergänzen und den Einblick ins Ritual erweitern. Dennoch vermitteln auch sie nur ein bruchstückhaftes Bild der Prozession und fordern in ihrer Ausschnitthaftigkeit zugleich die Vorstellungskraft der BetrachterInnen heraus. Somit manifestiert sich die Strategie des *NichtZeigens*⁴⁸², die bildkonstitutiv für die Gruppen der *Zeigenden* und *Fotografierenden/Betrachtenden* ist, auch in diesen Aufnahmen, die im Verhältnis zu den anderen Fotografien den weitesten Bildraum umfassen.

Zwei Personen der rechten Aufnahme treten in weiteren Fotografien der Prozession auf: der Bannerträger links und der Kruzifer rechts (Abb. 78,79). Ihre

⁴⁸⁰ II. 1.2.6 ÖFFNUNGEN.

⁴⁸¹ Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse* [1963], S. 50–63, in: ebd.: „Das Ornament der Masse“, Frankfurt a.M. 1977a, S. 51. Als *Ornament der Masse* bezeichnet der Soziologe und Filmtheoretiker Menschenmengen, die sich etwa bei Sportereignissen in Stadien zusammenfinden und damit geometrische Figuren von gigantischen Ausmaßen produzieren. Sie dienen ihm als Metapher, um Parallelen zwischen der Massengesellschaft und dem Zustand des Kapitalismus aufzudecken.

⁴⁸² II. 1.2.1 NICHTZEIGEN.

Körperhaltungen sowie Berndts fotografische Exponierung variieren in den einzelnen Aufnahmen und machen seine fotojournalistische Handlungsstrategie sichtbar: Berndt machte sich mit bestimmten Personen vertraut — sozial wie fotografisch — und nahm sie mehrfach aus einer dauernden, *teilnehmenden Beobachtung* heraus auf.⁴⁸³ So fotografierte er beide Männer aus der Distanz und aus der Nähe. In *Untitled* (Abb. 78) setzt Berndt den Kruzifer porträthaft ins Zentrum und übernimmt den Bildaufbau seines Sujets der *Zeigenden*. Anders als jene Nachtfotos aber, gibt diese Tagesaufnahme die Sicht in die Tiefe eines bewegten Umraums frei und verortet die vis-à-vis-Situation zwischen Fotografen und Kreuzträger mitten in der Gemengelage.

Die Prozession scheint sich zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits aufzulösen, da viele Personen im Hintergrund in andere Richtungen streben und Berndts Kamera den Rücken zuwenden. Der Kruzifer stabilisiert die hintergründigen Dynamiken in seinem ruhigen Habitus. Er hat das mannshohe Holzkruzifix zu Boden gesenkt, sodass die Christus-Figur — vom Lichtfall exponiert — auf seiner Augenhöhe an den vordersten Punkt des Bildes rückt. In seiner geometrischen Form und vertikalen Ausrichtung korrespondiert das Kreuz mit den weiteren Demonstrationsobjekten, die nach hinten in den Bildraum hinein positioniert sind sowie mit der aufrechten Haltung des Bannerträgers im rechten Mittelgrund. In seiner steifen Haltung konterkariert er seinen Vordermann. Die Vehemenz seiner Zeigegeste steht dem passiven Ausdruck des zentral positionierten Mannes entgegen, verweist aber gleichzeitig auf die vorangegangene Situation, als jener vordere Kruzifer selbst noch im aktiven Modus des Prozessierens begriffen war.

In der dritten Fotografie des Bannerträgers verkehrt sich dessen steife Haltung als auch die fotografische Inszenierung durch Berndt. Während in der Ganzkörperdarstellung des Mannes (Abb. 78, rechter Mittelgrund) Details seiner äußeren Erscheinung repräsentiert sind, wird seine Gestalt in *Untitled* (Abb. 79) fast gänzlich von dem Banner verdeckt, das zwei Drittel des Bildraums okkupiert. Die körperliche Deixis des Mannes ist in einem ambivalenten Modus begriffen: Zwar hält er das Banner als Abschirmung vor sich, doch schiebt er den Stoff zugleich wie einen Vorhang zur Seite und lugt mit seinem Kopf daraus hervor. Die Stirn in Falten gelegt, schaut er frontal nach vorne. Seine Mimik bewegt sich zwischen Scheu, Skepsis und Neugierde. Seine gesamte Gestik — verstärkt

⁴⁸³ I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN.

von der verhüllenden Funktion des Stoffes — birgt etwas Rätselhaftes. Assoziationen zum Theater kommen auf. Das Setting erinnert an eine Bühne⁴⁸⁴, von der aus ein Schauspieler ins Publikum späht, sich kurz zeigt und dabei einen flüchtigen Einblick hinter die Kulissen freigibt.

Die Präsenz des planen Vorhangs bedeutet für die BetrachterInnen den Entzug der Weitsicht und betont die Geste des *(Noch)NichtZeigens*. Die geheimnisvolle Mimik spiegelt die Unbestimmtheit des Vorenthaltenen und markiert es als (vorerst) unerreichbar. So wird der Bildraum vom Stoff zum Mittelgrund hin verschlossen und die Aufmerksamkeit zugleich auf die Oberfläche des Banners geführt. Der Stoff ist mit einer transparenten Folie überzogen, die diffus das Licht reflektiert. Eine gebrochene und irritierende Oberflächenstruktur entsteht in der Überlagerung von durchsichtigem Plastik und der organischen Stofflichkeit des bestickten Gewebes dahinter. Der Faltenwurf führt den Blick der BetrachterInnen direkt in das Antlitz des Mannes. Doch erfährt diese Blickbewegung mit der Leserichtung der gestickten Buchstaben eine Kehrtwendung nach rechts ins vordere Bild-Off. So changieren die Worte „FAITHFUL AND TRUE“ wie eine zur Disposition gestellte Behauptung zwischen Bannerträger und BetrachterInnen.

Eine Reihe von Nachtfotografien zeigt den feierlichen Abtransport der Marienstatue am Ende des Rituals. Statt Klarheit, Ordnung und Ruhe herrscht in *Untitled* (Abb. 97) Bewegung und diffuses Gewirr vor. Unmittelbar um die Marienstatue vollzieht sich eine dynamische Gemengelage menschlicher Gesten. Während der Aufnahme ist jede Person in eine oder mehrere Handlungen verstrickt. Das Gesamtgefüge der bruchstückhaft im Bild festgehaltenen Gesten irritiert, da sie eine Dekontextualisierung durch zeitliche und räumliche Schnitte erfahren. Im Moment der Aufnahme wird der Fluss ihrer Gebärden unterbrochen („gefroren“) und „manifestiert sich als gestische Besonderung, die im statischen Bild fast posenhaft erscheint.“⁴⁸⁵ Durch die Stillstellung wird sie ihrer Dauer und ihrer Vollständigkeit sowie ihres beabsichtigten Sinnes entledigt, um in einem bildlichen Zusammenhang erneut aufzugehen. Auch räumlich beschneidet

⁴⁸⁴ Der Stoff fällt von oben nach unten und schlägt üppige Falten wie ein Theatervorhang. Zudem wird die obrige Befestigung des Stoffes im fotografischen Ausschnitt nicht sichtbar, genau wie es für viele Bühnenvorhänge charakteristisch ist.

S. zum theatralen Potential der Bayside-Fotografien: II. 1.3.3 LICHT UND SCHATTEN.

⁴⁸⁵ Boehm 2012, S. 27.

Berndt mittels Kadrierung und Perspektive die sich gebärdenden Körper. Die Gestalten überlagern sich und entziehen sich gegenseitig ihre Sichtbarkeit. Die körperlichen und fotografischen Gesten werden für sich nur ambivalent lesbar und fließen in einer irritierten Figuration zusammen, dessen dynamisches Zentrum — nach Flusser — der Fotograf Berndt darstellt:

„Mittelpunkt der Situation ist der Mann mit dem Apparat, der sich jedoch bewegt. Es ist indes befremdlich Mittelpunkt zu sagen, daß er sich im Verhältnis zu seiner Peripherie bewege. Wenn sich ein Mittelpunkt bewegt, tut er das relativ zum Beobachter, und die gesamte Situation bewegt sich dann mit. Wir müssen folglich einräumen, daß das, was wir sehen, wenn wir dem Mann mit seinem Apparat zuschauen, eine Bewegung der gesamten Situation ist [...]“⁴⁸⁶

Zwar ist Berndt nicht in Person auf dem Bild festgehalten, doch sehen wir einen Ausschnitt seines Blickfeldes, das er zum Zeitpunkt der Aufnahme visuell wahrgenommen hat und *dem er gleichfalls reflektiert gegenüberstand*. Durch die Fotografie erfahren wir diese Situation *intersubjektiv*, „weil wir die Möglichkeit haben, uns von unser Beobachterrolle zu lösen und uns selbst als einen Teil der Situation zu betrachten.“⁴⁸⁷

Die Schwarzweiß-Fotografien der Bayside-Serie reflektieren sämtliche rituelle Glaubenspraktiken der OLR. In den ostentativen Akten der Prozessionen, des Betens, Fotografierens, Betrachtens und vor allem im Zeigen der *Miraculous Photographs* produzieren die Körper der Gläubigen bewusste und unbewusste Gesten, die sich in der Fotografie als Bild, als *Artefakt*⁴⁸⁸ manifestieren. Mit der fotografischen Stillstellung geht eine Verstellung einher, da die Körper aus dem Fluss der Gebärden und ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen wurden. Eine De- und Rekontextualisierung findet statt. Berndts fotografische Setzungen exponieren — verstärken, konterkarieren oder irritieren — die Gesten der Baysider, indem sie einen ganz spezifischen Ausschnitt zeigen, eine bestimmte Atmosphäre kreieren und ein „luzides Spiel der Gebärden“⁴⁸⁹ die Bildgrenzen überwinden lassen. Die BetrachterInnen sind aktiver Teil dieses Prozesses, da in ihrer Wahrnehmung die Zeigegesten als vitale Figuration aufgehen. Somit treten Gesten in Berndts Serie nicht allein als *sozial motivierter*

⁴⁸⁶ Flusser 1991/1993, S. 104.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 105.

⁴⁸⁸ Vgl. Boehm 2012, S. 22.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 27.

körperlicher Ausdruck auf, sondern behaupten sich immer wieder als *symbolischer Akt zur Öffnung eines Handlungsraumes*.⁴⁹⁰

In den Fotografien verweben sich simultane Zeige- und Betrachtungsakte zu einer expansiven Matrix von (Selbst-)Verweisen. Vor der Folie ihrer gestikulierenden Körper konstruiert Berndt ein performatives Netz aus Bezügen, das nach innen wie nach außen gerichtet ist und sich im Wechselspiel von Sehen und Imaginieren entfaltet. Die Personen sind in der Simultanbewegung von *zeigen*, *sich zeigen* und *gezeigt werden* begriffen. So treten sie selbst als Geste, als Rahmen und schließlich als fotografische Metapher hervor. Die Fotografien repräsentieren nicht nur die Baysider und ihr spezifisches Ritual, sondern machen das fotografische Zeigen als komplexes, dialogisches Gefüge erfahrbar.

⁴⁹⁰ Kröncke, Nohr 2005, S. 7, in Bezug auf: Giorgio Agamben: *Noten zur Geste* [1992], in: ebd. (Hg.): „Mittel ohne Zweck. *Noten zur Politik*“, Freiburg, Berlin 2001.

1.2 SCHNITTE, PERSPEKTIVEN, STÖRUNGEN

Im folgenden Kapitel stehen Berndts formale Bildstrategien im Zentrum, die ich in besonderem Hinblick auf seine Inszenierung des fotografischen Raumes untersuche. Zwei Stilmittel — ungewöhnliche Schnitte und Perspektiven — sind extrem dominant eingesetzt und greifen direkt in das Bildgeschehen ein. Auf diese Weise kommentiert Berndt das Abgebildete und schafft Metaphern, die weit über das Sichtbare hinausgreifen. Spezifische Kameraperspektiven verdichten, verklären oder öffnen den Bildraum. Doch vor allem werden die vielfältigen Darstellungsmodi der Bayside-Fotografien von äußeren Schnitten⁴⁹¹ geprägt. Die Kadrierung konstituiert die Grenzen des fotografischen Bildes und entscheidet darüber, was auf dem Abzug sichtbar wird oder unsichtbar bleibt.

NICHTZEIGEN

In zahlreichen Fotografien führt die Schnittlinie direkt durch die abgebildeten Personen und kappt Körperteile radikal vom Bild. Eine paradoxe Wahrnehmungsbewegung wird in Gang gebracht: Die Schnittkante von Bild und NichtBild zieht Aufmerksamkeit auf sich und irritiert zunächst. In der längeren Betrachtung aber verschmelzen das visuell repräsentierte und das imaginierte Bild, sodass ihre Grenze verschwimmt. Neue Sichtbarkeiten kommen zu Tage, denn „NichtZeigen kann [...] nicht für sich erfolgen, als Negation zeigt es immer indirekt, was es ausstreicht, verhüllt, entzieht“⁴⁹² und „bleibt somit immer an eine, wenn auch imaginierte Sichtbarkeit geknüpft.“⁴⁹³ Aus bildimmanenter Sicht sei NichtZeigen folglich eine logische Unmöglichkeit, schreibt Kristin Schrader, da ein Bild stets Sichtbarkeit generiere.⁴⁹⁴ In diesem Sinn verwehrt Berndt im Ausstreichen, Verbergen und Vorenthalten keine Bildlichkeit, sondern lässt vielmehr neue Wahrnehmungs- und Deutungsebenen entstehen. Er traf bewusste Entscheidungen, was und wie er etwas zu zeigen oder nicht zu zeigen intendierte. Auf dieser vorgeschalteten Handlungsebene ereignet sich — nach

⁴⁹¹ Mit *äußerem Schnitt* meine ich die Festlegung des im Bild repräsentierten Ausschnitts oder auch die Kadrierung / *Cadrage*. Der filmwissenschaftliche Begriff (franz. le cadre, der Rahmen) steht für die Auswahl des Bildausschnitts.

⁴⁹² Kristin Schrader: *Fotografisches NichtZeigen: Eine logische Unmöglichkeit*, in: in: Katharina Sykora, Kristin Schrader, Dietmar Kohler, Natascha Pohlmann, Daniel Bühler: „Valenzen fotografischen Zeigens“ (Das fotografische Dispositiv, Bd. 3), Weimar 2016, S. 28.

⁴⁹³ Ebd., S. 27, Fußnote 29.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 26.

Schrader — das NichtZeigen doch. Dieses NICHT bleibt aber — in Rückbezug auf Dieter Mersch — „in seiner Referenz leer und ohne Bezugspunkt“⁴⁹⁵.

Die Vatikanische Plattform ist der einzig konkrete topografische Angelpunkt in der Serie, um den herum der Fotograf einen hybriden, *heterotopischen* Raum schafft.⁴⁹⁶ Im visuellen Entzug des Umraums konzentriert Berndt die Wahrnehmung der BetrachterInnen auf die Personen und ihre körperlichen Interaktionen, aber auch auf die fotografischen Gesten, mit denen er sie zeigt. So legte er seinen Fokus stets auf die Baysider. Die Seherin Veronica Lueken nahm er nicht auf und auch nicht die markante Umgebung des Flushing Meadows Corona Parks.⁴⁹⁷ In unmittelbarer Nachbarschaft des Vatikanischen Denkmals liegen bis heute mehrere markante Bauten, architektonische Relikte der *New York World Fair* von 1964. Knapp 100 Meter entfernt stehen der *New York State Pavillon*, dahinter die futuristischen *Observation Towers* von 69 Metern Höhe (Abb. 64). Weder in den Tages- noch Nachtaufnahmen⁴⁹⁸ sind die imposanten Gebäude als Orientierungspunkte präsent. Berndt schafft ambigue Bildräume und verwehrt oftmals eine konkrete Zuordnung. In seinem Essay *Paris Noir* schreibt er, die Fotografien stünden „mehr für eine bestimmte Stimmung als für einen bestimmten Ort.“⁴⁹⁹ Daher entschied sich Berndt in seiner letzten Schaffensperiode explizit gegen Werktitel, die in der Regel den Aufnahmeort angeben. Das Lesen hielte die BetrachterInnen vom Sehen ab und brächte seiner Meinung nach keinen Mehrwert: „That’s why I refused to put titles on the *Combats* and the *Bar Rooms* for the Spanish exhibition⁵⁰⁰. I said, ‚Why do we want to write down *The Abby Field Café, Summerville, Massachusetts 1974. Who the fuck knows where that is, and who cares?*“⁵⁰¹ Seine Fotografien sollten sich nicht aus ihrer Referenzialität, sondern aus ihrer reinen Bildlichkeit entfalten können.

⁴⁹⁵ Ebd. S. 26.

⁴⁹⁶ S. zur *Heterotopie*: I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN, II. 1.3.3 LICHT UND SCHATTEN.

⁴⁹⁷ Die einzige Ausnahme bildet *Untitled* (Abb. 71), das die immense Stahlskulptur *Unisphere* zeigt.

⁴⁹⁸ Während meines Besuchs einer OLR-Nachtwache am Vatikanischen Denkmal im November 2018 waren diese Gebäude prominent beleuchtet und hätten ohne Probleme fotografisch aufgenommen werden können. Über die Lichtsituation im Jahr 1980 kann ich keine Aussage tätigen.

⁴⁹⁹ Berndt 11/2010, S. 51.

⁵⁰⁰ Jerry Berndt — *America is beautiful*, Sala San Benito, Valladolid, Spanien, 19.01.–11.03.2012.

⁵⁰¹ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 269. Berndt bezieht sich hierbei auf eine Fotografie aus seiner Serie *The Bar Rooms*.

Nur wenige Motive vermögen es — die in den Lageplan eingeweihten BetrachterInnen — den Standort der Aufnahmesituation preiszugeben, doch werden diese Orte — für die unbedarften BetrachterInnen — nur zeichenhaft lesbar. Ohne Kontextwissen stellt etwa die Brücke in *Untitled* (Abb. 68) nicht die *Meadow Lake Bridge* dar, sondern markiert, gemeinsam mit dem Hochhausblock hinten rechts, eine unspezifische urbane Landschaft. Gleiches gilt für die Stadtautobahnen *Long Island Expy* und *Van Wyck Expy*, die in einigen Tagesaufnahmen (Abb. 70, 77, rechts) und vermutlich in mindestens einer Nachtfotografie (Abb. 98). Im Hintergrund präsentiert sind. Zwar treten diese Versatzstücke der städtischen Umgebung — Autobahnen, Strommasten, der beleuchtete Weg — hinter den Personen zurück, dennoch kennzeichnen sie die weit erscheinende Landschaft als städtisch, domestiziert und begrenzt. Im *Miraculous Photograph* stehen sich — ähnlich zu einer Parkanlage — natürliches Erscheinen und künstliches Gemacht-Sein entgegen. Die Lichtmanifestationen auf den Polaroids betrachten die Baysider als unverfälschtes Zeugnis der Heiligen. Für sie bergen die *Miraculous Photographs* Spuren eines unendlichen Raumes⁵⁰². Aber den technisch versierten BetrachterInnen wird gewahr, dass die Bilderscheinung durch Menschenhand und -gerät erschaffen wurde. Die Vorstellung von Unendlichkeit ist eine von der Ausschnitthaftigkeit evozierte Illusion.

KÖRPERLICHE FRAGMENTIERUNGEN

Im Spannungsverhältnis von fotografischem Zeigen und NichtZeigen konstituiert sich ein dynamisches Blickgespinnst, das die Personen ambivalent präsentiert. Schon beim Nachdenken über Gesten ist deutlich geworden, dass eine große Zahl der Abgebildeten in keinem harmonischen Raum-Figuren-Verhältnis ins Bild gesetzt ist. Oftmals stellt der äußere Schnitt einen Antagonisten zum menschlichen Körper dar, was auf konträre Arten gelesen werden kann. Der Bildkader gewährt den Personen keinen Platz: Der Rand bedrängt und beschneidet ihre Leiber rigoros. Im selben Moment sprengen die Baysider aber

⁵⁰² Der Eindruck von Unendlichkeit wird in dieser Fotografie anhand der Stromkabel und mehrerer Bahnen der Highways im Hintergrund evoziert. Nahezu horizontal durchlaufen sie als Linien den fotografischen Ausschnitt, ohne den Anfang und das Ende zu zeigen. Die graduellen Unterschiede ihrer Ausrichtung konstituieren mehrere Horizonte, sodass sich der Bildaufbau nach hinten hin verschachtelt. An den Seiten hingegen kappt der klare Bildschnitt die Linien und lässt sie imaginär weiterlaufen.

selbst den Bildraum, indem ihre Körper, Gesten und Blicke über die Grenzen des Sichtbaren hinaus im Imaginären weitergedacht werden. Die Schnittstelle von Bild und NichtBild ist in diesem Prozess zwischen Erscheinen und Verschwinden begriffen.

Die Kadrierung erzeugt in mehreren Fotografien eine visuelle Amputation der abgebildeten Körper. Der bildliche Schnitt zerstört die integrale Körperform.⁵⁰³ Bei der Frau in *Untitled* (Abb. 94) verläuft der Cut quer durch ihre geöffneten Augen und trennt ihre Stirn gänzlich ab. Die Schnittstelle von Körper, Auge und Bild bringt einen imaginären Schneideprozess in Gang, der insbesondere an der empfindlichen Stelle des Auges gewaltsam erscheint. Die Brutalität und Metaphorik dieses Schnittes wirft Parallelen zu einer Anfangsszene aus Luis Buñuels und Salvador Dalis Film *Der Andalusische Hund* (1929) auf, in der ein Rasiermesserschnitt durch ein menschliches Auge, die Sicht ins Imaginäre, Unbewusste öffnet und den Weg in eine surreale Welt ebnet. Allerdings setzt der Frauenleib in Berndts Fotografie der eigenen Verletzung etwas entgegen. Sie spaltet in ihrem weißen Pullover wiederum das Bild mittig in zwei schwarze Hälften. Die Schnitte kreuzen sich: ein Wechselspiel. Dabei wird die figürliche Silhouette der Frau entstellt und die Szene abstrahiert.

In *Untitled* (Abb. 3) nimmt der Regenmantel die Hälfte der Bildfläche ein und verriegelt rechts den Tiefenraum. Im üppigen Faltenwurf des Kunststoffes reflektiert sich das Blitzlicht der Kamera. Stoffliche und fotografische Materialitäten verschränken sich und bilden einen Kontrast zum lichtabsorbierenden Schwarz. Berndt teilt den Ausschnitt diagonal in sich kontrastierende Bildflächen auf: das monochrome Schwarz links und der helle, haptisch wirkende Stoff rechts. Unscheinbar und klein sind dagegen ihr Gesichtsausschnitt und ihre Hände platziert. Stoff und Perspektive separieren die Körperteile in einzelne, unverbunden erscheinende Fragmente. Auch hier kam das Weitwinkelobjektiv zum Einsatz, sodass das Regencap und ihre linke Hand leicht verzerrt nach vorne streben und die rechte unverhältnismäßig klein aus der Dunkelheit ragt. Ihre Gestalt wirkt unnatürlich zusammengesetzt und ruft Assoziationen zu einer Montage auf. Der starke Helldunkelkontrast,

⁵⁰³ „Ein besonderer Sinn für das Verwunden und Verletzen lässt sich bereits in dieser einfachen Form durch den Schnitt ausdrücken.“ Helmut Friedel: *Der Schnitt als kritische Form*, S. 184–187, in: Marion Ackermann (Hg.): „SchattenRisse — Silhouetten und Cutouts“, Ostfildern-Ruit 2001, S. 187.

der das Bild dominiert, forciert ein Kippmoment zwischen Figürlichkeit und Abstraktion, zwischen Realitätseffekten und formaler Grafik.⁵⁰⁴

Die Drastik der Schnitte variiert und damit auch die Art der ausgelösten Effekte. So wirkt der Ausschnitt in diesen zwei Aufnahmen (Abb. 3,94) zunächst grob und unbedacht aus der Wirklichkeit gestanzt, obwohl der frontale Fokus Berndts stets auf der Person liegt. Berndt exponiert jeweils eine Frau vor dunklem Hintergrund in einem eigenartigen Anschnitt, der seitlich immens viel Raum belässt, diesen oben und unten aber verwehrt, sodass die Bildgrenze eine Schicht ihres Oberkopfes abtrennt, sie skalpiert. Durch die radikalen Bildausschnitte rücken die Personen weiter nach vorne. Zugleich evozieren sie als Bildstörung Distanz, aus der neue Sichtbarkeiten hervorgehen. Es scheint in diesen Aufnahmen als würde unser Blick unglücklich durch einen fixen Durchlass geleitet, etwa durch eine Lücke in einer Steinmauer, der den rechteckigen, zufälligen Ausschnitt festsetzt. Dieser Effekt macht die statischen Qualitäten der fotografischen Kadrierung deutlich. Zugleich wird eine Kluft zwischen Betrachtenden und abgebildeter Person geöffnet und eine asymmetrische Machtbeziehung konstruiert. Als Fotograf hat Berndt den Bildausschnitt bestimmt und lenkt damit die Wahrnehmung der BetrachterInnen. Diese wiederum geraten in die Lage von heimlichen BeobachterInnen, die aus einer distanzierten und geschützten Position heraus auf die Frauen blicken.

DIE MISSLUNGENE FOTOGRAFIE

Außergewöhnliche Kadrierungen und schräge Perspektiven setzen die abgebildeten Personen selten ideal ins Bild und lassen die Fotografien oftmals schnappschussartig, gar *misslungen* erscheinen. Der Weitwinkel verzerrt die im Vordergrund befindlichen Körperteile der Personen (Hände, Gesicht oder Kleidung) und lässt sie weit in den Raum der BetrachterInnen vordringen. Der Begriff des *Misslingens*⁵⁰⁵ — nach Pia Neumann — ist keineswegs negativ konnotiert, sondern ein intendierter Effekt, der in Berndts Werk oft zum Einsatz kam. Neumann bezeichnet diese Strategie in ihrer Auseinandersetzung mit der US-Dokumentarfotografie der 1960er und 1970er Jahre als eine *konzeptionelle*

⁵⁰⁴ Berndt betonte mehrmals sein Interesse an grafischen Effekten in Bezug auf die Serie *The Nite Works*: „Auf konzeptueller Ebene geht es mir um grafische Qualitäten, die Schatten, das Weiß, die verschiedenen Graustufen an der weißen Wand“. Jerry Berndt: *Paris Noir*, in: „Art — Das Kunstmagazin“, Hamburg 11/2010, S. 51.

⁵⁰⁵ Neumann 1996.

Opposition zu dem ästhetischen Sublimen der journalistischen Fotografie, die dagegen „das Subjekt deutlich in den Mittelpunkt stellt“, sodass Inhalte klar lesbar werden.⁵⁰⁶ Im Fokus der Autorin stehen die Fotografen Robert Frank, Garry Winogrand, Lee Friedlander, William Eggleston und Walker Evans, den sie als Pionier der *Schnappschussästhetik* bezeichnet.⁵⁰⁷ Bildstrategien und Handlungsmuster dieser Fotografen weisen an verschiedenen Stellen Analogien zu Berndts Werk auf. Sie arbeiteten in Serien und fotografierten auf Straßen, an Orten des öffentlichen oder subkulturellen Lebens und hielten vermeintlich marginale Beobachtungen fest, die zu Ikonen des Zeitgeistes wurden. Extreme Anschnitte vermitteln den Eindruck von Zufälligkeit (Abb. 99, Lee Friedlander), schiefe Horizonte suggerieren Spontanität der Aufnahme und dynamisieren das Raumgefüge (Abb. 100, Garry Winogrand). Auch Unschärfen und beschränkte Grauwertabstufungen unterwandern bildsyntaktische Normen (Abb. 101, Diane Arbus). Diese neue Form des Dokumentarischen bediente sich einer Bildsprache, die gemeinhin als amateurhaft bewertet wurde. Neumann sieht die bewusste Missachtung der ästhetischen Standards⁵⁰⁸ jener Zeit und die Verweigerung einer eindeutigen Lesbarkeit⁵⁰⁹ als gemeinsame Haltung dieser Fotografen-AvantgardistInnen. Im Gegensatz zum Amateur setzten sie ihre Vorstellungen vom Bildaufbau mittels ihres fotografischen Wissens (vor und während der Aufnahme sowie später in der Dunkelkammer) aktiv um. Damit etablierten sie eine neue Ästhetik, die unverstellte Wirklichkeit und Authentizität vermittelt und zugleich einen spezifisch fotografischen Raum manifestiert. Ihre Arbeiten forcieren eine neue Art des fotografischen Sehens.

Neumanns Begriff des Misslingens entspringt demnach keiner inneren Perspektive dieser Fotografengeneration. Vielmehr ist die damit assoziierte Negativität an eine allgemeinere, konservative Auffassung von Fotografie der 1950 und 1960er Jahre geknüpft, als die Normen ästhetischen ‚Gelungenseins‘ von Tiefenschärfe, Horizontalen, Symmetrien und Harmonie des Bildaufbau bestimmend waren.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 18.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd. S. 69.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd., S. 11.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd., S. 163.

Berndt ging es nie um ein „Zurschaustellen der Mißlungenheit“⁵¹⁰. Er wählte nicht bewusst das ‚schlechteste‘ Bild aus einem Kontaktbogen, wie Neumann es bei Robert Frank beschreibt.⁵¹¹ Er schuf seine Serien nicht aus einem strategischen Dilettantismus heraus, sondern experimentierte mit dem Potential des Fotografischen. Die Genese seines Werks hat in den 1960er Jahren ihren Ursprung⁵¹², als sich FotografInnen der eigenen Spezifika ihres Mediums bewusst wurden. Im Jahr 1967, als John Szarkowski die Werke von Diane Arbus, Robert Frank, Lee Friedlander oder Gary Winogrand unter dem Titel *New Documents* im *New Yorker Museum of Modern Art* ausstellte⁵¹³, befand sich Berndt in den Anfängen seines fotografischen Schaffens. Er begann seinen ersten Auftrag als Fotograf in der Combat Zone Bostons, während er zur gleichen Zeit die Anti-Kriegs-Bewegung dokumentierte.

Das Selbstverständnis dieser progressiven Fotografengeneration zeigt sich bei Berndt sowohl auf Handlungsebene, inhaltlich als auch formal. Seine Fotografien der Studentenproteste (1965–1973), der Serien *The Combat Zone* (1967–1970), *The Bar Rooms* (1973–1993/94), aber auch *The Miraculous Photographs of Bayside* (1980/81) repräsentieren als visuelle Dokumente Ausschnitte zeitgenössischer sozialer Räume. Die Subjektivität seines fotografischen Blicks und die Eigenarten der apparativen Wiedergabe verbirgt Berndt nicht, sondern exponiert beide explizit. So konstituieren sich seine Bilder durch spezifisch fotografische Bildmerkmale: Unschärfe, Grobkörnigkeit, Stillstellung und Verwischungen, extreme Perspektiven und radikale fotografische Anschnitte. Die Effekte interagieren miteinander und laufen in einer vitalen Figuration zusammen. Aus diesem Prozess heraus bringen Berndts

⁵¹⁰ Ebd., S. 20.

⁵¹¹ Vgl. ebd., S. 94.

⁵¹² I. 2.1.1 *INSIDER IM AUFRUHR*.

⁵¹³ Mit seiner progressiven Ausstellungspolitik hat der Kurator und Leiter der Fotosammlung des MoMA John Szarkowski die Kunstfotografie und ihren fotografischen Kanon entscheidend geprägt. Bereits im Jahr 1966 formuliert er im Katalog zur Ausstellung *The photographer's eye* fotografische Grundbedingungen, die der Vorstellung von der *Reinheit des Mediums* (Neumann 1996, S. 11) folgen sollten und einen spezifischen Begriff vom fotografischen Kunstwerk definieren. In der Pressemitteilung zur Ausstellung heißt es: „The vision they share belongs to no school or aesthetic theory, but to photography itself“. Genreunterscheidungen und Identität der FotografInnen misst der Kurator keine Bedeutung bei, da sich das fotografische Kunstwerk der eigenen formalen Ausdrucksmöglichkeiten bedienen sollte. Vgl. John Szarkowski: Pressemitteilung zur Erscheinung des Katalogs zur Ausstellung *The photographer's eyes* (23.05.-23.08.1964, Museum of Modern Art, New York), New York 15.12.1966, unter: www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3800/releases/MOMA_1966_July-December_0106_150.pdf (abgerufen am 10.09.2019).

Fotografien gleichermaßen Metaphern hervor, die den prekären Zustand der amerikanischen Gesellschaft seiner Zeit beschreiben.⁵¹⁴ „Their work betrays a sympathy — almost an affection — for the imperfections and the frailties of society“⁵¹⁵, schreibt Szarkowski in seiner Einführung zur Ausstellung *New Documents*. Fragilität und Unbeständigkeit werden nicht nur inhaltlich in den Motiven, sondern ebenso formal durch die fotografischen Gesten reflektiert.

Durch schräge Kameraperspektiven und ungewöhnliche Anschnitte bricht Berndt Symmetrien und irritiert die Bildlogik. In *Untitled* (Abb. 1) wurden Hand und Arm des Mannes rechtsseitig nur wenige Zentimeter beschnitten, sodass es scheint, als schwanke er windschief aus dem Ausschnitt heraus. Er blickt nach vorne, ist aber nicht zentral ins Bild gesetzt, sondern leicht zur vorderen rechten Seite geneigt. Die Kadrierung und die dadurch suggerierte Kippbewegung lässt den Mann ein Stück in den Raum der BetrachterInnen vortreten und überspitzt die Appellfunktion seiner körperlichen Zeigegeste. Zugleich erzeugt das seitliche Wegdriften auch Momente von Instabilität, die gar in Assoziationen von Trunkenheit übergehen können und die Ernsthaftigkeit von Zeigegeste und Blick untergraben. Die Risse und Brüche zwischen deiktischer Selbstexponierung des Mannes und seiner fotografischen Repräsentation durch Berndt werden zu *Metaphern der Orientierungslosigkeit*⁵¹⁶.

Die Metaphorik, die Berndts zeichenhafte fotografische Gesten bergen, bringt Joan Didion in ihrem Essay *Slouching towards Bethlehem* gleich eingangs auf

⁵¹⁴ In seiner Einzelausstellung *Beautiful America* im *Carl Schurz Haus* in Freiburg (20.10.–14.12.2012) wurden Berndts fotografischen Einblicke in die konträren gesellschaftlichen und kulturellen Dynamiken der Jahre 1968 bis etwa 1984 zusammengestellt: Die Gegenüberstellung der Fotografien von Protestmärschen, Schönheitswettbewerben, *Car Showrooms*, Bowlingbahnen und rauchenden Kindern laden den Ausstellungstitel mit Ironie auf. 2018 ist der gleichnamige Katalog im Steidl Verlag erschienen. Vgl. Schlüter 2018.

⁵¹⁵ John Szarkowski: Pressemitteilung zur Ausstellung *NEW DOCUMENTS*, 28.02.–07.05.1967, Museum of Modern Art, New York, unter: www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf (abgerufen: 10.09.2019).

⁵¹⁶ In Bezug auf das Werk von Lee Friedlander spricht Andy Grundberg von „metaphores of the dislocation and disaffection of the time“. Andy Grundberg: *Views of the territory of a visionary snapshotter*, in: „New York Times“, 12.03.1989, unter: www.nytimes.com/1989/03/12/books/photography-view-views-from-the-territories-by-a-visionary-snapshotter.html (abgerufen am 10.9.2019).

den Punkt: „The center was not holding“⁵¹⁷. Dokumentarisch und zugleich radikal subjektiv beschreibt die Journalistin und Schriftstellerin den Zerfall der US-amerikanischen Gesellschaft, den Verlust von Werten und Moral. Ihre *Bestandsaufnahme* zeigt „ein paranoides und weltfremdes Leben zwischen obskurem politischem Engagement und Parolen, zwischen Sekten und Drogen, ihre Sprache besteht aus den immer gleichen Formeln.“⁵¹⁸ Die Bayside-Bewegung, die 1970 ihren Anfang nahm, stellt eine typische Ausprägung von Didions unheilvollen, sozialkritischen Beobachtungen dar, sodass Berndts Fotografien zum Sinnbild dieser *instabilen Mitte* werden.

Berndts Essay als auch die Fotografien reflektieren — motivisch, strukturell und handlungsorientiert — Merkmale des progressiven Stils des *New Journalism*, den Didion prägte.⁵¹⁹ Diese künstlerisch-dokumentarische Bewegung ist als sprachliches Pendant zu den visuellen Strategien der *New Documents* zu verstehen. Aus seiner subjektiven Sicht heraus touchiert Berndt den Gegenstand und lässt Einzelbeobachtungen — im Zusammenklang der Fotografien — als universales Paradigma hervortreten. Der Kern des Bayside-Phänomens und die Struktur ihres Ritus wird sichtbar, obwohl die Hauptakteurin — die Seherin Veronica Lueken — bildlich nicht auftaucht. Gleiches passiert auf sprachlicher Ebene in seinem Essay. In den Beschreibungen seines Besuchs der Marienerscheinung am 18.06.1980 wird die Seherin nur indirekt präsentiert, da sie ihre Visionen abgeschirmt von den Augen der Öffentlichkeit empfangt. Vielmehr gab Berndt in vielen Nebennarrationen von persönlichen Begegnungen und Beobachtungen der Baysider — wie Didion — seine subjektiven Eindrücke des Ereignisses wieder. Sein Ziel dabei war es nicht, die Gläubigen zu desillusionieren, sondern sie zu verstehen respektive den LeserInnen/BetrachterInnen Einblick in seine Sicht auf das Phänomen zu geben.⁵²⁰ So entspricht Berndts Intention einer weiteren Zuschreibung Szarkowskis jener FotografInnen der späten 1960er Jahre: „They like the real

⁵¹⁷ Joan Didion: *Slouching towards Bethlehem*, S. 78–110, in: ebd.: „Slouching towards Bethlehem“, New York 1968, S. 78. Im Prolog zitiert die Autorin aus dem Gedicht W.B. Yeats *The Second Coming* (1919). Seinen Vers „The center cannot hold“ paraphrasiert Didion im Einstieg ihres Essays und übernimmt Yeats‘ Metapher „slouching towards Bethlehem“ als Essay- und Buchtitel ihrer Aufsatzsammlung.

⁵¹⁸ Neumann 1996, S. 192.

⁵¹⁹ I. 2.3.3 ESSAY.

⁵²⁰ Vgl. Szarkowski 1967, S. 1. „In the past decade a new generation of photographers has directed the documentary approach toward more personal ends. Their aim has been not to reform life — but to know it.“

world [...] as the source of all wonder and fascination and value — no less precious for being irrational.“ Immer wieder werden diese Momente von Irrationalität, die den Glauben der OLR bestimmten, von Berndts Bildstrategie — im Wechselspiel aus Sehen und Imaginieren — fotografisch gespiegelt.

ZWISCHEN RAUM UND FLÄCHE

In mehreren Fotografien verbindet Berndt die Dominanz kadrierender Schnitte mit dem filmischen Stilmittel der *inneren Montage*⁵²¹. Charakteristisch hierfür schöpft er wie in *Untitled* (Abb. 71) den gesamten fotografischen Tiefenraum aus. Um ihn ganz erfassen zu können, muss der Blick der BetrachterInnen mehrere Stationen passieren: Der Frauentorso ist auf der vordersten Ebene positioniert, teilt das Bild in zwei Hälften und separiert dabei Vorder- und Hintergrund. Der Verschnitt ihrer Geste verleiht dem rechten Bildrand Spannung, da offenbleibt, was die Hände der Frau tun. So öffnet ihre Gestalt den fotografischen Raum nach vorne und gibt gleichzeitig die Sicht weiter nach hinten frei. Der Blick der BetrachterInnen folgt einer diagonalen Achse in die Bildtiefe, die konstituierend für die *Mise en scène* ist. Die regelmäßig angeordneten weißen Parkstreifen verjüngen sich nach hinten hin und führen die Wahrnehmung sukzessive zum Fluchtpunkt, wo die runde Stahlskulptur, das *Unisphere*, den Abschluss bildet und den Blick wieder zurück nach vorne leitet.

Das Sujet, Person vor Denkmal, erinnern zunächst an touristische Amateurfotografie, doch unterwandert der ungewöhnliche Anschnitt, der den Frauenkörper zerlegt und in einer ambivalenten Haltung fixiert, diesen Eindruck sofort wieder. Ausschnitt und Perspektive suggerieren Unmittelbarkeit und bringen die BetrachterInnen ganz nah an die Person heran, dennoch erscheint der Schnitt weniger gewaltsam als jener durch die Augen in *Untitled* (Abb. 94). Denn ohne die Sicht auf ihre Mimik erscheint die Frau entpersonalisiert. Sie wird zur weit nach vorne gerückten Staffage und damit zum Referenzobjekt der

⁵²¹ Die *innere Montage*, *Mise en scène* oder *Long Take* ist ein Gestaltungsmittel im Film. Die innere Montage bezeichnet eine Szene ohne Schnitt, die meist aus einer einzigen unbewegten Kameraperspektive aufgenommen wurde. Die äußere Montage findet dagegen vornehmlich Verwendung. Sie zeigt eine Szene — durch Schnitte zerlegt — aus diversen Perspektiven und Einstellungen. Vgl. André Bazin: *Der filmische Realismus und die italienische Schule* (1948), S. 295–326, in: Robert Fischer (Hg.): „Was ist Film?“, Berlin 2004, S. 310/11. Der französische Filmkritiker hat ausführlich über die *Mise en scène* und über den Pionier dieser Technik, Orson Welles, geschrieben.

Parklandschaft. Das sichtbar gebliebene Körperfragment repräsentiert sie nicht als Person, sondern ihr Körper steht im formalen Dienst des Bildes.

Die Straße zu ihrer linken nimmt mehr als ein Drittel des Bildes ein. In ihrer Erscheinung verschränken sich Flächigkeit und Raum. So fungiert der graue Asphalt einerseits als Bildöffnung — nach vorne wie nach hinten — und zugleich als opake Ebene, die sich aus geometrischen Elementen zusammensetzt und — wie der Frauenkörper — grafisch durchbrochen ist. Der hellere Straßenbelag hinter der Frau erscheint wie ein Pfeil Richtung *Unisphere*. Die redundanten Parkstreifen überkreuzen seine gerade Form und führen in die gleiche Richtung. Die Fotografie bringt verschiedene Materialitäten zur Sichtbarkeit: den rauen, steinigen Asphalt — als Gegensatz zur weichen Stofflichkeit von Rock und Bluse, den glatten Kunststoff der Kamera und den kalten Stahl der Skulptur — sowie die malerische Qualität der Parkstreifen. Die weiße Farbe verbindet sich mit dem spröden Steinboden, überdeckt ihn und lässt ihn durchscheinen. An den Rändern zieht sie feine Schlieren. Die Farbe ist eine materielle Spur, deren Duktus die einstige Bewegung des Bodenmarkiergeräts nachzeichnet. Diese führt vom Raum der BetrachterInnen zur Weltkugel und lässt die Wahrnehmung ihrer Bahn folgen. So schafft Berndt mit der Strukturierung weniger, repetitiver Bildelemente einen Vexierblick, der zwischen Fläche und Raum changiert.

Berndts Fotografien formulieren keine handfesten Beziehungen zwischen einzelnen Bildobjekten. Vielmehr zielt der Fotograf mit der Offenheit der Kompositionen und der Integration der BetrachterInnen darauf ab, diese zu eigenen Deutungen zu animieren. So trifft die Aussage André Bazins über einen realistischen und intellektuellen Betrachterbezug der inneren Montage als filmisches Mittel auch auf Berndts Fotografien zu, „denn in gewisser Weise zwingen sie den Zuschauer an der Bedeutung des Films teilzunehmen, indem er die impliziten Beziehungen differenziert.“⁵²²

Das Stilmittel der inneren Montage ist in allen Motivgruppen der Serie zu finden, meist gepaart mit radikalen Anschnitten, die wiederum einen imaginären Raum nach vorne und zu den Seiten öffnen. So lassen fotografische Effekte wie Unschärfe und Verzerrung den Mann in *Untitled* (Abb. 74) noch weiter aus dem

⁵²² Bazin 1991, S. 74.

Bild zu streben als der Frauentorso (Abb. 71). Mit leicht geöffnetem Mund scheinen Mimik und Gestik sein Gegenüber zu adressieren. Etwas weiter nach hinten gerückt rahmt der Oberkörper einer Frau zusammen mit dem seinigen den Mittel- und Hintergrund ein. Das Raumgefüge erscheint hier fragil und wankend durch den schrägen Horizont und die verschachtelte Perspektive. Die verschiedenen Fluchtlinien in *Untitled* (Abb. 74) verleihen der Fotografie mehrere zentrale Punkte und bringen die Aufnahme aus dem Gleichgewicht: das Vatikanische Denkmal als landschaftlicher Fluchtpunkt, halb überlagert vom Polaroid als Blickpunkt der vordergründigen Szene, das gleichsam als Bild-im-Bild⁵²³ einen neuen Raum eröffnet. Die bildliche Instabilität erinnert besonders durch den schrägen Horizont an Werke von Garry Winogrand (Abb. 101). Dieser inszenierte einen beiläufigen Blick, der — anders als bei Berndt — bewusst vom Zufall und dem „Spiel mit dem Faktor Glück“ geprägt ist.⁵²⁴ Berndt dagegen komponiert intuitiv, aber zielgerichtet. Er beherrscht die Kamera wie ein eigenes Körperteil und setzt fotoimmanente Effekte bewusst ein.⁵²⁵

VERDICHTUNGEN

Neben Fotografien, die sich bildlich weit nach hinten ausdehnen, inszeniert Berndt auch räumlich verdichtete Kompositionen wie etwa *Untitled* (Abb. 102). In der kompakten Komposition verriegelt die enge Kadrierung die Bildtiefe gänzlich. Einzelne Körperfragmente — Torsi, Arme und Hände — stellen den Rahmen für drei *Miraculous Photographs* dar und bilden einen opaken Grund, der keinen Blick in das Umfeld preisgibt. Die Fotoobjekte sind mit feinen, spiralförmigen Lichtzeichnungen versehen und werden von einer fleischigen und einer knöchigen Hand gehalten. Berndt trennt einen Großteil der drei menschlichen Körper vom Bildrand und lässt den Blick innerhalb seiner geschlossenen Komposition kreisen: Ein steif gehaltener Arm kommt von links aus dem Off und zerschneidet die linke Bildhälfte horizontal. Dabei gleicht der linear gestreckte Arm einem Pfeil und die Hand seiner Spitze, verstärkt durch den scharfkantigen Daumnagel. Die händische Gebärde lenkt damit die Aufmerksamkeit an den stufenartig formierten Fotoobjekten entlang und exponiert sich selbst als Rahmen und als gleichrangiges Bildelement. Im engen Ausschnitt

⁵²³ II. 2.3 DURCHLÄSSIGE RAHMEN.

⁵²⁴ Neumann 1996, S. 161.

⁵²⁵ I. 2.1.2 RÜCKZUG UND SPIRITUALITÄT.

bringt Berndt eine Blickdynamik in Gang, die von *Seherschleifen* und *Kehrtwenden* geprägt ist.⁵²⁶ Diese schraubenartigen, zyklischen Bewegungsmuster wiederholen sich in den Lichtspuren auf den Polaroids und auch symbolisch im Motiv der Rosenkränze, die auf das rituelle Beten der einzelnen Perlen verweisen.

Brüche kommen zu Tage und leiten die Wahrnehmung durch verschiedene Kanäle aus dem Bild heraus: Die Umgebung, die vom Bildrand ausgeklammert wird, stellt eine instabile Imaginationsfläche dar, in die der Blick abdriftet und sich dabei in die Vorstellung verkehrt. Auch die Polaroids als Bild-im-Bild fungieren als Zugang in ein anderes Raum-Zeit-Kontinuum. Zudem treten visuelle Mehrdeutigkeit hervor: Beim linken Polaroid wird nicht deutlich, ob die Lichtreflexion schon auf dem Sofort-Bild abgebildet war, oder ob sie nachträglich von Berndts Kamerablitz stammt. So vermischen sich in der fotografischen Materialität⁵²⁷ unterschiedliche Zeitlichkeiten und Räume, erzeugen Unsicherheiten, irritieren die Wahrnehmung der BetrachterInnen und lassen sie auf ihre Weise das Gesehene hinterfragen und beurteilen.

Wie KünstlerInnen das der Fotografie immanente Potential der Irritation als Bildstrategie einsetzen, untersucht Nina Zschocke in ihrer Dissertation.⁵²⁸ Der Autorin nach werden „[u]neindeutige, inkohärente, instabile und unplausible visuelle Phänomene [...] als beunruhigende ‚Wahrnehmungsstörungen‘, ‚Illusionen‘ oder visuelle ‚Rätsel‘ empfunden und wirken als solche irritierend“⁵²⁹. In diesem Sinn zeigen die Bayside-Fotografien, dass das Verhandeln dieser ambivalenten Bildphänomene nicht als destruktive Täuschung Berndts zu begreifen ist, sondern als Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung und der „Initiierung von gedanklichen Reflexionsprozessen“⁵³⁰. Seine Bayside-Serie evoziert in der Simultaneität von Zeigen, Entzug und Imaginieren eine Dynamik, die die BetrachterInnen als aktive Bildakteure voraussetzt sowie einsetzt.

⁵²⁶ Die dynamische Blickführung ist in drei Segmente aufgebaut: Zeigende Hände, Polaroids und zusammengefaltete Hände. Der Blick folgt dem Zeigegestus von links nach rechts, entlang der stufenweise angeordneten Sofort-Bilder, wird in der gefalteten Hand rechts gestoppt und kehrt zurück nach links.

⁵²⁷ III. 3. FARBFOTOGRAFIEN. HYBRIDE MATERIALITÄTEN.

⁵²⁸ Nina Zschocke: *Der irritierte Blick — Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München 2006.

⁵²⁹ Ebd., S. 15.

⁵³⁰ Ebd. S. 92.

ÖFFNUNGEN

Die Gruppenaufnahmen auf engstem Bildraum konterkarieren jene Fotografien der Serie, die den Eindruck von Verlassenheit entstehen lassen. Momente von Isolation inszeniert Berndt nicht nur mittels eines dunklen oder nicht einsehbaren Hintergrunds, sondern er zeigt einzelne Personen — meist *Betende* — in einem weitläufigen Umraum, der den landschaftlichen Kontext miteinbezieht. In *Untitled* (Abb. 70) verwendet Berndt Stilmittel, die er in den meisten anderen Fotografie nicht einsetzt. Er kreiert eine harmonische Komposition mit einer knienden Person im Bildzentrum. Etwa im Goldenen Schnitt sind Himmel und Landschaft voneinander getrennt. Der Schatten des rechten Baumes läuft parallel dazu. Sogar die mit Blättern bewachsenen Zweige, die links oben zart in das Bild ragen, finden einen formalen Widerhall im Schatten des Geästs auf der diagonal gegenüberliegenden Seite. So ist der Bildaufbau — anders als in den meisten anderen Fotografien der Serie — durch Symmetrien, Harmonie und Weitblick bestimmt.

Aufnahmen dieser Weite prägen indirekt den Blick auf Fotografien im engen Bildausschnitt, da sie Eckpunkte einer topografischen Vorstellung liefern. In der Betrachtung als Serie ergänzen sich die einzelnen Fotografien zu einem umfassenderen Bild⁵³¹ von der repräsentierten Situation. Im Zusammenklang skizzieren die Einzelbilder — der *Zeigenden*, *Betrachtenden*, *Fotografierenden*, *Betenden*, der *Prozession* — den rituellen Kontext. Demnach zeigen sich neben der inneren Montage — als Gestaltungsmittel einzelner Fotografien — bei der Betrachtung der ganzen Serie auch Aspekte eines äußeren Schnitts, der ebenso in Tradition filmischer Mittel steht. Durch diesen verbinden sich in der Vorstellung alle Fotografien miteinander. Die Aufnahmen halten zwar fragmentarisch den gleichen Ort fest, dessen Aufbau aber — trotz unterschiedlicher Perspektiven darauf — nur zu erahnen ist. Somit lässt Berndt einen neuen, fotografischen *Raum*⁵³² entstehen, der zur Bühne wird, auf der

⁵³¹ Zum *hyperimage*: II. 2.1.2 KONZEPTE DES PLURALEN BILDES.

⁵³² Damit zeigen Berndts Fotografien keinen spezifischen, festgelegten Ort, sondern einen offenen *Raum*. Diese terminologische Unterscheidung erörtert die Künstlerin Tacita Dean in einem Essay und vollzieht eine klare Trennung beider Begriffe: Der *Raum* bezieht sich auf eine unbestimmte Unendlichkeit und ist grenzenlos. Der *Ort* hingegen ist festgelegt und symbolisiert zugleich das Gefühl von Vertrautheit respektive der persönlichen Einschreibung, die die BetrachterInnen der Bayside-Fotografien nicht nachempfinden können. Vgl. Tacita Dean: *Am Anfang war der Ort*, in: ebd., Jeremy Millar (Hg.): „Art Works — Zeitgenössische Kunst — Ort“ 2005, S. 11–26.

das Bildpersonal wenige gleichartige Handlungen vollzieht (Zeigen, Fotografieren, Betrachten, Beten, Prozessieren). Die variierenden, aber doch repetitiven Darstellungsmodi und Perspektiven sowie die nächtliche Dunkelheit als verbindendes Element, stellen den Eindruck von Sequenzialität her. Dennoch kann die Serie nur in Form des Fotobuchs oder einer Ausstellung in einer bestimmten, vorgegeben Leserichtung betrachtet werden. Der Blick kommt aber nie in einen homogenen Fluss, wie Einzelkader im Film, die beim Abspielen miteinander zu einem Bewegtbild verschmelzen.⁵³³ Berndts Fotografien sind zu vage und widersprüchlich, als dass ein Plot, eine Klimax oder auch nur ein repräsentativer Überblick auf die Situation im Flushing Meadows Corona Park entstehen könnten.

Berndts heterogene Bildstrategien, in der fotografische Effekte des Misslingens mit filmischen Mitteln gekoppelt sind, verhandeln explizit formale Inkonstanz und evozieren so Uneindeutigkeiten und Irritationen. Seine Inszenierung des fotografischen Raumes variiert stark. Er komponierte in mehreren Fotografien in die Tiefe hinein und lässt andere von der Dunkelheit versiegeln. Einige Personen hat er aus derart geringer Distanz fotografiert, dass sie vorne aus dem Bildraum zu treten scheinen, andere hingegen verschwinden im Dunkel der Nacht. Die fotografische Kadrierung missachtet die Intaktheit der abgebildeten Körper. Berndt stanzt den Ausschnitt kühn aus der Wirklichkeit. Er beschneidet Personen und pfercht ihre Körper in einen dichten Bildraum. Die materielle Bildgrenze ist gleichsam die Schwelle zum Imaginären. Während der Betrachtung erfährt der Blick die Grenzüberschreitung vom Visuellem zum in der Vorstellung Ergänzten. Die Bilderscheinung expandiert über die Bildgrenzen — zu den Seiten, nach vorne, nach hinten — und nimmt ambigue Gestalt an. Störungen und Momente von Instabilität entstehen, die in der Bayside-Serie ein bedeutungsgenerierendes Potential entfalten.

⁵³³ Die Menge der aneinandergereihten Einzelkader im Film und die Geschwindigkeit ihres Zeigemodus (durch das Drehen des Malteserkreuzes) ergeben erst die Illusion eines homogenen Bewegtbildes. Das deutliche Nebeneinander von Fotos hingegen, die durch ihre Ränder klar voneinander getrennt sind, kann einen solchen Effekt auch in der Bewegung unseres Auges an ihnen vorbei nicht hervorbringen.

1.3 RAUM DER NACHT

Nächtliche Dunkelheit bestimmte die Atmosphäre der Marienrituale im Flushing Meadows Corona Park. Die *Miraculous Photographs* sowie der Großteil von Berndts Bayside-Fotografien sind ohne natürliche Lichtquelle entstanden, da sie nach Sonnenuntergang von Standpunkten fernab der Wegbeleuchtung aufgenommen wurden.⁵³⁴

Diese Rahmenbedingungen spielten den Intentionen der Gläubigen zweifach zu, eingängige Lichteffekte auf den Polaroids zu erhalten und der Gemeinschaft zu präsentieren. Technisch bedingte die Dunkelheit die bildliche Erscheinung dieser polaroiden Lichtspuren: „So the only way this would work would be at night because they use Polaroid cameras with no flash“⁵³⁵. Innerhalb der minutenlangen Belichtungszeit⁵³⁶ haben sich etwa bewegter Kerzenschein und Taschenlampenshots als Lichtlinien kontrastreich in den schwarzen Bildraum eingeschrieben. Die Baysider lasen und deuteten die abstrakten Formen als Symbolsprache.⁵³⁷ Zugleich stellte die Dunkelheit einen fruchtbaren Resonanzraum der Narrationen dar, die sie während des Rituals über die *Miraculous Photographs* austauschten.⁵³⁸ So bot die Nacht den Gläubigen — nach Elisabeth Bronfen — einen „Schauplatz des Phantasierens [...] [f]ür schöpferische Tätigkeit, ruhevolle Kontemplation, rauschhafte Visionen, sowie das Hellsehen, das einen Kontakt mit Geistern und Toten unterhält.“⁵³⁹

⁵³⁴ In jener Jubiläumsnacht der OLR, dem 18.06.1980, in der Berndt zahlreiche Aufnahmen machte, war auch der Mond kein intensiver Lichtspender und zeigte nur einen schmalen Spalt von sich. Auch in späteren Aufnahmen der Serie tritt der Mond nicht als Motiv auf. Auf folgender Internetseite können vergangene Mondphasen nachvollzogen werden: www.wunderground.com/history (abgerufen am 15.02.2018).

⁵³⁵ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 269.

⁵³⁶ Während meines Besuchs eines Marienrituals am 01.11.2018 habe ich mit der Kamera *Polaroid SX*, die unter den Baysidern ein weit verbreitetes Modell war (I. 1.2.1 SOFORT-BILD-FOTOGRAPHIE), eine Reihe Polaroids gemacht. Aus verschiedenen Distanzen habe ich die vom Kerzenschein erhellte Exedra fokussiert. Die Dauer der Aufnahmen betrug je nach Entfernung ein bis drei Minuten, sodass sich in meinen Fotos verschiedene charakteristische Lichteffekte — Linien, Nebel, Unschärfen — eingeschrieben haben.

⁵³⁷ I. 1.3.2 BILDSPRACHE.

⁵³⁸ II. 2.2.3 DEKONSTRUKTIONEN.

⁵³⁹ Bronfen 2008, S. 170. Die Kulturwissenschaftlerin hat sich in zahlreichen Publikationen mit der Nacht auseinandergesetzt und aus verschiedenen Perspektiven erforscht. Siehe u.a.: Elisabeth Bronfen: *Noir Wagner*, in: ebd.: „Liebestod und Femme fatale — Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film“, Frankfurt a.M. 2004, S. 9–20; ebd.: *Die Black Box des seelischen Apparates*, in: Ralf Beil (Hg.): „Black Box — Der Schwarzraum in der Kunst“, Bern 2001, S. 65–74; ebd.: *Nächtliche Begegnungen anderer Art*, in: „Die Nacht“, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, Wabern-Bern, Schweiz 1998, S. 153–168.

Die Nacht durchdringt die Bildebenen von Berndts Fotografien und ist zugleich Fläche, Raum und Zustand⁵⁴⁰. Sie wird zum Träger der göttlichen Botschaften, die sich als Bild-im-Bild öffnen, und zugleich zum Grund und Akteur von Berndts Aufnahmen.⁵⁴¹ Zeichenhaft bringt sie die Bilderscheinungen hervor und birgt eine Reihe konträrer Vorstellungen. Ihre Metaphorik prägt die Szenen und spiegelt dabei entscheidende Glaubenssätze der Baysider: Die Nacht verkörpert *Schrecken* und *Tod*, Hauptszenarien von Luekens Visionen⁵⁴², aber auch *Freiheit* (die Überwindung des Diesseits durch die Fotografie), *Fruchtbarkeit* (‚Empfängnis‘ der Botschaften), *Reinheit* (der Heiligen, der Gläubigen) und *Ruhe* (Kontemplation während der frommen Betrachtung sowie formal als bildstrukturierendes Schwarz).⁵⁴³

So eröffnet die Nacht — in den *Miraculous Photographs* und in Berndts Fotografien — eine „Projektionsfläche für die Phantasie derjenigen, die in sie eintreten“⁵⁴⁴. Dunkelheit und Finsternis⁵⁴⁵ entmaterialisieren und entgrenzen den fotografischen Raum. „Die Konturen der Umwelt [...] werden unscharf, der Raum verliert sein Maß“, Distanz und Nähe verschwimmen und evozieren eine „Erfahrung von Ortlosigkeit, die [...] eine Verfremdung mit sich bringt“.⁵⁴⁶ Diesen entgrenzenden Effekt verstärkt Berndt mittels der Weitwinkeloptik und der Ausschnitthaftigkeit seiner Fotografien. Die Nacht ist nicht nur Hintergrund oder Motiv, sondern konstituiert raumgreifend das fotografische Bild.⁵⁴⁷

Berndts Nachtfotografien werden wie die *Miraculous Photographs* von Schwärze und Kontrasten dominiert, doch vermied Berndt die abstrahierenden Effekte einer dauernden Belichtung der Polaroids, indem er in der Regel Blitzlicht einsetzte und so ein schärferes Bild festhielt. Er hat die Serie mit einer

⁵⁴⁰ Bronfen 2008, S. 14.

⁵⁴¹ II. 2.3. DURCHLÄSSIGE RAHMEN.

⁵⁴² I. 1.3.3 APOKALYPTISCHE WARNUNGEN.

⁵⁴³ Vgl. Bronfen 2008, S. 154.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 171.

⁵⁴⁵ Dunkelheit schließt stets ein geringes, wenn auch ein unbestimmtes Maß an Licht mit ein und zeigt sich daher in unzähligen Variationen. Finsternis hingegen ist die totale Abwesenheit von Licht, das Schwarz, die Blindheit.

⁵⁴⁶ Bronfen. 2008, S. 167.

⁵⁴⁷ Überdies schreibt sich die Nacht im Moment der Aufnahme in die Fotografie ein, da die *dunkle Kammer* des Apparats die Bildwerdung bedingt. Vgl. Brigitte Borchardt-Birbaumer: *Die zwielichtige Nacht als Sinnfigur*, in: ebd.: Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci, „Die Nacht im Zwielflicht — Kunst von der Romantik bis heute“, Wien 2012a, S. 16, sowie: Ralf Beil: *Der Schwarzraum — Phänomen, Geschichte, Gegenwart*, S. 9–24, in: ebd. (Hg.): „Der Schwarzraum in der Kunst“, Bern 2001, S. 10.

Kamera der Marke Pentax aufgenommen, deren Linse für militärische Einsätze produziert worden war, sowie mit der Olympus OM.⁵⁴⁸ Beide Kameramodelle verfügen über ein ausgefeiltes Lichtmesssystem und ermöglichen auch bei Nacht schnelle, genaue Aufnahmen.⁵⁴⁹

Im Moment der Lichtabgabe von Berndts Apparat hat sich die Bilderscheinung innerhalb eines Sekundenbruchteils in das Negativ eingeschrieben. Der Effekt der langzeitbelichteten Polaroids verkehrte sich. Der grelle Lichtschein des Blitzlichts brachte die Personen in die Sichtbarkeit, markierte den fotografischen Schnitt und manifestierte sich selbst im Bild auf jeglichen reflektierenden Flächen. So fungierte das Blitzlicht als kraftvolle und rabiate Geste, da die abglichteten Baysider eine kurze, aber intensive Blendung ihrer an die Dunkelheit gewöhnten Augen erfuhren. Während sie selbst für den Moment der Aufnahme ‚erblindeten‘, verschmolz in der fotografischen Bildwerdung das reine, apparative Licht mit dem Schwarz der Nacht. In der Symbiose dieser entgegengesetzten *Leeren* — Blendung und Finsternis — hat die Fotografie Präsenz und Bildlichkeit geschaffen.⁵⁵⁰

GRENZEN UND ÜBERGÄNGE

Berndts Schwarzweiß-Fotografien zeigen verschiedene Stadien von Dunkelheit — vom Zwielflicht bis zur Finsternis —, die auch simultan im Bild präsent sind, da Schatten radikale räumliche Spaltungen vollziehen. In mehreren Fotografien wird die Binnenstruktur des Umraums vom Kernschatten (*Umbra*) nahezu vollkommen verhüllt (Abb. 1,2,3). Im scharfen Umriss wird die Gestalt aus der Finsternis herausgeschnitten.⁵⁵¹ Zunächst tritt das Schwarz als monochromer, flächiger Grund hinter den hell erleuchteten Personen zurück und versiegelt den Tiefenraum. Durch das Aufeinandertreffen der nächtlichen Dunkelheit mit dem grellen Blitzlicht werden die Baysider von Berndt im *Chiaroscuro* inszeniert.

⁵⁴⁸ Berndt, in: Fragenkatalog, beantwortet 06/2013, S. 3.

⁵⁴⁹ Berndt 2012, S. 16.

⁵⁵⁰ Nach G.W.F. Hegel sind „reines Licht und reine Finsternis Leeren“, die erst in der gegenseitigen Verschmelzung zu Sichtbarkeit führen. Erst „im getrübbten Lichte [...] kann etwas unterschieden werden [...] und damit bestimmtes Sein, Dasein“ erlangen. G.W.F. Hegel: *Wissenschaft der Logik* [1812], Buch I, erster Abschnitt, Kap. I, zit. nach: Victor I. Stoichita: „Eine kurze Geschichte des Schattens“, München 1999, S. 8.

⁵⁵¹ Auch der raumzeitliche Schnitt hat hier Bedeutung, denn erst der apparative Lichtimpuls erlaubt es bei Nacht „ein Bild aus dem Fluss der Zeit herauszuschneiden und festzuhalten“. Katja Müller-Helle, Florian Sprenger: *Einleitung*, in: ebd. (Hg.): „Blitzlicht“, Zürich 2012, S. 8.

Schatten bringen die Personen — als Rahmung — in die Sichtbarkeit und negieren zugleich einzelne Körperfragmente. *Untitled* (Abb. 2) macht diesen Effekt deutlich. Die Frauengestalt links erscheint im Viertelprofil, das vom Schwarz wie eine Schablone herausgestellt wird. Ihre dunkle Kleidung verbindet sich ununterscheidbar mit dem Kernschatten. Der weiße Kragen ihrer Bluse wird zum freistehenden Sockel von Hals und Kopf. Wie eine schwerelose Büste schwebt die Frau körperlos im Raum der Nacht. In diesen Nachtfotografien sowie in den Montagen dynamisiert das Schwarz — in seiner Vexierbewegung zwischen Fläche und Raum — das Bild. Schwarz rahmt und beschneidet, aber zugleich absorbiert es, streicht aus und scheint die Personen zum Verschwinden zu bringen.⁵⁵² Das Gesicht des Mannes neben der Frau wird vom Körper der Kamera maskiert und zugleich vom Schwarzraum durchdrungen. Eine Leerstelle klafft zwischen seinen Händen auf und reißt ein Loch in seinem Körper, das sich fotografisch mit dem dunklen Umraum verbindet.

In Analogie zu dem *ikonoklastischen* und *bildgenerierenden Potential*⁵⁵³ des äußeren Schnitts⁵⁵⁴, vollzieht der Schatten einen *inneren Schnitt*. Die Dunkelheit um die Personen herum verschmilzt mit den Konturen ihrer Gestalt und vereinnahmt ganze Körperpartien. Das Nachtdunkel bringt die Personen hervor und grenzt sie gleichsam von sich ab, indem das Blitzlicht Hell von Dunkel scharf separiert — ohne Rücksicht auf die Intaktheit des menschlichen Leibes. Die Schnittstelle zwischen Schatten und Gestalt bedeutet — wie schon bei der Kadrierung — einen Übergang vom Sichtbaren ins Imaginäre, das sich wiederum aus dem Sichtbaren speist.

In *Untitled* (Abb. 103) zeigt sich der Schattenschnitt weitaus radikaler. Das Schwarz entgrenzt den Raum, okkupiert Segmente der Gestalt und behauptet einen Expansionsdrang, der im Begriff ist, den Männerleib zu verschlingen und aufzulösen. Der Kernschatten schneidet Kopf, Unterarm und Hand vom Körper des prozessierenden Mannes. Lose scheinen die sichtbaren Körperteile am Fuße eines immensen Kreuzstabs zu haften. Der Kruzifer wird nicht fokussiert, sondern verbleibt fragmentarisch im unteren Bildteil, verschnitten vom Rand. Vom Schwarz konturiert, bringt die Bilderscheinung eine hybride Mischgestalt

⁵⁵² II. 2.3 Durchlässige Rahmen.

⁵⁵³ Vgl. zu dieser konträren Bewegung Sykoras Bemerkungen zur Pose. Sykora 2012, S. 165. S. dazu: II. 1.1.1 ZEIGEN, HALTEN.

⁵⁵⁴ II. 1.2.6 ÖFFNUNGEN.

aus Kreuz und Körperteilen hervor. Jesusfigur, Stab und Kreuzträger verschmelzen zu einem *fotografischen Leib*. Der Kernschatten stellt die Kontur der Silhouette scharf hervor. Der haarlose Schädel ist uneben und deformiert, mit abstehendem, knorpeligem Ohr. Aus dem leicht geöffneten Mund schauen kaputte Zähne hervor. Den Vortragstab hat der Mann so nah an den Körper gezogen, dass die linke Hälfte seines eigenwilligen Antlitzes verdeckt wird und seine Gestalt damit eine weitere Fragmentierung erfährt.

So erzeugen drei fotografische Effekte in der Fotografie visuellen Entzug: Die perspektivische Überlagerung von Bildgegenständen, die Kadrierung und der Schattenfall. Im Zusammenwirken dieser Strategien des NichtZeigens erscheint der Mann klein und fragil, selbst in der körperlichen Zersetzung begriffen. Sein leerer, verängstigter Blick geht selbstvergessen links an den BetrachterInnen vorbei. Der Raum der Nacht und sein Gesichtsausdruck werden zum Spiegel der apokalyptischen Botschaften der OLR. Der weite Schwarzraum lastet auf seinen Schultern, bedrängt ihn bedrohlich. In der Fotografie steht das Kreuz und — metaphorisch — die Gottesfurcht über der Person: ein Ausdruck, der mit der devoten Betgebärde, dem Knien und der Niederwerfung einhergeht. Auch hier reflektiert Berndt Strukturmerkmale des Baysider Marienrituals, indem die fotografische Geste die körperliche reflektiert.

Während zahlreiche Fotografien Bildtiefe vollkommen verweigern, wird in mehreren Aufnahmen vage Räumlichkeit konstruiert. In *Untitled* (Abb. 98) stechen Kopf, Talar und die weißen Handschuhe eines Kruzifers aus dem dunklen Hintergrund hervor. Wie in *Untitled* (Abb. 103) lösen sich diese Elemente in ihrer Helligkeit von Umraum und Körper und es scheint, als würden Kopf und Hände nur noch vom Kreuzstab zusammengehalten. Der Mann trägt einen schwarzen Anzug, der leicht das Blitzlicht reflektiert und dabei Stofflichkeit sowie fotografische Materialitäten andeutet. So verschmilzt das Kleidungsstück nicht vollkommen mit der Finsternis, sondern verbindet seinen Körper als eine Facette der Dunkelheit mit der Umgebung, von der das Blitzlicht schleierhaft Ausschnitte sichtbar macht.

In tiefen Grautönen schichten sich horizontal verschiedene Stufen von Dunkelheit übereinander, die je nach Dichte und Oberflächenbeschaffenheit der Referenzfläche variieren. Der vom Mann beschrittene Weg wird nur ausschnitthaft gezeigt und verbleibt nahezu im Schatten. Aber der parallel-

laufende Streifen darüber lässt in seiner organischen Textur eine Rasenfläche erkennen, die sich nach hinten hin ausbreitet und in den Kernschatten übergeht. Aus dieser verhüllenden Dunkelheit im Mittelgrund erwächst nach oben hin die tiefschwarze Schablone einer urbanen *Skyline*, die von einer Reihe strahlender Lichtpunkte gebrochen wird. In ihrer Anordnung skizzieren diese den Verlauf der Stadtsilhouette, deuten einen Horizont an und schaffen den Eindruck von Raumtiefe. Sie verweisen auf einen belebten Ort im Hintergrund. Die Lichter der Hochhäuser in weiter Ferne verschränken sich mit den Laternen und Autoscheinwerfern auf dem *Highway*, deren linearer Verlauf das Bild horizontal durchzieht.⁵⁵⁵

Die gesamte obere Hälfte der Fotografie bestimmt der monochrome Himmel. Wenige Graustufen heller als der verschattete Mittelgrund leuchten die Silbersalze der lichtempfindlichen Emulsion im Abzug hervor. Zu diesem fotografischen Effekt bemerkt Berndt:

„Chemistry. Sometimes the pictures were just about that [indicates light and shadow on a photograph], but it's in silver, so I did it. I went crazy when I could see the light coming that way. So you begin to look not for subject matter, you just look for light and shadows.“⁵⁵⁶

Das Silbergelatineverfahren ermöglichte es Berndt, die Dunkelheit in ihren allerfeinsten Nuancen aufzunehmen und Fotografien in höchster Klarheit der Grautöne sowie Schwarz und Weiß herzustellen.⁵⁵⁷ Die Arbeit in der Dunkelkammer ist entscheidend für die finale Bilderscheinung.⁵⁵⁸ Berndt hat eigens Entwicklungsflüssigkeiten hergestellt: „[Ich betrieb] mit altertümlichen

⁵⁵⁵ Doch auf anderen Fotografien erscheinen die Lichterscheinungen so diffus wie Irrlichter in den fotografischen Raum eingebettet, dass nicht mehr zu unterscheiden ist, ob es sich um Lampen /Kerzen im halbschattigen Hintergrund oder Reflexionen auf metallenen Gegenständen im Mittelgrund handelt (Abb. 94).

⁵⁵⁶ Berndt in: Berndt/Frost 2012, S. 267.

⁵⁵⁷ Berndt zog seine Schwarzweiß-Fotografien vor allem auf Silbergelatinepapier ab. Dieses besitzt eine Schicht aus Bromsilber und spezifischen Chemikalien, die auf Licht reagieren und so ein fotografisches Bild fixieren können. Ich gehe davon aus, dass Berndt reine Bromsilberemulsion verwendete und kein Chlorid beimischte. Seine Nacht Fotografien gehen farblich ins kalte Blauschwarz — typisch für reines Bromsilberpapier — und zeigen keine warmen, bräunlichen Tönungen, was die Zugabe von Chlorid verursacht hätte. Vgl. O.V. *Bromsilbergelatinepapier*, in: Robert Knodt (Hg.): „Verfahren der Fotografie — Bilder der Fotografischen Sammlung im Folkwangmuseum Essen“, Essen 1999, S. 62, und *Chlorsilbergelatinepapier*, S. 63. Zudem kommt es bei älteren Abzügen oftmals zum Effekt des *Aussilberns*, indem das Silber aus dem Bild verstärkt zum Vorschein kommt (ebd. S. 62).

⁵⁵⁸ Jeder einzelne Abzug einer Auflage ist ein Unikat, das durch mehrere manuelle Bearbeitungsschritte — Herstellung der Emulsion, Belichtung, Abwedeln, Papierentwicklung etc. — einzigartig bleibt.

Rezepturen Alchemie [...], um all das zu enthüllen, was ich sah und fühlte. Bei diesem Prozess entdecke ich immer wieder die Magie der Fotografie, die Langsamkeit des Sehens.“⁵⁵⁹ Jene Kontemplation erschließt sich auch in der Betrachtung seiner Nachtfotografien: Je länger wir die Dunkelheiten des Bildes ansehen, desto mehr Sichtbarkeit und Transparenz offenbart sich. Die Bilderscheinung ist im Wandel begriffen, denn sie entfaltet sich sukzessive: eine strukturelle Analogie zum Prozess der polaroiden Bildwerdung.⁵⁶⁰

FIGURATIONEN

Die kontrastreiche Lichtführung, der monochrome Hintergrund sowie die Variationen deiktischer Gesten der Baysider rufen in verschiedenen Aspekten Assoziationen zum Theatralen auf. Obwohl das Schwarz als dominantes und expansives Bildelement in Erscheinung tritt, nimmt es sich gleichsam visuell zurück. Vor allem den *Zeigenden* bietet die sie umgebende Finsternis Handlungsraum wie Kulisse. Herausstechend aus der Finsternis beziehen ihre Gesten volle Aufmerksamkeit. Zwar sind die Bewegungen der Personen — anders als im Theater — fotografisch stillgestellt, doch werden sie als imaginäre Sequenz von den BetrachterInnen vollendet. Dabei geht Berndts Exponierung ihres Leibes im Schwarzraum in einer modernen Auffassung der *Figur* als Form von Bewegung auf, die — nach Gabriele Brandstetter — nicht auf eine fixe, äußerliche Gestalt zu reduzieren ist, sondern in Kategorien von Raum und Zeit stattfindet: Die Figur ist „nicht einfach ein Ding, ein Geschehen, ein Bild“⁵⁶¹, sondern etwas „Lebend-Bewegtes, Unvollendetes“⁵⁶². Somit wirkt sie in einem „Zwischen“⁵⁶³, in der „Art und Weise zwischen Verschiedenem bedeutsame Bezüge herzustellen“⁵⁶⁴. Diesen Überlegungen nach konstituieren sich Figurationen in den prozesshaften Wahrnehmungsbewegungen der BetrachterInnen der Bayside-Fotografien, die die stillgestellten Gesten weiterdenken und somit Bedeutung verleihen. Auch

⁵⁵⁹ Berndt 11/2010, S. 51.

⁵⁶⁰ I. 1.2.1 SOFORT-BILD-FOTOGRAFIE.

⁵⁶¹ Gabriele Brandstetter: *de figura. Überlegungen zu einem Darstellungsprinzip des Realismus* — Gottfried Kellers „Tanzlegendchen“, S. 223–244, in: ebd., Sybille Peters: „De figura. Rhetorik Bewegung Gestalt“, München 2002, S. 225.

⁵⁶² Erich Auerbach: *Figura*, in: „Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie“, Bern/München 1967, S. 55–92, zit. nach: Brandstetter 2002, S. 224. Die Autorin entwickelt die Thesen des Literaturwissenschaftlers Auerbach weiter, der den Begriff der Figur „eher als Tätigkeit als das Ergebnis“ bezeichnet.

⁵⁶³ Brandstetter 2002, S. 225.

⁵⁶⁴ Ebd.

das Schwarz erweist sich als Teil davon, denn es fungiert ebenso als amorpher Zwischenraum, als Nährboden und Imaginationsfläche, auf der sich das Netz körperlicher und fotografischer Gesten dynamisch entfalten kann.

LICHT UND SCHATTEN

Blitzlicht erzeugt radikale Spaltungen des fotografischen Raums in Licht- und Schattenzonen. Der künstliche Funke beleuchtet die Personen punktiert und schneidet ihre Gestalt im Moment der Aufnahme aus dem Dunkel der Nacht. Das Licht separiert die vorderste Person vom Dahinterliegenden und teilt sie einem anderen fotografischen Raum zu. Das Blitzlicht verwehrt sanfte Übergänge und modelliert die Bildtiefe stufenweise entlang der Oberflächen, auf die es trifft. Die Personen auf der vordersten Ebene erscheinen auf zahlreichen Aufnahmen sehr hell, aber so gut ausgeleuchtet, dass auch feine Texturen wie Hautoberflächen detailliert dargestellt sind (Abb. 1,2). So stehen Figur und Raum in einem mehrfachen Kontrastverhältnis zueinander: Hell/Dunkel, Vorder-/Hintergrund, Stofflichkeit/Flächigkeit.

Untitled (Abb. 104) ist aus drei Bildzonen zusammengesetzt: 1. die hell erleuchtete Rasenfläche vorne, auf der eine betende Frau kniet, 2. eine Reihe von vier Frauen im halbschattigen Mittelgrund (Penumbra), 3. der Kernschatten als abschließende Bildebene. Während der Lichtkegel auf der vorderen Frau liegt und die Helligkeit der Rasenfläche nach hinten sanft abnimmt, erscheint die zweite Ebene in einem unnatürlich starken Anstieg des Grauwertes. Vier Frauen stehen nicht nur in ihrer Position zwischen dem hellen Vorder- und dem schwarzen Hintergrund, sondern auch formal in ihrem Grauwert. Als hybride Bilderscheinung befinden sie sich in einem *Dazwischen*. Es scheint, als brähte der Schwarzraum sie hervor oder würde sie durchdringen. Zeichenhaft inszeniert das Licht Haupt- und Nebenfiguren und strukturiert den Schauplatz. Bildposition und Geste der Frau im Vordergrund sowie die Stofflichkeit ihres Mantels erinnern an Jacob Cornelisz van Oostsanens Darstellung der Maria Magdalena (*Christus als Gärtner*, 1507, Abb. 105). Die Lichtführung lässt — wie in Berndts Fotografie — ein Leuchten vom Gesicht der betenden Frau ausgehen. Doch wird die/der Heilige, die die Baysiderin adressiert, — entgegen der Malerei — in der Fotografie nicht präsentiert. Dennoch ist sie durch ihre Gestik und Mimik der Betenden gegenwärtig. So lässt sich das grelle Blitzlicht metaphorisch

als heiliger Schein lesen, dessen Quelle für uns BetrachterInnen unerreichbar ist, da sie außerhalb des Bildes liegt. Die Lichtinszenierung der Personen weckt damit erzählerische Vorstellungen, die aber in keinem schlüssigen Plot zusammenlaufen. Vielmehr zeigt die Fotografie ein szenenhaftes Tableau der fünf Frauen, das ihre Beziehungen untereinander und zum Raum bildlich verwehrt und somit unserer Imagination überträgt.

Die bühnenhafte Lichtdramaturgie evoziert in vielerlei Hinsicht eine künstliche Raumwirkung. Der Blitz wirft gebündeltes Licht punktuell in den Raum und bildet Analogien zum *Spotlight* aus, einem dramaturgischen Mittel aus dem Theater, das einzelne Elemente oder Personen besonders hervorhebt und dabei extreme Licht- und Schattenzonen schafft. Theatrale Züge entfaltet das gezielte Blitzlicht besonders in Nachtfotografien von einzelnen Personen, denn es interagiert mit ihnen auf verschiedene Weisen. In *Untitled* (Abb. 95) widersetzt sich die Lichtführung der körperlichen Geste — ähnlich wie der Schnitt in anderen Fotografien. Der Spot fokussiert eine schwarz gekleidete Frau zentral, die in Gebetsstellung mit gesenktem Kopf auf dem Boden kniet. Das Licht erhellt sie von schräg oben bogenförmig, gewährt ihr einen Platz in der Sichtbarkeit und unterwandert damit ihre in sich gekehrte Gebärde, indem es ihre eingefaltete Gestalt explizit zur Schau stellt. Ihr Körper ist nur indirekt zu sehen, denn er wird von unterschiedlichsten Materialien maskiert (Wollstrick, Leder, Plastik, Haarlocken). Die Reflexion des grellen Blitzlichtes in den taktilen Oberflächen evoziert eine Spannung, die sich weiter in den beleuchteten Raum ausdehnt. Die schneebedeckte Rasenfläche bildet eine gebrochene, fleckige Struktur aus, die nach hinten hin in den Kernschatten übergeht. Der vordere Bereich ist so stark überbelichtet, dass die fotoimmanente Helligkeit den Raum der BetrachterInnen erreicht und in dieser Geste Innen und Außen miteinander verschränkt: eine Wahrnehmungsbewegung, die sich der Abschirmungshaltung der Frau abermals widersetzt. Berndt hat das Foto aus leicht erhöhter Perspektive, graduell von der Seite aufgenommen. Dadurch zeigt sich links ein schmaler Streifen ihres Schlagschattens, der ebenso in den schwarzen Hintergrund hinübergleitet und die Bildebenen verbindet.

Die Bayside-Fotografien machen den religiösen Ritus als *Heterotopie*⁵⁶⁵ erfahrbar, denn sie vermögen „an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.“⁵⁶⁶ Berndts Aufnahmen „setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht“.⁵⁶⁷ Die individuellen und kollektiven Gesten der Gläubigen legen einen ephemeren Zwischenraum frei, der Berndt, ebenso wie die BetrachterInnen einbezieht und zugleich — durch die *Miraculous Photographs* — die Brücke zum Jenseitigen schlägt. Die Nacht wird zum Träger dieser raumzeitlichen Verschmelzungen.

In einer expansiven Bewegung manifestiert sich der Raum der Nacht in Berndts Fotografien, nimmt subversiv Großteile der Bildfläche ein und bringt ambivalente Körper in Erscheinung. Finsternis, räumliche Ausdehnung und Zeitlichkeit konstituieren die Nacht als *Dreifaltigkeit*⁵⁶⁸. Sie wird zur Imaginationsfläche und Bühne „für eine Vielzahl widersprüchlicher Fantasien, die mit Gefahr, Angst und Bedrohung ebenso zu tun haben wie mit Freiheit, Glück und Erkenntnis.“⁵⁶⁹ Die Metaphorik der Nacht bringt Gegensätze zu Tage, die von der fotografischen Bildlichkeit gespiegelt werden. In der Verbindung von Dunkelheit und Blitzlicht entstehen extreme Kontraste — hell/dunkel, tief/flach, immateriell/materiell —, aber auch hybride Zwischenzonen, in denen sich die Dunkelheit mit den Gestalten verbindet. Schwarzraum und radikale Schnitte stellen die Schwelle zum Imaginären dar und erzeugen eine *Verflüssigung zwischen äußerer und innerer Erfahrung*⁵⁷⁰. Im Bildakt verwandelt sich der *Flushing Meadows Corona Park* in einen fotografischen Raum der Nacht, in den die BetrachterInnen eintreten und selbst latente Bilder zum Vorschein bringen.

⁵⁶⁵ I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN.

⁵⁶⁶ Michel Foucault: *Andere Räume*, S. 34–46, in: Karlheinz Barck, u.a. (Hg.): „Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik“, Leipzig 1992, S. 42.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 44.

⁵⁶⁸ Borchardt-Birbaumer 2012a, S. 16.

⁵⁶⁹ Bronfen 2008, 174.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 171.

2.

FOTOMONTAGEN

2.1 IM FOTOGRAFISCHEN PLURAL

BILDER STUDIEREN. DIE GENESE DER FOTOMONTAGEN

Für eine Variante der Bayside-Serie fotografierte Berndt zwölf Nahaufnahmen⁵⁷¹ von *Miraculous Photographs* in Farbe und kombinierte diese jeweils mit Text. Die zwölf Fotomontagen sind im Hochformat (40,5 × 30 cm) angelegt und vom Aufbau her gleich (Abb. 5,6). Bis auf einen schmalen Streifen, nimmt jeweils eine querformatige Farbaufnahme bildfüllend die obere Hälfte ein. Darunter hat Berndt einen Schriftblock in *Typewriter Font* gesetzt, in dem er die Bildinterpretation der Baysiderin Irene Cach oder der Seherin Veronica Lueken wiedergibt. Schablonenhaft separiert der schwarze Grund des unbelichteten Cibachromes als visueller Rahmen Bild und Text voneinander.

Die Fotomontagen entwickelte Berndt sukzessive aus seinem Studium des Gegenstands, der *Miraculous Photographs*, und den Experimenten mit der bildlichen Organisation. Er gab dem umfangreichen Recherchematerial eine Struktur, indem er Bild- und Textausschnitte selektierte, in ein Schema ordnete und schließlich den BetrachterInnen im strengen Format zu sehen gibt. Eine prozesshafte Bild- und Textarbeit ging dem finalen Werk voraus und vollzog sich über mehrere Monate. Ich gehe davon aus, dass Berndt zum Zeitpunkt der Aufnahme noch nicht beabsichtigte, die Farbfotografien als künstlerisches Werk oder gar als Bild-Text-Montage zu veröffentlichen, sondern er fotografierte die Vielzahl an *Miraculous Photographs* im Zuge seiner künstlerischen Forschung⁵⁷², um die fotografischen Erscheinungen beispielhaft festzuhalten und im Nachklang zu studieren oder als Detailaufnahme in einem Zeitungsartikel zu publizieren. Erst aus der intensiven Beschäftigung mit dem Bayside-Phänomen

⁵⁷¹ Im Zentrum der Farbfotografien stehen das *Miraculous Photograph* und die es zeigende Gebärde. Die Radikalität des Schnitts der Schwarzweiß-Fotografien steigert Berndt in den Montagen, indem er sehr nah an das Motiv herangezoomt hat und den räumlichen Kontext damit fast zur Gänze verwehrt. Nur ein schmaler Ausschnitt — oftmals unscharf wiedergegeben — deutet in wenigen Farbfotografien die spezifische Situation an: Der Blick wird etwa auf ein Fotoalbum, Kleidung, die Gesichtspartie der abgebildeten Person oder in den Raum der Nacht gelenkt.

⁵⁷² I. 2.3.5 ZWISCHENFAZIT — BERNDTS KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG.

entwickelte er über mehrere Denkstufen und Handlungsschritte die finalen Fotomontagen.

Ausgangsmaterial der zwölf Fotomontagen sind 27 Aufnahmen von *Miraculous Photographs* sowie vor Ort notierte O-Töne, die Berndt während seines ersten Besuchs der Erscheinungsrituale sammelte. Er zog die Aufnahmen im handlichen Format von 15 × 20 cm ab (Abb. 4a), ordnete und nummerierte sie. Auf die Rückseite labelte er Cachs Deutung (Abb. 4b) und schuf sich eine kompakte Materialsammlung, im Sinne *eines organisierten Corpus*⁵⁷³ von Aufzeichnungen. In Form und Gebrauchsweise fügen sich die Fotoobjekte in das Register des Archivdokuments ein, das sich nach Paul Ricoeur aus drei wesentlichen Elementen konstituiert: Das *Dokument* (das Fotoobjekt) und das Ziel seiner *Aufbewahrung* (die künstlerische Forschung) sowie die *Institution* respektive die *Person* (Berndt), aus deren Tätigkeit das Archiv hervorgeht.⁵⁷⁴ In dieser ersten Stufe treten Bild und Text noch nicht simultan in Erscheinung. Sichtbar ist entweder die Vorder- oder Rückseite der Fotografie. So standen die Bilder während Berndts Betrachtung stets für sich, da der Deutungstext visuell abwesend war respektive imaginär nachhallte. Das lose Format erlaubte es Berndt, die einzelnen Fotografien assoziativ auszubreiten. Er schuf sich — nach Aby Warburg — einen *Bilderatlas*⁵⁷⁵ als Instrument, um aus der vergleichenden Betrachtung Erkenntnisse zu ziehen und diese rein visuell herleiten zu können. Das flexible, immer wieder neu kombinierbare Zusammenstellen der Fotoobjekte ermöglichte ihm komparative Perspektiven. Im direkten Vergleich der Bilder konnte Berndt zwei essentielle Parts des Ritus studieren: die *Miraculous Photographs* und die händischen Gesten, die sie vorzeigen. Er konnte Verwandtschaften, Vernetzungen und Störungen ausmachen und

⁵⁷³ Paul Ricoeur: *Archiv, Dokument, Spur*, S. 123–137, in: Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.): „Archivologie — Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten“, Berlin 2009, S. 123.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 123.

⁵⁷⁵ Anders als Berndts monothematischer Sammlung von knapp dreißig farbigen Fotoobjekten umfasst Warburgs *Mnemosyne-Bilderatlas* etwa 2000 Schwarzweiß-Fotografien unterschiedlicher Werke aus Kunst- und Kulturgeschichte — der Antike, Renaissance bis hin zur Gegenwartskultur seiner Entstehungszeit in den 1920er Jahren. Mit Stecknadeln heftete der Kunsthistoriker Bilder auf 63 schwarze Tafeln, um sie nach Themen, Mustern oder Thesen zu gruppieren und auch wieder umzustellen. Während der Betrachtung der pluralen Bilder auf den Leinwänden gerät die Wahrnehmung in einen stetigen Fluss. Die BetrachterInnen erlangen in diesem Prozess Erkenntnisse über universelle Zusammenhänge. Vgl. Martin Warnke (Hg.): *Aby Warburg – Gesammelte Schriften — Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Berlin 2012.

Wesensmerkmale des Bayside-Phänomens sukzessive begreifen, um aus diesem Prozess heraus die Montagen zu entwickeln.

Einen entscheidenden Schritt vollzog Berndt in einer Reihe von Klebmontagen, für die er nun Bild und Text direkt miteinander kombinierte (Abb. 106). In dieser Phase experimentierte er mit Layouts, Papiersorten und Collagetechniken: Die Versionen unterscheiden sich im Bildträger (Druckerpapier/Fotopapier), schwarz/weißem Hintergrund, Quer-/Hochformat, Bildausschnitt/Textlänge und Schriftarten/-größen etc. Schließlich entwickelte er aus diesen Vorskizzen die finale Bildform der Montagen, die — wie die 27 Farbfotografien — auf dem Cibachrome basieren und durch einen charakteristischen schwarzen Rand gekennzeichnet sind.

Berndt hat die Fotomontagen in der Dunkelkammer in mehreren Arbeitsschritten zusammengesetzt. Verschiedene Hinweise lassen Rückschlüsse auf sein Vorgehen zu.⁵⁷⁶ Als Träger nutzte er das Positivpapier Cibachrome⁵⁷⁷, das Positivabzüge von Diafilmen ermöglicht und Farben in einer intensiven Leuchtkraft erscheinen lässt. Das Foto vom Polaroid nahm Berndt als Diapositiv auf und setzte es später direkt ins Bildgefüge. Aber um die Schrift ins Bild zu bringen, waren mehrere Zwischenschritte nötig. Vermutlich tippte Berndt den Text mit derselben Schreibmaschine, die er auch für die Essay-Manuskripte und die rückseitigen Labels der Vorstudien⁵⁷⁸ gebrauchte, auf ein Schreibpapier, denn die Schriftart ist identisch. Von diesem Schriftstück machte er ein Negativ, auf dem Hell und Dunkel invertiert waren: Die Buchstaben erschienen weiß und der Hintergrund schwarz. Im nächsten Schritt fügte Berndt das farbige Diapositiv (vom *Miraculous Photograph*) und das Schwarzweiß-Negativ (vom Text) in einem Positivabzug zusammen und vereinte somit alle Bildebenen in einer Fotografie. Es liegt nahe, dass er bei der Belichtung eine Schablone auf das Fotopapier legte, die bis auf zwei rechteckige Ausschnitte für Diapositiv und Negativ, die Belichtung verhinderten. Während der Entwicklung färbten sich

⁵⁷⁶ Da Berndt mir sein technisches Vorgehen bezüglich der Farbfotografien nie erklärt hat, habe ich mir Rat bei der Künstlerin Marta Djourina geholt, die mit analogen fotografischen Techniken arbeitet. Mit ihr habe ich mögliche Handlungsvarianten erörtert und unsere Überlegungen — im zweiten Schritt — im Forum fotocommunity.de von versierten Amateurfotografen diskutieren lassen. Daraus konnte ich Berndts Vorgehen und den Entstehungsprozess der Fotomontagen rekonstruieren. Unter: www.fotocommunity.de/forum/analoge-fotografie/cibachrome-illfochrome--435059 (gestartet am 22.03.2019, aufgerufen am 11.04.2022).

⁵⁷⁷ Auch Berndts etwa zeitgleich entstandenen Fotografien der Serie *The Babies* sind Cibachrome. Vgl. Abbildungsverzeichnis, in: Schlüter/Hoffmann 2008, S. 241.

⁵⁷⁸ I. 2.3.1 FOTOGRAFIEN.

alle unbelichteten Segmente schwarz. So scheint die Rahmung mit den dunklen Bereichen von Diapositiv und Negativ visuell zu verschmelzen.

Dass Berndt dabei auf Farbfotografie zurückgriff, erscheint zunächst ungewöhnlich. Neben *The Babies*⁵⁷⁹ (ca. 1980–1992, Abb. 50) gehören die Fotomontagen zu den einzigen farbigen Werken seines künstlerischen Œuvres. Berndt fotografierte kommerzielle Auftragsarbeiten zumeist in Farbe, vermied dies aber in seinem freien Werk.⁵⁸⁰ Im Interview erklärte er mir diese Entscheidung: „Often times, color loses the emotion. [...] I can make a mood in black and white that I cannot make in color.“⁵⁸¹ Er ging noch weiter und bezeichnete Farbe als störend („annoying“⁵⁸²), da das Bild durch sie stets Gefahr laufe, den Blick auf dekorative Aspekte zu lenken, woran er nicht interessiert sei.⁵⁸³ An mehreren Stellen betonte er die Bedeutung von Empathie, mit der er eine Situation fotografisch festhielt und zugleich für die BetrachterInnen erfahrbar machte: „Photography is not about seeing something; it’s about feeling something and then interpreting it so other people can feel the same thing.“⁵⁸⁴ Emotionen werden in Berndts Werk nicht durch Farbe, sondern über körperliche Gesten und Blicke der abgebildeten Personen transportiert sowie die offene, szenenhafte Bilddramaturgie, in die die Betrachtenden integriert werden.

⁵⁷⁹ I. 2.1.2 RÜCKZUG UND SPIRITUALITÄT.

⁵⁸⁰ Vgl. Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 266.

⁵⁸¹ Berndt machte seine Feststellung an einem Beispiel der Serie *The Bar Rooms* fest (Abb. 49): „[...] here’s this picture of this guy at the bar right? The panel behind those lines was a red plastic. If you looked at that photograph, you would look at the red plastic and you wouldn’t see him. He would also be yellow because of the color of the light in the room. So I’ve got a yellow guy with a red backdrop.“ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 265.

Die Melancholie, die sich in der Schwarzweiß-Fotografie widerspiegelt, würde von Farbe überlagert werden und das Wesen der Situation bliebe so verdeckt. Zudem sah Berndt ein technisches Problem, zum einen in der materiellen Vergänglichkeit der Farbabzüge als auch in der Praktikabilität: „There was no color film that was fast enough. It would have been using flash.“ Ebd., S. 265.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Vgl. ebd.

⁵⁸⁴ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 268. In der Rezeption seines Schwarzweiß-Werkes taucht die Zuschreibung von Emotionalität an mehreren Stellen auf. Beispielsweise bezeichnete Berndts Freund und Kollege Eugene Richards sein Werk folgendermaßen: „This is photography as emotion. Jerry goes somewhere and makes you feel what it felt like, not just what it looked like.“ Eugene Richards, unter: www.jerryberndt-estate.com/koken/pages/exhibitions/ (aufgerufen am 07.03.2019).

Auch der Schriftsteller Jonathan Tudan, dessen Autobiografie *Lovers, Muggers & Thieves – A Boston Memoir* mit Fotografien Berndts *The Combat Zone*-Serie bebildert ist, schreibt in seinem Dank Folgendes: „Jerry Berndt who captured the emotion of my story in his transcendent photography“. Jonathan Tudan: *Lovers, Muggers & Thieves – A Boston Memoir*, Boston 2008, S. 426.

Dementgegen verwehrt Berndt in den Farbfotografien der Bayside-Serie den situativen Kontext, indem er den Bildausschnitt radikal begrenzt, sodass Emotionalität zunächst durch das formal nüchterne Konzept neutralisiert scheint, aber doch im Zeigegestus (des abgebildeten Fingers, der textlichen Ansprache) und durch die suggerierte Nähe zum Sujet präsent ist. Der schematische Bildaufbau, in dem die visuellen Informationen auf ein Minimum reduziert sind, vermittelt konzentriert und pragmatisch einen Gegenstand, für den Farbe existentiell ist.

Aus der Referentialität von Bild und Text ergibt sich die Notwendigkeit, die *Miraculous Photographs* in Farbe zu zeigen. Die Symbolik der Baysider Bildsprache, die Berndt hier ausstellt, basiert auf dem Zusammenwirken von Form und Farbe der Lichtspuren.⁵⁸⁵ Erst durch die Farbigkeit entstehen eindeutige Konnexionen von Bild und Text. Auch wenn sich etwa in *Untitled* (Abb. 23) weder die im Text benannte Form — *the Pope's slippers* — noch die Deutung — *Showing that there's Communism in the Vatican* — mit dem Sichtbaren deckt, wird die Farbe Rot zum entscheidenden Referenzpunkt. Farbe stellt in den Montagen überhaupt erst eine Verbindung zwischen Bild und Text her, die im Folgenden aber von den unerwarteten Deutungen abrupt gebrochen wird und dann doch bildliche Bestätigung findet. Als Symbolfarbe der päpstlichen Schuhe, des Kommunismus als auch des ebenfalls benannten Teufels stellt Rot eine evidenzstiftende Metaanalogie her, aus der die Baysider ihre Narrationen gesponnen haben.⁵⁸⁶ Die Betrachtung wird zum mehrstufigen, kontroversen Prozess. Irritationsmomente entstehen, die in der Wahrnehmung der Betrachtenden ein stetiges Kippen von Glauben und Zweifeln, Sehen und Imaginieren in Gang bringen.

⁵⁸⁵ I. 1.3.2 BILDSPRACHE.

⁵⁸⁶ II. 2.2.3 DEKONSTRUKTIONEN.

KONZEPTE DES PLURALEN BILDES

Berndt überführt die *Interpiktoralität*⁵⁸⁷, die seiner eigenen Rezeption sowie dem gängigen, pluralen Betrachtungsrahmen der *Miraculous Photographs* zugrunde liegt, in das Format der vierteiligen Serie. Im *Baysider Fotokult* treten die Polaroids stets in Mehrzahl auf — in Fotoalben, als Reproduktionen in den OLR-Publikationen (Abb. 16) oder als Devotionalien ihrer Rituale — und kontextualisieren sich fortlaufend gegenseitig. Auch wenn das einzelne Polaroid für die Gläubigen von großem spirituellem Wert ist, gibt es für sie nie nur das *Eine*. Für den Umgang der *Baysider* mit den *Miraculous Photographs* ist das Prinzip der Wiederholung konstitutiv. Es zeigt sich in ihren Riten, im immer gleichen Sofort-Bild-Prozess, den redundanten Lichtspuren und verbalen Botschaften. Berndt greift dieses Merkmal in den Fotomontagen formal auf, indem er das Bild- und Textmaterial in einen schematischen Aufbau überträgt: Der schwarze Bildrahmen fungiert als konstantes Display, in dem die Motive zwar einer gleichen Struktur folgen, aber in Gestalt, Ausschnitt und Perspektive⁵⁸⁸ von Bild zu Bild variieren. So zeigt sich der *Bilder-Plural* — in den Kategorien Bettina Dunkers — hier nicht als ein *narrativer*, der lineare Zeitlichkeit und einen Plot suggeriert wie die Schwarzweiß-Fotografien in Berndts Fotobuch, sondern als ein *konzeptueller*, in dem die Fotografien — ohne Anfang und Ende — einer übergeordneten Idee folgen.⁵⁸⁹ Die schablonenhafte Präsentation lenkt die Wahrnehmung gezielt auf das Spektrum an *Miraculous Photographs* und damit

⁵⁸⁷ Der Begriff ist verwandt mit der literaturwissenschaftlichen Kategorie *Intertextualität*, die die *Bezogenheit von Texten untereinander* beschreibt, doch handelt es sich um das Verhältnis von Bildern. Der hier eingeschriebene komparative Prozess entspricht Berndts vergleichender Betrachtung der Studienfotografien, die er in den finalen Montagen wiederum auf die BetrachterInnen überträgt. Die einzelnen Fotografien der Serie beziehen sich nicht nur in der räumlichen Anordnung aufeinander, sondern referieren auch zeitlich auf die Entstehung der Original-Polaroids. *Interpiktoralität* beschreibt in dieser Hinsicht „die Relationen zwischen Bildern sowie die Modi ihrer Transformation von Einem in ein Anderes.“ Durch die Hinzugabe von Text finden die bildlichen Bezüge eine intermediale Erweiterung. Ralph Ubl: *Interpiktoralität*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): „Metzler Lexikon Kunstwissenschaft“, Stuttgart, Weimar 2011, S. 208.

⁵⁸⁸ Die Perspektiven auf die *Miraculous Photograph* unterscheiden sich nur graduell voneinander. Die meisten Fotos hat Berndt von einem frontalen Standpunkt aus aufgenommen. Allerdings variiert die händische Haltung der Zeigenden, sodass die Polaroids selten gerade in den Ausschnitt gesetzt sind. Der weiße Polaroidrahmen verläuft nie parallel, sondern stets leicht versetzt zu den äußeren Bildkanten. In der Ansicht als Bild-Ensemble bringen die leicht versetzten Rechtecke eine kollektive Wackel-Bewegung hervor und evozieren den Eindruck von Instabilität (Abb. 107).

⁵⁸⁹ Vgl. Bettina Dunker: *Bilder-Plural — Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Weimar 2018, S. 40/41. Die Autorin unterscheidet in ihrer Dissertationsschrift zwischen dem narrativen, sekundären und konzeptuellen Plural (vgl. ebd., S. 43). Für letzteren sind Begriffe wie *Atlas* und *Archiv* von Bedeutung, die auch die Grundlage der Genese der Fotomontagen bilden.

auf „das Zusammenspiel der Bilder, den Kontext und die Beziehungen zueinander sowie ihre Form der Anordnung“⁵⁹⁰. Berndt adaptierte das Konzept des Rituals, indem er konstitutive Merkmale — „formal, stereotypisch, repetitiv, zweckmäßig, paradigmatisch, zeitlos, performativ“⁵⁹¹ — ins Fotografische übersetzte. In der Betrachtung der Serie als Bildarrangement — etwa in einer Blockhängung oder Reihung — erfährt unser Blick eine Rhythmisierung und wir werden in die rituellen — die religiösen wie fotografischen — Verstrickungen zwischen den Bildern, Gesten und Texten integriert (Abb. 107).

Aus dem Neben- und Miteinander der strukturell gleichen Bilder tritt ein *typologisches* Moment hervor.

„The premise behind typology is that a set of similar objects can be identified by their external appearance, and that things manifesting that outer appearance will have other characteristics in common with other things that resemble it. That is, things may be grouped together by how they look, and their behavior may adhere to certain established precedents.“⁵⁹²

Im Kontext der Fotografie ist die Typologie als eine künstlerische Strategie des Seriellen zu verstehen, in der das Prinzip der Ordnung nach bestimmten Parametern verfolgt wird, „indem sie Kriterien zur Bestimmung von Gemeinsamkeiten und Differenz [...] vorgibt“⁵⁹³. In diesem Sinn bildet Berndt — ohne konkret Kategorien zu benennen — ein visuelles System, indem er ein Dutzend Polaroids mit jeweils unterschiedlichen, aber doch ähnlichen Lichteffekten (Wolke, Nebel, Kreis, Ring, Strahlen, Figur, Konturen, Linien), Farbigkeiten und Botschaften nebeneinanderstellt und den Text formal als Bildunterschrift daruntersetzt. Berndt dekliniert exemplarisch eine Reihe von Polaroids in ihren unterschiedlichen Erscheinungen, Materialitäten und Textrelationen durch und

⁵⁹⁰ Ebd. 2018, S. 7.

⁵⁹¹ Snjezana Zoric: *Ritual*, in: Peter Prechtel, Franz-Peter Burkard (Hg.): „Metzler — Lexikon der Philosophie“, Online-Ausgabe des Springer Nature Verlags, unter: www.spektrum.de/lexikon/philosophie/ritual/1798 (abgerufen am 19.04.2020).

⁵⁹² Georges Slade: *Typology*, in: „Encyclopedia of twentieth-century photography“, in: Lynn Ware (Hg.): New York 2006, S. 1562. Als Beispiele einer künstlerischen Aneignung des Typologischen nennt Slade fotografische Serien von August Sander, Ed Ruscha, Bernd und Hilla Becher.

⁵⁹³ Martina Plümacher: *Bildtypologie als Grundlage der Bildwissenschaft*, S. 136–143, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): „Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung“, Köln 2005, S. 136, zit. nach: Dunker 2018, S. 30. Überdies wird die typologische Blickführung auch vom offenen Prinzip der Serie getragen — als „[...] begrenzte, aber theoretisch unbegrenzbare Reihe von Bildern, [...] die durch eine gedankliche, lineare Struktur zusammengehalten werden.“ Wolfgang Kemp: *Text und Bild, Image Recycling, Serialität, große Formate, Farbe: fünf Merkmale zeitgenössischer Fotokunst*, in: ebd.: „Geschichte der Fotografie“, München 2014, S. 92.

macht in der „Überblendung verschiedener individueller Darstellungen“⁵⁹⁴ den Typus des Miraculous Photograph sichtbar.

Aber die Polaroids sind nicht der einzig repräsentierte Gegenstand. Auch die zeigende Geste, in die sie stets eingebunden sind, wird in ihrer Vielfalt zur Schau gestellt, die doch ein Muster erkennen lässt — den Fingerzeig, die geballte Faust, das einfache Hinhalten. Als Bildarrangement betrachtet, verweisen die deiktischen Gebärden der einzelnen Montagen auch aufeinander und entwickeln im Zusammenklang eine Choreographie händischer Ausdrücke. Zugleich wird der Blick auf eine weitere Rhythmik gelenkt, die sich durch das Nebeneinander der polaroiden Lichtspuren auf einer weiteren Bildebene entfaltet. So werden die körperlichen Gesten nicht nur selbst zum Anschauungsobjekt, sondern fungieren gleichsam als Rahmen für die Miraculous Photographs. Berndt blättert simultan mehrere Merkmale des Bayside-Phänomens visuell auf. Die Serie basiert auf einer lexikalischen Binnenstruktur, denn in ihr sind mehrere Typologien angelegt.

Der lose Korpus an Montagen, der keiner von Berndt gesetzten Ordnung untersteht⁵⁹⁵, eröffnet somit weiteren Akteuren, etwa KuratorInnen oder WissenschaftlerInnen — wie in der vorliegenden Untersuchung — eine Reihe an möglichen Bildkombinationen, mit denen jeweils ganz bestimmte Themenschwerpunkte gesetzt respektive Blickführungen geschaffen werden können — etwa mit Fokus auf die Polaroids, auf Form, Farbigkeit oder Deutung ihrer Lichtschrift, aber auch auf das händische Gebärdenspiel oder Berndts Bildausschnitt. So ermöglicht das mehrteilige, flexibel kombinierbare Bildgefüge, unterschiedliche *hyperimages*⁵⁹⁶, die über das Sichtbare hinausweisen und dabei *neue Konfigurationen mit eigenen Bedeutungen*⁵⁹⁷ hervorbringen. Die Rezeption des hyperimage benennt Felix Thürlemann als einen „notwendigerweise [...] dynamische[n] Prozess, der vom Betrachter einen beständigen Wechsel zwischen Einzelwahrnehmung und vergleichender Wahrnehmung fordert.“⁵⁹⁸ Der

⁵⁹⁴ Bernd Stiegler: *Eine kleine Geschichte der Typusphotographie*, S. 27–50, in: ebd.: „Randgänge der Photographie“, München 2012, S. 28.

⁵⁹⁵ Die Fotomontagen liegen in Berndts Nachlass als lose Abzüge vor. Es existieren keine Installationsansichten der Ausstellung im Project Arts Center, Cambridge, MA (1981). S. dazu: I. 2.3.4 FOTOREPORTAGE UND AUSSTELLUNG.

⁵⁹⁶ Felix Thürlemann: *Mehr als ein Bild — Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, Weimar 2013.

⁵⁹⁷ Dunker 2018, S. 19.

⁵⁹⁸ Thürlemann 2013, S. 16.

Kunstwissenschaftler hat den Begriff eingeführt und erforscht Formen „kalkulierte[r] Zusammenstellung[en] von ausgewählten Bildobjekten“⁵⁹⁹ innerhalb eines bestimmten Kontexts (Buch, Ausstellung, Vortragspräsentation, *Website*), deren Auswahl und Anordnung stets einer ausführenden Instanz obliegt und damit immer eine zweckgerichtete Konstruiertheit birgt. Der Autor verweist — wie Dunker — auf die Bedeutung des „Zusammenspiel[s] von Bildern“⁶⁰⁰ für das hyperimage als auch auf die zeitliche und räumliche Begrenztheit dieser Bildarrangements.⁶⁰¹ Diesen Überlegungen nach bilden die Fotomontagen den Grundstock für weitere Handlungen, Kontexte und AkteurInnen, da die variable Ordnung der zwölf Fotomontagen stets „für neue Konstellationen offen“⁶⁰² bleibt. So rückt das Konvolut in die Nähe des Bilderatlas, der schon für Berndts Rezeption der *Miraculous Photographs* bedeutsam war.

KONSTRUIERTE EVIDENZEN

Das Serielle, das vom redundanten Schema betont wird, vermittelt eine Scheinobjektivität („compelling semblance of objectivity“⁶⁰³), die bei Berndt durch die Hinzugabe von maschinengeschriebenen Informationen noch gesteigert wird. Mit der Textintegration entsprechen seine Fotomontagen einem Format wissenschaftlicher Aufzeichnungen, in denen ein Untersuchungsgegenstand zentral abgebildet ist sowie von einer Bildunterschrift beschrieben und erklärt wird — eine gängige Methode, mit der etwa Apuleius Barbarus bereits im 4. Jahrhundert in seinen Pflanzenzeichnungen sein Wissen anschaulich gemacht hat (Abb. 108). Bei dieser frühen Form der *Subscriptio* handelt es sich um händische Illustrationen seiner eigenen Naturbeobachtungen⁶⁰⁴, die zwar im gewissen Maß interpretativ bleiben, aber den Eindruck von Objektivität und wissenschaftlicher Distanz durch die spezifische Text-Bild-Relation hervorbringen.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 7.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 7.

⁶⁰¹ Thürlemann/Ganz 2010, S. 14.

⁶⁰² Ebd., S. 7. Für Berndts Schwarzweiß-Fotografien gilt das gleiche Prinzip, nur dass er mit der Einbindung der Bilder in Essay, Reportage, Fotobuch und Ausstellung bereits selbst Formen der Repräsentation gefunden hat. Dies schließt die Neuordnung durch weitere AkteurInnen nicht aus.

⁶⁰³ Slade 2006, S. 1562.

⁶⁰⁴ Vgl. Harry Robin: *Die wissenschaftliche Illustration: Von der Höhlenmalerei zur Computergraphik*, Basel 1992, S. 24/25.

Dagegen zeigt ein Beispiel aus jüngster Zeit wie eine neutrale Vermittlung wissenschaftlicher Inhalte und Bilder in Online-Artikeln ⁶⁰⁵ (*zeit.de* und *tagesspiegel.de*) durch emotionalisierende Rhetorik verwischt werden kann. Im April 2019 veröffentlichte eine internationale Gruppe von Radioastronomen — auf sechs parallel stattfindenden Pressekonferenzen — die erste Aufnahme ⁶⁰⁶ eines *Schwarzen Lochs* (Abb. 109a,b). Die Fotografie wurde viral verbreitet und als plurales Bild der Weltöffentlichkeit auf unterschiedlichen Kanälen, mit diversen Subtexten zugänglich gemacht. Das Bild zeigt einen rotgelben Lichtkreis verschwommen aus dem Schwarzraum hervorscheinen. Ein Bildtypus, der vermehrt unter den *Miraculous Photographs* zu finden ist (Abb. 4,18,21). Für sich stehend ist die fotografische Erscheinung abstrakt und nur ambivalent deutbar. Erst der jeweilige Text gibt dem Phänomen konkrete Gestalt und verortet diese im All, jenseits des Irdischen. So ist es kein Zufall, dass die radioastronomische Aufnahme die BetrachterInnen zu ebenso transzendenten Vorstellungen anregt, wie die *Miraculous Photographs* es bei den Baysidern vermochten. Als „Eingang zur Hölle“⁶⁰⁷ betitelt Ralf Nestler in *tagesspiegel.de* seinen Artikel und benennt gleich eingangs das metaphorische Potential der abstrakten Bilderscheinung. Damit evoziert der Autor eine religiöse Lesart des Bildes und nimmt — im übertragenen Sinn — die Perspektive der Baysider ein.

„Das ist es!“ untertitelt Alina Schadwinkel, Redakteurin von *zeit.de*, die Fotografie: „Der erste direkte visuelle Nachweis für ein supermassereiches Schwarzes Loch stammt aus dem Zentrum der gewaltigen Galaxie Messier 87.“⁶⁰⁸ Die Untertitelung beginnt mit einem Ausruf, der die LeserInnen anspricht und einen deiktischen Bezug zwischen Bild und BetrachterInnen herstellt. In Folge wird die Bilderscheinung benannt und in einem Fachvokabular kontextualisiert, das fundiert ist, aber dennoch an Science-Fiction erinnert. Das gleiche

⁶⁰⁵ Während bei Apuleius Barbarus‘ Text und Bild aus seiner Hand stammten, werden die Bildunterschriften in Online-Texten in der Regel von anderen RedakteurInnen verfasst. Neben der Vermittlung des Inhalts wird ebenso eine hohe Anzahl Klicks intendiert, sodass der Text insbesondere die Aufgabe hat, die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen zu aktivieren.

⁶⁰⁶ Das Bild wurde aus Signalen mehrerer Radioteleskope verschiedener Länder berechnet.

⁶⁰⁷ Ralf Nestler: *Bild von einem schwarzen Loch — ‚Wie der Eingang zur Hölle‘*, in: „*tagesspiegel.de*“, 11.04.2019, unter: www.tagesspiegel.de/wissen/bild-von-einem-schwarzen-loch-wie-der-eingang-zur-hoelle/24203672.html (abgerufen am 21.10.2019). Nestler zitiert mit „Eingang zur Hölle“ den am Projekt beteiligten Radioastronomen Heino Falcke von der University Nijmegen, NL.

⁶⁰⁸ Alina Schadwinkel: *So sieht ein Schwarzes Loch wirklich aus*, in: „*zeit.de*“, 10.04.2019, unter: www.zeit.de/wissen/2019-04/schwarze-loecher-weltraumteleskop-sgra-m87-eh-t-weltall-astrophysik (abgerufen am 21.10.2019).

Prinzip kommt in mehreren Fotomontagen Berndts zum Tragen.⁶⁰⁹ Besonders augenfällig werden die Parallelen zu *Untitled* (Abb. 21), da auch hier von einem Himmelskörper die Rede ist: „Oh! [...] This is the Comet [sic] Khahoutek [...] with the poison gasses. The scientists don't even have this picture.“ Formulierungen und Zeichensetzung suggerieren die gleiche Überzeugung und Sensationalität, die die Bildunterschrift des Artikels vermittelt. Die Journalistin stellt die bildliche Evidenzkraft, die Einzigartigkeit und das Spektakuläre des Bildphänomens heraus und impliziert, in welcher besonderen Lage sich die BetrachterInnen befinden. Auch wenn Kontext und Quelle von radioastronomischer Fotografie und den *Miraculous Photographs* stark differieren, obliegt es in beiden Fällen den BetrachterInnen, den Untertiteln Glauben zu schenken oder anzuzweifeln. Eine persönliche Überprüfung ist schier unmöglich.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert sind im Rahmen spiritistischer Experimente eine Vielzahl an Fotografien entstanden, die wie die *Miraculous Photographs* aus ihrer Bild-Text-Korrelation Evidenzen generieren. Louis Darget dokumentierte unter seine *Fluidalfotografien*⁶¹⁰ handschriftlich Notizen wie etwa zur Versuchsanordnung, Ablauf und Ergebnis (Abb. 110).⁶¹¹ Im Bildaufbau, im vergleichenden Betrachtungsprozess und der interpiktorialen Deixis gleichen sich Dargets immense Serien fotografischer Aufzeichnungen⁶¹² und Berndts Fotomontagen. Das Prinzip der Wiederholung spielt auch hier eine entscheidende Rolle. Mit jeder Fotografie wird ein neues Dokument geschaffen, dass die Behauptung von Authentizität doppelt — visuell und textuell — zu bestätigten scheint.

⁶⁰⁹ II. 2.2 TEXT, BILD, GEGENSTAND.

⁶¹⁰ *Fluidum* oder auch *Allfluth* ist der okkultistischen Vorstellung nach eine alle Organismen durchflutende Lebenskraft. Neben Louis Darget, einem Major des französischen Militärs, führten auch Wissenschaftler — etwa der französische Nervenarzt Hippolyte Baraduc (I. 1.3.5 FOTOGRAFIE DES UNSICHTBAREN) oder der Chemiker und Physiker William Crookes — Experimente durch, um diese unsichtbaren, vermeintlich vom Körper ausgehenden Strahlen mit der Negativplatte der Fotokamera festzuhalten. Vgl. Andreas Fischer: *Vorbemerkung zum Bildteil 'Okkulte Fotografie'*, S. 27–119, in: ebd., Veit Loers (Hg.): „Im Reich der Phantome — Fotografie des Unsichtbaren“, Ostfildern-Ruit 1997, S. 82.

S. dazu: FAZIT. DAS GESPENSTISCHE DER FOTOGRAFISCHEN TRANSZENDENZ.

⁶¹¹ Vgl. Erin O'Toole: *Geisterfotografie*, in: Corey Keller, Monika Faber, Maren Gröning (Hg.): „Fotografie und das Unsichtbare — 1840–1900“, Wien 2009, o.S.

⁶¹² Darget stellte in mehr als zwei Jahrzehnten um die 5000 Gedankenfotografien her und vereinte den umfangreichen Bildkorpus in seinen Arbeitsräumen zu einer immensen Installation, dem *cabinet fluidifié*. Fischer 1997, S. 82.

Doch während Darget die fotografische Evidenzkraft als Beleg seiner Theorien betrachtete, führt Berndt dieses der Fotografie zugeschriebene Vermögen als trügerisches Konstrukt vor Augen. Die Fotomontagen zeigen zwar seine Aufzeichnungen (Foto und O-Ton). Aber er deklariert sie nicht als solche, sondern entzieht den Kontext und gibt Bild und Text kommentarlos zu sehen. So werden die Sehgewohnheiten der BetrachterInnen unterwandert und ihre Imaginationsfähigkeit auf die Probe gestellt. Berndt fügt den Bildern keine objektiv prüfbareren Informationen hinzu, sondern zu Fragmenten verkürzte O-Töne, die sich bereits in ihrer Formulierung als subjektive, mitunter obskure Interpretationen⁶¹³ zu erkennen geben und denen er selbst — als Atheist — aus tiefster Überzeugung widersprach.⁶¹⁴ Trotzdem führt Berndt die *Miraculous Photographs* nicht unmittelbar als Hirngespinnste vor, sondern lässt die BetrachterInnen selbst im irritierten Wahrnehmungsprozess auf Brüche und Ungereimtheiten stoßen.

Zwischen Repräsentation und Inhalt entsteht eine Kluft: Das strenge Layout der Fotomontagen und die plurale Bildform lenken die Rezeption zunächst in Richtung wissenschaftlicher Dokumente und erwecken damit den Anschein von Objektivität. Auch die Maschinenschrift spielt hierbei eine Rolle, denn die apparativ übertragenen Lettern vermitteln zunächst faktische Neutralität — anders als bei *The Babies* (Abb. 50), die Berndt händisch beschriftet und somit die Subjektivität der Aussage unterstreicht. Aber auf den zweiten Blick vermittelt der Text der Montagen offensichtlich kein auf Fakten fußendes Wissen, das eins zu eins auf das Bild übertragbar ist. So eröffnet die Betrachtung auf verschiedenen Ebenen Dichotomien, die ein fragiles Netz aus fehlgeleiteten Bezügen spannen und die Betrachtenden als Konvergenzpunkt involvieren.

In diesem Zuge fallen in den Fotomontagen konträre Evidenzen zusammen, denn Text und Foto entspringen einer geteilten Autorschaft. Die Urheberin des O-Tons und Besitzerin der abgebildeten Fotos, Irene Cach, zeigt die Polaroids aus einer anderen Intention als Berndt, der sich das Material als Künstler und Fotojournalist zu Eigen macht und in neue Kontexte setzt, aber die Quelle nicht angibt. Simultan weisen die einzelnen Bildelemente in mehrere,

⁶¹³ Die Deutungen und Geschichten zu den *Miraculous Photographs* tragen sich unter den Baysidern vor allem über *Hörensagen* weiter. I. 1.2.2 DER OBJEKTIVE APPARAT.

⁶¹⁴ I. 2.1.2 RÜCKZUG UND SPIRITUALITÄT.

gegensätzliche Richtungen: Cach will mit Wort und Bild die Echtheit der fotografischen Botschaften belegen und Berndt zersetzt ihre Behauptung sukzessive anhand der mannigfaltigen Ambivalenzen, die mit der Rezeption von Bild und Text einhergehen. Hierbei wird der Blick nicht nur durch die serielle Formation, sondern auch in der Betrachtung des Einzelbilds in konträre Richtungen geleitet. Ein *zweifacher Produktions- und Rezeptionsakt*⁶¹⁵ kommt zum Tragen und lässt die bildliche und textuelle Evidenzkraft in der Dopplung eine Umkehr erfahren. Dieselben Bilder und Texte verkörpern zwar die originären Botschaften, deren Beweiskraft aber im gleichen Moment außer Kraft gesetzt wird.

In den Fotomontagen werden verschiedene Bildrealitäten vermischt und eine *Polyfokalität* tritt hervor, die ein *Verwirrungspotential* birgt.⁶¹⁶ Werner Hofmann unterscheidet in seinem Versuch einer Neubewertung der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts — ausgehend von der retrospektiven Einbeziehung historischer Bildsysteme seit dem Mittelalter — zwischen dem einansichtigen (*monofokalen*) und dem mehransichtigen (*polyfokalen*) Bild. Entgegen den Merkmalen des monofokalen Bildes, das sich durch formale und inhaltliche Kohärenz auszeichnet, treffen in Berndts Fotomontagen paradoxe Bildrealitäten — im „Nebeneinander verschiedener Wirklichkeitsgrade“⁶¹⁷ — zusammen. Diese *Multirealität* steigert sich im Format der Fotomontage in eine *Multimaterialität*⁶¹⁸. „So bietet das formale Gefüge mehrere Ansichten (Fokusse) dar, die sich nicht nur auf verschiedene formale Sprachhöhen, sondern auch auf verschiedene Inhaltsebenen verteilen.“⁶¹⁹ Die Gleichzeitigkeit verschiedener Wahrnehmungsstränge führt in der Betrachtung der Montagen in eine kontroverse Mehransichtigkeit, die sich durch Berndts formale Setzungen auf unterschiedlichen Bildebenen zeigt.

⁶¹⁵ Vgl. David Ganz, Felix Thürlemann: *Zur Einführung*, in: ebd. (Hg.): „Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart“, Berlin 2010, S. 7–38. Die Autoren charakterisieren Bilder im Plural anhand *eines doppelten Produktions- und eines doppelten Rezeptionsaktes*, sprich: „die Herstellung mehrerer Bilder ersten Grades und die Kombination dieser Bilder zu einer räumlichen Anordnung durch eine oder mehrere produzierende Instanzen, wobei diese Produktionsform so angelegt ist, dass sie zu einer entsprechenden doppelten Rezeption führt.“, ebd. S. 16.

⁶¹⁶ Vgl. Werner Hofmann: *Die Moderne im Rückspiegel — Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 332.

⁶¹⁷ Ebd., S. 16.

⁶¹⁸ Vgl. Werner Hofmann: *Bildmacht und Bilderzählung*, S. 15–64, in: „IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle“, Band X, München 1991, S. 17.

⁶¹⁹ Ebd., S. 16.

Die komplexen Verschachtelungen gegenläufiger Sichtbarkeiten überlagern zunächst den anthropologischen Grundgedanken, von dem das gesamte Bayside-Projekt getragen wird und der Berndts Antriebsfeder einer Vielzahl von Werken gewesen ist. Umfangreiche Serien wie *The Combat Zone* (1967–1970) oder *The Act of Faith* (1991–ca. 2012) sind als Dokument und Quelle humanwissenschaftlicher Untersuchungen entstanden. Dabei war Berndts fotografischer Blick von Anfang an darauf angelegt, Wissen zu genieren und zu transportieren.⁶²⁰ Auch wenn das Bayside-Projekt keinen universitären Auftraggeber hatte, entsprach Berndts Vorgehen auch hier diesem Ansatz. Vor allem die Schwarzweiß-Serie, der Essay und die Reportage veranschaulichen und erörtern die fotografischen Phänomene detailliert und fundiert. In den Fotomontagen überführt Berndt seine gewonnenen Erkenntnisse auf eine konzeptuelle Metaebene und verdichtet die Repräsentation des Gegenstands zu einer bildlichen Essenz, die über ‚Irrwege‘ das Wesen des Bayside-Phänomens zu vermitteln vermag. Berndt adaptiert Muster und strukturelle Merkmale — Wiederholung, Deixis, Evidenz — des Baysider Rituals und repräsentiert zugleich Paradigmen ihrer Praktiken: ihre fotografisch-religiösen Zeige-Riten, die verbalen Narrationen, von denen ihr Mythos getragen wird, ebenso wie die enorme Imaginationsleistung, die die Baysider für ihren Glauben aufbrachten, und die die BetrachterInnen der Fotomontagen im Wahrnehmungsprozess als Konstruktion nachempfinden können.

Mit dieser reflexiven Bildstrategie stellt Berndt ein frühes Beispiel für eine künstlerische Praxis dar, die in *(Mis)Understanding Photography — Werke und Manifeste* unter der Überschrift *Erfundene Wissenschaft*⁶²¹ folgendermaßen charakterisiert wird:

„An der Schnittstelle zwischen objektivierbarem Wissen und visuellem Zeugnis ironisieren sie [die Künstler] die vermeintliche Objektivität des Mediums, indem sie sich die Methodik der Wissenschaft — Sammeln, Vergleichen, Kategorisieren — aneignen und sie umfunktionieren“⁶²², sodass für ihre Arbeit die „Evidenz des Dokuments und die Obsession des Sammelns“⁶²³ konstitutiv wird.

⁶²⁰ S. dazu: I. 2.1 FROM INSIGHT TO ACTION.

⁶²¹ O.V.: *Erfundene Wissenschaft*, in: Florian Ebner (Hg.): „(Mis)Understanding Photography — Werke und Manifeste“, Göttingen 2014, S. 231.

⁶²² Ebd., S. 231.

⁶²³ Ebd. S. 231.

Auch wenn Berndts Arbeit in der Publikation nicht benannt wird, liegt dem Bayside-Projekt genau dieses Konzept zugrunde.⁶²⁴ Auf der Handlungsebene zeigt es sich im Sammeln von Materialien und Informationen, aber auch im intensiven Studium des Gegenstands und der damit verbundenen prozesshaften Werkentwicklung der Fotomontagen. Im Bild führt Berndt diesen Leitgedanken in der Adaption von visuellen Parametern wissenschaftlicher Aufzeichnungen weiter — der Hinzugabe von Text, dem schematischen Bildaufbau und dem pluralen Format als Serie. Diese formalen Setzungen dienen ihm als Vehikel des eigenen kritischen Kommentars, in dem die ursprünglich evidenzstiftenden Effekte verkehrt werden und letztendlich in einer Ironie aufgehen, die erst während des aktiven Betrachtungsprozesses im intermedialen Zwischenraum in Erscheinung tritt.

2.2 TEXT, BILD, GEGENSTAND

Die Betrachtung der Fotomontagen vollzieht sich in mehreren Stufen und wird von verschiedenen Transferprozessen gesteuert: Neben dem vergleichenden Blick auf die Fotografien als plurale Serie wird die komplexe Wechselbeziehung von Bild und Text zum weiteren Faktor der Betrachtung. In der Komposition stellt Berndt den Text zentral unter das Foto und damit einen direkten Bezug zueinander her. Die Konnexionen finden in einem *Dazwischen* statt, in dem wiederholt ein komparatives Moment zu Tage tritt. Die vielgestaltigen und oftmals subversiven Interaktionen zwischen Text, Bild⁶²⁵ und Gegenstand — dem *Miraculous Photograph* — stehen im folgenden Kapitel im Fokus.

⁶²⁴ S. dazu: I. 2.3.5 ZWISCHENFAZIT — BERNDTS KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG.

⁶²⁵ Der Bild-Begriff fasst hier mehrere Ebenen: Zum einen das querformatige Foto, das über dem Text platziert ist, das Polaroid als Motiv, aber auch die Montagen als Gesamtarrangement sowie — über das Sichtbare hinaus — die bildlichen Vorstellungen, die durch das Lesen evoziert werden.

SCHRIFTBILDlichkeit

Die BetrachterInnen nehmen den Text zuallererst in seiner *Schriftbildlichkeit*⁶²⁶ wahr. Der Blick fällt auf Gestalt und Materialität (*Textur*) der Notationen und bedingt den folgenden Lese- und Interpretationsakt (*Textualität*). Der Schriftkörper bildet insbesondere in der Blocksetzung ein formales Echo auf die Farbfotografie und ordnet sich dieser — von Position und Textur her — visuell unter. Das Foto besetzt fast die gesamte obere Bildhälfte und zieht so erste Aufmerksamkeit auf sich. In seiner Präsenz und leuchtenden Farbigkeit konterkariert das Foto den blassen, darunter stehenden Text. Die feinen Schriftzeichen formieren sich zu einer permeablen Struktur, die vom Schwarz durchdrungen wird und keine klare Kontur besitzt. Der Schriftkörper ist eine fragmentarische, ungeschlossene Figur und wird erst in der kognitiven Ergänzung der Zäsuren als Ganzes wahrgenommen. Berndt verstärkt diese Wirkung mit einem großen Zeilenabstand, durch den die Textlinien horizontal voneinander separiert werden. Die linksbündige Ausrichtung⁶²⁷ bricht den strengen schematischen Aufbau der Montagen und lässt die Zeilen in Leserichtung ausfransen und bildlich ins Off laufen. So reflektiert Berndt die rechteckige Form des Fotos im Schriftsatz nicht in der exakten Dopplung, sondern mehr als latentes Nachbild, das dasselbe Motiv in komplementärer⁶²⁸ Erscheinung zeigt.

Während im oberen Teil der Montage vorwiegend lineare Grenzbeziehungen zwischen Foto und schwarzem Bildrahmen stattfinden, verschmelzen im unteren die Bildebenen — Text und Hintergrund — miteinander (Abb. 107). Einzelne Letter scheinen vom Schwarz des fotografischen Raumes hervorgebracht zu werden, andere sich in ihm aufzulösen. Ihre Kontur ist brüchig und auch Opazität und Farbigkeit sind uneinheitlich: In einigen Montagen sind die Buchstaben hell weiß, in anderen durchscheinend grau-blau oder gelblich, einige erscheinen monochrom und stabil, andere fleckig, porös oder nicht mehr intakt

⁶²⁶ Alle Schriften sind zugleich Sprache und Bild, womit ihnen der Doppelaspekt von *Textur* und *Textualität* eingeschrieben ist, wie Sybille Krämer ausführte. Während *Textualität* den *Sinngehalt* und die *Interpretierbarkeit* der Notation meint, bezieht sich der Begriff *Textur* in diesem Kontext auf die *Gestalt des Schriftkörpers als flächige, graphische Konstellation*. Sybille Krämer: *Schriftbildlichkeit*, S. 354–359, in: Stephan Günzel (Hg.): „Bild – Ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart 2014; ebd.: *Aisthesis und Operativität der Schrift. Über 'Schriftbildlichkeit'*, in: Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert, Klaus Ulrich Werner (Hg.): „Schreiben als Ereignis — Künste und Kulturen der Schrift“, Paderborn 2018, S. 23/24.

⁶²⁷ Nur in einer Montage ist der Text im Blocksatz gesetzt.

⁶²⁸ Farbig/ blass, opak/durchscheinend, Bild/Text.

— Effekte, die aus dem mehrstufigen Herstellungsprozess entstanden sind.⁶²⁹ Der Referent — im Sinne Roland Barthes — ist ein maschinenbeschriebenes Papier, auf das die Lettern mit unterschiedlichen Mengen an Tinte gedruckt wurden. Dementsprechend variiert die Gestalt der Schriftzeichen bereits in der Vorlage. Die semitransparente Deckkraft der Tinte auf dem Schreibpapier übersetzt sich im fotografischen Negativ in eine heterogene Lichtdurchlässigkeit, die die hybride Gestalt der Lettern im finalen Werk prägt. Zudem resultieren die unterschiedlichen Farbnuancen der Schrift vermutlich aus Berndts Einsatz von Farbfiltern, dessen Einstellung von Bild zu Bild leicht abwich. In der transluzenten Erscheinung der Buchstaben vermischen sich Spuren der Bildgenese. Stoffliche und fotografische Materialitäten treten hervor und verweisen auf vorhergehende Handlungen und Prozesse.⁶³⁰

In der Schriftbildlichkeit kommen verschiedene Zuschreibungen der Fotografie als Lichtschrift, Abdruck und Spur zu Tage, die gleichermaßen Analogien zu den *Miraculous Photographs* ausbilden.⁶³¹ Die Baysider betrachteten die Lichteffekte als göttliche Inskriptionen und *Vera Ikon*. Sie lasen die Linien, Strukturen und Farben auf den Fotos als Symbole, die Elemente ihrer Bildsprache sind. Der unverfälschte Lichtabdruck, den die vermeintlich objektive Sofort-Bild-Kamera aufgezeichnet hat, diente ihnen als Beweis für die Präsenz der Heiligen und Wahrheit ihrer Botschaften. Dagegen zeigt Berndt in der Textgestaltung wie Abdruck, Spur und Lichtschrift aus technischen Setzungen hervorgehen. Er übersetzt die mystisch aufgeladenen Zeichen in eine unmittelbar lesbare Schriftsprache. Die nüchterne Maschinenschrift wirkt wie eine Disziplinierung der gestischen Ausdrücke auf den Polaroids. Zugleich verweist die Schriftart *Typewriter* auf den Apparat und den Akt des Schreibens selbst. Die Fotomontagen bedienen sich bestimmter Merkmale und Effekte der *Miraculous Photographs*, imitieren, dekontextualisieren oder verrücken sie — eine Strategie, die sich im gesamten Bayside-Projekt wiederfindet.

⁶²⁹ II. 2.1.1 BILDER STUDIEREN. DIE GENESE DER FOTOMONTAGEN.

⁶³⁰ Spuren des fotografischen Verfahrens konstituieren die Bilderscheinung und geben ein Stück seiner prozesshaften, intermedialen Herstellung preis. Chemische Substanzen, Licht, aber auch die Kamera selbst, sind Materialien, mit denen Berndt die finale Bilderzeugung vorbereitet hat. Diese Setzungen sowie der Verlauf des Bildprozesses bestimmten, was sichtbar wurde. Vgl. Marcel Finke: *Materialien und Praktiken des Bildes*, in: Stephan Günzel / Dieter Mersch (Hg.): „Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart 2014, S. 26–32.

⁶³¹ III. 1. MIRACULOUS PHOTOGRAPHS. VEHIKEL DES SAKRALEN.

BILD/TEXT-KORRELATION

Diese visuellen Bezüge zwischen Bild und Text finden im Sinngehalt punktuell Bestätigung, klaffen aber an anderen Stellen weit auseinander. Die Texte sind mit direkten sprachlichen Verweisen auf das Bild, sogenannten *Deiktika*, gespickt. In acht Fotomontagen beginnt der Text mit einem Demonstrativpronomen: „*This is a picture of a side profile [...]*“, „*These are the Pope’s slippers [...]*“, „*Now this is a picture of Jesus [...]*“. Die Richtung auf das Verweisobjekt wird klar benannt: „*The picture on the left. [...] On the right [...]*“ oder „*Look right where I’m pointing.*“ Die Deiktika zeigen die direkte Bezogenheit von Text und Bild an, die auf zwei Ebenen zum Tragen kommen: Zum einen wird der Blick gezielt auf das Foto und seinen Inhalt gelenkt. Zugleich entsprechen die textuellen Deiktika der Funktion der Hand, deren zeigende Geste das Polaroid als Bild-im-Bild rahmt. Das *Miraculous Photograph* wird von einem doppelten Zeigegestus exponiert und zeigt sich dabei selbst.

Weitere deskriptive Elemente wie Angaben zu Farbe oder Form werden oftmals im Text genannt und geben sich auch visuell im Foto zu erkennen. So findet die Erwartung an die pikturale Repräsentation zunächst eine Bestätigung. Zudem wird in einigen Texten der Entstehungskontext des abgebildeten Sofort-Bildes angegeben — „*Polaroid SX-70 photo taken from Beatrice Pinciario in 1979*“. Die Aneinanderreihung vermeintlich faktischer Informationen erinnert an eine sachliche Bildunterschrift oder den ersten Absatz eines Zeitungsartikels, in dem eine Synapse des Geschehens vorangestellt ist. Nur für einen kurzen Moment bestärken diese Textfragmente die Objektivität, die die schematische Präsentation und die Maschinenschrift suggerieren. Dieser Eindruck findet aber im Lesefluss ein abruptes Ende, denn einen Großteil der Texte nehmen subjektive Interpretationen ein, die im Foto nicht visuell auszumachen sind. Die Motive werden ohne deskriptive Umwege selbstverständlich als Symbole⁶³² benannt — etwa *Pope’s slippers, a plucked eagle, Our Lady’s mantle, a guardian*

⁶³² I. 1.3.2 BILDSPRACHE.

angel — und als solche gedeutet. Das Konzept der *Ekphrasis*⁶³³ ist hierbei entscheidend. Die textliche Beschreibung evoziert Bilder in den BetrachterInnen, die dem Foto zum Teil ähneln, sich aber auch ganz und gar unterscheiden. Die Deixis nimmt verschiedene Wendungen, denn der Text weist — über die Sichtbarkeiten des Polaroids hinaus — auf neue, imaginäre Bilder und Botschaften. Die Symbole auf den *Miraculous Photographs* sind Sprache und Bild zugleich, aus denen neue Vorstellungen und Erzählungen hervorgehen.

Um diese komplexen Prozesse anschaulich zu machen, werde ich verschiedene Wahrnehmungsstränge von *Untitled* (Abb. 25) exemplarisch aufzeigen. Diese finden nicht notwendig in der von mir präsentierten Chronologie statt, sondern sind stets miteinander verwoben und können in der individuellen Betrachtung auch versetzt oder modifiziert auftreten.

Aus dem im Foto präsentierten *Miraculous Photograph* leuchtet diffus eine türkis-bläuliche Struktur hervor. Licht hat sich als zeitliche Spur in das Polaroid eingeschrieben und darauf nebulöse Formen, Linien und Schatten gebildet, über deren Referent nur spekuliert werden kann. Die fotografischen Effekte nehmen malerische Gestalt an. Die Blautöne verlaufen wie Wasserfarben ineinander und verschmelzen wolkenartig mit dem Bildgrund. Die hellgelben Lichtbögen im unteren Teil erinnern an händische Schraffuren, die im geschwungenen Duktus Wellen formen. Die Strichführung des Pinsels beim Malen entspräche den bogenförmigen Bewegungen, die sich während der Belichtungszeit ins Polaroid eingeschrieben haben.⁶³⁴ Zugleich suggeriert der Bildaufbau eine perspektivische Wahrnehmung. Das Bild kippt zwischen Abstraktion/Flachheit und Figürlichkeit/Raum. Die Fotomontage offenbart

⁶³³ Die Ekphrasis ist eine literarische Form, in der das Vermögen der Sprache genutzt wird, imaginäre Bilder in den ZuhörerInnen/LeserInnen entstehen zu lassen. Der Begriff stammt aus der antiken Rhetorik und meint ursprünglich eine anschauliche, bildhafte Beschreibung eines Gegenstandes: eine gewissermaßen bildliche Rede, „deren Bedeutung im Folgenden immer stärker auf die Beschreibung von Kunst verengt wurde“. Melanie Sachs: *Ikonologie und Stilanalyse: Bilder als Dokumente*, S. 88–94, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch: „Bild — Ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart S. 89. Vgl. Hans Peter Wagner: *Ekphrasis*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“, Stuttgart, Weimar 1998, S. 112.

⁶³⁴ Als eine Form von Duktus lässt sich vor allem die (unbewusste) Bewegung des Baysiders während der Aufnahme nachvollziehen — nämlich in der Wiederholung der Formen an unterschiedlichen Positionen des Bildes. Diese Bewegungseinschreibungen des Fotografen mischen sich bildlich mit den Regungen vor der Kamera — etwa schreitende Personen mit Kerzen oder Taschenlampen oder die lodernde Flamme einer Fackel. Die finale Bilderscheinung wird nicht vom Fotografen allein bestimmt. Insbesondere die Nachtaufnahmen werden auch von zufälligen Parametern gestaltet.

expressive Gesten: die bewegten Einschreibungen des Lichts im Miraculous Photograph, die händische Gebärde, mit der das Polaroid offensiv gezeigt wird, aber auch Berndts Tippen des Textes, dem Schwingen des Typenstempels. Zusammen manifestieren sich die Spuren dieser körperlichen Äußerungen als offene Textur auf dem Träger und streben in ihrer Ausschnittthaftigkeit über die Bildgrenzen hinaus in den Raum der BetrachterInnen.

Berndt schafft bereits auf der Bildebene verschiedene Sichtbarkeiten, zu denen mit dem Text weitere hinzukommen:

„This picture was taken of the fourth anniversary of The Lady of the Roses shrine. I believe a lady from Canada took this picture. This is Our Lady! An actual photograph of Our Lady! She is bendig over, looking down upon the shrine. You can see Her Mantel and Her cross. Can you see Her cross?“

Zunächst klärt der Text sachlich den Kontext der Aufnahme und statuiert, dass es sich um ein religiöses Phänomen handelt. Bereits im zweiten Satz verrät die Formulierung — „I believe“ — die Subjektivität der Textquelle. Dann folgt die Klimax, die gleichsam eine Spaltung der Wahrnehmung bedeutet: „This is Our Lady!“⁶³⁵ Plötzlich und unerwartet tritt die Figur der Jungfrau Maria ins Text-Bild-Gefüge. Die BetrachterInnen werden mit einer neuen Lesart konfrontiert, die sich *ad hoc* nicht mit dem Sichtbaren deckt und weitere Details vermittelt: Von Marias gebeugter Haltung ist die Rede, ihrem Umhang und ihrem Kreuz. „Can you see Her cross?“ werden die BetrachterInnen schließlich explizit ins Werk integriert und aufgefordert, Text und Bild abzugleichen. Mithilfe des kognitiven Vermögens der Pareidolie⁶³⁶ wird ein Wahrnehmungsprozess zwischen Sehen und Imaginieren in Gang gebracht. Tatsächlich lassen sich in der Struktur der Bilderscheinung mehrere Kreuze ausmachen. Obgleich sich keine eindeutig konturierte, menschliche Gestalt abzeichnet, tritt doch das Bild Marias in der Vorstellung als intertextuelle Figuration hervor.

Tradierte Darstellungsformen der Heiligen prägen die bildliche Vorstellung von Maria im blauen Umhang mit ausgebreiteten Armen.⁶³⁷ In der sogenannten *Orantenhaltung* ist auch die Marienstatue der Baysider Rituale

⁶³⁵ *Our Lady* ist ein Titel, den die Jungfrau Maria im englischen Sprachraum innehat. Auch die Baysider verwendeten diesen in ihrer Ansprache der Heiligen.

⁶³⁶ S. zum Phänomen der *Pareidolie*: I. 1.2.2 DER OBJEKTIVE APPARAT.

⁶³⁷ Vgl. Erich Weidinger (Hg.): *Legenda aurea – Das Leben der Heiligen*, Aschaffenburg 1986, S. 263. Die *Legenda Aurea* beschreibt, wie Maria mit ausgebreiteten Armen zu Gott betete. Diese Position — die *Orantenhaltung* — hat sich zu einer tradierten Gebetshaltung unter KatholikInnen und zugleich zur kanonisierten Darstellungsform der Heiligen Maria entwickelt.

dargestellt. In dieser Gestalt deutet ihr Umriss eine Raute an, ihre Achsen ein Kreuz — jene Figur, die die Lichtspuren in *Untitled* (Abb. 25) abstrahieren. So vage und schwer nachvollziehbar die Analogien zwischen Bild und Text für die uneingeweihten BetrachterInnen auch sein mögen, lösen sie doch den Versuch aus, die textuellen Informationen auf das Foto zu übertragen. Maria zeigt sich somit nicht als fixes, stabiles Bild, sondern scheint — vom Text initiiert — latent aus der bläulichen Wolkengestalt hervor. Die Präsenz, die der Text der Heiligen vehement zuschreibt — „An actual photograph of Our Lady!“ —, findet bildlich nur schwachen Widerhall und die BetrachterInnen schwanken zwischen Glauben und Zweifeln. Bild und Text sind zwar miteinander verflochten, doch laufen entscheidende Stränge des Bezugsnetzes auseinander. So vermag der doppelte Zeigecharakter — der des Zeigefingers und des Wortes — die Bestimmtheit der Dechiffrierung nicht einzuholen und widerspricht der Erwartung an die pikurale Deixis, wenn das bedingungslose Sehen-Wollen durch die RezipientInnen nicht erfüllt wird.

Aus der permeablen Beziehung von Bild und Text entstehen Irritationsmomente. Sprachlich und inhaltlich brechen die Subjektivität der Formulierung und die transzendente Deutung das wissenschaftliche Präsentationsschema⁶³⁸. Die Worte zeigen nicht, was auf dem Polaroid zu sehen ist, sondern was ein anderer darauf sieht. Damit geben sie ebenso viel über die Textquelle preis wie über das Polaroid. In der Reihe von zwölf Werken gibt jedes Einzelbild einen fragmentarischen Einblick in den Glauben der Baysider an die fotografische Manifestation des Göttlichen und in ihre Bildsprache. Ihre deiktischen Gesten und ihre Imaginationsfähigkeit werden hier gleichermaßen exponiert wie auf die BetrachterInnen übertragen, um schließlich von den Brüchen und Widerhaken des Bild-Text-Gefüges zerstreut zu werden.

⁶³⁸ II. 2.1.3 KONSTRUIERTE EVIDENZEN.

DEKONSTRUKTIONEN

In der Repräsentation als Kunstwerk wird die ursprüngliche Deixis von Bild und Text verrückt, weil eine Verschränkung von Sender und Empfänger stattfindet. Eine neue, dialogische Konstellation entsteht. Statt Berndt werden nun die BetrachterInnen von Cachs angesprochen, zugleich aber auch von Berndt, der ihre Worte redigiert hat und in seiner bildlichen Setzung zeigt. Textlich entzieht er die Quelle des Wortlautes und lässt eine anonyme Stimme sprechen.

Neben den Worten Cachs adaptiert Berndt auch offizielle Interpretationen der OLR, wie aus den Labels einiger Vorstudien hervorgeht. Es sind Transkripte der mündlichen Rede der Seherin, die einen ebenso dialogischen Charakter besitzen, sodass sie sich von Cachs Äußerungen nicht unterscheiden und somit das Verwirrspiel steigern. In *Untitled* (Abb. 23) weist Cachs Zeigefinger auf ein Polaroid, dessen Lichtstruktur vage an das im Text benannte schwarze Gesicht des Teufels erinnert. Ihre händische Zeigegeste wird sprachlich verdoppelt: „Look right where I’m pointing.“ Doch sind es nicht Cachs Worte, sondern die Luekens aus dem Jahr 1974. Fragmente zweier verschiedener Akteurinnen und zeitlich weit auseinander liegender Ereignisse werden im Bildgefüge zu einer Einheit inszeniert, die zu einer universalen Stimme der Baysider erwächst. Darin reflektiert sich die Struktur ihrer Deutungen als offene, verbale Weitergaben, deren Quelle zwar Lueken ist, aber die sich mit jedem neuen Sprechen und Zeigen über Jahre modifiziert, individualisiert haben und so zum dynamischen Träger der göttlichen Botschaften wurden.⁶³⁹

Den Fotomontagen liegt das Moment der Konstruktion inne. Die Zusammengesetztheit drückt sich bereits im Medium der Montage aus, das eine schöpfende und selektierende Instanz voraussetzt, deren Setzungen den Blick auf das Werk lenken. Berndt zeigt Bild und Text stets im Ausschnitt — in der strengen fotografischen Kadrierung und als Auszug der Rede Cachs. Er dokumentierte die spezifische Konstellation im Flushing Meadows Corona Park anhand eigener fragmentarischer Mitschnitte und zeichnete — im Modus des Fotojournalisten — das Gespräch intermedial auf: in Bild und Schrift. Mit der Übertragung von gesprochenem Wort ins Schriftliche ging bereits eine

⁶³⁹ I. 1.3 BILDER UND BOTSCHAFTEN.

Verknappung, ein Auslassen einher und gleichsam eine Fokussierung. So fand bereits während der Aufzeichnung eine spontane Selektion statt. Im späteren Auswählen und Redigieren von Passagen führte Berndt diese Strategie des Extrahierens und Verdichtens aktiv weiter.

Die originalen Gesprächsmitschriften Berndts liegen in seinem Nachlass nicht vor. Aber zwei Labels auf den Vorstudien sowie eine Textzugabe im Fotobuch zeigen, dass Berndt in mindestens drei Fotomontagen das Satzgefüge des Ausgangsdokuments graduell verändert hat. In zwei Montagen sind es punktuelle Interventionen, die Sprache und Inhalt nicht verstellen, aber die Betrachtung erleichtern respektive eine bestimmte Dramaturgie evozieren. *Untitled* (Abb. 111) präsentiert zwei *Miraculous Photographs* in einem Album. Während Berndt die gleiche Farbfotografie im Fotobuch noch mit zwei separaten Bildunterschriften versieht (Abb. 80b), ergänzt er den Text in der Montage mit Richtungsangaben („[...] on the left [...] On the right“) als Koordinationshilfe und verstärkt damit die Wahrnehmung der Worte als Redefluss. In *Untitled* übernimmt Berndt die offizielle Deutung von Lueken komplett, aber fügt den letzten Satz hinzu: „Can you see Her cross?“ (Abb. 112a,b). Damit öffnet er den Text effektiv und gibt die Frage explizit an die BetrachterInnen weiter.

In *Untitled* (Abb. 21) unterscheidet sich das Label der Vorstudie (1) entschiedener vom finalen Text (2) der Montage und zeigt die Fiktionalisierung auf, die Berndt mit den Eingriffen beabsichtigte:

(1) „Oh oh. This is the comet Cahoutek. The scientist even don't have this picture **because** this is the comet with the gasses. The red around it are gasses. **That's what it looks like.**“

(2) „Oh! **This ist terrible.** This is the comet Kahoutek. The scientist even don't have this picture. This is the comet with the **poison** gasses. The red around it are the gasses. **It will wipe out if we don't repent!**“

Obskur und phantastisch erscheinen beide Versionen. Bereits Assoziationen zu Komet, Gas und WissenschaftlerInnen rufen astronomische, aber auch dystopische Bilder auf. Der zweite Satz, der kaum verändert wurde, wartet mit einer Überlegenheit gegenüber AstrophysikerInnen auf, als sähe sich der Sprecher der Wissenschaft voraus, weil die Baysider allein den fotografischen Beweis für die Ankunft des Kometen besäßen. Die Stärke ihres Glaubens, aber auch eine Hybris wird gewahrt, die aus Perspektive der Betrachtenden rasch in Komik kippen kann. Dieses Moment liegt beiden Versionen inne, doch unterscheidet sich der Stil, in den es eingebettet ist, als auch die Effekte.

Die Vorstudie scheint wie ein unredigiertes Transkript eines verbalen Monologs. „Oh oh“ ist ein Ausruf des Erkennens, des plötzlichen Verstehens und Erschreckens sowie der einzige Hinweis auf eine Gefahr. Dass der Komet in der offiziellen Deutung der OLR die Apokalypse prophezeit, geht aus dem ersten Text nicht hervor. Das Symbol wird nicht interpretiert, sondern repetitiv benannt und die Aussagen im Abschluss wieder relativiert. Der Spannungsbogen verebbt im Lesefluss. Der finale Wortlaut *so sieht es aus/so erscheint es* offenbart den Spekulationsrahmen und betont die persönliche Sichtweise, sodass sich der Text als subjektiver, aber authentisch erscheinender O-Ton liest.

In der Modifikation des Textgefüges verdichtet Berndt den Plot dramaturgisch. Er vereinfacht Sätze, streicht sie, fügt neue hinzu und fiktionalisiert den Text sprachlich. Noch bevor der Komet benannt wird, stimmt der hinzugefügte Ausruf „This is terrible“⁶⁴⁰ effektiv auf seine verheerende Bedeutung ein. Die finale Version ist reicher an Metaphern und die Gefahr nimmt Gestalt an: Statt einfacher Gase, umgeben den Kometen todbringende *Giftgase*. Als *Cliffhanger* setzt Berndt eine apokalyptische Warnung — *der Komet wird uns vernichten, wenn wir keine Buße tun* — und ruft damit imaginäre Endzeitszenarien auf, die gleichsam paradigmatisch für den Glauben der OLR stehen⁶⁴¹. Die dramatische, bildhafte Erzählung birgt Spannung und Komik. Im Motiv, im linearen Bildrahmen, den Bild/Text-Korrelationen und der Lautsprache wird die Nähe zu Superhelden-Comics hergestellt. Mit dieser Konnotation kippt der Blick auf das Polaroid vom grafischen Kreis zum brausenden Kometen (Abb. 113a,b). Zugleich tritt der Sprecher als fiktive, überzeichnete Figur in Erscheinung.

⁶⁴⁰ Diesen Ausruf hat Berndt sich nicht erdacht, sondern aus einer Deutung Luekens eines anderen *Miraculous Photograph* adaptiert (Abb. 106, unten rechts).

⁶⁴¹ I. 1.3.3 APOKALYPTISCHE WARNUNGEN.

ung, hinter der sich die Stimmen der Heiligen Marias, Luekens, aber auch Berndts verbergen.

Im Auswählen, Zusammenstellen und Ausschnitt schreibt sich Berndt implizit in Bild und Text der Montagen ein. Textuelle Zugaben, Paraphrasen und Zeichensetzung geben ihm Spielraum für direkte Eingriffe. Durch Ausrufe- und Fragezeichen, aber auch mit gezielt erdachten Sätzen steuert Berndt die Wahrnehmung und eröffnet einen semi-fiktiven Plot und damit eine Spannung, die sich im ersten Text der Vorstudie nicht in der Dramatik einzustellen vermag. Berndts Mitschriften von Cachs Schilderungen sowie Luekens offizielle Deutungen bilden zwar das Gerüst der Texte, aber Berndt verwendet sie nicht eins zu eins, sondern nimmt die Bausteine als flexibles Material, dessen er sich frei bedient, um etwas Neues, Universelles daraus zu formen.

Im Bildgefüge zeigen sich die redigierten Ausschnitte als textuelle Einheit, denn Berndt macht seine Interventionen nicht deutlich und erweckt so den Anschein eines *direkten Zitats*, der vollständigen Wiedergabe der Äußerung einer abwesenden Person.⁶⁴² Doch er übergeht in den Montagen — im Gegensatz zu seinem Essay — wissenschaftliche Normen: Weder markiert er Kürzungen, Zugaben und sprachliche Korrekturen durch eckige Klammern, noch kennzeichnet er die Quelle. Die Verweigerung einer direkten Benennung drängt den Sprecher in den anonymen Hintergrund und lässt ihn in einer Latenz aufscheinen. Eine explizite Prädikation entzieht Berndt und damit dem Text — nach Nelson Goodmans Kriterien des *Enthaltens* und *Benennens*⁶⁴³ — den Status des *direkten Zitats*. Jedoch sind die paraphrasierten Texte durchaus im begrifflichen Radius dessen zu verorten: Der O-Ton und damit auch die Zitierten bleiben in den Montagen präsent, da grundlegende Fragmente als Rest respektive Spur des ursprünglichen Wortlauts bestehen bleiben. Cach und Berndt teilen sich die Autorschaft und spalten die Rolle des Sprechers.

In der Regel bestätigen Zitate Behauptungen eines Autors, indem sie seine Stimme verdoppeln und damit Autorität generieren. Oder aber sie dienen

⁶⁴² Vgl. Jochen Mecke: *Von der Ethik des Zitierens zum Zitat der Ethik*, in: Joachim Jakob, Matthias Mayer (Hg.): „Im Namen des Anderen. Die Ethik des Zitierens“, München 2010, S. 267–292, S. 286.

⁶⁴³ Nach dem Philosophen zeichnet sich ein Zitat durch folgende Merkmale aus: „a. Das Enthalten(sein) des Zitierten oder eine Replik oder Paraphrase des Zitierten“ und „b. die Bezugnahme auf das Zitierte — durch Benennung oder Prädikation des Zitierten“, Nelson Goodman: *Probleme des Zitierens*, S. 59–75, in: ebd.: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a.M. 1984, S. 64.

als Antithese, um die eigene Argumentation herauszustellen, abzugrenzen und zu stärken.⁶⁴⁴ In den Montagen fallen beide Funktionen simultan zusammen: Der Text ist als *Argument* (der Baysider) und *Gegenargument*⁶⁴⁵ (Berndts) lesbar. Die Evidenzkraft, die die bildliche Deixis auf mehreren Ebenen beschwört, findet textuell Bestätigung und wird im gleichen Zuge mit Zweifeln besetzt. Berndt stellt die Position der Baysider heraus, verstärkt sie sogar sprachlich und stellt sie damit als angreifbare These zur Disposition. In der Überzeichnung und Obskurität des repräsentierten Textes liegt ein fiktives, karikierendes Moment, in dem sich der Widerspruch des Fotografen offenbart.

DIEGESE

Die Fotomontagen vereinen dokumentarische und narrative Eigenschaften. Dabei kommt die *Narration als Akt*⁶⁴⁶ zum Vorschein und Berndt nimmt die Rolle des extradiegetischen Erzählers ein. Als Fotograf bestimmt er, was das Werk zeigt respektive die BetrachterInnen sehen: Ausschnitt, Perspektive und Präsentationsform. So lässt er die Baysider durch seinen gesetzten Rahmen (Bild, Text, Gesamtarrangement) sprechen. Zugleich aber tritt er selbst in das Bild ein — etwa durch seine textuellen Zugaben, aber auch unmittelbar durch Blitzlichtreflexion oder gestische Adressierungen der abgebildeten Person. So vermischt sich seine äußere Erzählperspektive mit der *intradiegetischen*, womit sich abermals eine Dichotomie öffnet: Die reale Person Irene Cach tritt zugunsten einer die Baysider repräsentierenden Figur zurück. Mehrere Simultanerzählungen, Räume und Zeiten fallen in den Fotomontagen zusammen und eine mehrfache *Diegese* wird erfahrbar.

Der Begriff stammt aus der Filmwissenschaft und bezeichnet ursprünglich, „alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe“⁶⁴⁷ und „alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in

⁶⁴⁴ Vgl. Joachim Jakob, Matthias Mayer: *Einleitung*, in: ebd. (Hg.): „Im Namen des Anderen. Die Ethik des Zitierens.“, München 2010, S. 9–16, S. 10.

⁶⁴⁵ Mecke 2010, S. 286.

⁶⁴⁶ Gérard Genette: *Die Erzählung*, München 1998, S. 167.

⁶⁴⁷ Étienne Sorriau: *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie* [1951], S. 140–157, in: „Montage AV — Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation“, Nr. 2, Berlin 1997, S. 156.

seiner Bedeutung voraussetzt, gehört“⁶⁴⁸. In der Imagination ergänzen die Betrachtenden die sichtbaren Setzungen der Bilder und verleihen ihnen einen weiteren Kontext. Die moderne Erzähltheorie hat sich den Terminus angeeignet und meint damit „die in einer Erzählung narrativ vermittelten Vorgänge und die durch diese konstituierte räumlich-zeitliche Welt.“⁶⁴⁹ Demnach schafft jede Erzählung — ob filmisch, sprachlich, fotografisch oder einer anderen Ausdrucksform⁶⁵⁰ — in der Wechselbewegung von Sehen und Imaginieren ein spezifisches Raum-Zeit-Kontinuum, innerhalb dessen sich die Geschichte abspielt. Kommt in dieser Erzählung ein zweiter Erzähler mit einer weiteren Geschichte zu Wort — wie in den Fotomontagen —, entstehen Irritationen, denn zwei Diegesen fallen zusammen. Berndts Eindringen in das diegetische Universum des Bildes kennzeichnet die Montagen als *Metalepse*, in der sich die „bewegliche [...] Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“⁶⁵¹, verschwimmt. Die intertextuellen Verschränkungen als auch die innerbildlichen, die im folgenden Kapitel besprochen werden, eröffnen einen schier grenzenlosen Raum, der jenes *Universum*⁶⁵² konstituiert, das der Literaturwissenschaftler Gérard Genette — in Rückbezug auf Etienne Souriau⁶⁵³ — als Sinnbild für die Diegese benennt: „Sie ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt“⁶⁵⁴.

Diese Vorstellung von Grenzenlosigkeit, die auch von der typologischen Ordnung der Montagen erweckt wird, erfährt im fotografischen Schwarzraum⁶⁵⁵ — als Imaginationsfläche — eine weitere Bildlichkeit. In den Fotomontagen verdichtet Berndt die visuellen Informationen zu wenigen, entscheidenden Bildelementen, die er ausschnitthaft aus unbestimmtem Schwarz treten lässt.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 151.

⁶⁴⁹ Hubert Zapf: *Diegese*, in: „Metzler Lexikon — Literatur- und Kulturtheorie“, Stuttgart, Weimar 1998, S. 93.

⁶⁵⁰ „Das Wort Diegese entstand also im Bereich der Erforschung der Ästhetik des Films, aber die von ihm bezeichnete Idee ist nicht spezifisch für diese Kunst: Sie betrifft alle Künste, in denen man etwas repräsentiert (Kino, Theater, gegenständliches Ballett, Literatur, Malerei und repräsentative Plastik, Programmmusik etc.).“ Étienne Souriau: *Vocabulaire d'esthétique* [1950], Anne Souriau (Hg.), Paris 1990, S. 581, zit. nach: Anton Fuxjäger: *Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwirrung*, in: „Montage AV“, Berlin 2/2007, S. 17–37, S. 22.

⁶⁵¹ Genette 1998, S. 168/69.

⁶⁵² Ebd., S. 201.

⁶⁵³ „Die Diegese ist das Universum des Werks, die Welt, die durch ein Kunstwerk, das davon einen Teil repräsentiert, gesetzt wird.“ Souriau 1990, S. 581, zit. nach: Fuxjäger 2007, S. 22.

⁶⁵⁴ Genette 1998, S. 201.

⁶⁵⁵ II. 2.3 DURCHLÄSSIGE RAHMEN.

Situative Zusammenhänge⁶⁵⁶ kommen bildlich gar nicht oder nur vage zum Vorschein und ein Plot entsteht selten. Aber das NichtGesagte, NichtBenannte und NichtGezeigte bildet keine Leerstelle, keine unüberwindbare Grenze, sondern lässt das Bildgefüge zu einer ambivalenten Figuration zusammenwachsen. Die Wahrnehmung folgt keiner linearen, zielgerichteten Narration und kreist innerhalb einer Metaebene. Sie bewegt sich im imaginären Zwischenraum, der sich durch die Brüche von Text und Bild, Fiktion und Dokumentation sowie der Spaltung des Erzählers und der offensiven Betrachtersprache öffnet. Simultan entwickeln sich — über die Konnexion von Text und Bildern — verschiedene offene, zum Teil konträre Wahrnehmungsstränge, die sich zu einem meta-diegetischen Netz verweben und das Bayside-Phänomen als Metapher erfahren lassen.

2.3 DURCHLÄSSIGE RAHMEN

Bereits in ihrer pluralen Erscheinung als Serie, als auch durch die Textzugaben schaffen die Fotomontagen simultan unterschiedliche Sichtbarkeiten, die Berndt mittels komplexer pikturaler Verschachtelungen noch zu potenzieren vermag. So wird die Betrachtung nicht nur durch materielle, räumliche und paratextuelle Rahmungen bestimmt, wie in den vorangegangenen Kapiteln geschildert, sondern auch von figurativen, imaginierten und zeitlichen⁶⁵⁷ Rahmen, die zusammen einen amorphen Wahrnehmungsprozess evozieren.

Ausgangspunkt dieses Kapitels stellen zunächst *Bildrahmen*⁶⁵⁸ dar, die sich aus Berndts künstlerischen Setzungen (Layout, Material, Titel, Anordnung, räumlicher Kontext) ergeben. Die „phänomenale Rahmenwahrnehmung“⁶⁵⁹ wird in den Montagen von drei kompositorischen Elementen geprägt, die jedes Werk der Serie bestimmen: Das Schwarz, die händische Gebärde und die weiße

⁶⁵⁶ Etwa der Standort des religiös-fotografischen Geschehens in dem imposanten Parkgelände, die Fülle an BesucherInnen und das Spektrum ihrer rituellen Interaktionen.

⁶⁵⁷ Bereits das Medium der Montage verweist auf die Chronologie mehrerer Handlungen, aus denen das Werk hervorgegangen ist. Als gestaffeltes Bild-im-Bild hat jede fotografische Ebene einen anderen Ursprung und referiert somit auf eine andere Zeit.

⁶⁵⁸ Jegliche Arten von Rahmungen im Kunstsystem nennt Annette Gilbert *Bildrahmen*. Vgl. Ebd., *Leere Rahmen. Das Unsichtbare des Sichtbaren sichtbar machen*, S. 217–237, in: Uwe Wirth (Hg.): „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel“, Berlin 2013, S. 217.

⁶⁵⁹ Uwe Wirth: *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort wurde*, in: ebd. (Hg.): „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel“, Berlin 2013, S. 15. Der Autor postuliert, in der Verhältnisbestimmung von phänomenaler Rahmenwahrnehmung und funktionalem Rahmenwissen zeigen sich „die Rahmenbedingungen von textuellen, theatralen und pikturalen und technischen Konfigurationen“. [Herv. i. O.]

Einfassung des Polaroids. Diese sichtbaren Rahmungen sind miteinander verschränkt und ihre Relation bedingt die Betrachtung und Deutung der Fotomontagen ebenso wie das „funktionale Rahmenwissen“⁶⁶⁰, das sich nur dem Eingeweihten im Bild zeigt.

So verändert, schärft sich die Rezeption der Fotomontagen mit der Kenntnis über den Kontext der *Miraculous Photographs*, die *Baysider*, Berndt, aber auch dem Verhältnis der Montagen zum gesamten *Bayside-Projekt*. Mit dem Wissen um Berndts Doppelrolle als Künstler und Fotojournalist rückt der Blick aus anthropologischer Sicht auf den *kontextsensiblen Handlungsrahmen*⁶⁶¹ der AkteurInnen, zu denen Berndt wie auch die abgebildeten respektive wiedergegebenen *Baysider* gehören. Ihre körperlichen und sprachlichen Gesten werden zugleich zum bildlichen *Inszenierungsrahmen*⁶⁶², der auch theatrale Assoziationen aufwirft und weitere Betrachtungs- und Deutungsebenen eröffnet. Mit der Textintegration offenbart sich zudem der *kognitive Repräsentationsrahmen*⁶⁶³ der Linguistik und damit die Bedeutung von Paratextualität und Ekphrasis.⁶⁶⁴

Diese Aufzählung unterschiedlicher Aspekte der Rahmung in Berndts Fotomontagen offenbart die disziplinäre und mediale Hybridität des Rahmenkonzepts. In der Betrachtung der Fotomontagen wird deutlich, dass Rahmenerscheinungen bei Berndt stets im Plural auftreten und nie allein als statische, abgeschlossene Einfassung eines inneren Gegenstands wirken, die „Text von allem trennt, was Nicht-Text ist“⁶⁶⁵ respektive „das Bild von allem, was Nicht-Bild ist“⁶⁶⁶. Die Montagen konstituieren sich nicht aus jenen definitorischen Grenz-

⁶⁶⁰ Ebd., S. 15. [Herv. i. O.]

⁶⁶¹ Ebd., S. 15.

⁶⁶² Ebd., S. 15.

⁶⁶³ Ebd., S. 15.

⁶⁶⁴ II. 2.2.2 BILD/TEXT-KORRELATION.

⁶⁶⁵ Jurij Lotman: *Der Rahmen* (1972), S. 300–310, in: ebd. (Hg.): „Die Struktur literarischer Texte“, München 1993, S. 300. „Was jenseits der Grenze verläuft, gehört nicht zur Struktur des Werkes: es ist entweder kein Werk oder es ist ein anderes Werk“.

⁶⁶⁶ Victor I. Stoichita: *Ränder*, in: ebd. (Hg.): „Das selbstbewusste Bild – Vom Ursprung der Metamalerei“, München, 1998, S. 46. In seiner prominenten Arbeit zum Selbstbewusstsein des seine Rahmung thematisierenden Bildes versteht Stoichita den Rahmen als Grenze zweier Oppositionen, denn er „trennt das Bild von allem, was Nicht-Bild ist. Er definiert das Gerahmte als Gegensatz zu dem, was sich außerhalb des Rahmens befindet.“

ziehungsakten⁶⁶⁷, die „einer Logik des entweder-oder gehorch[en]“⁶⁶⁸. Die Werke reflektieren die begrenzenden Zuschreibungen, aber überwinden sie gleichermaßen. Grenzen sind Stationen, Stufen, die zu Durchgängen zwischen Bildräumen werden, vom Sichtbaren in die Vorstellung und von der Betrachtergegenwart in andere Zeitlichkeiten führen. Daher findet bei der Betrachtung der Montagen — poststrukturalistischen Überlegungen folgend — eine permanente *Rahmungsbewegung*⁶⁶⁹ statt, die im Zusammenwirken von Bild- und Texteffekten zum dynamischen Prozess wird. Roland Barthes beschreibt Text als *Gewebe*, das „durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet“⁶⁷⁰. Nach Michel Foucault sei jedes Buch ein „Knoten in einem Netz“, „ein Spiel von Verweisen“⁶⁷¹ auf andere Texte. Auch Jacques Derrida spricht von einem „Gewebe von Spuren, die endlos auf anderes verweisen“⁶⁷². Die Autoren beziehen sich auf Textwerke, dennoch sind ihre Metaphern auf Berndts Fotomontagen als intertextuelles Kunstwerk übertragbar. Mit Bild und Sprache entspinnen die Montagen ein referentielles Netz, das mehrere Bildräume und Zeitlichkeiten umspannt, sodass die Wahrnehmung der BetrachterInnen permanent in Bewegung gehalten wird.

Neben den materiellen Rändern, die durch Maß, Form und Textur des Fotopapiers definiert werden, konstituiert das schematische Layout gleich mehrere innere Bildgrenzen. Das Schwarz stellt das fotografische Bild heraus und separiert es vom Text. Gleichzeitig funktioniert dieser grafische Überbau in seiner Flachheit und Monochromie wie ein beschriftetes Passepartout, das das Foto einfasst und rahmt. Damit schafft Berndt eine visuelle Zäsur zum außenbildlichen Raum der BetrachterInnen und zugleich die Strukturierung

⁶⁶⁷ Wie Lotman und Stoichita weist auch Georg Simmel dem Rahmen vor allem die Funktion der definitorischen Grenzziehung zu: „Deshalb darf der Rahmen nirgends durch seine Konfiguration eine Lücke oder Brücke bieten, an der sozusagen die Welt hinein könnte oder an der es in die Welt hinaus könnte“. Georg Simmel: *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch* [1902], S. 251-261, in: Werner Jung (Hg.): „Wesen der Moderne — Essays zur Philosophie und Ästhetik“, Hamburg 1990, S. 254.

⁶⁶⁸ Wirth 2013, S. 18.

⁶⁶⁹ Uwe Wirth, *Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung*, S. 604–628, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): „Rhetorik — Figuration und Performanz“, Stuttgart 2002, S. 604.

⁶⁷⁰ Roland Barthes: *Die Lust am Text* (1973), Frankfurt a.M. 1992, S. 94. Barthes versteht Text nicht „als ein Produkt, einen fertigen Schleier, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält“, sondern als jenes sich selbst hervorbringendes Gewebe.

⁶⁷¹ Michel Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1997, S. 36, zit. nach: Wirth 2013, S. 18.

⁶⁷² Jacques Derrida: *Überleben*, in: ebd.: „Gestade“, Wien 1994, S. 119–217, S. 130.

innerer Bildebenen. In dieser doppelten Trennungsfunktion entspricht der Rahmen zunächst Konzepten als Grenzhüter. Bei Berndt sind diese ein- und ausschließenden Gesten keinesfalls absolut, denn gleichzeitig kommen der schwarzen Bildfläche verbindende Eigenschaften zu. Als rasterhafte Schablone bildet sie im Zug des Abgrenzens zugleich eine optische Klammer, die Bild und Text als zusammengehörig kennzeichnet und darüber hinaus auch die zwölf einzelnen Fotomontagen als bildliche und damit räumlich gedachte Einheit präsentiert.

Als Bild-Ensemble (Abb. 107) im Ausstellungsraum betrachtet, unterstreicht der redundante schwarze Rahmen das von Victor I. Stoichita bemerkte „Bewusstsein von der Sammlung als einem Ganzen, ein Bewusstsein, das wie eine Super-Rahmung funktioniert“⁶⁷³, welches er pluralen und räumlichen Erscheinungen von Bildern zuordnet. Der Kunstwissenschaftler argumentiert, in der Installation verdoppele sich die Trennungsfunktion des Rahmens: „Der Raum des Kabinetts stellt sich der ‚Welt‘ entgegen, so wie das Gemälde dank seinem Rahmen sich allem entgegenstellt, was Nicht-Gemälde ist.“ Stoichita beschreibt eine räumliche Spaltung sowie eine Konfrontation. Ineinander verschränkte Räume — der des singulären und des pluralen Bildes — konstituieren sich und stehen als Ganzes dem NichtBildraum, dem äußeren der BetrachterInnen, gegenüber. Diesen Überlegungen nach potenziert sich die Präsenz und Vehemenz von Berndts Montagen im installativen Zusammenschluss von zwölf Werken. Die Zeige-Gebärden der abgebildeten Hände und Finger, die aus dem Schwarz hervortreten, richten sich an, respektive gegen die BetrachterInnen und grenzen sich in dieser performativen Geste zugleich als Korrelat von ihnen ab. Verstärkt von der uniformen Rahmung formieren sich die Bilder zu einer Front⁶⁷⁴, die sich den BetrachterInnen entgegenstellt. Zugleich kippt das Moment der Spaltung in Zerstreuung, denn die Montagen präsentieren Bilder-im-Bild und markieren damit nach innen hin weitere Bildräume. Doch sind diese trennenden Gesten bei Berndt nicht als fixe Demarkation zu verstehen, denn gleichzeitig brechen Öffnungen auf, die Bildebenen miteinander und mit dem Raum der BetrachterInnen vernetzen.⁶⁷⁵ Das Schwarz erscheint auf dem hochglänzenden Fotopapier wie eine Spiegelfläche, die das

⁶⁷³ Victor I. Stoichita: *Die intertextuelle Verzahnung*, in: ebd.: „Das selbstbewusste Bild – Vom Ursprung der Metamalerei“, München, 1998a, S. 125.

⁶⁷⁴ In einer Blockhängung oder Reihung käme dieser Effekt besonders deutlich zu Tage.

⁶⁷⁵ II. 2.1.2 KONZEPTE DES PLURALEN BILDES.

reale Gegenüber verzerrt ins Bild holt, sodass sich in der Lichteinschreibung mehrere Raum-Zeit-Ebenen treffen.

Der Übergang des Farbfotos in die schwarze Fläche ist für die Rahmenwahrnehmung entscheidend. In wenigen Montagen (Abb. 33,111,114) erscheint das Foto als Rechteck und grenzt sich vollständig vom Grund ab. Mehrere voneinander getrennte Ebenen werden konstituiert: Das Schwarz erscheint als zweidimensionale Schablone, als Bilderrahmen, der visuell zurücktritt⁶⁷⁶ und durch seine Aussparung hindurch die Aufmerksamkeit auf das Farbfoto lenkt. Innerhalb des Fotos wiederholt sich die lineare Rahmung in den begrenzenden Kanten des Polaroids als Bild-im-Bild. Flächigkeit und geometrische Formen stehen in einem Wechselverhältnis zu den figürlichen Elementen der Farbfotos. Im Zwischenraum konstituiert sich — kontextuell wie formal — ein weiterer Bildrahmen im Motiv des aufgeschlagenen Fotoalbums, dessen Seitenränder sich hinter dem Polaroid auffächern und die Rahmung ins Räumliche führen (Abb. 33). Der Blick wird wie durch einen Tunnel — verstärkt von der deiktischen Gebärde des Fingers — in die polaroide Bilderscheingung geführt, in der sich das Schwarz wiederholt. Es entsteht eine Verbindung zum äußeren Rahmen, der damit aktiv in die Sichtbarkeit gebracht wird.

In den Montagen, die jene lineare Kontur besitzen, separieren sich die einzelnen Ebenen scharf voneinander und eine konzentrische Verschachtelung findet statt, in der der Blick von Ebene zu Ebene springt. So bilden die Bildräume Oppositionen zueinander, die diesseits als auch jenseits des Werkes liegen. In *Untitled* (Abb. 114) gibt der rechte Polaroidrahmen den nächtlichen Ausblick auf ein Erscheinungsritual in Gestalt der Marinestatue frei. Durchlaufen wird diese referentielle Bildebene von Lichtspuren, denen die Baysider göttliche Herkunft zuschreiben. Damit wird der weiße Rahmen zum Spion in ein transzendentes Jenseits.

⁶⁷⁶ „Ins Blickfeld gerät der Rahmen nur [...], wenn eine Störung eintritt und die gewohnten Gebrauchskontexte irritiert werden“, schreibt Annette Gilbert (Gilbert 2013, S. 217). Die Literaturwissenschaftlerin bezieht sich hierbei auf das Konzept der *zweifachen Sichtbarkeit* des Sprachwissenschaftlers Ludwig Jäger, der zwischen *Transparenz*, der Sichtbarkeit des Mediatisierten, und *Störung*, der Sichtbarkeit des Mediums, unterscheidet und postuliert, beide Modi schließen sich gegenseitig aus. Vgl. Annette Gilbert: *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*, in: Sybille Krämer (Hg.): „Performativität und Medialität“, S. 35–74, München 2004, S. 61.

Das doppelte Motiv der Rosenblüte in *Untitled* (Abb. 33) fungiert als innerbildliche Klammer jenseits der begrenzenden Demarkationslinien. Sie scheint aus der Hose des Mannes hervor und wird so als Teil des inneren Bildraums vom *Miraculous Photograph* wahrgenommen. Der Text besagt, dass genau dasselbe Blütenblatt auf das Polaroid geklebt wurde. Als Assemblage gehört das Fotoobjekt wieder dem Raum der zeigenden Irene Cach an, den Berndts Fotografie uns zusehen gibt, und schlägt so eine raumzeitliche Brücke zwischen den Bildebenen.

In der polaroiden Bilderscheinung überlappen sich unterschiedliche Dimensionen und fallen ineinander. Ein fotografischer Effekt, den Katharina Sykora als „Sprung über die heterogenen Zeitschichten“ bezeichnet, dieser „wird hier als optisches Zusammenziehen getrennter Räume visualisiert“⁶⁷⁷. In ihrem Aufsatz *Hinter Glas* erörtert die Autorin das fotografische Vermögen der raumzeitlichen Rahmung anhand einer Reihe von Fotografien Ulrike Ottingers (Abb. 115, 116), die durch Schaufensterglas den Blick auf traditionelle Fotoateliers und -auslagen in Beijing, Shanghai und der äußeren Mongolei (1984–1996) präsentieren. Auch hier kommt es zu komplexen pikturalen Verschachtelungen, da die ausgestellten Fotos als Bilder-im-Bild auf bereits vergangene Situationen und spezifische kulturelle Kontexte referieren. „So verschmelzen nicht nur Raum und Zeit der Atelierfotos und der Aufnahme Ottingers miteinander, sondern auch Raum und Zeit der Betrachtung des Fotos nähern sich ihnen an.“⁶⁷⁸ Wie bei Berndts Montagen bewegt sich die Wahrnehmung in einem dynamischen Bildgefüge, das Zeitlichkeiten, Räume und damit Diegesen in einer Bilddimension vereint. Gleichermaßen wird die Fotografin selbst Teil des Bildes, indem die Spiegelung der Fensterscheibe den Realraum ihrer Aufnahmesituation wiedergibt und damit die Sicht auf die Schaufenstersituation semitransparent überschreibt. In einer ähnlichen Geste tritt auch Berndt in *Untitled* (Abb. 114) ein. Sein Blitzlicht reflektiert in den weißen Sofort-Bild-Rahmen und überblendet in einem gebündelten Lichtkegel beide Polaroids partiell, sodass das Motiv in seiner Ursprungsgestalt verwandelt wurde. Hier zeigt sich ein Konvergenzbereich, indem verschiedene Bildebenen

⁶⁷⁷ Katharina Sykora: *Hinter Glas*, S. 29–32, in: Anton Holzer (Hg.): „Fotogeschichte — Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie“, Heft 38, Wien 12/2005, S. 30.

⁶⁷⁸ Ebd. 2005, S. 30.

zusammenlaufen und zu einem hybriden, innerbildlichen Zeit-Raum-Gefüge zusammenwachsen, der einer eigenen Logik unterworfen ist.

Zu diesen fotografischen Effekten führt Berndt auch über das Motiv temporäre Referenzen ein. In *Untitled* (Abb. 33) haben sich haptische Gebrauchsspuren der Baysider in die Polaroids eingeschrieben und die Oberfläche aufgeraut und beschädigt. Mit Klebeband wurde die getrocknete Rosenblüte auf dem Sofort-Bild befestigt. Auch wenn die Gläubigen die *Miraculous Photographs* wie Reliquien verehrten, entsprach ihr Umgang damit keiner foto-professionellen Handhabung, die auf langlebige Bewahrung angelegt war.⁶⁷⁹ Daher verleiht eine Patina den Fotoobjekten die spezifische Materialität, die auf vorhergegangene Handlungen verweist, und wiederum in ihrer Oberflächentextur einen Kontrast zu den anderen Motiven des Fotos bildet: Fotografisch dekliniert Berndt in den Motiven eine Reihe von Stofflichkeiten und Opazitäten durch — Haut, Nagel, Blüte, Transparentband, Leinenstoff, Blumenstoff, das Fotoobjekt — und stellt sie dem immateriellen Schwarz entgegen, das das uneinheitliche Gefüge durchdringt und zusammenhält. Fotografische und physische Materialitäten vermengen sich im Akt des Abfotografierens zu einer ambigen Bilderscheinung. Heterogene Bildräume fügen sich in Zwischenräumen neu zusammen. Die schwarze Rahmung erweist sich bereits in diesen Montagen als aktiver Teil der Figuration.

In zahlreichen Montagen bildet das Nachtdunkel den Hintergrund der Farbfotografie und die Schwarzeffekte verstärken sich. Die Grenze von Rahmen und Gerahmten ist hier unbestimmt, denn die dunklen Bereiche des Bildes gehen undifferenziert in den unbelichteten Bereich des Cibachromes über: Motiv und Rahmen — Referent und Träger — verschmelzen visuell miteinander⁶⁸⁰. Dementsprechend verläuft ihr Übergang nicht in einem geraden Schnitt, sondern organisch und lässt das Bild als konturierten Körper im unendlichen Raum hervortreten.

Untitled (Abb. 117) verdeutlicht diesen Prozess: Die geballte Faust durchbricht den schwarzen Bildgrund und richtet sich frontal gegen die

⁶⁷⁹ I. 1.2.3 VEREHRUNG ALS VERA IKON.

⁶⁸⁰ Das Cibachrome färbt sich schwarz, weil es nicht belichtet, aber entwickelt wurde.

S. dazu: II. 2.1.1 BILDER STUDIEREN. DIE GENESE DER FOTOMONTAGEN.

BetrachterInnen. Der schablonenhafte Rahmen verschwindet, denn die Bildgrenzen verschieben sich und lassen die Faust im schier grenzenlosen Raum schweben. Das Schwarz hat expansive Wirkung: Im Imaginären überwindet es die äußeren und inneren Ränder des Bildes und scheint im gleichen Zuge die Schrift zu zersetzen⁶⁸¹. Damit werden Eigenschaften der Lichtschrift des *Miraculous Photographs* adaptiert, das die Hand so eindringlich präsentiert. Die Fragilität der Schriftbildlichkeit spiegelt sich in der brüchigen Textur der polaroiden Bilderscheinung. Vor allem aber wird die Wahrnehmung von Grenzenlosigkeit im Sofort-Bild verdoppelt: Die Kadrierung vermag die polaroide Lichtstruktur nur ausschnittshaft zu erfassen und im Entzug wird unerschöpflicher Imaginationsraum geschaffen. Berndt evoziert bildlich die Vorstellung von Entgrenzung, die mit der Integration von Text zunächst gekappt und dann doch erweitert wird. Die Zitate führen in neue Narrationen sowie imaginäre Räume und sind zugleich eine weitere zeitliche Referenz.

Dem Schwarz kommen verhüllende und hervorbringende Qualitäten zu. Durch den Akt des Streichens, Filterns und Formens verbleibt der räumliche Kontext unsichtbar, sodass die deiktische Gebärde aus einem Bild-Off in die Sichtbarkeit zu rücken scheint. Das Schwarz wird zum Bühnenhaften Inszenierungsraum, in dem Berndt die Körpereffekte zu einer figurativen Essenz verdichtet und ikonisch exponiert. Die Faust rahmt in ihrer offensiven Zeigegeste nicht nur das Polaroid, sondern wird selbst zum Hauptmotiv und zur Metapher, über die Berndt den religiösen Fotokult repräsentiert — ihre Zeigepraktiken, die Evidenzfunktion, die sie den Polaroids zuschreiben, sowie die Vehemenz ihres Missionierungsauftrags. Auch dem Schwarz wird eine Zeichenhaftigkeit zuteil. Als Finsternis begriffen, die jegliches Licht absorbiert, wird es zum Sinnbild vom Raum der Nacht, der nicht nur wesentliches Element von Berndts Schwarzweiß-Fotografien darstellt, sondern auch die Rahmenbedingung der effektvollen Lichtspuren der *Miraculous Photographs*. Gleichsam funktioniert das Schwarz als Imaginationsfläche, die den bildlichen Vorstellungen der BetrachterInnen Entfaltungsraum gewährt.

⁶⁸¹ II. 2.2.1 SCHRIFTBILDlichkeit.

Das Schwarz ist entscheidendes Element der bildlichen Grenzüberschreitungen, denn es inszeniert räumliche *Kontinuität*⁶⁸². Es überwindet imaginär die innere Demarkation der weißen Polaroidkante und vereint die fotografisch übereinanderliegenden Räume zu einem zum allumfassenden Schwarzraum. Die Opazität des Polaroids kippt in Transparenz, sodass die Illusion eines Durchblicks ins Leere geschaffen wird. Die Gestalt Marias in *Untitled* (Abb. 6) ist durchscheinend und somit dem Polaroid als auch dem Schwarzraum zugehörig. In der Latenz ihrer Erscheinung offenbart sich ein Konvergenzbereich zwischen Bildern, Räumen und Materialitäten. Die Montagen zeigen — nicht motivisch, aber strukturell — ein *Mise en abîme*⁶⁸³. Die Zweiteilung der Hand wiederholt sich in der doppelten Gestalt der Heiligen. Auch die Ausschnitthaftigkeit ihrer Darstellung — etwa wurden Stirn und Augen der oberen Marienfigur vom Bildrand getrennt — findet sich in der stark beschnittenen Präsentation der rahmenden Finger wieder. Eine komplexe, bildliche Verschränkung findet statt. Fotografische Schnitte und Schwarzraum sind bestimmende Elemente der Montagen und funktionieren als Mit- und als Gegenspieler. Mit beiden geht ein visueller Entzug, ein Filtern und eine Dekontextualisierung einher. Doch während das Schwarz Räumlichkeit und Expansivität suggeriert, holen die Schnittkanten den Blick zurück in die Flachheit des fotografischen Abzugs.

„So sehr eine von den Bildgrenzen unabhängige Fortsetzbarkeit der Bildoberfläche suggeriert werden mag, so sehr erscheint das tatsächlich und trotz allem begrenzte Bild unabgeschlossen, ausschnitthaft und fragmentarisch.“⁶⁸⁴

Diese hybride Verquickung räumlicher Dimensionen zeigt sich in *Untitled* (Abb. 26) besonders deutlich. Klar als rechteckiges Foto umrissen, setzt sich die linke Bildhälfte kontrastreich vom Schwarz ab. Dagegen löst sich die lineare Kontur des Rahmens auf der gegenüberliegenden Seite gänzlich auf. Das Gesicht des Mannes verschattet nach rechts hin und die Bildgestalt wird sukzessive zum Verschwinden gebracht. Die innere Bildgrenze bildet hier nicht mehr der Rand von Berndts Foto, sondern der weiße Rahmen des *Miraculous*

⁶⁸² Vera Beyer: *Rahmenbestimmungen — Funktionen von Rahmen bei Goya, Velazquez, van Eyck und Degas*, München 2008, S. 49, 213. In ihrer Untersuchung über Rahmenphänomene in der Malerei erörtert Beyer die Bedeutung von Schnitt und Flächigkeit für die räumliche Bildwahrnehmung. Die Autorin zeigt auf, wie die Darstellung einer gemusterten Tapete in Edgar Degas' Skizze *Die Familie Bellelli* (1858–1867) ornamentale Kontinuität evoziert und damit eine expansive räumliche Ausdehnung suggeriert.

⁶⁸³ Vgl. Werner Wolf: *Mise en abyme*, in: „Metzler Lexikon — Literatur- und Kulturtheorie“, Stuttgart, Weimar, 1998. S. 373.

⁶⁸⁴ Beyer 2008, S. 213.

Photograph, der als Scharnier zwischen Bildräumen fungiert: Dieser ist (an seiner oberen und linken Bildkante) Teil der Bildebene des zeigenden Mannes, aber (unten und rechts) tritt er direkt aus dem Schwarzraum. Zugleich bildet die weiße Kante die Einfassung des Polaroids und damit den Durchgang in einen weiteren Bildraum, innerhalb dessen sich gleichermaßen unterschiedliche fotografische Ebenen überlagern, da das Motiv aus einer Mehrfachbelichtung entstanden ist.

Diese Staffelung mehrerer Bildschichten im Polaroid wiederholt sich im Aufbau von Berndts Foto. Schattenfall und Schärfestufen modellieren den fotografischen Raum. Der Leserichtung folgend rücken die Finger in ihrer scharfen Wiedergabe an den vordersten Punkt des Bildes. Sie zeigen sich in einer ungeschönten Körperlichkeit. Die Nagelhaut ist spröde und brüchig. Narben und Färbungen deuten frühere Verletzungen an. Die Ausrichtung des Fingers führt den Blick nach rechts, weiter in das Sofort-Bild hinein. Bereits die polaroide Materialität lässt seine Bilderscheinung verschwommen und in dumpfer Farbigkeit erscheinen. So bildet es einen Kontrast zu der leuchtenden, deutlich definierten Hand und nähert sich von ihrer Textur her mehr dem dahinterliegenden Mittelgrund. Dieser Bereich wiederum tritt in seiner grobkörnigen Textur zurück und nimmt dennoch Kontakt nach vorne auf. Wie ein Guckloch gibt der Spalt zwischen Schwarzraum und weißer Polaroidkante die unscharfe Sicht auf die Augenpartie eines jungen Mannes frei. Nicht nur der vehement forcierte Blickwechsel zwischen ihm und den Betrachtenden, auch die Lichtpunkte in den Pupillen beziehen als Spiegelung des Blitzlichtes ein Bildaußen mit ein. Im Akt der Blendung holt Berndt — wie in *Untitled* (Abb. 114) — die ursprüngliche vis-à-vis-Situation ins Bild und kommt als Fotograf sowie als Adressat des frontalen Blicks des Baysiders zum Vorschein.

In Berndts Fotomontagen treten amorphe, räumliche und zeitliche Figurationen in Erscheinung, die stets im Wandel sind und die Wahrnehmung in einem permanenten Status des *Dazwischen* halten. Grenzen, an denen Bildräume sich berühren und das Visuelle in die Vorstellung übergeht, erweisen sich als durchlässig — innerhalb der eigenen Bildlogik und über die Ränder hinaus. So unterwandert Berndt das Konzept des Rahmens als Grenzhüter, denn jene

Zwischenräume⁶⁸⁵ zersetzen jegliche Demarkationen. Rahmungen treten zugunsten mehrdeutiger Figurationen zurück und reflektieren damit die ihnen zugeschriebene „Eigenschaft, im Erscheinen zu verschwinden“⁶⁸⁶.

Brüche und Irritationen in den raumzeitlichen Verschachtelungen verursachen Plurivalenzen der Rahmenwahrnehmung. So fallen in den Montagen hybride Verschränkungen zwischen Innen und Außen, Sichtbarkeiten und Imagination zusammen und spiegeln das Verständnis der Gläubigen von der Fotografie als transzendentes Medium, das Raum und Zeit überwindet und eine indexikalische Spur in eine jenseitige Welt konstituiert.⁶⁸⁷

⁶⁸⁵ Thürlemann und Ganz beschreiben den *Zwischenraum* als „Einlassstelle, durch welche der Realraum ins Bildgefüge drängt“, denn die „Grenze um die Bilder [...] ist nicht mehr der Schnitt zwischen Bild und Nicht-Bild, sondern der Zwischenraum, der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Bildern hervortreten lässt.“ Die These greift nicht nur bei räumlich angeordneten Bild-Ensembles, sondern auch bei einer einzelnen Fotomontage Berndts, deren Bildräume stets miteinander interagieren. Thürlemann, Ganz 2010, S. 17.

⁶⁸⁶ Dieter Mersch: *Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl minus Modalitäten medialen Darstellens*, in: „Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens“, ebd. (Hg.), München 2003, S. 9–49. [Herv. i. O.]. Das Paradox „besteht darin, daß es zwar einen Rahmen geben muß, um einen Zugang zum Gerahmten zu bekommen, daß dieser Rahmen aber keine feste Grenze markiert, sondern ein beweglicher Wechselrahmen, ein *Passe-partout* ist, der seine Wirkung in einer doppelten Geste zum Vorschein und zum Verschwinden bringt.“ Zit. nach: Wirth, 2002, S. 604.

⁶⁸⁷ Vgl. Sarah Frost: *Translucent Frames — Jerry Berndts's The Miraculous Photographs of Bayside*, in: Katja Böhlau, Elisabeth Pichler (Hg.): „Filters + Frames. Developing meaning in photography and beyond“, Weimar 2019, S. 84–88.

III. KONZEPTE DES FOTOGRAFISCHEN ERSCHEINENS. ABDRUCK, SPUR UND INDEX

„Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns.“⁶⁸⁸

Die spektrale⁶⁸⁹ Phänomenalität der Fotografie hat seit ihrer Erfindung eine Reihe von rationalen wie irrationalen Denkfiguren und Metaphern angeregt, die die Medialität des fotografischen Bildes und mit ihr die Evidenzkraft zur Disposition stellen. Licht ist der entscheidende Faktor und durchdringt im fotografischen Akt Zeit und Raum. Ein fotografiertes Objekt reflektiert im Moment der Aufnahme Lichtstrahlung, die sich auf die Silbersalze des Negativs oder die chemische Schicht im Polaroid überträgt.⁶⁹⁰ Bildlich fixiert, treffen jene Strahlen des Referenten schließlich auf die Netzhaut der BetrachterInnen und treten in unmittelbaren Kontakt mit ihnen. In physikalischen wie chemischen Reaktionen schreibt sich das Licht als immaterielle Spur auf dem Fotopapier ein und wird in eine neue, fotografische Materialität überführt, die seine Stahlkraft dauerhaft bewahrt. So steht die Bilderscheinung nicht zwingend in einem

⁶⁸⁸ Roland Barthes: *Die helle Kammer – Bemerkungen zur Photographie* (1980), Frankfurt a.M. 2012, S. 90.

⁶⁸⁹ Im Begriff des *Spektralen* — so wie ich ihn hier verwende — kommen unterschiedliche Wortbedeutungen zusammen: Lichtspaltung/Lichtübertragung und Gespenst/Vorstellung. Physikalisch betrachtet, ist ein *Spektrum* ein optisches Phänomen der Aufspaltung, das Licht in die Regenbogenfarben zerlegt und dabei Verborgenes zum Vorschein bringt. Dies wird in der Wortentlehnung des lateinischen Begriffs *spetrum* (Erscheinung in der Vorstellung, Schemen) gespiegelt: Die Flexion *spektral* wurde bereits im 16. Jahrhundert im Sinne von „gespensterhafte Erscheinung, Einbildung“ (Wolfgang Pfeifer: *spektral*, in: ebd. et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 1993, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, unter: www.dwds.de/wb/Spektrum, abgerufen am 16.12.2020) gebraucht und steht damit semantisch neben dem englischen Ausdruck *spectre* (Gespenst, Geist, Schemen) und dem französischen *Schreckgespenst*. Aus dieser etymologischen Komplexität entwickelt Barthes seinen Begriff des *spectrums*, den er dem *operator* (Fotograf) und *spectator* (Betrachter) gegenüberstellt: „Und was fotografiert wird, ist Zielscheibe, Referent, eine Art Götzenbild, vom Gegenstand abgesondertes *eidolon*, das ich das *spectrum* der PHOTOGRAPHIE nennen möchte, weil dieses Wort durch seine Wurzel eine Beziehung zum »Spektakel« bewahrt und ihm überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr des Toten.“ Barthes 2012, S. 17.

S. dazu: FAZIT — DAS TRANZENDENZVERSPRECHEN DER FOTOGRAFIE. DENKFIGUR UND GLAUBENSPRAXIS.

⁶⁹⁰ Barthes betont, dass „der einstige Gegenstand durch seine unmittelbare Ausstrahlung (seine Leuchtdichte) die Oberfläche tatsächlich berührt hat“. Barthes 2012, S. 92.

formalen Bezug (etwa durch Ähnlichkeit) zum fotografierten Objekt, aber sie birgt einen spektralen Rest des Referenten, der sich während der Aufnahme auf das Fotopapier übertragen hat und bis in die Gegenwart der BetrachterInnen präsent bleibt. In dieser Lichtspur fallen — nach Barthes — Realität und Vergangenheit⁶⁹¹ zusammen, woraus der Philosoph seinen Begriff des *Noemas*, dem *es-ist-so-gewesen* (*ça a été*), hergeleitet hat. Aufgrund dieser direkten Verbindung respektive des abdruckhaften Ineinandergreifens von Objekt und Negativ im Moment der Lichtübertragung lasse sich „nicht leugnen, daß die Sache da gewesen ist“⁶⁹².

In der Fototheorie haben neben Barthes weitere AutorInnen— William Henry Fox Talbot, Charles Sanders Peirce, Rosalind Krauss, Susan Sontag oder Georges Didi-Huberman — Thesen entwickelt, die über die formalen und ästhetischen Eigenschaften der Fotografie hinausgehen und dem Herstellungsprozess entscheidende Bedeutung beimessen:

„Was eine Fotografie zeigt oder bedeutet, ist [...] nicht davon zu trennen, auf welche Weise sie zustande gekommen ist – eben durch die physische Verbindung zum Dargestellten.“⁶⁹³

Aus ihren Überlegungen sind fotografische Topoi hervorgegangen, die bis heute den fototheoretischen Diskurs prägen: Abdruck, Spur und Index.

Der Lichtabdruck, den die Fotografie während der Aufnahme festhält, wird zum Zeuge der spektralen Berührung zwischen Referenten und Fotografie. Jedoch erlaubt er uns nicht — wie Didi-Huberman bemerkt — „die zweifelsfreie *Identifikation* des realen dargestellten Gegenstands. Ein Kontakt hat stattgefunden. Doch Kontakt mit wem, mit was, mit welchem ursprünglichen Objekt?“⁶⁹⁴. Diese entscheidende Leerstelle klafft bei der Betrachtung der zweiteiligen Bayside-Serie immer wieder auf und erzeugt mannigfaltige Irritationsmomente.

Das göttlich konnotierte Licht, das die Gläubigen in den *Miraculous Photographs* erblickten, wird in Berndts Fotografien auf unterschiedliche Weise

⁶⁹¹ Ebd., S. 86.

⁶⁹² Ebd., S. 86.

⁶⁹³ Peter Geimer: *Bilder der Berührung — Fotografie als Abdruck, Spur und Index*, S. 13–69, in: ebd.: „Theorien der Fotografie. Zur Einführung“, Hamburg 2009, S. 18.

⁶⁹⁴ Georges Didi-Huberman: *Ouverture — Von einem ichnologischen Standpunkt*, S. 190–200, in: ebd.: „Ähnlich und Berührung — Archäologie, Anachronismus und Modemität des Abdrucks“, Köln 1999, S. 190.

zitiert, aber auch konterkariert, denn als Bild-im-Bild treten die Polaroids nicht mehr in ihrem originalen Zustand auf und richten sich an neue RezipientInnen (etwa an AusstellungsbesucherInnen oder LeserInnen des Fotojournals). Im Akt des Abfotografierens hat die indexikalische Spur — sowohl in den Farbfotografien als auch den Schwarzweiß-Aufnahmen — einen Entzug sowie Erweiterungen erfahren. Spaltungen und Dichotomien sind entstanden, da in Berndts Aufnahmen konträre Wahrnehmungsstränge des fotografischen Bildes zusammenfallen. Das *Miraculous Photograph* verweist — als *Mise en abîme*⁶⁹⁵ und in seiner kontextuellen Rahmung — auf den religiösen Ritus, während der Fotojournalist durch seine fotografischen Gesten den eigenen rational-technischen Standpunkt gegenüber dem Phänomen offenlegt. Mit der fotografischen Verschachtelung evoziert er eine subversive Bildlichkeit und eine irritierte Deixis.

Die *Bayside*-Serie zeigt in ihrer Hybridität, dass die fotografischen Konzepte von Abdruck, Spur und Index stets mehrfach konnotiert sind und auf unterschiedlichen Ebenen in jeweils veränderter Erscheinung und Funktion auftreten. Um differenzierte Erkenntnisse zu erhalten, betrachte ich das *Miraculous Photograph*, Berndts Schwarzweiß-Fotografien und seine Farbfotografien separat voneinander und aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven.

⁶⁹⁵ II. 2.3 DURCHLÄSSIGE RAHMEN.

1.

MIRACULOUS PHOTOGRAPHS. VEHIKEL DES SAKRALEN

Den physikalischen Vorgang der Lichtübertragung haben die Baysider in ihrem Ritus auf transzendente Weise fruchtbar gemacht, denn sie begriffen und praktizierten Fotografie als religiösen Akt und selbstbestimmtes Erscheinungsritual. Die Gläubigen verstanden Licht als physische Verbindung zur jenseitigen göttlichen Welt, aus der die Heiligen Botschaften im Diesseits hinterlassen haben, die ohne die Fotografie der begrenzten menschlichen Wahrnehmung verborgen geblieben wären. Mit einem Knopfdruck haben sich ephemere Lichterscheinungen materialisiert und wurden für die Gläubigen als habhafte Reliquien unmittelbar greif- und verfügbar. Die Kamera wurde zum durchlässigen Medium, das Miraculous Photograph zur Vera Ikon und zur Urkunde der Existenz der Heiligen.

Für die Baysider hat die Fotografie bereits während der Aufnahme eine religiöse Codierung erfahren, da die Vorstellung der spektralen Berührung des Göttlichen das Polaroid vor dem Hervortreten der Bilderscheinung mit Sakralität aufgeladen hat. Das Moment der reinen *Denotation*, auf das Barthes im fotografischen Akt verweist⁶⁹⁶, konnte somit im Kontext des Marienrituals nicht stattfinden. Den Gläubigen nach sind die Heiligen in die Kamera eingedrungen und haben das Foto mit ihrem himmlischen Schein geprägt. Während der nächtlichen Rituale vollzog sich der entscheidende Zeitabschnitt der Aufnahme — der Kontakt des Lichts auf dem Papier vom Betätigen des Auslösers bis zum Blendenverschluss — innerhalb mehrerer Minuten. In diesem verhältnismäßig langen Moment haben sich bewegte Lichtquellen — Kerzen, Taschenlampen etc. — in einer kontinuierlichen Spur in das Polaroid eingeschrieben. Da aber das Miraculous Photograph kein mimetisches Abbild eines Objekts vor der Kamera zeigte, sondern abstrahierte, oft zeichnerisch anmutende Formen ausgebildet

⁶⁹⁶ Vgl. Roland Barthes: *Die Rhetorik des Bildes* (1964), in: ebd.: „Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays“, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1990, S. 38/39. Da die Fotografie im Moment der Aufnahme noch von allen kulturellen Konnotationen befreit ist, spricht Barthes von einem „adamische[n] Urzustand“ (S. 37), in dem die fotografische „Botschaft ohne Codes“ auftritt. Nachdem das Bild zu Vorschein gekommen ist, wird die Fotografie von außen mit Bedeutungen aufgeladen und zum kulturellen Konstrukt.

hat⁶⁹⁷, folgerten die Baysider, es sei das Werk eines überirdischen Wesens. Dieses sei während der Aufnahme anwesend, nur wenige Zentimeter von den Fotografierenden entfernt und ihren Augen dennoch verborgen.⁶⁹⁸ Mit dem Austreten des Fotos war die Lichtzeichnung bereits vollzogen, die Heiligen verschwunden. Unmittelbar nach dem Auswurf zeigte das Polaroid zunächst ein mattgraues Bild, das wie eine Zäsur fungierte und voller Latenz war. Diese monochrome Bilderscheinung markierte jene *Leerstelle, die zwischen dem Motiv und seiner Wiederkehr im Bild klaffte*⁶⁹⁹. Doch wenn die Lichtspuren verzögert auf dem Fotopapier erschienen sind, wiederholte sich die Bildempfängnis vor den Augen der Baysider: Das göttliche Licht hat sich sukzessive im Polaroid reinkarniert und mit ihm die Heiligen. Der automatische Sofort-Bild-Prozess hat *gespenstische* Effekte erzeugt. Das sukzessive Hervortreten des Bildes hat Assoziationen zu einer allmählichen Materialisierung eines Geists geweckt und die Baysider in ihrem Glauben an die transzendente Einschreibung der Heiligen bestärkt.⁷⁰⁰

In der Anschauung der Baysider haben die Heiligen durch die Fotografie ihre Gaben (*Acheiropoieta*⁷⁰¹) hinterlassen, die von den Gläubigen selbstbestimmt und seriell veranlassen wurden. Diesen Widerspruch ausklammernd, betrachteten sie ihre gesegneten Sofort-Bild-Kameras als Instrumente der göttlichen Kommunikation, da der Apparat — zu jeder Zeit, auf Knopfdruck — einen Durchgang zu jenseitigen Räumen freilegen konnte, mittels dessen die Heiligen ihren unverfälschten Abdruck im Foto zurückgelassen und damit ihre Botschaft in die irdische Wirklichkeit übermittelt haben.

Die Vorstellung eines von *Geisterhand* gemachten Bildes, entspricht einer frühen Metapher, mit der der Fotograf William Henry Fox Talbot das gespenstische Potential der Fotografie bereits im Jahr 1839 benennt: Diejenigen, die die fotografische Technik nicht verstehen, müssten glauben, „daß einem der Geist aus Aladins Wunderlampe dienstbar ist“, schreibt er und bezeichnet die

⁶⁹⁷ I. 1.3.1 LICHTSCHRIFT.

⁶⁹⁸ Auch wenn sie durch den Sucher blickten, würde sich ihnen ein anderes Bild als auf dem Foto bieten, da die menschliche Wahrnehmung Bewegungsspuren nicht als additives Bild — wie die Fotografie es vermag — erfasst, sondern in einem zeitlichen Nacheinander.

⁶⁹⁹ Vgl. Geimer 2009, S. 15.

⁷⁰⁰ FAZIT. DAS GESPENSTISCHE DER FOTOGRAFISCHEN TRANSZENDENZ.

⁷⁰¹ Zu *Acheiropoieta*: I. 1.2.3 VEREHRUNG ALS VERA IKON.

Fotografie als „Naturmagie“.⁷⁰² Sein Terminus liegt im Radius der Metapher der Lichtschrift: Einer frühen Vorstellung, die Sonne zeichne mit Licht die fotografischen Bilder, was die Wahrheit des Abgebildeten garantiere.⁷⁰³ Zu Gunsten einer rationaleren Erklärung entledigt sich Talbot in seiner Schrift *The Pencil of Nature* des Begriffs des Magischen und spricht von einem natürlichen Abdruck („impressed by Nature’s hands“⁷⁰⁴), der aus der eigenständigen Einschreibung der Lichtstrahlen resultiert. Er entwickelt den Begriff weniger aus formalen Gesichtspunkten wie Ähnlichkeit zum Referenten, vielmehr betont der Fotograf die technischen Aspekte des Herstellungsprozesses, die zu einem unverstellten Lichtabdruck führen. Die dabei entscheidende Neutralität⁷⁰⁵ des Apparats (oder mit Barthes Worten: „das Mechanische ist hier ein Unterpfand für Objektivität“⁷⁰⁶) geht ebenso auf den unzugänglichen Moment der Lichtübertragung zurück.

Während der automatischen Aufnahme, aber auch während der nachgeschalteten polaroiden Bilderschei­nung verharrten die Gläubigen in einem passiven Modus. Nach dem Auslösen ließen beide Teile des automatischen Bildprozesses (Aufnahme und Erscheinen des Bildes) — den Baysidern nach — keine menschliche Eingriffsmöglichkeit zu. Auch wenn die Lichte­ffekte weitgehend zufällig entstanden sind, haben sie doch symbolische Zeichen ausgebildet: Farben, Formen, Figuren, die die Gläubigen unmittelbar decodieren konnten⁷⁰⁷ und deshalb von einer direkten Ansprache der Heiligen überzeugt waren.

⁷⁰² William Henry Fox Talbot, in: Brief an die *Literary Gazette*, 2.2.1839, zit. nach: Hubertus von Amelunxen: „Die aufgehobene Zeit — Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot“, Berlin 1989, S. 33.

⁷⁰³ Vgl. Bernd Stiegler: *Licht-Schrift*, S. 131-133, in: ebd.: "Bilder der Photographie: Ein Album photographischer Metaphern", Frankfurt a.M. 2006, S. 128.

Auch Sonja Neef greift auf den Terminus zurück. Sie beschreibt ein präfotografisches Verfahren aus dem Jahr 1717, mit dem Johann Heinrich Schulze Schrift mittels lichtempfindlicher Substanzen auf dem Fotopapier zur Erscheinung brachte. In seinen Experimenten inszenierte der Universalgelehrte eine *Art écriture automatique, geschrieben von den Strahlen der Sonne*. Vgl. Sonja Neef: *Abdruck und Spur — Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Produzierbarkeit*, Berlin 2008, S. 41/42.

⁷⁰⁴ William Henry Fox Talbot: *Introductory Remarks*, in: Beaumont Newhall (Hg.): „The Pencil of Nature“ [Faksimile der Erstauflage von 1844–1946], New York 1969, o.S.

⁷⁰⁵ S. dazu: I. 1.2.2 DER OBJEKTIVE APPARAT.

⁷⁰⁶ Barthes 1990, S. 39.

⁷⁰⁷ Die Bildsprache der Baysider hat sich aus der polaroiden Ästhetik heraus entwickelt. Aus typischen polaroiden Lichte­ffekten wie Linien, Wolken oder Strahlen, sowie der spezifischen Farbigeit der Sofort-Bilder konstituierte sich ihr zeichenhaftes Vokabular.

Siehe weiter zu Codes und dem Phänomen der *Pareidolie*: I. 1.2.2 DER OBJEKTIVE APPARAT.

Die fotografischen Konzepte von Abdruck und Spur begründen sich aus der spektralen Berührung im Moment der Aufnahme und sind eng miteinander verstrickt. In der Fototheorie oftmals synonym gebraucht⁷⁰⁸, öffnet sich in Rosalind Krauss' Definition eine Differenz: Die Fotografie „produziert die bezeugende Spur der Körper oder der Objekte, die ihren Abdruck in die Emulsion [...] gestempelt haben.“⁷⁰⁹ In Krauss' Überlegung ist die Spur nicht auf den Moment des Abdrückens begrenzt. Die Spur *wird produziert* und ist fortlaufend, referentiell und evident. Als deiktische Kraft durchdringt sie Raum und Zeit. Das *Miraculous Photographs* changiert kontinuierlich zwischen Jenseits, Gegenwart und Zukunft⁷¹⁰, da der Blick die verschiedenen Raumzeitkontinuen des Bildes durchläuft und imaginär vereint. Die Wahrnehmung durchdringt — pikturale wie imaginierte — Spuren, die Referent, Polaroid und BetrachterInnen miteinander verbinden. Die Erscheinung dieser Spuren ist amorph und nicht zwingend an die kausale Beziehung zu Objekt und Akt gebunden. Sie werden zum transzendenten Phänomen und in der *Bayside*-Serie als Bewegung im Zwischenraum begriffen.

Dagegen wählt Krauss für den Abdruck das Bild eines Stempels und assoziiert eine singuläre, ephemere, effektvolle Berührung, die in der Fotografie auf das Zeitfenster der Lichtaufnahme begrenzt ist. Abdruck ist sowohl Akt als auch Effekt: das Bild, das bleibt und — nach Krauss — eben jene *Spur produziere*. So entspricht ihre terminologische Abgrenzung den etwa zeitgleichen Überlegungen Didi-Hubermans:

„Einen Abdruck (empreinte) machen: eine Markierung erzeugen durch den Druck eines Körpers auf eine Oberfläche. [...] Häufig verweist das Wort »Abdruck« —

⁷⁰⁸ Silke Müller verweist auf die Problematik, die Begriffe synonym zu verwenden, da die Wortbedeutungen entscheidende Differenzen öffnen. Gemein ist ihnen jedoch, dass sie *den automatischen Herstellungsprozess als zentrales Identifikationsmerkmal* des fotografischen Bildes verstehen. Vgl. Silke Müller: *Fotografie und Abdruck*, S. 201–207, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch: „Bild — Ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart 2014, S. 205.

⁷⁰⁹ Rosalind Krauss: *Der Nachtwandler*, S. 138–154, in: ebd.: „Das Fotografische. Eine Theorie der Abstände“, München 1998, S. 145.

⁷¹⁰ Die Baysider deuteten die polaroiden Lichteffekte als *Symbol*, sprich: als personalisierte, bildsprachliche Botschaften, die ihre irdische Gegenwart beleuchteten, aber auch als Prophezeiung zukünftige Ereignisse voraussahen.

I. 1.3 BILDER UND BOTSCHAFTEN.

Vgl. Charles S. Peirce: *Ikon, Index und Symbol*, in: ebd.: „Phänomen und Logik der Zeichen“, Frankfurt a.M. 1983, S. 65.

vielleicht im Unterschied zur Spur [...] — darauf, daß das Ergebnis des Vorgangs fortbesteht, daß die Geste in einer »dauerhaften Markierung« resultiert.“⁷¹¹

Der Abdruck, so bemerkt Didi-Huberman weiter, ist stets an einen Träger, „ein materielles Substrat“⁷¹² — etwa das lichtempfindliche Fotopapier — gebunden und an eine körperliche Geste, die es hervorbringt.

Diese spurbildende Geste behauptet sich in der Sofort-Bild-Fotografie als vierfache: der manuelle Druck auf den Auslöser, die spektrale Berührung von Referenten und Fotografie, der apparative Auswurf des Fotoobjekts sowie das unmittelbare Hervortreten des polaroiden Bildes. So finden diese unterschiedlichen Akte des Abdrückens prozesshaft in einem zeitlichen Hintereinander statt, das endet, sobald das Bild vollständig auf dem Polaroid erscheint. In genau diesem Moment ist der Akt des Abdrucks zu seinem Bild geworden. Die zeitliche Verschiebung, die sich mit diesen Vorgängen vollzieht, wandelt den Status der Fotografie nachhaltig: Die Gegenwart der Aufnahme hat sich abgespalten und die Lichterscheinung auf dem Sofort-Bild gibt nunmehr Fragmente einer vergangenen Präsenz, eines räumlichen Jenseits wieder, die sich auf den Zeitraum der Aufnahme gründen und somit kontinuierlich als Spur darauf zurückreferieren.

In dieser Denkfigur rückt die raumzeitliche *Trennung* zwischen Objekt und seinem Bild in den Blick und damit die *Abwesenheit*⁷¹³ des Referenten. „Das Verschwundensein des Objekts ist die Bedingung seiner Darstellbarkeit. Auch wenn die Einschreibung durch direkten physischen Kontakt zustande kommt, vermittelt zwischen Objekt und Abdruck eine Nachträglichkeit, die beide niemals zur Deckung kommen lässt.“⁷¹⁴ Demnach werden für das Konzept des Abdrucks das Absente, die Spaltung und zeitliche Inkohärenz konstitutiv. Die Wahrnehmung der Betrachtenden changiert an der Schwelle von Sehen/Imaginieren, Erscheinen/Verschwinden und Zeigen/NichtZeigen.⁷¹⁵ „Das Wechselspiel von Berührung und Entfernung verändert [...] unsere Beziehung

⁷¹¹ Georges Didi-Hubermann: *Ähnlichkeit und Berührung — Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Hamburg 1999, S. 14. Die Fotografie nimmt in Didi-Hubermans Untersuchung nur einen kleinen Aspekt ein. Im Zentrum seiner Studie stehen vielmehr prähistorische Abdrücke, Abgüsse, Totenmasken, Gravuren und Plastiken. Somit zeigt der Autor, dass die Befragung des Abdrucks „kein fotospezifisches Phänomen darstellt, sondern auch im größeren Zusammenhang philosophischer und kulturhistorischer Fragestellungen betrachtet werden kann“. Geimer 2009, S. 46.

⁷¹² Didi-Huberman 1999, S. 14.

⁷¹³ Ebd., S. 190.

⁷¹⁴ In Rückbezug auf Didi-Huberman: Geimer 2009, S. 47.

⁷¹⁵ II. 1.2.1 NICHTZEIGEN.

zum werdenden und zur Erinnerung, so daß der Akt und die Verzögerung, das gegenwärtige und das Gewesene sich zu einer neuartigen und für das Denken verwirrenden Formation verbinden.“⁷¹⁶

Demnach bedeutete die Abwesenheit des Referenten, die der fotografische Abdruck bezeugt, für die Gläubigen keinen Verlust⁷¹⁷, sondern ein entscheidendes Potential: Das Sofort-Bild, seine Leerstellen, Brüche, Metaphern und Symboliken öffneten ihrer Imagination immensen Raum, ihren Glauben an einen göttlichen Referenten evident herzuleiten. Die Baysider sahen in den *Miraculous Photographs* materielle Hinterlassenschaften der Heiligen, die nach dem Einschreibungsakt ins Himmelreich zurückgekehrt sind, aber deren Substanz sich in dieser spektralen Markierung dauerhaft im Foto angelagert hat.

Die Immanenz der Vorstellung einer physischen Verbindung, die während des Lichtkontakts entsteht, ist in Talbots Formulierung („impressed by Nature's hands“⁷¹⁸) und seiner apparativen Herleitung bereits angelegt und wird um 1900 in Charles Sanders Peirces Zeichentheorie⁷¹⁹ im Begriff des Index konkretisiert, der Ausgangspunkt für eine Reihe fototheoretischer Überlegungen ist. Peirce charakterisiert den Index als zeichenhafte Spur, die stets aus einer körperlichen Beziehung hervorgeht und damit die zeitweilige Präsenz des Referenzobjekts bezeugt. So weist etwa Rauch symptomatisch auf Feuer, eine Narbe auf eine Wunde.⁷²⁰ Diese Beispiele von Indizes zeigen, dass nicht zwingend ein Abdruck stattgefunden haben muss, aber sich eine Spur dennoch aus den materiellen Transformationen konstituiert, die aus der *physikalischen Verbindung zwischen dem Zeichen und seinem Objekt*⁷²¹ hervorgehen.

⁷¹⁶ Didi-Huberman 1999, S. 191.

⁷¹⁷ Ebd., S. 190.

⁷¹⁸ Talbot 1969, o.S.

⁷¹⁹ Der Semiotiker Charles Sanders Peirce entwirft 1893 mit seinem Text „Die Kunst des Rasonierens“ (in: Charles Sanders Peirce: „Semiotische Schriften“, Bd. I, Frankfurt a.M. 1986, S. 191-201) ein Grundvokabular der Zeichentheorie. Er benennt drei Arten von Zeichen: *Similes/Ikons*, *Indikatoren/Indizes* und *Symbole* (ebd., S. 193). Die Fotografie dient Peirce als ein Beispiel von vielen, mit denen er die Wirklichkeitsnähe bestimmter Medien erörtert. In seiner Beschreibung ordnet er das Foto erst der Zeichenart der *Similes* oder *Ikons* zu, also jenen Zeichen, die über Ähnlichkeit funktionieren. Zugleich begründet er diese Ähnlichkeit jedoch mit dem Herstellungsprozess des Fotos, wodurch dieses auch der Gruppe der *indexikalischen* Zeichen zuzuordnen ist. So seien Fotografien *Zeichenzwitter*: Die physische Berührung, die während der Aufnahme passiert, kennzeichnet Dubois – in Rückbezug auf Peirce – als *singulär, beweisend und bezeichnend*. Vgl. Dubois 1999, S. 64.

⁷²⁰ Vgl. in Rückbezug auf Peirce: Dubois 1999, S. 65.

⁷²¹ Ebd., S. 64/65.

Nach Peirce ist „ein Foto ein Index, weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existenzielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt.“⁷²² Das semiotische Konzept ist auf jedes fotografische Bild übertragbar, besonders aber betont Peirce Momentaufnahmen:

„Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection.“⁷²³

Mit der indexikalischen Verbindung zwischen Referenten und Fotografie fügt Peirce der mimetischen Bezogenheit (Ikon) eine physische Referentialität (Index) hinzu, die sich für die reale Existenz des Referenten verbürgt.⁷²⁴

Die physischen Eigenschaften des Index entfalten in den Miraculous Photograph sakrales Potential: Die Baysider begriffen die fotografischen Erscheinungen als körperlichen Rest der Heiligen und erhoben das Fotoobjekt „zum bildlichen Gestalter eines göttlichen Ersatzleibes“⁷²⁵. Dabei spielte es für sie keine Rolle, ob sie ein Original-Polaroid oder eine farbige Kopie⁷²⁶ vor Augen hatten. Ihr Glauben resultierte aus der fotografischen Spur, die Licht unerschöpflich von Ebene zu Ebene führt und damit zeitliche Schichten miteinander vereint.

Gar fleischlicher Natur erscheint die indexikalische⁷²⁷ Spur auch in Metaphern von Barthes: „Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick“. Der Philosoph vergleicht die Beziehung von Referenten und BetrachterInnen mit der existentiellen Verbindung zwischen Mutter und Kind, die gleichsam in der Beziehung der Baysider zur Heiligen Maria als Mutterfigur ihrer Gemeinschaft reflektiert wird.⁷²⁸ Gewiss ist Barthes

⁷²² Charles S. Peirce: *Ikon, Index und Symbol*, in: ebd. „Phänomen und Logik der Zeichen“, Frankfurt a.M. 1983, S. 65. S. dazu: I. 1.3 BILDER UND BOTSCHAFTEN.

⁷²³ Charles Sanders Peirce: *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*, in: Justus Buchler (Hg.): „Philosophical Writings of Peirce“, New York 1955, S. 106.

⁷²⁴ Vgl. Dubois 1999, S. 64.

⁷²⁵ Katharina Sykora: 1999, S. 26. S. dazu: I. VEREHRUNG ALS VERA IKON.

⁷²⁶ Im Rahmen des Marketings der OLR wurden ausdrucksstarke Miraculous Photographs abfotografiert, vervielfältigt und international verbreitet. S. dazu: I. 1.2.4 VERVIELFÄLTIGUNGEN.

⁷²⁷ Barthes gebraucht die Termini Index und Abdruck in *Die helle Kammer* nicht explizit, aber dennoch sind beide Konzepte seinen Überlegungen immanent.

⁷²⁸ I. 1.1.3 ENT/MYSTIFIZIERUNG.

Perspektive von der Trauer um seine verstorbene Mutter geprägt. Diese ist Ausgangspunkt und Triebfeder seiner Schrift *Die helle Kammer* und seine Überlegungen gehen aus emotionalen Erinnerungen und Verlustgefühlen hervor.⁷²⁹ Im Gegensatz zu den Baysidern versteht Barthes die Fotografie als Dokument der Vergänglichkeit, die im Zeigen des Vergangenen, statt Trost zu spenden, nur die Gewissheit des Todes schafft. Bei ihm führt die sogenannte Nabelschnur in ein Jenseits, in dem die Mutter noch lebte, und damit zur Erkenntnis ihrer unwiederbringlichen Abwesenheit. Seine Überlegungen gehen mit Katharina Sykoras Zuschreibung des *fotografischen Abdrucks als Negativform* einher, nachdem die Fotografie in dieser Denkfigur stets „das Abwesende und Vergangene anzeigt“, „Lebendes von Totem scheidet und diesen Umschlag bezeugt“.⁷³⁰ Demnach kreuzt sich Barthes Ansatz zwar mit jenem der Baysider besonders in der emotionalen Bindung an den Referenten. Doch fungierte die Fotografie unter den Gläubigen nie als Vanitas-Symbol. Vielmehr wurde das *Miraculous Photograph* zum Medium der lebendigen Begegnung, denn — ihrer Überzeugung nach — strahle die Präsenz der Heiligen aus den Fotos hervor und wirke bis in die Gegenwart. Gleichsam übermittelten die Heiligen ihnen aktiv Botschaften und traten somit nicht als Stimmen der Vergangenheit auf, sondern sprachen zeitlos aus transzendenten Räumen zu ihnen.

Das Jenseits, in das die Baysider blickten, zeigt ein vom Realen abgespaltenes Raum-Zeit-Kontinuum, durch dessen permeable Struktur das Licht gleitet und simultan die BetrachterInnen durchdringt. In diesem Sinn schreibt Barthes:

„[D]as Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal fotografiert worden sind“⁷³¹.

Mit der Metapher der Haut gebraucht der Philosoph ein weiteres Bild des menschlichen Körpers und verweist sogleich auf antike Wahrnehmungskonzepte der *eidola*⁷³², die durch die Erfindung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts eine diskursive Aktualisierung erfuhren. In seinem 1859 publizierten

⁷²⁹ Barthes selbst benennt, dass seine Gedanken zur Fotografie in *Die helle Kammer* aus subjektiven Empfindungen hervorgehen: „[...] ich würde den Versuch wagen, auf der Basis von ein paar persönlichen Gefühlen die Grundzüge, das Universale, ohne das es keine Photographie gäbe, zu formulieren.“ Barthes 2012, S. 17.

⁷³⁰ Katharina Sykora: 1. *Fototheorien des Todes — Metaphern und Denkfiguren*, in: ebd.: „Die Tode der Fotografie II“, Paderborn 2015, S. 15.

⁷³¹ Barthes 2012, S. 91.

⁷³² Barthes selbst spricht vom *eidolon* und setzt dies mit seinem Begriff des *spectrums* gleich. Vgl. Barthes 2012, S. 17. S. dazu: Fußnote 689 in der Einleitung dieses Kapitels.

Essay „Stereoskop und Stereographie“⁷³³ bringt Oliver Wendell Holmes einer breiten Öffentlichkeit fotografische Techniken nahe und kontextualisiert das Fotografische mit theoretischen Gedanken über das Sehen. Zur Einführung greift er ein Konzept von Lukrez⁷³⁴ (1. Jahrhundert v. Chr.) auf, der davon ausging, dass jegliche Körper ununterbrochen farbige Bilder von sich selbst aussenden: „subtile Emanationen“⁷³⁵, die durch die Luft strömen⁷³⁶ und „unsere Sinnesempfindungen auslösen, sobald sie auf unsere Sinnesorgane treffen.“⁷³⁷ *Haut* (*membrana*), *Rinde* (*cortex*) und *Rauch* (*fumus*) sind bildhafte Begriffe, mit denen der Philosoph jene Spektralschichten bezeichnet.⁷³⁸ Seine Zuschreibungen stellen unterschiedliche Stofflichkeiten gegeneinander, die die Hybridität dieser Theorien verdeutlichen. Aber gemein ist den Begriffen die physische Beziehung, die sich zwischen Körper und Bild konstituiert.⁷³⁹ Demnach ist der Index in jenem antiken Theorem bereits angelegt.

„Diese sichtbaren Filme oder häutchenartigen *excuviae*⁷⁴⁰ der Objekte“⁷⁴¹ zeigen sich auf Spiegelflächen, etwa in Reflexionen des menschlichen oder tierischen Auges. In dieser Vorstellung trifft das göttliche Licht der *Miraculous Photographs* im betrachtenden Wahrnehmungsprozess nicht nur als kognitiver Impuls auf die Retina der Baysider. Es manifestiert sich bildlich in der spiegelnden Oberfläche ihrer Augen und haftet sich ihnen buchstäblich an.⁷⁴² In diese Richtung denkt auch Barthes, wenn er schreibt, durch seinen Blick *teile er mit dem*

⁷³³ Oliver Wendell Holmes: *Das Stereoskop und der Stereograph* [1859], S. 11–32, in: Berndt Stiegler (Hg.): „Spiegel mit einem Gedächtnis — Essays zur Fotografie“, München 2011, S. 11.

⁷³⁴ Wie Holmes bemerkt, fußen Lukrez’ Konzepte auf Schriften des Philosophen Demokrit von Abdera, der bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. über *Abbilder* und *Formen* schreibt, die vom Körper ausgestoßen werden. Lukrez gilt als Vertreter der Schule des *Materiellen Atomismus*, deren AnhängerInnen die Überzeugung teilten, dass alle Gegenstände und auch der Mensch, aus winzigen, unteilbaren Einheiten, den Atomen, bestünden und nicht — wie zu seiner Zeit weit verbreitet — aus Feuer, Wasser, Erde, Luft oder einer Mischung aus all diesem. Vgl. Hartmut Böhme: *Welt aus Atomen und Körper im Fluss — Gefühl und Leiblichkeit bei Lukrez*, S. 413–439, in: Michael Großheim u. Hans-Joachim Waschkes (Hg.): „Rehabilitierung des Subjektiven. Festschrift Hermann Schmitz 65. Geburtstag“, Bonn 1993, S. 430/31.

⁷³⁵ Holmes 2011, S. 11.

⁷³⁶ Böhme 1993, S. 431.

⁷³⁷ Holmes 2011, S. 11.

⁷³⁸ Böhme 1993, S. 431.

⁷³⁹ Rauch ist ein indexikalisches Zeichen dafür, dass ein Feuer brennt, Rinde für den Baum und Haut für den Körper.

⁷⁴⁰ Fossile Überreste.

⁷⁴¹ Holmes 2011, S. 12.

⁷⁴² Vgl. dazu Sykoras Ausführungen zum *Optogramm*: ebd. 2015, S. 41/42.

*Abgebildeten eine Haut*⁷⁴³. Doch wenn die Baysider ihren Blick wieder abwandten und das Fotoalbum schlossen, würde auch der heilige Schein aus ihrem Antlitz verfliegen, denn Seh-Häute „besitzen keine reale, von ihrer beleuchteten Quelle losgelöste Existenz, und verschwinden, wenn man die Quelle wegnimmt.“⁷⁴⁴ Hier schlägt Holmes die Brücke zur Fotografie: Die junge Technik sei als erste im Stande, diese Seh-Häute zu speichern, da sie sich in den Silberpartikeln der Fotoplatte reflektieren und bildlich festgehalten werden können. So fungiert die Fotografie als *Spiegel mit einem Gedächtnis*⁷⁴⁵.

Dieses Wahrnehmungsmodell findet in der Sofort-Bild-Fotografie eine Steigerung. Direkt nach der Aufnahme wirft die Kamera das Foto geräuschvoll aus und ‚gebiert‘ ein körperliches Objekt, dessen ‚Bildempfängnis‘ sich unmittelbar darauf vollzieht. Die Gläubigen betrachteten das *Miraculous Photographs* — im Sinne Jean Baudrillards — als *ein vom realen Gegenstand abgefallenen Film*⁷⁴⁶, dessen Erscheinung sich auf der Existenz der Heiligen konstituierte. Der Medientheoretiker spricht von der „Ekstase des Polaroids: fast gleichzeitig den Gegenstand und sein Bild zu erhalten, als ob sich diese alte Physik oder Metaphysik des Lichts verwirklichte, in der jeder Gegenstand von selbst seine Doubles und Clichés abscheidet, die unser Blick auffängt.“⁷⁴⁷ Der Referent und seine bildliche Erscheinung sind nicht nur durch die substanzielle Kraft des Lichts miteinander verbunden, zugleich spaltet das fotografierte Objekt — dieser Vorstellung nach — während der Aufnahme einen physischen Teil von sich ab und manifestiert sich als Fotografie in einer neuen Materialität.

Das Fotografische zeigt sich in jenen Theorien als „Komplimentärfigur von Ablösung und Anlagerung“⁷⁴⁸, stellt Sykora fest. Der Akt des Fixierens geht in der fotografischen Aufnahme mit einer — partiellen — Inbesitznahme des Referenten einher, woraus Prozesse der Spaltung und Zerstreuung resultieren.

⁷⁴³ Barthes 2012, S. 14. Sykora bemerkt, dass die antike Vorstellung der *eidola* — von den Atomisten als *Schwingungen der Atome an der Oberfläche eines Gegenstandes* verstanden — von Barthes strukturell übernommen wird. Allerdings spricht dieser nicht von Atomen, sondern ersetzt sie durch Lichtpartikel. Vgl. Sykora 2015, S. 45. Für die Fotografie bedeutet das nach Barthes: „Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht. [...] der Referent bleibt haften“.

⁷⁴⁴ Holmes 2011, S. 12.

⁷⁴⁵ Ebd. S. 13.

⁷⁴⁶ Baudrillard 1987, S. 55.

I. 1.2.1 SOFORT-BILD-FOTOGRAFIE.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 55.

⁷⁴⁸ Sykora 2015, S. 17.

„Die physische Oberfläche der Dinge wandert in die Oberfläche der Fotografie [...]. Der wiederholte Akt des ‚Abziehens von Wirklichkeit‘ geschieht dabei auf drei Ebenen: in der primären Reproduktion durch die Aufnahme, dann im ersten entwickelten Bild und schließlich in dessen tendenziell unendlichen Vervielfältigungen. Die potenzierte Reproduktionsfähigkeit des Mediums verstärkte die Vorstellung von einer ‚tödlichen Häutung‘ der Fotografie.“⁷⁴⁹

Diese destruktiv, zerstörerisch interpretierten Vorgänge der Fotografie werden in einer Schilderung des Fotografen Felix Nadars über die Furcht Honoré de Balzacs vor der Fotokamera anekdotisch auf den Punkt gebracht. Der Schriftsteller ging davon aus, dass jeder lebende Körper aus *unendlich vielen Spektren*⁷⁵⁰ respektive *geisterhaft-unkörperlichen Bildern*⁷⁵¹ (*de séries de spectres*⁷⁵²) bestehe, „die in winzig kleinen Schuppen oder Blättchen schichtenförmig übereinanderliegen und ihn von allen Seiten einhüllen“⁷⁵³. Die Fotografie jedoch entziehe dem abgebildeten Körper eine dieser Spektralschichten und bewahre sie dauerhaft in der Fotoplatte auf. Durch die körperliche Entnahme büße der fotografierte Mensch mit jeder Aufnahme „einen Teil seines elementaren Wesens“⁷⁵⁴ ein. So lag die Kamerascheue Balzacs insbesondere in der Furcht vor einer körperlichen und ontologischen *Ausdünnung* begründet und vor der daraus folgenden sukzessiven *Auslöschung*.⁷⁵⁵

Hier zeigt sich das Spektrale in einer düsteren Drastik, weil es nicht allein die Erschaffung eines Körpers evoziert, sondern in Prozessen der Aufspaltung, Ablösung und Zerstreuung einen Akt der Vernichtung vollzieht. Die *Miraculous Photographs* hingegen generieren aus den gleichen Prozessen der Aufspaltung und Zerstreuung schöpferische, mediale und expansive Potentiale: Aus ihnen strahlt göttliches, unerschöpfliches Licht auf diejenigen, die es als solches betrachten.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 19.

⁷⁵⁰ Félix Nadar: *Balzac und die Daguerreotypie*, in: ebd.: „Als ich Photograph war“ [1900], Zürich 1978, S. 23.

⁷⁵¹ Susan Sontag: *Die Bilderwelt* [1977], in: ebd.: „Über Fotografie“, Frankfurt a.M. 2006b, S. 151.

⁷⁵² Felix Nadar: *Quand j'étais photographe*, Paris 1900, S. 6.

⁷⁵³ Alternative Übersetzung der deutschen Ausgabe: Nadar 1978, S. 23.

⁷⁵⁴ Nadar 1978, S. 23.

⁷⁵⁵ Vgl. Sykora 2015, S. 38, Stefanie Diekmann: *Mythologien der Fotografie. Abriss zur Diskursgeschichte eines Mediums*, München 2003, S. 193.

2.

SCHWARZWEIß-FOTOGRAFIEN. GESTISCHE NETZWERKE

Die Schwarzweiß-Fotografien entziehen den Polaroids Farbe und damit die Spektralität, die die Baysider als essentiell für die Reinheit des Lichts und die Lesbarkeit der Botschaften betrachteten. Für sie wäre die physische Spur zu Gott vermutlich ausgedünnt oder sogar gekappt worden, nicht weil sich die Distanz von BetrachterInnen zur Quelle des göttlichen Lichts mit der nachgeschalteten Aufnahme Berndts vergrößert⁷⁵⁶, sondern weil Berndts Fotografie mit der Abwesenheit von Farbe nur eine gefilterte und damit defekte Spektralschicht des Polaroids darstellt und so die vollständige Dechiffrierung der Botschaft verwehrt.⁷⁵⁷

Dennoch offenbaren die *Miraculous Photographs* in Berndts Schwarzweiß-Aufnahmen ein fotografisches Jenseits, das zunächst nicht sakral konnotiert ist, sondern sich formal als Bild-im-Bild öffnet. Der Blick der BetrachterInnen bewegt sich innerhalb des Zusammenspiels der körperlichen Gesten der Baysider, in das die Polaroids eingebettet sind, und ist somit zunächst im bildlichen Raum des Rituals verortet. Doch als Ankerpunkt der Interaktionen der abgebildeten Gläubigen wird seine Wahrnehmung zugleich explizit in jenen zweiten Bildraum gelenkt, der sich innerhalb des weißen Polaroidrahmens auftut. Ohne Kontextwissen zeigt dieser ein vages, oft abstraktes Bild, dessen vermeintlichen Referenten die uneingeweihten BetrachterInnen nicht ausdeuten kann. Allein die Exponierung der Baysider im spezifischen, fotografischen Raum gibt Hinweise zur religiösen Aufladung der gezeigten Objekte und damit zur Szene. So erweitert sich der Fokus von den physischen Konnotationen der Lichtspur, aus denen die Baysider ihren Glauben stützen,

⁷⁵⁶ Schließlich unterschieden die Baysider in ihrer Glaubenspraxis nicht zwischen den originalen *Miraculous Photographs* und ihren weit verbreiteten Farbkopien, sondern verehrten beide Varianten gleichermaßen.

I. 1.2.4 VERVIELFÄLTIGUNGEN.

⁷⁵⁷ Beispielsweise standen blaue Lichtlinien — den Gläubigen nach — für die Anwesenheit der Jungfrau Maria, pinke für Jesus Christus und grüne für den Heiligen Michael. Ohne Farbe wäre die Identifizierung der Heiligen für die Baysider unmöglich gewesen.

I. 1.3.2 BILDSPRACHE.

auf pikurale *Fährten*⁷⁵⁸, die Indizien über den erweiterten Kontext der Aufnahme preisgeben. Diese treten anhand der körperlichen und fotografischen Gesten zu Tage und prägen die Lesart, indem sie zeichenhafte Informationen über die abgebildeten Gläubigen, das Bayside-Ritual als auch Berndts Handlungen liefern.

Indexikalische Verstrickungen zwischen Polaroid, Baysider und BetrachterInnen vollziehen sich in Berndts Fotografien nicht allein in der fotografischen Lichtspur, sondern treten auch in der körperlichen und fotografischen Deixis hervor: den Gesten, mit denen die Baysider respektive Berndt die *Miraculous Photographs* zur Schau stellen. Die Evidenzkraft, die die Gläubigen dem fotografischen Abdruck beimaßen, drückten sie in ihren *Posen des Zeigens*⁷⁵⁹ aus. Im passiven Modus ist dieser körperliche Akt selbst abdruckhaft: Für die Kamera stellten die Baysider ihren Körper still, nahmen für den Moment der Aufnahme die Haltung eines statischen Bildes ein, das über Lichtstrahlung in Berndts Fotografie geprägt wurde.⁷⁶⁰ Die abgebildeten Gläubigen adressieren ihr Gegenüber mit Körper und Mimik und lenken die Aufmerksamkeit auf das Polaroid. Dabei treten sie selbst in den Fokus unserer Wahrnehmung und ihre Gestik stellt eine indexikalische Verbindung zwischen dem *Miraculous Photograph* und den BetrachterInnen vor der Folie ihrer eigenen Körperlichkeit her.

In Berndts Bayside-Fotografien wirken somatische und fotografische Deixis zusammen und produzieren ein Netz indexikalischer Bezüge. Boehms Theorie der *Duplexität des Zeigens*⁷⁶¹ verschränkt sich in Berndts Fotografien mit Peirces differenzierter Unterscheidung zwischen dem *genuinen* und dem

⁷⁵⁸Vgl. zu *Fährten* und dem sich daraus konstituierenden *Indizienwissen*: Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst* (1979), in: ebd.: „Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“, Berlin 1995.

⁷⁵⁹II. 1.1.1 ZEIGEN, HALTEN.

⁷⁶⁰Ihre deiktische Pose bildet in ihrer Frontalität ein Äquivalent zum Darstellungstypus der Heiligen Veronika, die das Schweißstuch gleichermaßen offensiv vorzeigt. So bildet nicht nur der Gegenstand — der göttliche Abdruck — Analogien zwischen den Baysidern und der Heiligenfigur aus, sondern auch die evidenzstiftende Pose des Zeigens, mit denen etwa Martin Schongauer, Hans Memling und Rogier van der Weiden bereits im 15. Jahrhundert die religiöse Überzeugung der Heiligen zum Ausdruck brachten. Dabei ähnelt der künstlerische Blick dieser Maler auf ihren Gegenstand dem des Fotojournalisten: Wie Berndt das Fotografische als Medium thematisiert, setzten die Maler das Medium des Tuchs in all ihrem handwerklichen Können in Szene, um die Stofflichkeit des Abdrucks haptisch festzuhalten.

⁷⁶¹Boehm 2008, S. 12.

degenerierten Index.⁷⁶² Der Semiotiker leitet beide Arten der Spur aus dem Verhältnis zwischen Zeigendem und Gezeigtem ab. Der degenerierte oder *künstliche Index* fungiert demnach als *referentieller Zeiger*⁷⁶³, der stets mit Absicht erzeugt wird, etwa ein Fingerzeig, ein Eigenname oder ein Ortseingangsschild. Damit entspricht dieser zielgerichtete Akt, durch den die degenerierte Spur hervorgebracht wird, Boehms Verständnis vom Zeigen als aktiven deiktischen Verweis.⁷⁶⁴ Doch betont der Kunsthistoriker, dass zum Zeigen *eine gleichermaßen passive wie produktive Durchlässigkeit* gehöre⁷⁶⁵, die im Prozess des *SichZeigens* aufgehe. *Sichzeigen bedeutet Erscheinen*⁷⁶⁶ und trifft sich in dieser emergenten Eigenschaft mit Peirces Zuschreibungen des genuinen oder *natürlichen Index*, der nicht bewusst herbeigeführt, sondern durch Kausalität und Kontinuität erscheint. Diese natürliche Spur tritt hervor, *ohne es zu wollen*⁷⁶⁷ und reflektiert strukturell den Vorgang des *SichZeigens* im kognitiven Betrachtungsvorgang.

Auf Motivebene ist der degenerierte Index in den intentionalen, zweckgebundenen *Posen des Zeigens* der Baysider zu finden. Diese aktive, zielgerichtete und oftmals offensive Deixis des künstlichen Index ist nicht kausal motiviert, sondern stets „ein nicht-propositionaler Hinweis also, der nichts anderes sagt als ‚Dort‘“⁷⁶⁸. Demnach geben die körperlichen Gesten der Baysider keine genauen Informationen über das gezeigte Objekt preis und sind *für sich* denotiert, da sie weder beschreibende noch dechiffrierende Funktion innehaben. Sie fungieren als indexikalische „Zeichen, die eigentlich keine Eigenbedeutung besitzen, sondern eine Bedeutung, die durch den effektiven Bezug zu ihrem realen Objekt determiniert ist, das gleichermaßen als ihre Ursache und als ihr Referent fungiert.“⁷⁶⁹ In dieser reinen Referentialität scheint Didi-Hubermans Überlegung zum Abdruck strukturell auf, der zwar auf

⁷⁶² Vgl. Charles Sanders Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Bd. 1–6, Charles Hartshorne, Paul Weiss (Hg.): Cambridge 1931–1958. Bandnummer 5, Abschnitt 75.

⁷⁶³ Vgl. Uwe Wirth: *Spuren am Rande zwischen degenerierter und genuiner Indexikalität*, S. 181–195, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.): „Deixis — vom Denken mit dem Zeigefinger“, Göttingen 2007, S. 184.

⁷⁶⁴ Boehm 2008, S. 25.

⁷⁶⁵ „[...] dass sich etwas zeigt, lässt sich nicht erzwingen“, ebd. 2008, S. 25.

⁷⁶⁶ Günter Figal: *Zeigen und Sichzeigen*, S. 196–207, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.): „Deixis — Vom Denken mit dem Zeigefinger“, Göttingen 2007, S. 198. [Herv. i. O.]

⁷⁶⁷ Wirth 2007, S. 184.

⁷⁶⁸ Uwe Wirth: *Symbol, Symptom, Signal*, S. 116–154, in: Jörg H. Gleiter (Hg.): „Symptom-Design — Vom Zeigen und Sich-Zeigen der Dinge“, Bielefeld 2014, S. 127.

⁷⁶⁹ Dubois 1999, S. 65.

die Präsenz von etwas Abwesenden verweist, aber keine zweifelsfreie Identifizierung des Referenten gestatte.⁷⁷⁰

Demnach lassen Haltung und Mimik der abgebildeten Personen zwar auf eine besondere Wichtigkeit des Polaroids schließen, aber nicht auf seine konkrete inhaltliche Bedeutung. Dennoch konstituiert sich in Berndts fotografischem Ausschnitt ein Kontextwissen vor der Folie der Exponierung der Baysider. Die Darstellung ihres Körpers wird zum Teil der bildlichen Figuration, in der ihre Gesten in Berndts fotografischen Zeigemodalitäten repräsentiert werden und ein Spektrum ambivalenter Implikationen ausbilden. Im ästhetischen Zwischenraum entstehen neue Bilder jenseits des Sichtbaren. Zeigen und SichZeigen stehen nicht konträr zueinander, sondern finden in der Betrachtung der Bayside-Fotografien stets simultan statt; wechselseitig produzieren sie künstliche als auch natürliche Indizes.

Berndt nimmt die Gesten der Baysider — verstanden als „Bewegungsspuren im dreidimensionalen Raum“⁷⁷¹ — auf, aber entzieht ihnen im fotografischen Schnitt zugleich den semantischen, temporären und räumlichen Kontext. Seine vor- und nachgeschalteten Handlungen sind entscheidender Bestandteil der künstlerischen Zeigestrategie: Erst seine Blendeneinstellung, Kadrierung, Perspektive, Wahl des Fotopapiers, Entwicklungsmethode und Intention bestimmen im Zusammenklang die finale Bilderscheinung und damit die Exponierung der zeigenden Personen im fotografischen Raum. So dekontextualisieren Berndts fotografische Zeigegesten die ursprünglichen Absichten der abgebildeten Zeigenden. Damit spaltet der Fotograf degenerierte Indizes und eröffnet im Zwischenraum dem genuinen Index Wirkungsmacht.

In der fotografischen Stillstellung und Ausschnitthaftigkeit werden die intentionalen Bewegungen der Gläubigen der Imagination der BetrachterInnen übertragen, die sie in Bezug zu allen anderen in der Fotografie erscheinenden Zeichen verknüpfen und weiterdenken. So tritt nicht nur die fotografierte Person selbst im Akt des Auf-Etwas-Zeigens in die Sichtbarkeit der Fotografie, sondern zugleich auch ihre Kleidungsstücke, Accessoires und Devotionalien. Wenn diese als Attribute gelesen werden, weisen sie über sich selbst hinaus und lassen rituelle Zusammenhänge außerhalb der bildlichen Präsentation

⁷⁷⁰ Didi-Huberman 1999, S. 193.

⁷⁷¹ Fricke 2019, S. 58.

erscheinen. Rosenkränze, Kreuzstäbe, die Marienstatue und Mantillas der Frauen benennen den christlichen Kontext oder verweisen sogar konkret auf die OLR in Gestalt des Newsletters *Roses* oder den weißen Baskenmützen der Worker. Die Taschenlampe in der Hand des Baysiders referiert auf die spezifische Praktik der gemeinschaftlichen Betrachtung der Polaroids in der Nacht (Abb. 88). Damit reflektiert das Attribut auch metaphorisch als Ikon⁷⁷² das visualisierende Vermögen des Lichts, das allen fotografischen Techniken zugrunde liegt. Zugleich verweist es auf die *Miraculous Photographs*, da Taschenlampenstrahlen als Referenten für zahlreiche Bilderscheinungen fungieren. Als typisches Motiv der Polaroids bilden die bewegten Lichter in der nächtlichen Aufnahme — je nach Perspektive und Zeit der Blendenöffnung — verschiedene charakteristische Formen aus: Linien, Kreise oder sogar Schrift. So führt die zunächst marginal erscheinende Taschenlampe den Blick in das Bild hinein und gleichsam hinaus in den rituellen Rahmen.

Das bildbestimmende Schwarz erfährt als expansiver Raum der Nacht eine metaphorische Aufladung. Das Schwarz schafft einen *Mise-en-abîme-Effekt*⁷⁷³, denn es verbindet als formale Konstante die verschachtelten Bild- und Zeitebenen, die zwischen Betrachtenden, Baysider und *Miraculous Photograph* aufklaffen. So weist der Raum der Nacht ebenso auf die Grenzenlosigkeit des Jenseits wie auf die enorme Imaginationskraft, die die Gläubigen bei der Deutung der Polaroids aufbringen und die die BetrachterInnen in ihrer Rezeption von Berndts Fotografie nachempfinden können. Das rituelle Geschehen und die Finsternis um die Personen herum sind als natürliche Phänomene keine aktive Setzung Berndts, aber exponieren die agierenden Baysider maßgeblich und prägen damit die fotografische Sichtbarkeit.⁷⁷⁴

Diese Beispiele zeigen, dass der genuine Index in Berndts Fotografien insbesondere in Wahrnehmungsprozessen erzeugt wird, die mit imaginären Transformationen einhergehen und dabei Doppelbedeutungen generieren. Dies passiert vor allem in bildlichen Irritationen, anhand derer verborgene Zusammenhänge freigelegt werden. Die geschlossenen Augen der Frau in *Untitled*

⁷⁷² Peirce ordnet die Metapher dem Ikon zu, da sie durch ihre Eigenschaft der Ähnlichkeit zu einem dritten, parallelen Element entsteht, das als Vermittler dient. Vgl. Dubois 1999 (1983), S. 65, in Rückbezug auf Peirce: *Collected Papers*, 2.277.

⁷⁷³ II. 2.3 DURCHLÄSSIGE RAHMEN.

⁷⁷⁴ II. 1.3 RAUM DER NACHT.

(Abb. 88) etwa lassen zunächst auf ein unbedarftes Zwinkern ihrerseits schließen und rücken Berndts Fotografie in die Nähe einer Ästhetik des *misslungenen Bildes*⁷⁷⁵. Doch gleichermaßen tritt die Baysiderin metaphorisch als Allegorie für Blindheit als Voraussetzung für die Imaginationskraft der Gläubigen hervor.⁷⁷⁶

Ein anderer Kippblick wird anhand der Reflexionen in den Augen oder Brillengläser von mehreren Gläubigen erzeugt. Mit dem Blitzlicht schreibt sich der Fotograf und mit ihm der Moment der Aufnahme unmittelbar in die Körperlichkeit der fotografierten Baysider ein und bringt das Bild-Off in den fotografischen Raum. In diesem Phänomen reflektiert sich das antike Konzept der *eidola*⁷⁷⁷, nach dem sich die Seh-Häutchen, die jeder Körper kontinuierlich abstrahlt, in den Augen von Menschen materialisieren (Abb. 72, 93). Die Lichtpunkte markieren jene spektrale Berührung, die während der fotografischen Aufnahme zwischen den Baysidern und dem Bildträger, dem Negativ in Berndts Kamera, vollzogen wurde. Zwar sehen wir nicht die Spiegelung seiner Gestalt, sondern die Blendung des apparativen Lichtausstoßes. Doch dies ist der Effekt von Berndts Handlung der Bildauslösung und fungiert somit als Stellvertreter seiner selbst als auch des fotografischen Akts.

Der fotografische Schnitt durch Raum und Zeit, den Sykora im Zentrum zahlreicher Denkansätze des Abdrucks sieht, bringe „die Welt als inkohärente Ansammlung von Teilen zur Ansicht, die Fotografie selbst ist dabei Fragment der Wirklichkeit und häuft lediglich Details des Realen an.“⁷⁷⁸ Demnach zeigt sich den BetrachterInnen der Bayside-Serie ein *irritierendes Bild der Dislozierung*⁷⁷⁹, das sie aber durch die eigene Imaginationsleistung im Stande sind, zu überwinden. Im Wahrnehmungsprozess wird zwischen Zeigen und NichtZeigen, Sehen und imaginärem Ergänzen eine Brücke geschlagen, die in Berndts Fotografien im Prinzip der Spur zum Ausdruck kommt. All jene unterschiedlichen Zeichen, die im Einzelbild sichtbar werden, fügen sich in der Betrachtung der Serie zu einem *hyperimage*⁷⁸⁰. Somit präsentiert zwar jede Fotografie Berndts einen fragmentarischen, vagen Einblick in das Ritual, doch im

⁷⁷⁵ II. 1.2.3 DIE MISSLUNGENE FOTOGRAFIE.

⁷⁷⁶ II. 1.1.1 ZEIGEN, HALTEN.

⁷⁷⁷ III. 1.1 MIRACULOUS PHOTOGRAPHS. VEHIKEL DES SAKRALEN.

⁷⁷⁸ Sykora 2015, S. 17.

⁷⁷⁹ Ebd., S. 17.

⁷⁸⁰ Thürlemann 2013, S. 7. S. dazu: II. 2.1.2 KONZEPTE DES PLURALEN BILDES.

Zusammenspiel der Bilder fächert der Fotograf ein weiteres Spektrum an Handlungen und Prozessen auf. In der 64-teiligen Schwarzweiß-Serie wiederholen sich Darstellungen der rituellen Akte, die die Gläubigen von 1970 bis Mitte der 1990er Jahre kontinuierlich vollzogen haben. Berndt repräsentiert Variationen zeigender, fotografierender, betrachtender Personen, ergänzt diese mit Aufnahmen tradierter religiöser Handlungen wie Beten und der Prozession, um damit Muster und Facetten des Rituals aufzudecken. So zeigt sich das Spektrale in der fotografischen Serie auch strukturell in der pluralen Bildlichkeit und im typologischen Moment, durch die das Ritual zuerst durch Berndt fotografisch zerlegt wird, um sich daraufhin in der Rezeption der BetrachterInnen wieder zu einem neuen Bild respektive einer Bildfolge zusammenzufügen.

In Berndts Schwarzweiß-Fotografien evozieren bildliche, gestische und deiktische Verschachtelungen eine Vielzahl komplexer Wahrnehmungsstränge, durch die der Blick in die Bilddynamik hinein und zugleich — in ambiguen Richtungen — heraus gelenkt wird. Die BetrachterInnen lesen die fotografischen und körperlichen Gesten in ihrer ambivalenten Zeichenhaftigkeit und kombinieren aus dem Netz an Spuren eine eigene Diegese⁷⁸¹ vom fotografischen Ritual, indem sie Sichtbares und Imaginiertes zu einem phänomenalen Ganzen ergänzen.

⁷⁸¹ II. 2.2.4 DIEGESE.

3. FARBFOTOGRAFIEN. HYBRIDE MATERIALITÄTEN

Mit der Farbigkeit überträgt Berndt das bedeutungsvolle Lichtspektrum der *Miraculous Photographs* auf seine Fotografien.⁷⁸² Der schwarze Bildrahmen fungiert als monochromer Kontrapart zur leuchtenden Farbigkeit des Fotos und inszeniert es als zentrales Motiv. Doch erzeugt der Fotograf keine exakte Kopie, wie es in der Praktik der OLR gebräuchlich war⁷⁸³, sondern fokussiert das Polaroid eingebettet in die Gesten der Baysiderin Irene Cachs, deren Hand respektive Finger er stets im radikalen Anschnitt präsentiert. Im Akt des Abfotografierens wird das *Miraculous Photographs* zitiert wie konterkariert. Der fotografische Transferprozess verändert seine ursprüngliche Erscheinung, da bildliche Überlagerungen stattfinden: Semitransparent legt sich Berndts Fotografie über die vielschichtige Stofflichkeit der Polaroids und lässt sie als Bild-im-Bild eine hybride Materialität und irritierende Deixis erfahren. Was in den Farbfotografien sichtbar wird, ist von einer Kette an Handlungen und Abläufen mehrerer AkteurInnen und Apparate abhängig. Spuren unterschiedlicher Gesten und Bildgenesen vermischen sich und erzeugen einen ambivalenten Zwischenraum, in dem die Wahrnehmung kontinuierlich in Bewegung gehalten wird.

Berndts strenge Kadrierung, die die Bilderschei­nung nur selten zur Gänze fasst, verwehrt eine vollständige Wiedergabe der Polaroids und lässt sie von darüberliegenden Elementen überlagern. So ragen vor allem die zum Zeigen gestreckten Finger der Baysiderin ins Bild und verdecken Teile davon. Hände und Finger treten in Berndts Aufnahmen — als vom Körper getrennte Fragmente⁷⁸⁴ — zunächst entpersonalisiert auf und fungieren wie ein Pfeil als degenerierte Spur, die den Blick offensiv in die polaroide Bilderschei­nung führt. In *Untitled* (Abb. 23) scheint Cachs spitzer, schmutziger Fingernagel direkt in das Bild zu stechen und in die empfindliche Oberfläche zu dringen. Schatten lassen die Fingerkuppe mit

⁷⁸² S. zur Bedeutung von Farbe in Berndts Werk: II. 2.1.1 BILDER STUDIEREN. DIE GENESE DER FOTOMONTAGEN.

⁷⁸³ Die aussagekräftigsten Motive wurden mit einer analogen Kamera abfotografiert und während der Rituale unter den Gläubigen verteilt, als Werbematerial per Post verschickt oder in den Publikationen der OLR veröffentlicht. I. 1.2.4 VERVIELFÄLTIGUNGEN.

⁷⁸⁴ II. 1.2.2 KÖRPERLICHE FRAGMENTIERUNGEN.

dem Schwarz des Polaroids verschmelzen. So rückt die ostentative Berührung zwischen Finger und Fotoobjekt im engen Ausschnitt ins Zentrum und führt motivisch den einstigen Kontakt zwischen Polaroid und göttlichem Referenten im Moment der Aufnahme fort. Der Finger ist Teil einer konzentrisch verlaufenden, zeitlichen Spur: Im Modus des Zeigens weist er bildlich in die Vergangenheit, in das Jenseits des Polaroids, aber ist im Modus des SichZeigens in der eigenen Gegenwart der Aufnahme und zugleich — als von Berndt gezeigtes Objekt — in der der BetrachterInnen verortet. Unser Blick wird auf die fleischliche Struktur der Haut gelenkt. Diese vermittelt in ihrer äußeren Beschaffenheit eine vage Vorstellung der Baysiderin, etwa von Alter und Geschlecht. Feine und gröbere Falten werden sichtbar. Einige Stellen sind gerötet oder trocken. Der Handknöchel drückt sich durch und Berndts Blitz beleuchtet hell die gespannte Haut. Fest und konzentriert fixiert Cachs Gebärde den Zeigefinger sowie das Polaroid. Ihre Handhaltung spiegelt die Standhaftigkeit ihrer religiösen Überzeugung wider. Deiktische Vorder- und Hintergründigkeit⁷⁸⁵ alternieren und erzeugen genuine wie degenerierte Indizes, die im Zusammenklang über das im Bild Sichtbare hinausweisen. Deixis und Emergenz verschränken sich im Wahrnehmungsvorgang und bringen die Bilderscheinung wechselseitig hervor.

Ikonenhaft werden die Nahaufnahmen Referenz für den spezifischen Umgang der Baysider mit ihren *Acheiropieta*, der weder einer fotoarchivarischen Praxis noch einer christlichen Tradition entsprach.⁷⁸⁶ Die *Miraculous Photographs* waren für die Baysider nahbar, stets verfügbar und ihre Gebrauchsweise intendierte nicht das Bewahren des ursprünglichen Zustands. Sie glaubten an die sakrale Aufladung des Fotoobjekts, die durch Berührung auch auf sie übertragen werde. So haften Fingerabdrücke den Polaroids als natürlicher Index an. Doch auch künstliche Spuren wie händische Beschriftungen oder getrocknete Rosenblüten, die die Baysider im Nachgang aufklebten, haben den Polaroids über Jahre hinweg ihre heterogene haptische Patina verliehen.

Das *Miraculous Photograph* konstituiert seine spezifische Materialität aus jenen kontinuierlichen, körperlichen Berührungen, aber auch aus seiner eigenen Objekthaftigkeit sowie aus den apparativen Prozessen und Störungen,

⁷⁸⁵ S. zu Gottfried Boehms Begriff der *Hintergründigkeit des Zeigens*: II. 1.1.1 ZEIGEN, HALTEN.

⁷⁸⁶ I. 1.2.3 VEREHRUNG ALS VERA IKON.

die während und kurz nach der Aufnahme des Sofort-Bilds abliefen. Diese Lichteinschreibungen lasen die Gläubigen als Botschaften der Heiligen. Jedoch als technische Spur begriffen, weisen die Lichtabdrücke vor allem auf optische, mechanische und chemische Abläufe der instantanen Fotografie. Aus der minutenlangen Blendenöffnung während der nächtlichen Aufnahme resultierten die charakteristischen Lichtlinien, die für die Gläubigen hohen Symbolwert besaßen. Gegenlichteffekte brachten strahlende Kreise und Ringe hervor, die die Baysider als den Kometen Kohoutek interpretierten (Abb. 21). Am Rand greifen gräuliche Verläufe in das matte Schwarz des Bildobjekts (Abb. 17). Es sind typische Spuren des instantanen Bildauswurfs. Die Stahlwalze hat diesen Teil nicht gefasst und nicht mit Entwicklerpaste beschichtet⁷⁸⁷, sodass ein Negativ-Abdruck entstanden ist.

In Berndts Fotografien verändert sich die Stofflichkeit der *Miraculous Photographs* ein weiteres Mal. Mit seiner Aufnahme fügt der Fotograf eine materielle wie zeitliche Schicht hinzu. Das Cibachrom, Filtertechniken, Blitzlicht, fotochemische Substanzen, aber auch die Kamera selbst sind Materialien, mit denen Berndt die finale Bilderscheingung erzeugt hat. Spuren beider fotografischer Verfahren — Sofort-Bild und Negativ — vermengen sich in seinen Farbfotografien und evozieren Irritationsmomente, die die Transparenz des fotografischen Mediums stören. Unschärfen, Körnigkeit und Lichteffekte haben sich in die Aufnahme eingeschrieben und die polaroide Bilderscheingung okkupiert. Der weiße Polaroidrahmen etwa fungiert für Berndt als Spiegelfläche, da sich darin das Blitzlicht reflektiert und die farbigen Lichtformen überstrahlt respektive sich in der Blendung mit ihnen verbindet (Abb. 18, 20). Auf einigen Polaroids treten immer wieder blasse, nebulöse Schleier aus der schwarzen Fläche hervor (Abb. 17). Ob diese bereits im Original auszumachen waren oder es sich auch hier um eine Reflexion vom Blitzlicht handelt, ist nicht nachvollziehbar. Oftmals ist eine Differenzierung der überlagerten Effekte unmöglich, da eine visuelle Verschmelzung der Bildebenen stattgefunden hat. Jene bildlichen Brüche geben ein Stück der prozesshaften Herstellung preis und offenbaren zugleich die raumzeitliche Komprimierung, die durch den zweifachen fotografischen Akt vollzogen wurde.

⁷⁸⁷ Vgl. O.V.: *Bedienungsanleitung: Polaroid Land Camera 350*, The Polaroid Company (Hg.), Boston 1969, S. 46.

Auch Berndts Farbfotografien sind Fotoobjekte. Die beschrifteten Etiketten auf der Rückseite und die verschlissenen, brüchigen Ränder zeigen eine aktive Gebrauchsweise an. Bevor Berndt das Konzept der Fotomontagen entwickelte, studierte er anhand der Farbfotografien und deren schriftlicher Deutung das Bayside-Phänomen. Dafür nahm er die Fotografien viele Male in die Hände, betrachtete sie, drehte sie, um Bild- mit Textinformationen abzugleichen. Durch diesen intensiven, manuellen Umgang — verstärkt von der Abnutzung im Verlauf der Zeit seit den frühen 1980er Jahren — haben sich auf den Vorderseiten einiger Fotografien Partien der Beschichtung gelöst, wodurch die Sicht auf das blaue Papierinnere freigelegt wird (Abb. 118). Die abgeschälte Oberfläche ist ein Hinweis darauf, dass Berndt kein langlebiges Barytpapier verwendete, sondern das empfindlichere PE-Papier nutzte.⁷⁸⁸ Dieses beginnt bereits nach einigen Jahren spröde zu werden, sodass die oberste Schicht porös wird und sich vom Papierträger abtrennt. So erzeugt die Beschaffenheit des Materials Spuren, die auf vorausgegangene Handlungen Berndts verweisen und damit auf den Status der Farbfotografien als Studienobjekte und Dokumente eines archivarischen Systems.

Die Betrachtung von Berndts Serie evoziert ein simultanes Ineinandergreifen konträrer Wahrnehmungsprozesse. Die materiellen, referentiellen und kognitiven Verstrickungen unterwandern Theorien der *inneren Duplizität des Bildes*⁷⁸⁹. Den Begriff der *inneren Komplexität des Bildes*⁷⁹⁰ schlägt Marcel Finke in seiner Neubewertung des dichotomischen Musters vor, da dieses das *materielle Bild als Artefakt gewissermaßen zu einer bloßen Rückseite der eigentlichen Bilderscheinung erklärt und damit unzulässig marginalisiert*.⁷⁹¹ Statt Materialität auf den hintergründigen physischen Träger zu reduzieren, müsse das Bild — aus einer ästhetischen Perspektive — als phänomenales Ganzes begriffen werden.⁷⁹²

⁷⁸⁸ Der Papierträger ist auf beiden Seiten mit dem Kunststoff Polyethylen (Abkürzung: PE) kaschiert. Diese Umhüllung verhindert das Eindringen von Chemikalien und Wasser in die Papierschicht, wodurch sich die Wässerungszeit auf wenige Minuten reduziert, im Gegensatz zum Barytpapier, das mindestens 30 Minuten benötigt und auch eine längere Trocknungsphase nach sich zieht.

⁷⁸⁹ S. zur *inneren Duplizität des Bildes*: II. 1.1.1 ZEIGEN, HALTEN.

⁷⁹⁰ Marcel Finke: *Wandelbare Erscheinungen. Materialität und SichZeigens angesichts der Fotografie*, S. 94–109, in: Katharina Sykora, Kristin Schrader, Dietmar Kohler, Natascha Kohlmann, Daniel Bühler (Hg.): „Valenzen fotografischen Zeigens“ (Das fotografische Dispositiv, Bd.3), Weimar 2016, S. 96.

⁷⁹¹ Ebd., S. 96.

⁷⁹² Vgl. ebd., S. 96.

Finkes Wahrnehmungskonzept geht in der Komplexität von Berndts Farbaufnahmen vollständig auf: Zeitliche, räumliche und semantische Verschachtelungen lassen motile Figurationen hervortreten, die die *Wandelbarkeit der bildlichen Erscheinung*⁷⁹³ paradigmatisch vor Augen führen. Fotografische Materialitäten durchdringen die Bildebenen und sind bestimmende Kraft. Zeigen/Erscheinen, Bilderscheinung/Bildträger, Opazität/Transparenz, degenerierter/genuiner Index stehen sich nicht als Gegensätze gegenüber, sondern greifen in den Farbaufnahmen im Begriff der Spur ineinander und halten die Wahrnehmung der BetrachterInnen in stetiger Bewegung.

⁷⁹³ Ebd., S. 95.

FAZIT

— DAS TRANSZENDENZVERSPRECHEN DER FOTOGRAFIE. DENKFIGUR UND GLAUBENSPRAXIS

In der Betrachtung von Jerry Berndts fotografischer Serie *The Miraculous Photographs of Bayside* (1980/81) bewegt sich der Blick in hybriden Zwischenräumen — entlang der Übergänge von Anwesenheit und Abwesenheit, Erscheinen und Verschwinden, Sehen und Imaginieren. Die den Bildern eingeschriebenen Dichotomien evozieren Momente bildlicher, medialer und materieller Durchlässigkeit, in denen sich ein Transzendenzversprechen wiederfindet, das eng mit dem Fotografischen verknüpft ist. In der Auseinandersetzung mit den fotografischen, kulturellen und sozialen Gefügen der Bayside-Serie habe ich eine Reihe von Bezügen zwischen dem Dispositiv der Sofort-Bild-Fotografie, deren Nutzung durch die gläubigen Baysider und deren Transformation durch Berndt herauskristallisiert. Insbesondere die Unterkategorien *das Gespenstische, Raum und Zeit, Un/Sichtbarkeiten* und die Figur des *Wiedergängers* eröffnen hier neue Perspektiven. Daher verbinde ich meine gewonnenen Erkenntnisse über Berndts Bayside-Serie abschließend mit theoretischen Überlegungen zum fotografischen Transzendenzversprechen in Bild, Text, Sprache und Vorstellung aller Beteiligten sowie ihrer rituellen und fotografischen Praktiken.

DAS GESPENSTISCHE DER FOTOGRAFISCHEN TRANSZENDENZ⁷⁹⁴

Die spiritistische Praxis der Baysider, ihre Evokation jenseitiger Phänomene durch die Polaroidfotografie und deren rituelle Deutung lassen sich ebenso wie die inkongruenten Wahrnehmungsschritte, die die BetrachterInnen von Berndts Bayside-Fotografien durchlaufen, unter dem operativen Begriff des

⁷⁹⁴ Transzendenz meint hier zunächst — abgeleitet vom Lateinischen Wortstamm *transcendere* (etwas übergehen, etwas überschreiten) — das Moment der Überschreitung. Ausgehend von antiken Konzepten, welche von einem unmittelbar zugänglichen, differenzierten Bereich der Wirklichkeit einen dahinterliegenden, grundlegenden Raum unterscheiden, verweist Transzendenz auf das das Bewusstsein Übersteigende, Übernatürliche, Metaphysische. Der Begriff kann religiös sowie spirituell gedeutet werden und ist damit stets an einen individuellen Glauben gebunden. Vgl. Pfeifer: *Transzendenz*, in: ebd. (Hg.) 1993, Fritz Stolz: *Transzendenz*, in: „Metzler Lexikon Religion“, Stuttgart 2005, S. 1689/90.

Gespentischen fassen. Das Gespenthische wird hier als ein heterogenes Bedeutungsspektrum verstanden, das von konkret wahrnehmbaren Phänomenen bis hin zu imaginären, diskursiven Figuren einer *Gespenter-* oder *Geisterfotografie* reicht. Von ihrem althochdeutschen Wortstamm her — (*Ver*)*Lockung*, *Trugbild*⁷⁹⁵ — besitzen Gespenter keine substantielle Existenz, sondern treten als amorphes Abstraktum innerhalb menschlicher Interaktionen hervor: Sie erscheinen im Zusammenwirken von mindestens zwei AkteurInnen — einem aktiven Part, der *lockt*, *täuscht*, und einem passiven, der *verlockt* und/oder *getäuscht* wird. Sie treten an den Schnittstellen von Zeigen und Erscheinen, von Wirklichkeit, Phänomenalität und Imagination auf. Demnach sind Gespenter immateriell, konturlos und konstituieren sich in kognitiven Vexierbewegungen. In dieser Perspektive wirkt das Gespenthische in der *Bayside-Serie* auf einer Metaebene und ist stets dort auszumachen, wo heterogene Bildspuren die Wahrnehmung der BetrachterInnen spalten, irritieren und vielfache Sichtbarkeiten entstehen.

Berndts Motive, die *Miraculous Photographs*, werden von einer weiteren Bedeutungsschicht des Gespenthischen eingenommen. Im 18. Jahrhundert fielen Gespenter inhaltlich mit *Geistern* zusammen, jenen „überirdischen Wesen“, die an einen, wenn auch schemenhaften Leib gebunden sind.⁷⁹⁶ Seitdem wird der Ausdruck *Gespent* auch für die visuelle Erscheinung Verstorbener gebraucht, die als Wiedergänger — in „ähnlicher Gestalt wie im Leben“⁷⁹⁷ — das Diesseits der Menschen heimsuchen. Erzählungen von Totengeistern leiten sich aus naturreligiösen Vorstellungen, heidnischem Volksglauben und antiken Mythen ab. Geister prägten zudem christliche Vorstellungen vom Widersacher der Heiligen und stellten zunächst ein Gegenbild zu den *Miraculous Photographs* dar: In klerikalen Schriften des späten Mittelalters beschrieben kirchliche Lehrer Geister als *verfolgende*, *furchterregende*, *belehrende Wesen*, die „in mannigfaltigen Formen [erscheinen]:

⁷⁹⁵ Vgl. O.V.: *Gespent*, in: Friedrich Kluge (Hg.): „Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache“, Berlin 2009, S. 354. Aus dem althochdeutschen Verb *spanan* (anlocken) stammend, entwickelte sich im 8. Jahrhundert das Wort *gespanst*, das *verlockendes Gaukelbild* meint.

⁷⁹⁶ O.V.: *Geist*, in: Friedrich Kluge (Hg.): „Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache“, Berlin 2009a, S. 342.

⁷⁹⁷ Inken Pohl: *Geister (Gespenter/Wiedergänger/Revenants)*, S. 463–465, Hubert Mohr, Christoph Auffarth, Jutta Bernard (Hg.): „Metzler Lexikon Religion“, Stuttgart 2005, S. 463.

in weiße Gewänder gehüllt, als Tier oder Lichtball⁷⁹⁸. Metaphorisch und didaktisch bekräftigten sie die „Realität des Fegefeuers und den hohen Wert der Gebete und Opfer für die Toten“⁷⁹⁹. In diesen Eigenschaften und Funktionen öffnen sich Analogien zur den Lichtspuren mehrerer, redundanter *Miraculous Photographs* (zum *Feuerball*⁸⁰⁰ oder dem Umhang der Heiligen Maria), aber auch zum Mahn- und Warncharakter ihrer Botschaften sowie dem ihnen inhärenten Gebot zur Gottesfurcht.

Mit dem Aufkommen spiritistischer und okkultistischer Bewegungen erfuhr der Geisterglaube Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa und den USA eine Säkularisierung und Aktualisierung, zu deren Entstehen und Verbreitung die damals junge Technik der Fotografie entscheidend beigetragen hat: Zu Beginn der 1860er Jahre multiplizierten sich Versuche, durch fotografische Verfahren neue Bereiche des Sichtbaren zu erschließen. Innovative chemische Substanzen, spezielle Linsen und die stetige Verkürzung der Belichtungszeit ermöglichten FotografInnen verschiedenster naturwissenschaftlicher⁸⁰¹ Forschungsgebiete ein weites Experimentierfeld.⁸⁰² Im Spektrum der *Geister- und Gespensterfotografie*⁸⁰³ (*Ektoplasma-, Fluid- und Gedankenfotografie*) wurden zahlreiche Versuche unternommen, transzendente Kräfte bildlich festzuhalten und zum materiellen, dauerhaften und evidenten Fotoobjekt zu transformieren.

Neben unabsichtlichen fotografischen Erscheinungen, die im Nachhinein als Geisterfotografie interpretiert wurden, entstanden zu dieser Zeit kommerzielle Fotostudios, wie etwa von William Mumler in Boston und New York. Dort bekam eine interessierte Öffentlichkeit Gelegenheit, sich mit den

⁷⁹⁸ Ebd.

⁷⁹⁹ Ebd.

⁸⁰⁰ „Lichtbälle“ respektive Kreise und Ringe tauchen in den Polaroids vermehrt auf (Abb. 4b,18,21) und werden von den Baysidern negativ konnotiert, denn sie symbolisieren die nahende Apokalypse. S. dazu: I. 1.3.3 APOKALYPTISCHE WARNUNGEN.

⁸⁰¹ Zeitgleich entstanden — außerhalb spiritistischer Konzepte — auch Röntgen-, Mikro-, Astro- und Chronofotografie, aus denen sich naturwissenschaftliche Erkenntnisse ableiten ließen.

S. dazu: I. 1.3.5 FOTOGRAFIE DES UNSICHTBAREN.

⁸⁰² S. dazu die Ausstellungspublikationen: Corey Keller, Monika Faber, Maren Gröning: *Fotografie und das Unsichtbare — 1840–1900*, Wien 2009; Clément Chéroux, Andreas Fischer: *The Perfect Media — Photography and the Occult*, New Haven, London 2004; Andreas Fischer, Veit Loers (Hg.): *Im Reich der Phantome — Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern-Ruit 1997.

⁸⁰³ Im Gegensatz zur Geisterfotografie handelt es sich bei der Gespensterfotografie nicht um die bildliche Rückkehr eines Totengeistes, sondern um — unterschiedlich konnotierte — transzendente Energien, die mittels eines (menschlichen oder technischen) Mediums hervorgerufen und fotografisch fixiert wurden.

Geistern ihrer Ahnen portraituren zu lassen (Abb. 119).⁸⁰⁴ Mittels Doppelbelichtung montierte Mumler die Fotos Verstorbener in die Portraits der Lebenden. Durch die Transparenz ihrer Erscheinungen wirken sie wie Geister neben den Porträtierten auf dem fotografischen Abzug und haben das zeitgenössische Bild von Totengeistern als durchscheinende Wesen in menschlicher Gestalt geprägt.

Effekte der Mehrfachbelichtung (Durchsichtigkeit, Verdopplung), mit denen Mumler die fotografische Illusion einer Geistererscheinung erzeugt hat, bilden formale Schnittstellen zu einem Bildtypus der *Miraculous Photographs*: der verdoppelten Maria (Abb. 6). Trotz der offenkundigen manuellen und technischen Manipulation⁸⁰⁵, sahen die Baysider, deren Blick vom bedingungslosen Glauben-Wollen bestimmt wurde, in den Fotos jenseitige Wesen. Diese tiefe Überzeugung vom fotografischen Transzendenzversprechen hat die fotografische Sichtbarkeit bestimmt und die Erscheinungsrituale der OLR auf ähnliche Weise motiviert wie Mumlers lukrative Geschäfte mit der Geisterfotografie im 19. Jahrhundert.⁸⁰⁶

Eine Vielzahl der *Miraculous Photographs* (Abb. 17-20,117) gleicht einer Reihe anderer spiritistischer Fotografien, die im Rahmen mediumistischer Experimente entstanden sind. Wie die polaroiden Erscheinungen konstituieren die Auf-

⁸⁰⁴ Vgl. Rolf H. Krauss: *Mediumistische Photographie — Die Anfänge der Geisterphotographie*, S. 99–193, in: ebd. (Hg.): „Jenseits von Licht und Schatten – Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – Ein historischer Abriss“, Marburg, 1992, S. 99, Christa Cloutier: *Mumler's Ghosts*, in: Clément Chéroux, Andreas Fischer 2004, S. 20–23.

S. zu Mumler: I. 1.1.3 ENT-/MYSTIFIZIERUNG.

⁸⁰⁵ Eine Doppelbelichtung kann nur durch aktives Eingreifen in den fotografischen Prozess herbeigeführt werden. Die Verhinderung des apparativen Bildauswurfs erzeugt in der Sofort-Bild-Fotografie die bildliche Überlagerung mehrerer Motive. Ich vermute, dass einzelne Mitglieder der OLR diese bewusst in Umlauf gebracht haben, um jene *geisterhaften* Effekte zu erzeugen. In der Regel wurden die *Miraculous Photographs* aber nicht direkt manipuliert, sondern sind durch Langzeitbelichtung in der Nacht entstanden.

S. zur Manipulation der *Miraculous Photographs*: I. 1.2.2 DER OBJEKTIVE APPARAT.

⁸⁰⁶ Im April 1869 wurde Mumler verhaftet und gegen ihn ein Prozess wegen Betrugs eingeleitet. Kläger- wie Angeklagtenseite riefen mehrere Fotografen als ZeugnInnen auf, die sich für respektive gegen die Echtheit der Geisterfotografien aussprachen. Schließlich ließ sich das Gericht überzeugen, Mumler freizusprechen. Vgl. Alexander Aksakow: *Kritische Bemerkung über Dr. Eduard von Hartmanns Werk: „Der Spiritismus“*, S. 259–271, in: ebd. (Hg.): „Physische Studien“, XIII. Jahrgang, Heft 6, Leipzig 1886, S. 266/67.

nahmen — etwa von Darget, Baraduc oder Albert von Schrenck-Notzing⁸⁰⁷ — ihre abstrakte, fließende Gestalt (organische Lichtlinien, Körnigkeit, Wolken etc.) aus einer fotografischen Materialität (Abb. 110,120,121).⁸⁰⁸ Als vermeintlich evidente Dokumente wurden sie herangezogen, um die Existenz unsichtbarer Kräfte zu belegen. Doch unterscheidet sich diese Gespensterfotografie von der Geisterfotografie Mumlers: Die fotografischen Phänomene referieren nicht auf einen singulären verstorbenen Menschen, sondern materialisieren universelle, transzendente Energien. Eine weitere wesentliche Verwandtschaft zu den *Miraculous Photographs* zeigt sich: Die polaroiden Erscheinungen werden von den Baysidern nicht als mediale (Re)materialisierungen eines einstmals real existierenden Menschen verstanden, sondern als Materialisierungen des genuin Jenseitigen respektive des Göttlichen: Die *Miraculous Photographs* bringen keine Geister hervor, sondern Gespenster.

Diese Vergleichsbeispiele weisen die Geister- und Gespensterfotografie — sowie die fotografischen Praktiken der Baysider, die sich dergleichen Strategien bedienten — als einen spezifischen fotografischen Produktionsmodus aus, der Transzendentes materialisiert. Doch wird die Sichtbarkeit zugleich vom fotografischen Wahrnehmungsmodus der Gläubigen bedingt, den Berndt in der *Bayside*-Serie zentral inszeniert und den auch die BetrachterInnen seiner Fotografien nachvollziehen: Aus einem abstrakten fotografischen Bild lesen sie die Spur einer Gestalt heraus und machen so aus einem Jenseitigen ein Diesseitiges. Das Gespenstische ist an jenem Umschlagpunkt anzusiedeln: Im momenthaften *Dazwischen*, das sich nicht greifen lässt, sondern individuell vollzogen wird, spricht: geglaubt werden kann.

In den *Miraculous Photographs* artikuliert sich ein fotografisches Transzendenzversprechen, das sich für die Gläubigen mit jedem fotografischen Akt erneut erfüllte. Berndt hält das Spektrum ihrer rituellen Praktiken vielfach und

⁸⁰⁷ Albert von Schrenck-Notzing erforschte in seinen fotografischen Experimenten *Teleplastie* (Fernformung) und *Telekinese* (Fernbewegung), um *die transzendente Kraft sichtbar zu machen, die hinter den Dingen wirkt*. Vgl. Joseph Imorde: *Bilder von Medien. Der wissenschaftliche Okkultismus und seine fotografischen Dokumente*, S. 72–110, in: Anja Zimmermann (Hg.): „Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien“, Hamburg 2005, S. 73/74.

S. zu Hippolyte Baraduc: I. 1.3.5 FOTOGRAFIE DES UNSICHTBAREN.

S. zu Louis Darget: II. 2.1.3 KONSTRUIERTE EVIDENZEN.

⁸⁰⁸ I. 1.3.2 BILDSPRACHE.

facettenreich fest (beim Fotografieren, staunenden Betrachten, Zeigen, Beten und der Prozession) und stellt damit die Sofort-Bild-Fotografie als evidenzstiftende Quelle ihres Glaubens heraus. Seine Fotografien gewähren der körperlichen Deixis der Gläubigen immensen Entfaltungsraum und vermitteln den Kern ihrer Botschaft („Sieh das! Glaub das!“) unmittelbar an die BetrachterInnen. Doch in der Vehemenz, mit der Berndt jenes Transzendenzversprechen durch die Exponierung ihrer Gestik, Mimik und — in den Fotomontagen — auch durch die Textzugaben betont, stellt er ihren religiösen Glauben an die Fotografie zugleich zur kritischen Diskussion.

Plurale Bilder, Zeiten, Räume und deiktische Intentionen lenken den Blick auf bildliche Leerstellen, Brüche und Widerhaken und erzeugen ein kontinuierliches Changieren materieller und imaginiertes Un/Sichtbarkeiten. So unterwandert Berndt die Behauptung von fotografischer Transzendenz der Baysider nicht direkt, sondern integriert die BetrachterInnen als Konvergenzpunkt des Blickgefüges in die Bilddynamik⁸⁰⁹ und fordert sie zur gedanklichen Verhandlung der allgegenwärtigen Frage auf: „Do you Believe in Photographs?“⁸¹⁰

ZWISCHEN RÄUMEN UND ZEITEN

Mit den *Miraculous Photographs* als zentralem Angelpunkt des Bildgeschehens stellt Berndt den Glauben der Baysider an die mediale Transzendenz der Sofort-Bild-Fotografie zur Schau. Mit der Kamera überschritt die Gemeinschaft der OLR — aus ihrer Sicht — die Grenze vom Diesseits ins Jenseits. Dafür eigneten sie sich Gebrauchsweisen der spiritistischen Fotografie an und überführten diese ins Sakrale.⁸¹¹ Während der fotografischen Aufnahme, so ihr Glaube, legte die

⁸⁰⁹ II. 1.1.1 ZEIGEN, HALTEN, II. 2.2.2 BILD/TEXT-KORRELATION.

⁸¹⁰ Berndt, in: Berndt/Frost 2012, S. 271. In der direkten Ansprache dieses alternativen Werktitels der Serie reflektiert sich das fotografische Transzendenzversprechen als Argument der Baysider, aber auch Berndts Bildstrategie, die die BetrachterInnen selbst zum Nachdenken über diese wesentliche Frage anregt, die das fotografische Bild seit seiner Erfindung aufwirft.

Vgl. EINLEITUNG. GEGENSTAND.

⁸¹¹ Aus historischer Perspektive erscheint die Aneignung der Fotografie durch die christliche Gemeinschaft progressiv, schließlich bezichtigte die katholische Kirche das Medium in seinen Anfängen Mitte des 19. Jahrhunderts der *Teufelskunst*. „Flüchtige Bilder festhalten zu wollen, [...] dies ist nicht nur ein Ding der Unmöglichkeit, [...] sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung“, zitiert Benjamin einen Artikel des ‚Leipziger Anzeiger‘, der um 1840 veröffentlicht wurde. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931), in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser.: „Gesammelte Schriften“, Bd. II, Frankfurt a. M. 1991, S. 369.

Kamera einen Kanal ins Gottesreich frei, aus dem heraus heilige Botschaften in die irdische Gegenwart gelangten und dabei einen spektralen Rest des Göttlichen im Fotoobjekt hinterließen.⁸¹² In dieser Vorstellung überwindet die Fotografie ein Paradox: Sie transformiert jenen transzendenten Raum der Heiligen, der mittels menschlicher Sinne als nicht zu erfassen gilt, in ein greifbares, lesbares Fotoobjekt und überträgt das Göttliche, das *Unsagbare*⁸¹³ in die *Immanenz*. Dieser religiös aufgeladene Vorgang passierte während ihrer Rituale hundertfach und selbstbestimmt. Die Baysider mussten nicht auf das unwillkürliche Erscheinen der Heiligen hoffen, sondern *lockten* sie mit einem Knopfdruck *hervor*. Sie gebrauchten die Fotografie über die Funktion des Dokumentierens hinaus: Mit Weihwasser gesegnet diente ihnen die Kamera als Instrument der *Beschwörung*, mit dem sie die Heiligen apparativ *anriefen*. Damit erlaubte ihnen der Apparat, aktiv und augenblicklich mit den Heiligen in Dialog zu treten und verlieh ihnen Macht über Raum und Zeit. Anders als bei Veronica Luekens Visionen erfuhren die Baysider die jenseitigen Botschaften nicht gefiltert⁸¹⁴ durch Worte und Gesten des menschlichen Mediums, sondern durch den *objektiven* Apparat⁸¹⁵, der die göttliche Spur als bleibendes Dokument der Flüchtigkeit entriss. Daher verstanden sich die Baysider als Zeuginnen wahrhaftiger Heiligenerscheinungen und deklarierten die *Miraculous Photographs* zum Zentrum und Beweis ihrer Glaubenssätze. In ihrem religiösen fotografischen Ritual wird die Dualität vom Immanenten und Transzendenten ausgehebelt, da die gegensätzlichen Räume in den *Miraculous Photographs* ineinander übergehen.

All diese religiösen Zuschreibungen tragen Berndts Bayside-Fotografien in sich: im Motiv der *Miraculous Photographs* als auch in den körperlichen und fotografischen Gesten. Seine Serie zeigt die Polaroids eingebettet in die rituellen Interaktionen der Gläubigen. Damit manifestiert sich in seinen Fotografien ein weiteres Raumzeitkontinuum, das den Blick in ein ‚irdisches Jenseits‘ respektive eine ‚gegenwärtige Vergangenheit‘ führt. Angelpunkt ist das komplexe Ritual eines *vis-à-vis* von Fotografen, Fotografierten und deren Fotos. Die Schwarz-

⁸¹² III. 1. MIRACULOUS PHOTOGRAPHS. VEHIKEL DES SAKRALEN.

⁸¹³ Vgl. Stolz, S. 1689.

⁸¹⁴ Ihre Deutung der Symbolik basierte allerdings auf den Transkriptionen von Luekens Visionen und deren Beschreibungen im *OLR-Newsletter*. Somit sprach das menschliche Medium doch indirekt über die Fotografie zu ihren AnhängerInnen.

⁸¹⁵ I. 1.2.2 DER OBJEKTIVE APPARAT.

weiß-Aufnahmen und Fotomontagen zeigen Momente, die vergangen sind: vollzogene Gesten, Worte, die gesprochen und notiert wurden, von Personen, die heute verstorben sind. Die religiöse Gemeinschaft hat sich gespalten und auf wenige Dutzend AnhängerInnen verringert. Das Ritual existiert in der Form, die Berndt dokumentierte, nicht mehr.⁸¹⁶ Selbst die reale wie auch die vorausgesagte Zukunft, die den Fotografierenden zum Zeitpunkt der Aufnahme bevorstand, liegen im Augenblick der Betrachtung in der Vergangenheit.⁸¹⁷ So wird im Rückblick auch deutlich, dass viele Prophezeiungen nicht eingetroffen sind.⁸¹⁸

Berndts Fotografien zeigen aber kein in sich abgeschlossenes, sondern ein permeables, verzweigtes und kontroverses Raumzeitkontinuum. Die körperlichen Gesten der Baysider und die fotografischen Berndts greifen in die Gegenwart der BetrachterInnen und behaupten sich mit aller Kraft in ihrer Wahrnehmung.⁸¹⁹ Die Zeit gerät in der Fotografie aus den Fugen. Sie transformiert die Linearität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eine irritierende Simultanität.⁸²⁰ Wenn wir auf Berndts Bayside-Fotografien blicken, sehen wir — nach Barthes — „das Wirkliche im vergangenen Zustand: das Vergangene und das Wirkliche zugleich“⁸²¹. Das *Wirkliche* wurde in vergangenen Gegenwarten gelebt, durchdringt in der fotografischen Aufnahme Raum und Zeit und reicht bis in das *Hier und Jetzt* der BetrachterInnen hinein. Nach Barthes wird die Fotografie zum „lebendige[n] Bild von etwas Totem“⁸²².

⁸¹⁶ Zwar finden bis heute regelmäßig Nachtwachen am Vatikanischen Denkmal statt, doch werden diese von verschiedenen Gemeinschaften – unabhängig voneinander – organisiert. Nach dem Tod der Seherin 1995 zerstritten sich ihre engsten Vertrauten und MitarbeiterInnen untereinander und mit ihrem Witwer Arthur W. Lueken. Sie gründeten neue Organisationen, etwa *These Last Days* oder *St. Michael's World Apostolate* (Vgl. Laycock 2014, S. 21, 166/67). Die Anhängerzahl verringerte sich seitdem drastisch. Während meines Besuchs eines Rituals im November 2018 waren etwa zwölf Baysider anwesend. In ihrer gegenwärtigen Glaubenspraxis steht das gemeinschaftliche Rosenkranzgebet im Zentrum sowie die Verehrung der Marienstatue. Die Produktion der *Miraculous Photographs* hingegen findet nur selten statt, wie mir die derzeitige Leiterin der OLR Vivian Hanratty vor Ort erklärte. Heute stellt die Fotografie unter den Baysidern kein kollektives Massenphänomen mehr dar.

⁸¹⁷ Vgl. zur *vollendeten Zukunft*: Barthes 2012, S. 106.

⁸¹⁸ Während zahlreiche der allgemein gehaltenen Botschaften auf die heutige Zeit übertragen werden können, sind andere Prophezeiungen nicht mehr aktuell, denn sie bezogen sich auf das aktuelle Weltgeschehen. Der Komet Kohouhtek, der die Apokalypse mit sich bringen sollte, ist im Jahr 1973 an der Erde vorbeigezogen, Papst Johannes Paul II. 2005 verstorben und der Kalte Krieg seit zwei Jahrzehnten vorbei.

⁸¹⁹ III. 2. SCHWARZWEIß-FOTOGRAFIEN. GESTISCHE NETZWERKE.

⁸²⁰ „Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, die erschütternde Emphase des Noemas («Es-ist-so-gewesen»), seine reine Abbildung.“ Barthes 2012, S. 105.

⁸²¹ Ebd., S. 93.

⁸²² Ebd., S. 88.

Hieraus geht ein *Memento mori* hervor, das in Berndts Fotografien zwischen Hinter- und Vordergrund changiert. Die BetrachterInnen erfahren die Lebendigkeit des Bildes in erster Linie als eine gegenwärtige, da sie unmittelbar in eine Kommunikation eintreten. Offensive Gesten der abgebildeten Baysider und — in den Fotomontagen — der Text adressieren sie direkt, lenken ihre Aufmerksamkeit auf die Polaroids und fordern eine Stellungnahme (Abb. 1,26). Bildschnitte und die Dunkelheit der Nacht entgrenzen das Bildgefüge und gewähren der Imagination Entfaltungsraum.⁸²³ Aber zugleich wird die Gegenwartigkeit dieser Begegnung gestört mit eben jener Gewissheit, dass die Fotografie das Vergangene zeigt, und nicht wir, sondern Berndt Adressat der ursprünglichen Ansprache der Gläubigen gewesen ist. Die Präsenz des Fotografen spiegelt sich in Mimik und Gestik der Baysider sowie in den fotografischen Gesten, mit denen er die Gläubigen exponiert. Wir nehmen seine damalige Position ein, ersetzen ihn, wie die Fotografie im Moment der Aufnahme die Baysider durch ihre fotografischen Abbilder ersetzt hat.⁸²⁴ Im fotografischen Akt verschieben sich unterschiedliche Raumzeitkontinuen und setzen sich als expansives Bild neu zusammen. In dieser Anwesenheit des Abwesenden tritt das Gespenstische hervor, in der Gleichzeitigkeit von Gegenwarten, permeablen Räumen, Wirklichkeit und Täuschung. Das *lebendige Tote* rahmt die *Miraculous Photographs* nicht bloß, sondern ergreift sie. Eine Zeitlichkeit des Fotografischen zeigt sich, die Berndt in all ihrer Ambivalenz verhandelt.

Die Gläubigen verstehen die polaroiden Lichtmanifestationen als spektrale Artikulationen der unsterblichen Heiligen. Somit widersetzen sich die *Miraculous Photographs* dem Prinzip des Vergänglichen. Unter ihnen sind sie durchweg positiv und affirmativ — im Sinn eines reinen Hinzugewinns — besetzt, da aus ihnen ewig das göttliche Licht scheine. Damit sind die Polaroids nicht an Tod, Verlust oder Trauer gebunden.⁸²⁵ Sie tragen einzig auf textueller Ebene eine Vanitas-Symbolik in sich, in Form der apokalyptischen Prophezeiungen.⁸²⁶ Für die Gläubigen fungierten die *Miraculous Photographs* als Medien der

⁸²³ II. 1.3. RAUM DER NACHT, II. 2.3 DURCHLÄSSIGE RAHMEN.

⁸²⁴ S. zur Semantik des *Doppelgängers*: Sontag 2006, S. 21.

⁸²⁵ III. 1. MIRACULOUS PHOTOGRAPHS. VEHIKEL DES SAKRALEN.

⁸²⁶ I. 1.3.3 APOKALYPTISCHE WARNUNGEN.

leibhaftigen Begegnung — vor allem mit den Heiligen, aber auch untereinander: im gemeinschaftlichen Betrachten, in Gesprächen und dem Zeigeritus.

Doch in Berndts Akt des Abfotografierens werden die Miraculous Photographs — als Teil der „Konfiguration des Augenblicks“⁸²⁷ — wieder in die Vergänglichkeit einer irdischen Existenz übertragen. Als Motiv in seinen Fotos referieren sie zwar auf ihre religiöse Funktion als *Fenster zum Gottesreich* und führen als Spur immer noch dort hin, doch werden sie zugleich vom *Zeithorizont*⁸²⁸ der Aufnahme und der Betrachtung eingenommen. Damit werden sie zu Medien des Entzugs, der Spaltung und der Transformation. Während der fotografischen Lichteinschreibung passiert ein Schnitt durch Raum und Zeit. Die Betrachtung der Fotografie kann nur in der Retrospektive stattfinden.⁸²⁹ Somit öffnet sich in der Fotografie eine Kluft zwischen der Gegenwart des fotografierten Rituals und unserer eigenen der fotografischen Wahrnehmung.

Bereits Siegfried Kracauer maß den zeitlichen Inkongruenzen der Fotografie das Potential des Gespenstischen zu. Demnach vollzieht die Fotografie keine Bewahrung des *Originals*, sondern ist ein Akt der Vernichtung.⁸³⁰ Im Moment der Aufnahme löscht die Fotografie die Baysider, ihre Gegenstände und Umgebung aus. Das Konzept des Index ist für Kracauers Überlegungen — wie auch für Barthes — zentral. Was die Fotografie uns zeigt, war „in dem Raumkontinuum zugegen, was dem Objekt sich darbot.“⁸³¹ Die Fotografie bezeugt demnach die einstige Existenz der abgebildeten Baysider und ihrer Begegnung mit dem Fotografen, aber eben auch die unwiederbringliche Abwesenheit dieser Konstellation. Damit verbleiben die Personen als toter Rest im fotografischen

⁸²⁷ Siegfried Kracauer: *Die Photographie* [1924], in: ebd.: „Das Ornament der Masse“, Frankfurt a. M. 1977, S. 32.

⁸²⁸ Peter Geimer spricht vom „Ineingreifen der folgenden drei Horizonte: der im Foto abgebildeten Zeit, [...] der Zeitlichkeit des Bildes selbst, also jenen Ausschnitt, den die Aufnahme aus dem Fluss der Ereignisse herauslöst und auf Dauer stellt; schließlich dem Zeitpunkt der Betrachtung, dem Hier und Jetzt, indem der Blick die Fotografie trifft.“ Peter Geimer: *Das Foto als Gespenst (Kracauer)*, S. 124–129, in: ebd.: „Theorien der Fotografie zur Einführung“, Hamburg 2009a, S. 125.

⁸²⁹ Die schöpferische Geste der Baysider, göttliche Abdrücke zu erschaffen, wird in Berndts Fotografien verkehrt, denn „[w]as im Moment der Aufnahme ins Bild eingeht, überlebt dort nicht“, bemerkt Peter Geimer in Bezug auf Kracauer. Ebd., S. 128.

⁸³⁰ Zwar bewahrt die Fotografie die äußere Erscheinung der abgebildeten Personen, ihren Habitus, aber nicht ihre Identität. Kracauer schreibt: „[N]icht der Mensch tritt in seiner Photographie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist. Sie vernichtet ihn, wenn sie ihn abbildet, und fiele er mit ihr zusammen, so wäre er nicht vorhanden“. Kracauer 1977, S. 32.

⁸³¹ Ebd., S. 32.

Bild. So kommt Kracauer zu der Erkenntnis: „Die Photographie wird zum Gespenst, weil die Kostümpuppe gelebt hat.“⁸³² Dieses Kostüm ist die bildgewordene Leerstelle zwischen dem Moment der Aufnahme und der Gegenwart der BetrachterInnen und legt sich sukzessive im Laufe der Zeit über die Personen, ihre Kleidung und Umgebung. Je größer die zeitliche Distanz ist, desto mehr wird der betrachtende Blick von Fremdheit und Irritation bestimmt. „Nichts hilft die Ähnlichkeit mehr“ und die Person verschwindet allmählich hinter ihrem Kostüm, was Kracauer zu seiner Formulierung führt: „Das Gespenst ist komisch und furchtbar zugleich“⁸³³.

Doch rückt diese Funktion in den Bayside-Fotografien in den Hintergrund. Die Betrachtung löst weder Schauern noch Lachen aus, denn die Serie fungiert (noch) nicht als *Veranschaulichung des Zeitkostüms*⁸³⁴. Bildlich drängt sich der Abstand zur Aufnahme — auch 40 Jahre danach — nicht im großen Maße auf, da Berndt einen heterotopischen Raum⁸³⁵ abbildet und kreiert, wo nur wenige Hinweise auf Entstehungszeit und -ort auszumachen sind. Die Umgebung ist kaum repräsentiert und auch äußere Erscheinungsmerkmale der Baysider — Kleidung, Brillen, Frisur — sind eher schlicht. Nur Themen der Zitate in den Montagen und das Motiv der Sofort-Bild-Fotografie lassen eine konkretere Einordnung in die 1970/80er Jahre zu, als die *Polaroid Company* ihre ersten, bezahlbaren Kameramodelle einer großen Käuferschaft zugänglich machte, sich — insbesondere in den USA — ein Sofort-Bild-,Hype‘ entwickelte und Fotografieren zum gemeinschaftlichen Ereignis machte.⁸³⁶

Die Bayside-Serie steht paradigmatisch für ein Phänomen, das auch Jahrzehnte später aktuell ist: der kollektive Glaube an fotografische Bilder. Die gemeldete Zahl an Marienerscheinungen ist seit den 1980er Jahren weltweit, aber besonders in den USA, signifikant gestiegen, was auf die rasante Entwicklung

⁸³² Barthes 2012, S. 31.

⁸³³ Kracauer 1977, S. 31.

⁸³⁴ Ebd. S. 22.

⁸³⁵ S. zur Heterotopie: I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN, II. 1.3.3 LICHT UND SCHATTEN.

⁸³⁶ I. 1.2.1 SOFORT-BILD-FOTOGRAFIE.

der technischen Medien zugeführt werden kann.⁸³⁷ Die *Bilderflut*, die Kracauer bereits in den 1920er Jahren als *gewaltigen Ansturm*⁸³⁸ beschrieb, hat sich durch das enorme Wachstum der Printmedien, die Etablierung von Fernsehgeräten und Computern in US-Haushalten und insbesondere im Zuge der Digitalisierung seit den 1990er Jahren um ein Vielfaches potenziert.⁸³⁹ Durch die Schnelligkeit und Vehemenz, mit der Nachrichten, Meinungen und Trug/Bilder global übermittelt werden, verbreiten sich Beobachtungen von Heiligenerscheinungen rasant und ziehen Scharen von Gläubigen an. Vor allem in den 1990er Jahren sind zahlreiche neue Wallfahrtsorte entstanden, religiöse Gemeinschaften und Rituale, in denen die Fotografie als religiöse Praktik — wie bei der OLR — eine entscheidende Rolle einnimmt.

Seit 1990 empfängt die Seherin Maria Paula Acuña im Mojave Desert, nördlich von Los Angeles, Kalifornien, Visionen der Jungfrau Maria. Wie Lueken kann nur sie die Heiligenerscheinungen wahrnehmen, doch werden sie von ihren AnhängerInnen bis heute an jedem 13. Tag des Monats durch die Fotografie wahrnehmbar. Tagsüber fotografieren die Gläubigen in die Sonne und deuten aus den Lichtreflexionen Botschaften der Heiligen.⁸⁴⁰ Gleiches passierte in den 1990er Jahren auf einer Farm in Coyers, Georgia. Die Seherin Nancy Fowlers brachte — ebenfalls jeden 13. Tag Monats — bis zu 1000 KatholikInnen zusammen, um kollektiv durch Fotografie und Video mit Maria und Christus zu kommunizieren.⁸⁴¹ In Hillside, Illinois, versammelten sich um den Seher Joseph Reinholtz Tausende Gläubige — 1990 bis zu seinem Tod 1996 —, um kollektiv *göttliche Fotos* herzustellen. Um seine Person hat sich — wie um die Luekens — eine Legende gebildet. Der temporär erblindete Mann erlangte seine seherischen Fähigkeiten vermeintlich durch Vicka Ivankovic-Mijatovic, eine der

⁸³⁷ Vgl. Paolo Apolito: *The Internet and the Madonna: Religious Visionary Experience on the Web*, Chicago, London 2005. Der Anthropologe erforscht den Einfluss von Technologien auf die katholische Visionskultur. Zwischen 1945 bis 1970er Jahren wurden insgesamt nur 21 Marienerscheinungen in den USA gemeldet. In den 1980er und 1990er Jahren waren es bereits 150. Der Autor schließt von der römisch-katholischen Kirche anerkannte Phänomene, aber auch inoffizielle Erscheinungen in seine Untersuchung mit ein. Vgl. ebd., S. 23.

⁸³⁸ Kracauer 1977, S. 34.

⁸³⁹ Heute ist das Internet omnipräsent und ermöglicht die unmittelbare Verfügbarkeit jeglicher Art von Bildern mittels Suchmaschinen. Fast ohne Limit können instantane Fotografien durch Smartphones hergestellt, bearbeitet, hochgeladen und etwa zur alltäglichen Selbstinszenierungen in den mannigfaltigen sozialen Kanälen genutzt werden.

⁸⁴⁰ Lisa M. Bitel, Matt Greiner: *Our Lady of the Rock: Vision and Pilgrimage in the Mojave Desert*, New York 2015.

⁸⁴¹ Vgl. Kevin Sack: *Conyers Journal: ‚Miracle‘ Farm’s Flocks Are Pilgrims*, in: „The New York Times“, 19.12.1995, S. 16; Apolito 2005, S. 111.

ZeugInnen der Reihe von Marienerscheinungen in Medjugorje, im ehemaligen Jugoslawien, im Juni 1981.⁸⁴² Dieser Ort wurde durch die mediale Berichterstattung zur einer der bekanntesten, katholischen Pilgerstätten. Obwohl die römisch-katholische Kirche die Marienerscheinungen offiziell nicht anerkannt hat, zieht Medjugorje jährlich eine Millionen Gläubige an.⁸⁴³ Demnach hat die massenmediale Verbreitung von fotografischen Bildern einen ebenso verifizierenden Effekt⁸⁴⁴ wie die rituelle Gebrauchsweise der Fotografie als Medium der Verwandlung von Transzendenz in Immanenz.

Berndt macht im Jahr 1981 genau diese Feststellung und gibt einen Hinweis darauf, aus welchem Erkenntnisinteresse er seine künstlerische Forschung dem religiösen Fotokult widmete:

„Our culture, with photography (light sensitive image gathering, silver or electronic) has produced more visual images than other cultures in the world ever combined through all history [...]. In the process of seeing, that is consuming the vast amounts of entertainment and information that photographs provide, we, the consumers, the people who see the images, begin to define our collective reality through the images presented to us. Our culture believes in photographs.“⁸⁴⁵

Diesen Trugschluss, sich die Welt respektive — im Fall der Baysider — das Göttliche über die Fotografie aneignen zu können, stellt Berndt in der Bayside-Serie dezidiert heraus. Die paradoxen, raumzeitlichen Verschachtelungen seiner Aufnahmen lösen Irritationen, Ambivalenzen und diffuse Sehschleifen aus. In der Wahrnehmung wird ein kontroverser, innerer Diskurs eröffnet, der zeigt, dass fotografische Sichtbarkeit nie absolut ist, sondern sich stets aus dem Glauben der BetrachterInnen an das Transzendenzversprechen der Fotografie und ihrer Fähigkeit zur Imagination konstituiert.

⁸⁴² Ebd., S. 112.

⁸⁴³ Ebd., S. 3.

⁸⁴⁴ Ebd., S. 43.

⁸⁴⁵ Berndt 1981, S. 4. In Berndts Aussage spiegelt sich Kracauers frühe Kritik an der medialen Bilderflut. Sie evoziere die Illusion, die Welt begriffen und gefasst zu haben, doch sei das Gegenteil der Fall: „Noch niemals hat eine Zeit so wenig über sich Bescheid gewusst.“ Kracauer 1977, S. 33.

UN/SICHTBARKEITEN

In Berndts fotografischer Bildstrategie reflektiert sich das Moment der Überschreitung, das jeglichen Vorstellungen vom Transzendenten eingeschrieben ist.⁸⁴⁶ Die Betrachtung seiner Bayside-Fotografien geht mit einem Vexierblick einher, der durch das fluide Changieren von Zeigen und NichtZeigen, Sich Zeigendem und Erscheinendem erzeugt wird und mehrere Bild- und Handlungsebenen durchläuft.

Berndts Fotografien konstituieren sich aus aktiven Setzungen — Motivwahl, Ausschnitt, Perspektive, Bildeinstellung, Einsatz von Blitzlicht — wie aus passiven Gegebenheiten, die der Fotograf sinnstiftend mit einbezog — die nächtliche Dunkelheit, der rituelle Ablauf, die visuelle Abschirmung der Seherin, die Posen der Baysider. Bereits in diesen vorgeschalteten Handlungsgefügen kann Zeigen nicht allein stattfinden, da es stets an das Erscheinende gekoppelt ist, das außerhalb der Kontrolle des Fotografen liegt. In der Betrachtung der Bayside-Fotografien kommt diese heterogene Bildgenese zum Ausdruck, da auch hier Ostentatio und Emergenz mehrfach, simultan und in einer symbiotischen Wechselbeziehung stattfinden.

Das raumgreifende Schwarz, radikale Bildschnitte und perspektivische Überlagerungen führen das Potential des Gespenstischen des Sujets weiter, da im NichtZeigen neue Sichtbarkeiten generiert werden.⁸⁴⁷ Im Entziehen, Ausstreichen und Verbergen lenkt Berndt die Aufmerksamkeit auf das Abwesende, das Jenseitige und lässt es in unserer Imagination zum Bild werden.

Die Omnipräsenz der Nacht verschiebt das Verhältnis von Nähe und Distanz. Raumtiefe wird oftmals verwehrt und die nähere Umgebung nur fragmentarisch sichtbar. Der Fokus liegt in den Schwarzweiß-Fotografien auf den Baysidern, die mittels extremer Schnitte und Perspektiven ambivalent inszeniert werden.⁸⁴⁸ Schatten, Bildrand und vorgelagerte Gegenstände bedrängen und beschneiden die Körper rigoros. Im fotografischen Ausschnitt werden ihre Gesten verstellt, ihre integrale Körperform zerstört, Gliedmaßen und Gesichtspartien gekappt. Zugleich erzeugen diese subversiven, fotografischen Gesten Berndts — etwa der Schnitt durch das geöffnete Auge einer Baysiderin (Abb. 94) — Metaphern, die den Blick ins Imaginäre reflek-

⁸⁴⁶ Stolz 2000, S. 1689/90.

Vgl. FAZIT — DAS GESPENSTISCHE DER FOTOGRAFISCHEN TRANSZENDENZ, Fußnote 794.

⁸⁴⁷ II. 1.2.1 NICHTZEIGEN.

⁸⁴⁸ II. 1.2.2 KÖRPERLICHE FRAGMENTIERUNGEN.

tieren, der sich den Baysidern angesichts der *Miraculous Photographs* öffnet und den die BetrachterInnen in der Bilddynamik seiner Fotografien erfahren. Die materielle Schnittkante bildet — als vermeintliche *Grenze zwischen Bild und Nicht-Bild*⁸⁴⁹ — die Schwelle zur Vorstellung. Doch ist diese imaginierte Sichtbarkeit stets an das visuelle Repertoire der Fotografie gebunden. Im NichtZeigen fordert Berndt die BetrachterInnen heraus, bildliche Leerstellen weiter zu denken und das Netz an Bedeutungen im irritierten Wahrnehmungsprozess zu erforschen.

Die Nacht war Resonanzraum der rituellen Interaktionen der OLR, ihrer Narrationen über die *Miraculous Photographs* und Träger der fotografischen Botschaften. Durch Schnitt und Perspektive inszeniert Berndt die Nacht als zentralen Bildakteur und zeigt sie als Schauplatz gespenstischer Prozesse.

Die *Miraculous Photographs* und Berndts Fotografien sind nach Sonnenuntergang entstanden und somit von Dunkelheit und Finsternis bestimmt. Die Umgebung wird verhüllt oder vom Schattenlauf verschleiert.⁸⁵⁰ In Berndts Fotografien löst sich die Kontur der Gestalten auf, da dunkle Kleidungsstücke, Kameras und Rosenkränze visuell mit dem Raum der Nacht verschmelzen. Das Raum-Figuren-Verhältnis gerät ins Wanken. Expansiv scheint die Nacht im Begriff, das Bild, die Personen und — in den Fotomontagen — die Schrift zu okkupieren und zum Verschwinden zu bringen. Die Körperlichkeit einiger Baysider geht unmittelbar in die sie umgebende Dunkelheit über und die Gestalten scheinen sich in der fotografischen Textur zu dematerialisieren (Abb. 104, Frauen im Mittelgrund). In anderen Fotografien schweben Körperteile, etwa Köpfe, geisterhaft im Schwarzraum (Abb. 103,2, linke Person) und Gesichter werden vom Schatten verschluckt (Abb. 2, rechte Person). In mehreren Fotografien nehmen die Baysider bizarre Gestalt an. Mit dem Einsatz des Weitwinkelobjektivs staffelt Berndt Bildelemente dicht hintereinander und verschränkt sie perspektivisch. So erscheinen die Gläubigen buchstäblich mit ihrem religiösen Gegenstand (der Kamera, dem Polaroid oder dem Holzkreuz der Prozession) verwachsen zu sein. Hybride Mischwesen treten aus dem Raum der Nacht hervor und werden zu Metaphern des Bayside-

⁸⁴⁹ Stoichita 1998a, S. 125. S. dazu: II. 2.3 DURCHLÄSSIGE RAHMEN.

⁸⁵⁰ II. 1.3.1 GRENZEN UND ÜBERGÄNGE.

Phänomens, des religiösen Glaubens an die *Miraculous Photographs*, der die Baysider übermächtig für sich einnimmt.

In einer *Mise en abyme* verbindet der Raum der Nacht die Gegenwart des Rituals mit dem Raum der Polaroids.⁸⁵¹ Dabei werden die BetrachterInnen mehrfach mit einbezogen: Als Imaginationsraum evoziert das Schwarz in ihnen innere Bilder und spiegelt zugleich — unter bestimmten Lichtbedingungen — ihre Gestalt und Umgebung in der hochglänzenden Oberfläche des Cibachromes wider. Die fotografische Bilderscheingung erfährt Überblendungen, die sich auch in den Blitzlichtreflexionen in Berndts Aufnahmen sowie als polaroider Effekt in den *Miraculous Photographs* zeigen und das Alternieren der Un/Sichtbarkeiten fortführen.

Diese mehrdimensionale Expansionskraft ist zugleich affirmativ und subversiv. Im Entziehen, Verhüllen und Fragmentieren bringt der Raum der Nacht vitale Figurationen hervor, die stets im Wandel sind und die Wahrnehmung in kontinuierlicher Bewegung halten. Die Nacht tritt hervor und zurück, ist Motiv, Akteur, Hintergrund und wird zugleich zur Bühne, auf der die Gesten der Baysider exponiert zum Ausdruck kommen, indem die Aufmerksamkeit auf ihre körperliche Deixis gelenkt wird.

Im Moment von Berndts Aufnahme erfahren auch die Baysider eine Transformation. Für sie bringt der fotografische Akt eine doppelte Stillstellung mit sich: ihre eigene körperliche Erstarrung und die fotografische Fixierung durch Berndt. Wie Roland Barthes es beschrieben hat, changieren sie zwischen *Subjekt und Objekt*⁸⁵²: „[V]or dem Objektiv bin ich 1. der, für den ich mich halte, 2. für den ich gehalten werden möchte, 3. für den der Fotograf mich hält, 4. der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen“⁸⁵³. Dieser Prozess beginnt bereits vor dem Auslösen, wenn die Gläubigen *Posen des Zeigens*⁸⁵⁴ einnehmen und damit *ihr Selbst verschieben*⁸⁵⁵, um Körper und Mimik in den deiktischen Dienst ihres Glaubens zu stellen. Für die Kamera geben sie ein Bild ab, das sich wie

⁸⁵¹ II. 2.3 DURCHLÄSSIGE RAHMEN.

⁸⁵² „In der Fantasie stellt die Fotografie jenen äußerst subtilen Moment dar, indem ich weder Subjekt noch Objekt bin, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt.“, Barthes 2012, S. 22.

⁸⁵³ Ebd., S. 22.

⁸⁵⁴ II. 1.1.1 ZEIGEN UND HALTEN.

⁸⁵⁵ Vgl. Schade 1996, S. 75.

eine Maske vor sie stellt⁸⁵⁶ und ihr Wesen dahinter verbirgt. Fotografiert zu werden, bedeutet für die Posierenden ein Außer-Sich-Sein, das strukturell dem Zustand der Seherin während ihrer Visionen entspricht.⁸⁵⁷ Die Baysider „erfahre[n] dabei im Kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung) [und] werde[n] wirklich zum Gespenst“⁸⁵⁸, das ungreifbar zwischen den fotografischen Un/Sichtbarkeiten in Erscheinung tritt.

WIEDERGÄNGER

Die Fotografie birgt den Tod und verkörpert zugleich eine fotografische *Auferstehung*⁸⁵⁹ als Bild, Spur und Wiedergänger. Die von Berndt fotografierten Baysider entsprechen — vor der Folie von Kracauers und Barthes' Überlegungen zur fotografischen Zeitlichkeit— dem französischen *Revenant*⁸⁶⁰, einem im Diesseits erscheinenden Geist. So tritt der Wiedergänger oftmals gekoppelt an das indexikalische Konzept des fotografischen Referenten im Radius von Menschendarstellungen auf. Doch zeigen sich Wiedergänger in der Bayside-Serie auch losgelöst davon, denn sie vollziehen zeitliche wie im/materielle Sprünge, die konstitutiv für zahlreiche Handlungs- und Bildebenen sind. Sie kommen im Prinzip der Wiederholung und des Pluralen zum Vorschein und „sichern die Wiederkehr von Phänomenen auf einem anderen Schauplatz, den der Stimme, der Schrift, des Bildes, den sie in ihrem Erscheinen und Prozessieren immer wieder hervorbringen“⁸⁶¹. In dieser Funktion können Wiedergänger Materialität, Gestalt und Kontext wechseln oder splitten, bleiben aber stets als Spur an vorherige Existenzen gebunden, auf die sie zeichenhaft— als Ikon, Symbol oder Index — verweisen.

⁸⁵⁶ Vgl. Sykora 2006, S. 85.

⁸⁵⁷ I. 1.1.3 ENT/MYSTIFIZIERUNG.

⁸⁵⁸ Barthes 2012, S. 22.

⁸⁵⁹ Vgl. ebd., S. 92.

⁸⁶⁰ Pohl 2005, S. 463.

⁸⁶¹ Petra Löffler: *Geister der Stadt. Spektrologie urbaner Räume*, S. 169–183, in: Eva Holling, Lorenz Aggermann, Philipp Schulte, Ralph Fischer (Hg.): „Lernen, mit Gespenstern zu leben – Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv“, Berlin 2015, S. 169.

Das Miraculous Photograph ist als Unikat entstanden, doch war es nicht allein die *Aura des Originals*⁸⁶², die die Baysider Vorstellungen vom Acheiropóieton⁸⁶³ mit ihnen verbinden ließ, sondern auch das Prinzip der Wiederholung. Redundante, plurale Akte bildeten den rituellen Rahmen, in dem die Baysider ihren Glauben praktizierten und verifizierten. Im kollektiven Ritus vollzog die OLR — 1970 bis Mitte der 1990er Jahre — die immer gleichen religiös-fotografischen Praktiken, wöchentlich und im strengen Ablauf.⁸⁶⁴ Mit jedem Akt des Fotografierens zelebrierten und bestätigten sie das als heilig konnotierte Phänomen und damit die Existenz Gottes aufs Neue, mit jeder körperlichen und verbalen Zeigegeste, jedem Rosenkranzgebet und jeder Umkreisung des Vatikanischen Denkmals während der Prozession. Der konstante Klangkörper des durch Lautsprecher übertragenen *Ave-Marias*, das ein Worker drei Stunden mantrenhaft repetierte, bestimmte die Atmosphäre ebenso wie das regelmäßige Klackern und Surren der Sofort-Bild-Kameras und die staunenden *Ohh-* und *Ahh-*Ausrufe der Baysider.⁸⁶⁵

Doch wenn die Seherin eintraf und ihre Visionen begannen, unterbrachen die Baysider ihre rituellen Aktivitäten und richteten die Aufmerksamkeit auf die Worte Luekens, die ebenfalls akustisch verstärkt wurden. Das Medium fiel in Trance und gab in theatraler Gestik und Mimik die Worte der Heiligen wieder (Abb. 7). Bildhaft beschrieb sie, was sie sah. Hier geht die Wiederholung mit einem Erscheinungswechsel einher. Lueken brachte die Jungfrau Maria, Christus und andere Heilige auf dem *Schauplatz*⁸⁶⁶ ihres eigenen Körpers und ihrer Stimme hervor. So erfuhr das Medium durch die Heiligen *Empfängnis* wie *Inbesitznahme*⁸⁶⁷ — Prozesse, die in der zweistufigen polaroiden Bildwerdung

⁸⁶² Der „einzigartige Wert des ‚echten‘ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual“. Benjamin 2013, S. 22.

I. 1.2.4 VERVIELFÄLTIGUNGEN.

⁸⁶³ I. 1.2.1 VEREHRUNG ALS VERA IKON.

⁸⁶⁴ I. 1.1.1 ENTSTEHUNG, I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN.

⁸⁶⁵ Vgl. Wojcik 2006, S. 132. S. dazu: I. 1.2.1 SOFORT-BILD-FOTOGRAFIE.

⁸⁶⁶ Löffler 2015, S. 169.

⁸⁶⁷ Diese Inbesitznahme der Seherin ist im Sinn einer Konzentration und Hingabe intensivster Art zu verstehen und nicht mit *Besessenheit* zu verwechseln: Kein überirdisches Wesen ist in Lueken gefahren und hat die Steuerung übernommen. Vielmehr erlebte Lueken *Visionen* und sah die Heiligen sowie ihre Schilderungen, meist apokalyptische Szenarien, vor ihren eigenen Augen. Hubert Mohr führt dieses Phänomen auf eine *Dissoziation des Ich-Bewusstseins* zurück. Demnach hat Lueken ihre Gedanken und Gefühle projektiv nach außen verlagert und dort als Erscheinungen *gesehen, gehört und gespürt*. Diese Sinneseindrücke vermittelte sie simultan durch Körper und Gestik an das Publikum. Vgl. Hubert Mohr: *Vision*, in: Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr (Hg.): „Metzler Lexikon Religion“, Stuttgart 2005, S. 574.

(apparative Lichteinschreibung / sukzessive Bilderscheinung) ein strukturelles Pendant finden. Wie die Sofort-Bild-Fotografie fungierte die Seherin als durchlässiges Medium. Sprache, Körper, Gestik und Mimik standen im Dienst der Heiligen. Die Person Lueken war in diesem Prozess zwischen Verschwinden und Erscheinen begriffen. In ihrer Rolle als Medium ähnelt sie dem Wiedergänger in seiner ursprünglichen Bedeutung des Revenants, der sich als ephemere, visuelle Gestalt artikuliert und Botschaften an die irdische Welt in sich trägt.

Immateriell, aber akustisch setzte sich der mediale Moment der Wiederkehr in der Audio-Aufnahme von Luekens visionären Sitzungen fort. Ihre Stimme symbolisierte als *Voice Box for Heaven* die Botschaften aus dem Gottesreich. Die Kassetten galten — wie die *Miraculous Photographs* — als Zeugnis und Beweis, waren aber der Öffentlichkeit nicht zugänglich. So fanden die Botschaften neue, materielle Träger: Seit 1973 wurden die Transkriptionen der Aufnahmen in verschiedenen Formaten der OLR — Buch, *Newsletter*, *Flyer* — veröffentlicht, mit christlichen Kontexten mystifiziert und in den USA verbreitet.⁸⁶⁸ Diese Schriften bildeten die textuelle Basis ihrer Lehre. Während der Rituale wurden ihre Inhalte verbal unter den Baysidern — meist in vielen, kleinen Gruppen — weitergegeben und assoziativ mit den Lichteffekten der *Miraculous Photographs* verknüpft.⁸⁶⁹ Die apokalyptischen Motive der Texte übten starken Einfluss auf ihre Deutung der Polaroids aus, zugleich aber prägten Symboliken — Farben, Formen, Zahlen, Buchstaben, Figuren —, die sich aus den polaroiden Erscheinungen ergaben, die sprachlichen Schilderungen der Seherin. Die Figur des Wiedergängers war tief im Ritual der OLR verwurzelt. Die religiösen Botschaften der OLR behaupteten sich vehement, aber vage und amorph zwischen redundanten Bildern, Texten und sprachlichen Narrationen. Sie modifizierten, verstärkten und verbreiteten sich mit den vielfachen Stadien ihrer Wiederkehr.

Eine ambigue Bedeutungsmatrix tritt aus diesem Prozess hervor, die sich bis in Berndts Fotografien ausdehnt und dort ins eigentliche Zentrum rückt. Berndt verschafft den *Miraculous Photographs*, den Baysidern und ihrem Ritus eine fotografische Wiederkehr im Kontext der Kunst. In seiner Serie legt der Fotograf jene hybriden, imaginären Zwischenräume frei, aus denen sich der

⁸⁶⁸ I. 1.1.1 ENTSTEHUNG.

⁸⁶⁹ II. 2.2.3 DEKONSTRUKTIONEN.

Glaube der Baysider speist, und übersetzt diese in seine spezifische Bildsprache, die die BetrachterInnen zur gedanklichen Partizipation herausfordert. Berndt erzeugt mit seiner Serie ein fotografisches Blickgespinnst, in dem der religiös gefärbte Blick der Baysider in der Wahrnehmung der BetrachterInnen wiederkehrt und zugleich in den bildlichen Irritationen als trügerisches Konstrukt demaskiert wird.

Über einen Zeitraum von knapp zwei Jahren studierte Berndt das Phänomen der Miraculous Photographs.⁸⁷⁰ Als Fotojournalist überschritt er soziale Grenzen und integrierte sich in die rituelle Dynamik.⁸⁷¹ Die repetitive und evidenzstiftende Struktur des Rituals, die er während mindestens zwölf Besuchen intensiv erlebt hat, reflektiert er in seinen Fotografien in der Betonung des Pluralen und der Wiederholung. Er repräsentiert das Bayside-Phänomen als mehrteilige Serie, die insgesamt über 100 Fotografien umfasst und das Spektrum ihrer rituellen Handlungen paradigmatisch auffächert.

In den Schwarzweiß-Aufnahmen splittet Berndt das Sujet in die Motivgruppen Zeigender, Fotografierender, Betrachtender, Betender und die Prozession und stellt vor ihrer Folie das Ritual dar — seine vielfachen Erscheinungen, Artikulationen und Strukturen.⁸⁷² Die variierenden Darstellungsmodi und Perspektiven sowie der verbindende Raum der Nacht erzeugen den Eindruck von Sequenzialität, die aber — im Format der fotografischen Serie — nicht in einer Chronologie aufgeht, sondern den religiösen Akt als hyperimage⁸⁷³ im Zwischenraum seiner redundanten Handlungen herausstellt. Der Fotograf transferiert die rituellen Gesten der Baysider — nach Flusser⁸⁷⁴ — „durch die Übertragung [...] aus vier in zwei Dimensionen“⁸⁷⁵ in einen neuen Kontext. So bezieht sich die fotografische Sichtbarkeit zwar auf das Raumzeitkontinuum der Aufnahme, doch verschafft sie nicht den Personen die geisterhafte Auferstehung. Ihre Gesten sind es, die sich abspalten und als Wiedergänger aus den

⁸⁷⁰ II. 2.1.1 BILDER STUDIEREN. DIE GENESE DER FOTOMONTAGEN.

⁸⁷¹ I. 2.2.2 ABLAUF UND FOTOGRAFISCHE STRATEGIEN.

⁸⁷² II. 1.1. PERSONEN, BLICKE, GESTEN.

⁸⁷³ Thürlmann 2013. Als Serie loser Fotografien verwehren sich Berndts Aufnahmen einer Chronologie, vielmehr obliegt es einer zweiten Instanz — KuratorInnen, WissenschaftlerInnen, RedakteurInnen — den fotografischen Korpus einem Publikum nach einer bestimmten Ordnung zu präsentieren und eine spezifische Bedeutung zu generieren.

S. dazu: II. 2.1.2 KONZEPTE DES PLURALEN BILDES.

⁸⁷⁴ Flusser 1991/1993, S. 102. S. dazu; II. 1.1.2 FOTOGRAFIEREN, BETRACHTEN.

⁸⁷⁵ Flusser 1991/1993, S. 102.

fotografischen Bildern treten. Mit jedem Blick der BetrachterInnen erfahren sie eine Wiederholung und werden in ihrer Redundanz und Vehemenz zu vitalen Metaphern des religiösen fotografischen Rituals.

In den Fotomontagen stellt Berndt das Prinzip der Wiederholung in der schematischen Präsentation von Fotoausschnitt und Text heraus. Die typologische Bildorganisation lenkt die Wahrnehmung gezielt auf das Spektrum der *Miraculous Photographs*, händischer und sprachlicher Gesten und damit — nach Bettina Duncker — auf „das Zusammenspiel der Bilder, den Kontext und die Beziehungen zueinander sowie ihre Form der Anordnung“⁸⁷⁶. Der Blick gerät in einen amorphen Zwischenraum, der in der Betrachtung pluraler Phänomene hervorgebracht und mit dem schwarzen Bildrahmen der Fotomontagen noch potenziert wird. Dieser markiert die zwölf Abzüge als visuelle Einheit und fungiert als konstantes Display. Wie der festgelegte Ablauf des Rituals bildet das Schwarz eine schablonenhafte Klammer, ein Gerüst, das zunächst Stabilität und *Scheinobjektivität*⁸⁷⁷ suggeriert. Inhaltliche und formale Analogien zu Dargets immensem Korpus an Gedankenfotografien (um 1900, Abb. 110) zeigen, wie plurale Bilder — insbesondere mit Textzugaben — Evidenzen konstruieren. Mit jeder Fotografie wird ein neues Dokument geschaffen, das die Behauptung von Authentizität doppelt — visuell und textuell — zu bestätigten scheint.⁸⁷⁸ Dieser Effekt motivierte auch das fotografische Ritual und begründet die Quantität der religiösen Bildproduktion. Berndt adaptiert dieses Schema in seinen Montagen, betont und unterwandert es subversiv. Die Konsistenz des Bildrahmens erweist sich als brüchig. Permeabel verschmilzt das Schwarz partiell mit den dunklen Bereichen des Fotos und der fragilen Unterschrift, sodass die Wirkung von Stabilität verkehrt wird. Die einzelnen Bildelemente scheinen vom Schwarz aufgelöst zu werden. Das fotografische Raumgefüge und der Blick der BetrachterInnen geraten ins Wanken.⁸⁷⁹

Die Textzugaben steigern diesen Effekt. Sprachliche Deiktika verweisen inhaltlich direkt auf das *Miraculous Photograph* und stellen eine Verbindung zwischen Bild und Text her.⁸⁸⁰ Im apparativen *Type Writer Fond* vermittelt die

⁸⁷⁶ Duncker 2018, S. 7.

⁸⁷⁷ Slade 2006, S. 1562.

⁸⁷⁸ II. 2.1.2 KONZEPTE DES PLURALEN BILDES.

⁸⁷⁹ II. 2.3. DURCHLÄSSIGE RAHMEN.

⁸⁸⁰ II. 2.2.2 BILD/TEXT-KORRELATION.

Schriftbildlichkeit zunächst den Eindruck einer wissenschaftlichen Präsentation. Doch nimmt das Schwarz auch die semitransparenten Lettern für sich ein, zersetzt ihre Kontur und scheint sie zum Verschwinden zu bringen.⁸⁸¹ Somit verhält sich der Raum der Nacht zum Textblock ebenso subversiv und affirmativ wie zu Berndts Bildausschnitt. In einer ikonoklastischen Geste erzeugt das Schwarz räumliche Verdichtung und eine neue Bildlichkeit. Die luzide und von Bild zu Bild variierende Erscheinung der Schrift bildet ein Pendant zu den polaroiden Lichtspuren. Bild und Text sind visuell und inhaltlich aneinandergekoppelt. Damit stellt Berndt die medialen Träger der heiligen Botschaften — Fotografie, Sprache/Text — in unmittelbaren Bezug zueinander und fordert die BetrachterInnen — in dieser doppelten deiktischen Geste — zum Vergleich auf.

Zahlreiche Textfragmente bestätigen die Bildinformationen — etwa Farbe und Form — und bestärken zunächst die vermeintliche Objektivität der Repräsentation. Doch geht die textuelle Deutung der bildlichen Motive weit über das Sichtbare hinaus und bringt neue Konfigurationen hervor. Vage Schemen werden als schützender Umhang der Heiligen Maria gedeutet. Helle Kreise und Ringe verkörpern den Komet Kohoutek und diffuse rote Lichtlinien die Hausschuhe des Papstes, der von einem kommunistischen Doppelgänger ersetzt wurde. Neben religiösen Ikonen tritt demnach auch eine Kritik an Papst Johannes Paul II. durch die *Miraculous Photographs* in Erscheinung, verbunden mit zeitgenössischen Verschwörungstheorien und ans Zeitgeschehen gebundenen Endzeitszenarien.⁸⁸² Die Bildunterschrift zeigt nicht, was auf dem Polaroid zu sehen ist, sondern was ein anderer darauf sieht. Damit rückt die Textquelle, also die Repräsentantin der Baysider, in die Sichtbarkeit. Es wird deutlich, dass nicht die *Miraculous Photographs* Hauptgegenstand von Berndts Fotomontagen sind, sondern der transzendente Blick der Gläubigen darauf, der sich im *Dazwischen* von Bild und Text an die Wahrnehmung der BetrachterInnen vermittelt und diese zur Wiederholung bringt.

Mit den Fotomontagen zeigt Berndt die Essenz seiner künstlerischen Forschung, indem er die Prozesshaftigkeit und Ambivalenz des fotografischen Sehens vor Augen führt.⁸⁸³ Seine Fotografien lassen die BetrachterInnen erfahren, wie der „Wunsch zu sehen, um zu glauben“⁸⁸⁴ die fotografische Sichtbarkeit

⁸⁸¹ II. 2.2.1 SCHRIFTBILDICHKEIT.

⁸⁸² I. 1.3.3 APOKALYPTISCHE WARNUNGEN.

⁸⁸³ II. 2.1.3 KONSTRUIERTE EVIDENZEN.

⁸⁸⁴ Dubois 1999, S. 29.

gestaltet. Mit seinen Aufnahmen hält Berndt die Gespenster und Geister des Bayside-Phänomens fest und bringt neue hervor, durch die der Blick gleichermaßen destabilisiert wie gebannt wird.

NACHGEDANKEN

In meiner Dissertation kehren das Bayside-Phänomen sowie Berndts Fotografien als Text und Bild⁸⁸⁵ wieder. Auch mein Weg dorthin wurde von Prozessen der Wiederholung und des Pluralen bestimmt. Das Recherchematerial, das Berndt als Instrument aufbereitete⁸⁸⁶, diente ihm ebenso wie mir zur Aneignung und Erschließung des religiösen Gegenstands. Durch seine beschrifteten Farbstudien vollzog ich den komparativen Akt nach, der ihm zum Verständnis der *Miraculous Photographs* und schließlich zu den Fotomontagen führte. Doch erweitert meine Betrachtung den Fokus, da auch Berndt und seine Arbeitsweise mein Untersuchungsgegenstand sind. In meiner Recherchearbeit folgte ich unterschiedlichen — materiellen wie immateriellen — Spuren. Berndt starb kurz nach der Themenfindung, sodass ich das Dispositiv seines Bayside-Projekts anhand der hinterlassenen Fotografien, Notizen und Dokumente sowie der Interviews und E-Mail-Korrespondenzen mit ZeitzeugInnen rekonstruiert habe. Auch wenn die jeweiligen Stimmen aus subjektiven Perspektiven sprachen, beantworteten ihre geschilderten Erinnerungen an Berndt und das Ritual Fragen, die das Bild- und Textmaterial aufwarfen, und ließen mich bestimmte Konstellationen, Handlungsstrategien und Intentionen des Fotografen nachvollziehen.

Als erste wissenschaftliche Auseinandersetzung zeige ich detailliert das Spektrum seines Schaffens und seine Bedeutung im fototheoretischen Kontext. Somit rückt ein Teil von Berndts fotografischem Werk in die Sichtbarkeit eines akademischen Publikums, während zahlreiche andere Fotografien in der Unsichtbarkeit verweilen. Ein Großteil seines Werkes lagert — der Öffentlichkeit unzugänglich — in einem Kunstdepot in Paris und harrt auf weitere wissenschaftliche Erschließung, deren Beginn meine Untersuchung leistet.

⁸⁸⁵ Meine Studienfotografien, die ich 2016 in Paris von der Bayside-Serie aufgenommen habe und die dieser Dissertation als Abbildungen dienen, reflektieren als Bild-im-Bild die Wiederholung, die knapp 500 Akte des Abfotografierens bestimmten.

⁸⁸⁶ II. 2.1.1 BILDER STUDIEREN. DIE GENESE DER FOTOMONTAGEN.

“DO YOU BELIEVE IN PHOTOGRAPHS?”

PHOTOGRAPHIC SHOWING AND APPEARANCE IN JERRY BERNDT'S SERIES *THE MIRACULOUS PHOTOGRAPHS OF BAYSIDE*

Since the early 1960s, U.S. photographer and photojournalist Jerry Berndt (1943-2013) produced an extensive body of work that demonstrates how conceptually varied documentary work can be. Despite his immense productivity, Berndt's oeuvre is only just beginning to be explored in academia and institutions. My doctoral project fulfils the desideratum for reappraisal and provides a multifaceted look at the photographer's work.

The subject of my analysis is the previously unpublished series *The Miraculous Photographs of Bayside* (1980/81), which Berndt began on the occasion of the tenth anniversary of an alleged vision of Mary in the New York borough of Queens. Over a thousand followers of the medium Veronica Lueken, a Catholic housewife, made a pilgrimage to Flushing Meadows Corona Park on the night of June 18, 1980, to celebrate a photographic apparition ritual: they believed that their instant cameras received messages from the Virgin Mary in the form of light writing on the instant images named *Miraculous Photographs*.

As an atheist, Berndt approached the Bayside community out of medium-based and anthropological interest and produced more than 100 photographs (black-and-white, color photographs, and photomontages combined with writing) over more than a dozen visits to their rituals, which he then translated into various other formats (a photobook, a reportage, an essay, an exhibition, lectures and collective reenactments). Using this cross-media corpus, my dissertation discusses the photographer's fundamental strategies of action and work concepts, integrates them into his overall oeuvre as well as the phototheoretical and historical context, and confronts them with the believers' transcendent notion of photography (the medium, the subject, and the mode of use).

While the amateur Catholic photographers used the camera as a means of communication with the divine beyond and revered their Polaroids as a *vera icon*, Berndt — in his dual role as photojournalist and artist — used photography to record and critically reflect on the religious phenomenon and its protagonists.

Contrasting messages, gestures, and deictic intentions thus collapse into one another in his series, calling photographic evidentiality into question.

Berndt's *Bayside* series visually constitutes a network of actors, practices, and discourses that I successively highlight and juxtapose in my dissertation. In examining these cultural and social structures, I crystallize a series of references between the dispositive of instant photography, its use by the Baysiders, and its transformation by Berndt. I use the concept of the *spectral*⁸⁸⁷ as an operative instrument, through which the spiritualist practice of the believers, their evocation of otherworldly phenomena by means of Polaroid photography and their ritual interpretation can be grasped, in addition to the incongruent steps of perception that viewers of Berndt's photographs go through.

The *Miraculous Photographs* articulate a photographic promise of transcendence that was fulfilled for the faithful over and over again, with each photographic act. Berndt captured the spectrum of their ritual practices (photographing, gazing in wonder, displaying, praying, and procession) repeatedly and multi-variably, highlighting instant-image photography as the evidential source of their faith. His photographs allow the physical deixis of the faithful immense scope for development and convey the core of their message ("See this! Believe this!") directly to the viewer. The photographer puts their religious faith in photography up for critical discussion through the vehemence with which he emphasizes the promise of transcendence through the exposure of their gestures, facial expressions as well as through the addition of text in the photo-montages. Plural images, times, spaces, and deictic intentions direct the viewer's gaze to pictorial voids, ruptures, and barbs, creating a continuous oscillation of photographic and imagined in/visibility. In this way, Berndt does not directly undermine the Baysiders' assertion of photographic transcendence, but rather integrates viewers into the dynamic of the images, converging of the structure of the gaze. His series *The Miraculous Photographs of Bayside* invites them to thoughtfully negotiate the ubiquitous question, "Do you Believe in Photographs?"⁸⁸⁸

⁸⁸⁷ The spectral is understood here as a heterogeneous spectrum of meanings, ranging from concretely perceptible phenomena to imaginary, discursive figures of *spirit* or *spectral photography*.

⁸⁸⁸ Berndt's quote is an alternative title of the *Bayside* series, which the photographer spontaneously came up with in our interview, along with a number of other titles. The direct address reflects the photographic promise of transcendence as an argument of the Baysiders, but also Berndt's image strategy, which encourages the viewers themselves to think about this essential question that the photographic image has raised since its invention. Cf. Jerry Berndt, in: Sarah Frost, *ibid*: *Interview with Jerry Berndt*, in the appendix to the dissertation, Paris 2012, p. 256-273.

SARAH FROST
INTERVIEW WITH JERRY BERNDT

PART I

Sarah Frost: Your photographic practice extends over more than forty years. What led you to photography?

Jerry Berndt: I began photography as an accident. Well, I needed a job and I lied. I said I could work in a darkroom. I had never been in a darkroom in my life. In those days I was what was called a *radical*. I worked in the Civil Rights Movement. That was dangerous. I mean people spit on you, beat you, put you in jail just because you were with black people. I was used to it, so if you said something bad, something racist, or something sexist, I'd say, "What the fuck are you talking about? Come on! Get your ass over here!" It was like that. So, I flunked out of college.

SF: What did you study?

JB: I was going to study Anthropology at University of Wisconsin-Madison. Okay, well, I was supposed to study Anthropology. My grades in high school were just abysmal because I spent all of my time building hot-rod automobiles, playing the guitar, and playing drums in bands and being essentially a crazy guy reading and hanging out in coffee houses. So here I am at the University and I needed a job.

SF: Why didn't you seek a job where you had more experience than in a darkroom developing photos?

JB: Because in University they don't have any need for building hot-rod automobiles.

SF: You wanted to work for the University?

JB: Well, ... no. A professor convinced me. I built a very fast car and gave a ride to a very famous professor named Paul Goodman⁸⁸⁹. It was the dead of night, and the road was flat. I was getting this car up to about 120 miles an hour. So, we're going 150 miles, and he says, "Where did you get the car?" And I said, "I built it." And he said, "If you built the car, why don't you go to college!?" And it was the first time somebody said I wasn't stupid. He said "I'll write you a letter. Even though your grades were bad, they have to let you in because it's a State School." So, I got in, and I flunked out. I didn't know how to read, write, study, argue, make points. I was terrified. So, I called up Paul, and I said "Paul, I flunked out." He said "I knew. Stay there. They have to take you back in one year. I'll write you a letter, but you need a job. Hang around with the students, but get a job."

Now the students I hung around with were musicians. We never lived in a dormitory. We were always off-campus, and we lived in what was called "the bush", which was the black neighborhood. That's where it was exciting. I could earn some money playing blues harmonica because I taught myself that. With Tracy Nelson in Madison. She was the competitor to Janis Joplin at the time, and she was really good. She had three girl backup singers, a saxophone, a trumpet, a trombone, a piano and I'd walk out with my harmonica, "Ladies and Gentlemen welcome to Glen and Ann's Café! Tonight, we've got Tracy Nelson and the Mojo Queens! Hit it, baby!" It was like that, but it wasn't enough money. So, I went to the Anthropology department, I lied, and then I got the job in the darkroom.

SF: What an adventure it must have been to do something you didn't know much about, and then to figure it out.

JB: I've always been! Frank Zappa's group said "necessity is the mother of invention". I needed the job. So, I had to do it. Fortunately, some years ago Ansel Adams had just finished writing his books. A compendium of photography⁸⁹⁰. He was the one who turned the technique of photography into a true art.

⁸⁸⁹ An American novelist, playwright, poet, literary critic, and psychotherapist who sees himself as a pacifist and anarchist. Goodman was an activist on the Left in the 1960s and a frequently cited inspiration to the student movement of that decade.

⁸⁹⁰ Ansel Adams: *Camera and Lens: The Creative Approach*. New York 1948, *The Negative: Exposure and Development*, New York 1948, *The Print: Contact Printing and Enlarging*, New York 1950, *Exposure record*, New York 1950

He scientifically understood it. This was the most logical, well-explained method. I mean a lot of people wrote about photography, but most of it is bullshit.

He was smart. I actually worked for him as his lab assistant for two weeks in California. Probably in 1965. I took a cross-country trip in an old automobile with my girlfriend. He lived in Carmel, California; the same place Clint Eastwood lives. I found his address, knocked on the door, and this guy with a beard and a rubber apron answered the door, and he said “Hi!” I said “Hi. My name is Jerry Berndt. I’m here on pilgrimage.” He said “Oh? Well, come on in! Listen, I’m in the darkroom, but sit down. Have a drink.” It was a beautiful house right on the Pacific on a cliff. It was just gorgeous and coming up the bottom of the stairs was Nancy and Beaumont Newhall. They were the first historians. They were the ones who made photography art. They insisted it was art.

So now Beaumont and Nancy and Ansel Adams come out of the darkroom. They were sitting having a drink and Ansel goes “Well, let me see your photographs,” and I said, “Well, I didn’t bring any.” And he said “Ah, stupid! You always have to bring some prints with you.” So that was my first lesson. The second lesson, “What are you doing for the next two weeks?” I said, “Well we’re just traveling around.” “Look, I have a guest house, and I need help. So, if you’ll work in the darkroom with me, you could stay, and I’ll feed you.” So, I worked in the darkroom with Ansel Adams and learned very, very much. Then said goodbye.

Years, years later I saw him in Boston... It’s a funny story. He was on the cover of *Time Magazine*. He had a beard, a cowboy hat, and he always wore one of those string ties with the turquoise. He said once, he was walking down the streets of New York City, and an old black man came up to him and said “Oh my God! I never thought I’d see you in person. Can I please have your autograph?” And Ansel said, “Well, of course, I’ll give you my autograph.” The man handed him a piece of paper and Ansel was all ready to write ‘Ansel Adams’, and the guy said, “Tom Mix, you’re my favorite cowboy.” [Laughter]

SF: Was it then already clear that you wanted to earn your money with photography?

JB: Well... I couldn’t. I mean... Okay, I have to give you a little background. Back to Madison now. We finished this road trip. I was very involved in SDS, *Students for a Democratic Society*, and we were deadly against the war, and we

were deadly against the draft. President Johnson proposed that if you're in University, and you took a test, you passed they wouldn't draft you until after you graduated.

A lot of us working class said that's bullshit. What if you don't want to go to university? What if you want to be an auto mechanic? What if you want to be something else? This is horse shit. So fifty of us took out a full page ad in the *Capital Times* which was the state capital newspaper, so it was read everywhere. We all signed our names and said "Not only won't we go to the war, but we also won't take the employee test and we will help anybody to get out of the draft and the war." We began to set up a network to get people to Canada with doctors that would write prescriptions that said, "You didn't have a brain," and we really got organized.

Then we went door-to-door, and this is where the film came in. I had a girlfriend who worked at ABC. Everything was shot in 16 millimeters at the time, and she would send me all the clips that they didn't use on broadcast, and the clips were, of course, soldiers with their heads shot off emergency hospitals, and guys with no legs. It was just awful. We put those together into a little 3-minute loop⁸⁹¹, and there were these little tiny projectors. We would go door-to-door and knock and say, "Do you have a son who is draft age? We'd like to show you something." Now sometimes we'd get thrown out, sometimes people would say "I fought World War II," and sometimes people would say "Well let's talk about it." So, photography, in that case, turned into filmmaking which went door to door to door.

But could I still make my living in photography? Only by working in the lab and making prints. I began taking photographs. Somebody gave me a camera. They explained to me that as long as I could print, I could make photographs; and I could make them!

Oh yeah! There's another part to this! Because I was so organized and was so much a part of planning the demonstrations; I had an underground network. At one point, we organized the whole University, 20,000 students to go out on strike. We went out on strike on the day you were supposed to take the test to get you out of the draft. That took a lot of work. It was just endless meetings, endless knocking on doors, endless talking, but we did it. And that very short film, *The Ballad of the Green Berets*, that was helpful. It was funny, but

⁸⁹¹ *The Ballad of the Green Berets*, 1966 [fig. 37].

could I make my living at it? A little, because I started being able to take photographs that nobody else could take; because I knew where the action was going to be.

SF: You were an insider.

JB: Yeah! DuPont⁸⁹² was there, the police were there, but I was here. So, by the time the rest of the press and police got there, I got my photographs, got out, and I began to sell them to the *New York Times*. So, they would be on the front page, but it still wasn't enough money. I didn't have an agency. I didn't want an agency. So right before graduation, the last day to quit before they threw you out, I resigned from the University and, I moved to Boston. The job was to set up another SDS chapter at Harvard and MIT [Massachusetts Institute of Technology]. But I needed another job, so I went to the Boston Children's Museum and I became their photographer, filmmaker and their exhibit designer. So, I would make exhibits for kids, which involved film, and giant telephones. I had a lot of fun, and I also took photographs and made films. That was a paying job, and it was pretty good, but at night I would be writing an underground newspaper called *The Old Mole*⁸⁹³.

SF: What function did you have at *The Old Mole*?

JB: Well, I was a participant. I was published in the *The Old Mole*. I was their chief photographer, but everything was pretty loose, and we didn't have a hierarchy like a president or a publisher, et cetera. Everybody would sort of getting together and say "What do we do this week?" "I dunno... why don't we do a story about bubblegum!" "Yeah, that's a great idea: bubble gum, in the war!" It was crazy.

⁸⁹² US-armament manufacturer.

⁸⁹³ *Old Mole* was a left oriented radical newspaper published in Cambridge, Massachusetts. Printed biweekly in a 16-page tabloid format. It was produced by a floating staff (20 to 30 volunteers and about four paid ones) from September 1968 to September 1970. In April 1969, it had published daily 'Strike Specials' for weeks. See: William R. Galena: *Harvard Activism '70: Some Rioted, While Others Returned to the System*, in: "The Harvard Crimson" (daily newspaper), June 11, 1970, (www.thecrimson.com/article/1970/6/11/harvard-activism-70-some-rioted-while/); Dick Cluster: *Swimming in a countercultural sea*, in: "The Newetowne Chronicle" (newsletter of the Cambridge Historical Society), Summer 2010, p. 1, 6. January 19, 2011, (www.cambridgehistory.org/wp-content/uploads/2017/03/chronicle-summer-2010.pdf).

Another thing at the time, universities had to have what they called ROTC, Reserve Officers' Training Core. You were required for the first two years, freshman and sophomore, to be a part of that. I guess they saw I had leadership capabilities, so they gave me a platoon. So, I would march in front with my rifle, and then everybody would follow and say "Left hut!" So, one day we had a big parade with all the generals, and I marched them right into a wall, and I wouldn't move. I just had them all standing there going like this. They said, "Come on, turn! We have to turn! About face! About face!" So that was the end of my ROTC; when they threw me out. So, at MIT and Harvard, it got a little bit more serious. The movement was getting quite serious.

SF: What do you mean by 'serious'?

JB: In Madison, I worked with the Armstrong brothers. They wanted to steal the ROTC airplane. It was just a small one. We built Molotov cocktails; lots of them. There was something called the *Baraboo ammunitions plant*. It wasn't very far from Madison, and they made all the bullets. The Armstrong brothers had never flown a plane before in their life.

SF: Were you flying in the plane?

JB: I stayed out, but I brought the bombs. And they went up, and they went over Baraboo and started dropping Molotov cocktails on the factory. It was Sunday, nobody was working. Unfortunately, there weren't any big explosions.⁸⁹⁴

But anyway, back to MIT and Harvard. We were still going door-to-door knocking and talking about the draft. But then we went one further. They had draft boards; little offices in every neighborhood where they had your file. And when your number came up, they would send you a letter and say you have to come to the draft board to go to the army base for your physical examination. The first question in the physical examination is "What race are you?" The first answer I gave was "None of your fucking business." Human, Eskimo, anything I could think of. The second question, second, third, fourth, eighth, ninth, tenth

⁸⁹⁴ Karleton and Dwight Armstrong successfully landed the plane at another airport and escaped. They committed several other acts of terrorism shortly thereafter. In 1972 they got caught and arrested in Canada. See: Michael Bie: *It happened in Wisconsin*, Guilford, Connecticut 2007, p. 108 – 110.

question was “Do you have homosexual tendencies?” Well, I knew Sigmund Freud, “Yes, of course.” [laughs] So anyway we would go in there and disrupt everything; just loudmouth, questions. The bus that took you from the draft board to the army base, immediately we would stand up and say, “Okay fellas we’re going to get our physical examination. They’re going to send us to the war in Vietnam. We have no business in the war in Vietnam. We have no business in Vietnam at all. What I’m going to do when I get there is fill out the form so that they can’t read it. I’ll write it upside down, I’ll write it in Chinese, I’ll do anything, but I’m not going to that war.” The bus driver stops the bus and said “You son of a bitch I fought in the Second World War. Get in the back you Puerto Rican.” He pulled out a knife, “You shut the fuck up and don’t talk!” It was like that level of tension.

So, we opened the coffee house that had a own bus. The army base, the navy base and the air force base were around Boston. We would go around and collect all the soldiers who wanted to go to us. We had folk singers, beautiful girls, dancing, beer. It was fun; better than going down to the *Combat Zone*⁸⁹⁵ and watching night shifts. And besides, we got to talk about the war. Turns out a lot of the soldiers refused to go. “We’re not getting on the airplane. We’re not getting on the boat.” And we would help people to get to Canada. We had a whole underground network. So, it was very organized, but in the meantime, I was making photographs.

SF: Had you already started the series *The Combat Zone* at that time?

JB: So, the children’s museum was the first job I had while I was doing this. And then one day, sheer accident, I had a girlfriend who was working for this professor of Anthropology [Neil A. Eddington], and he had hired her to dress up like a prostitute and sit in the bar with a tape recorder. How does a guy pick up a prostitute? So, she would record that. It would be inside of her pocketbook. I took her to work, and he said, “Oh you’re the photographer. Take a look at these contact sheets for me.” And I looked and said, “Well what’s supposed to be photographed?” He said “Well interactions between people.” And I said “Yeah, there are interactions between people, but they are way across the

⁸⁹⁵ Boston’s red-light district.

street, and you get some really miniature interactions.” And he said, “Can you do any better?” I said, “Maybe, I think so”.

He gave me some film, and the first day I was down there, I came back with these photographs. He said, “Okay you got the job”. It didn’t pay a lot of money.

SF: Can you speak more about the details of the job?

JB: There was a National Institute of Mental Health grant (NIMH); big government agency. And every major city in the world has a *Combat Zone* and a red-light district. So as an anthropologist, you ask: how does it work? How did the police control it? How did the city government decide where it’s going to be? How did you control the owners of the clubs? How do you control the pimps and prostitutes? How does a customer like me go to the *Combat Zone*, get what I want and get out without getting killed? What’s the function of the police? That’s what you study in Anthropology, and my job was to go down there and meet everybody; cops, pimps, prostitutes, everybody.

SF: These photographs capture very directly a view from the center of action. Please tell me more about how you managed to shoot the situation at such proximity.

JB: Well, remember, I worked in the Civil Rights Movement. I was used to hanging around with black people. I could talk to anyone and say, “Hey man! What’s shaking? How’s it going?” I had to figure out a few techniques.

First, I never dressed like a tourist. Not like a bum, but not as a tourist; somewhere in between. I always wore the camera so you could see it; either strapped on my wrist or around my neck so that you didn’t slide it out of your pocket like a gun. You’d get killed that way. I’d walk into a bar and put the camera on the bar and then wait. Order a beer, drink a beer, pick up the camera, look at a coffee cup, and put the camera back down. Now I knew the coffee cup was about the same distance as someone’s face. So, I’d pick up the camera, I’d look at the coffee cup, and I’d take the shot without looking at at them. The second thing was no flash. So I had to invent a film developer that could work in a light that low. Else you couldn’t read it. And then I got a lot of shit for “The pictures are so grainy. They’re out of focus.”

Now, half of the negatives are missing. The professor took off. It was a three-year grant, for a lot of money. We also had videotape; the first videotape portable camera. He took off with that too.

The FBI started chasing me. Harvard wanted to hire me to do another project in East Boston in that tough part of town I was telling you about. They said, "Do you want the photographer, or do you want the money?" So that was the end of the job.

SF: I want to know more about your working schedule in the red-light district. How often did you go there?

JB: Two or three nights a week. I'd show up and say hello to everybody. But I never participated; that was the rule. Just I'm a photographer, I'm here, I'm your friend, not giving these to the police. In fact, one night the cops grabbed me and wanted the film because some pimp had beaten up some guy. I said, "Sure you can have the film." I opened the back of the camera and pulled it out and exposed it and gave it to him, so I got a lot of street credibility. And they said "Oh he's not going to give the cops the film. He destroyed it first."

SF: So, you were able to gain their trust which is also reflected in your photographs. But the perspective of your photos is not voyeuristic, for example with prostitutes and strippers. They're not represented as sexual objects, rather they become metaphors of ambiguity. Roswell Angier's approach is much more explicit in his photographs from Boston's Combat Zone around 1970.

JB: Oh... Roswell Angier. It was complete bullshit. I'm still angry at him. He went to the Pilgrim Theatre⁸⁹⁶, and asked the owner to photograph the girls. I used to tell students if you want to be a famous photographer, there are two ways: Be a war photographer or photograph sex. You're famous instantly as Nan Goldin. That's it.

⁸⁹⁶ A night club.

PART II

SF: Black and white photography defines your work. Why do you choose to leave the color out?

JB: I find color annoying. [indicates a photograph, fig. 49] First here's this picture of this guy at the bar, right? The panel behind those lines was a red plastic. If you looked at that photograph, you would look at the red plastic. And you wouldn't see him. He would also be, because of the color of the light in the room, yellow. So, I got a yellow guy with a red backdrop. You lose the emotion. Often times, color loses the emotion, I think.

SF: With black and white you can better lead the eye to the essential things: your perception of the people, the situation, and the mood.

JB: The mood! I can make a mood in black and white that I cannot make in color. Some people like Saul Leiter can do it, but it looks *pastel-ish*. Do you know the work of Saul Leiter? It's beautiful, but it's too... how do you say it... pictorial; It's decorative. I'm not interested in decorative.

It was also a technical problem. There was no color film that was fast enough. It would have been using flash. I had to use black and white then I had to make my own developer to get a photograph like that, because it was so dark. There was no color film that could do it, and if it could do it, it would look like a Seurat painting. Third thing, color is not permanent. Black and white processed properly lasts for hundreds of years.

But the color was never interesting. Sometimes I had to shoot color and black and white at the same time. I found that very, very confusing. I'd go to Salvador, and they insisted they wanted both color and black and white, and I would yell and scream and yell and scream, and I'd lose because I needed the job.

But even colored films. So, we're back to Billy Wilder who said "I don't like color. It's too noisy." And paintings? That's something else. But photography for me is black and white. It's a preference.

SF: Let's go on to *The Nite Works*. Many of your photographs are taken at night where the lack of natural light creates a variety of atmospheres. Tell me more about your fascination with the night.

JB: After I lost the Harvard job, two Harvard jobs, and I went to every magazine and newspaper in Boston, and they would hire me, and the FBI would come, and they would fire me. So, I moved into a squat. It was an old building directly across from City Hall built in the same gothic kind of style. It wasn't technically a squat because you had to pay a little bit of rent. I think I paid thirty dollars a month or something, it was nothing. You had DC electricity, not AC which meant you couldn't play a radio or anything; it would blow up. You could turn a light bulb, and it would work. It had no heat at night and no heat on the weekends and Boston can be very cold. The building was filled with old tailors from the lower east side running from the north and from the Italian district. I mean really old guys; a silversmith who was really good, a whole bunch of painters, and one musician. He played one of the most beautiful saxophone solos ever. He lived down the hall. So, it was filled with a lot of crazy people like that. I lived in a room that was probably this big, but the ceiling was much higher. So, I built a table, put my enlarger, some loft bed up on top. There was running water, but just a small sink so I had to build just a platform, and I made a place to dry prints. And then there was a little desk with books and things. And because I had no driver's license, no bank account, I was completely underground.

SF: Anonymous?

JB: Yes. I had no papers; zero. And that was on purpose because I was tired of the FBI. And no telephone; if I needed a telephone, I borrowed somebody else's phone. One night I was reading Samuel Beckett's *Molloy*⁸⁹⁷, and I can recite it for you:

Morning is the time to hide. They wake up then their tongues hanging out for order, beauty and justice, baying for their due. Yes, from eight or nine till noon is the dangerous time. But towards noon, things quiet down, the most implacable are sated, they go home. Each man counts his rats. It may begin again in the afternoon, after the celebrations, the congratulations, the orations, but it's nothing compared to the mourning, mere fun. Coming up to four or five, of course, there is the nightshift, the watchmen beginning to bestir themselves. But already the day is over, the shadows

⁸⁹⁷ Samuel Beckett: *Molloy*, Paris 1951.

lengthen, the walls multiply, you hug the walls, bowed down like a good boy, oozing with obsequiousness, having nothing to hide, hiding from mere terror, looking neither left nor right, hiding but not provocatively, ready to come out, to smile, to listen, to crawl, [nauseating, but not pestilent,] less rat than toad. And then the true night, perilous too but sweet to him who knows it, who can open to it like a flower to the sun, who is himself both day and night. Ah, there's not much to be said for the night either, but compared to the day, there is much to be said for it. For the time from noon to twelve is the time for lynching, because sleep is sacred. The bulk of the population has no part in it.

I read the passage, and I thought “Holy shit! Nighttime.” I sleep during the day, I stay awake at night reading and writing, let’s see what I can do with the camera. Night Journey: I would go out mostly because there were no people and simply walk around.

[produces some photographs] And I love the way the light played, and I love the idea that somebody is up there half awake and I love the idea that I can see the fire escape and that all of the shadows and all of the highlights, the white stuff, are visible. And this too became a technical problem. How do I keep the shadow here and still be able to read *forty-nine cents* for this and that?

SF: And how did you solve this problem?

JB: Chemistry. I liked it because of that [indicates light and shadow on a photograph]. Sometimes the pictures were just about that, but it’s in silver, so I did it. I went crazy when I could see the light coming that way. So, you begin to look not for subject matter, you just look for light and shadows.

That’s Guangzhou, China. I love it because you can see all the bricks, all the lighting where the building used to be. That light there is a reflection on the doorways over here. I have a ball doing this, and I love to go out, and just like Beckett, I get lost. You’re alone; it’s a little bit dangerous because you are alone with all this equipment.

SF: In *The Combat Zone* series you were direct in the center of human interaction, while with *Nite Works* you explored the silent side of night like a nocturnal *flaneur*. Thoughts accompany the flow of an aimless walk through the city. Connection only to yourself within and the urban environment without.

JB: Ah. But that's the secret. Photography is not about seeing something; it's about feeling something and then interpreting it so other people can feel the same thing. If you're lucky, it works.

I used to assign students... "Ok here is a press conference, the mayor is going to talk. You have one roll of film. Here is your job. I want you to make the mayor look like a hero. I want you to make the mayor look like Lenin. I want you to make him look like J.F.K. And somewhere else in the roll of film I want you to make him look like a complete fucking idiot." You can do that if you watch very carefully. You can do that because everybody does the same thing. You are sitting here with your arms crossed, Sarah. I know that even if you move, in three minutes you will cross them like that again; you just have to watch for it. Everybody has their little things that they repeat. You look for them. You wait for them. You wait, wait, wait and then: speed!

The beauty of 35mm photography is it's fast. It used to be; you'd practice. You'd throw a coin up in the air and pick up the camera and take a picture of it. You'd practice 60 125 250 without looking. So, you could almost hear the difference, and when you would take a picture you say, "Oh, wrong shutter speed". You don't even have to look. It is like driving your car. You don't think about shifting and turning and speed. It all comes naturally.

The nighttime pictures happen because that was the only way I could convey a real sense of loneliness. It looks like the neutron bomb went off and everyone is dead, and that's all that is left. It's a mood I'll get into every once in a while. I can see there are about eight places walking home, that I know I want to photograph. And I'm waiting until it gets a little bit warmer, but not too much, and I'll probably go on a Sunday night because most of the drunks and junkies are at home sleeping.

SF: Only a few photos from *The Bar Rooms* or *The Nite Works* reveal details that give a hint where they were shot. Maybe the one from Poland, or the one from China because of the fonts. But nevertheless, I think these specific places are transformed through your photography into a more general nocturnal space. They all seem to belong together and create an own topology of the night.

JB: That's why I refused to put titles on the *Combats* and the *Bar Rooms* for the Spanish exhibition⁸⁹⁸. I said, "Why do we want to write down 'The Abby Field Café, Summerville, Massachusetts 1974'". Who the fuck knows where that is, and who cares? It's distracting. I hate people that go up, they look at a painting, then they spend half an hour looking at the title. It makes no sense. So, I refuse to ever have titles.

SF: But in your exhibition *Jerry Berndt — Insight*⁸⁹⁹ you use titles mostly referring to place, subject, or action. For example, *Ort's Golden Nugget, people dancing, Washington Street, Boston*.

JB: That's the last time they're going to have that. Maybe in the back. If you're interested, you go look.

SF: The clarity of the composition and the sharpness of the prints impart *The Nite Works* with a sense of hyperrealism. At the same time, I sense a dreamlike character. The night seems still, deserted, not uncanny at all, but arcane and fulfilled with projections. You called that the 'atmosphere after a neutron bomb'.

JB: Yeah. Don't move! I'll show you a series about nighttime, but in a different way. [produces mock-up book: *The Miraculous Photographs of Bayside*] So the only way this would work would be at night because they use Polaroid cameras with no flash. Or if they use a flash, there's a trick I'll show you. Very brief story, this is an instant book. I mean I have to re-write a little bit, but it's ready to go, and it needs some photographs added.

Alright, the story begins at the Cross of Jesus with a Polaroid camera, and it takes place at the site of the New York's World Fair. [turning of pages in the book] And at dusk, people begin to arrive. And this is where the Papal site was, where the Pope had his thing at the fair. And the people start to come from buses, from all over the country, all over the world in fact. And it's getting darker and darker. And then the shit starts to hit the fan. And they pray, and they give money, and they set up their tape recorders, and then they start to talk about

⁸⁹⁸ *Jerry Berndt — America is beautiful*, Sala San Benito, Valladolid – Spain (January 19 – March 11, 2012).

⁸⁹⁹ Museum for Photography Braunschweig (September 19 – November 2, 2008) and C/O Berlin (December 13, 2008 – February 15, 2009).

the Miraculous Photographs that they have. And they bring their little statues, and Coca-Cola cans and they kiss the ground with their Polaroid cameras, and they show me their Polaroid cameras, and it all means something to them. Like this is a picture of Hell, or they publish a newspaper. And people arrive, and people pray. A very few black people.

The guys in the white berets work for the organization, and it was a big organization, that had hundreds of thousands of members on its mailing list. So, it was making tones of money.

Okay, and so, they stand there with their SX70 cameras, and they take pictures. Look at that, some pictures of Joseph or Jesus, and pro-life; not abortions! It just goes on.

SF: Do you have them digitally?

JB: No. I don't have digital ones, [whispers] I'm so far behind digitally. But they take pictures of the Virgin Mary. Now, Veronica Lueken was the woman who saw the Virgin Mary. Sometimes she'd show up, sometimes she didn't show up. When she showed up, the guys in the white berets would go around collecting the photographs, and then Veronica Lueken would ask the Virgin Mary what the picture means. We had priests coming, they would say to me, "See, even you get Miraculous Photographs. This is pure *Our Lady of the Roses*".

SF: Did you give them your opinion?

JB: Yeah.

SF: And what did they say?

JB: "Oh you will, you will." [indicates pages of the book] Look at this photograph! It's about another seer. Veronica was told by Jacinta⁹⁰⁰, that she didn't know how to write, that God allowed her to write in this picture. It is 1972. People are fucking nuts.

⁹⁰⁰ A girl who witnessed several apparitions of Virgin Mary and the Angel of Peace in 1916/17 near Fátima, Portugal.

My favorite one, *The Popes Slippers*, shows that there's communism in the Vatican. See, what they were angry about was the change that the Catholic Church made to be more secular. No more Latin masses, or English mass. They hated that.

Anyway, it's thousands of these, millions of these... I need to work on it, but it's ready to go. And it wouldn't be marketed as *Miraculous Photographs*, it would be marketed as "Do you Believe in Photographs?" or "Do you Believe?", we have to think of something clever. "The Virgin Mary, the Best Photo Critic in the World." When you're having trouble deciding what your pictures are about, talk to the Virgin Mary, and she'll tell you. But I have to do some editing, I mean there's so many projects. There are so many projects.

SF: The way you've combined image and text here reminds me of your early series *The Death of my Grandmother* as well as *The Babies*. They seem to be invoked by conceptual ideas. Do you think about those categories?

JB: Well, some of those terms, since I'm not an art historian, don't mean anything to me. Conceptual, I have no idea what that means. I mean if you have an idea, that's a concept, I guess. So, it's hard for me to answer.

The Death of my Grandmother is the mother of adventuring. I just needed to do it. That was the person I loved the most, so I had to do something. The thing with my daughter [*The Babies*], because I took care of her so much. I did it out of boredom. I had to do something that was fun for her and fun for me. She would play, I would watch, and make Polaroid's. And then, later on, I would show them.

SF: It seems your work is biographically motivated for the most part. Is photography a kind of coming to terms with the past?

JB: Yes. Or trying to tell the story of what to do and what not to do. Like, don't hang out in bar rooms or you'll get to be an alcoholic like me.

SF: You've worked for several decades on certain series. While *Nite Works* is still in progress you completed the twenty-four-year working phase of *The Bar Rooms* around 1994. What motivates you to end a series?

JB: *The Bar Rooms* is finished until I got to maybe Texas or someplace like that. But in France, bar rooms are not interesting. They don't have the kind of bar rooms where people come in just to get drunk, they talk too much. So, it's just no fun.

SF: Only a few years before finishing *The Bar Rooms* you decided to put all the single photographs of bar rooms together as a coherent series.

JB: It was Marie-Pascale [Lescot, Berndt's wife] in the beginning of the 1990's. She was looking at the *The Combat Zone* series. There were some bar room pictures, and she said, "Wow, those are really good." And I said, "Oh, I have some more bar room pictures."

So I continued, and *The Bar Room* photographs go from about 1970 all the way to 1993 or 1994. On and off. I didn't always do it, but sometimes not more than one photograph a night. It was more waiting, sit and wait... and wait... and wait, and finally, nobody would notice you. You could piss on the floor, and nobody would notice you. And people say, "Oh you don't look through the camera." That's sometimes true, but I use a camera enough, I know exactly what a 35mm frame looks like. I know if I aim the camera here, I've got you. And I know what a 28mm lens looks like, and I know what a 21 and a 50, and at any distance.

SF: Lastly, can you please tell me more about your preferences in terms of camera equipment?

JB: Normally, I always used my early cameras (which were Pentax), with U.S. Army used lenses, that's why my pictures are so out of focus. Then I bought a Leika and found that it didn't focus close enough. They were supposed to be very very good top of the line. So, then I switched to a Olympus OM, and all of the lenses are F2 until you get to the big telephotos, and they're about the same size as a Leika, and they have a much better light metering system. Which means you don't have to carry around a special light meter. So, in that sense, they're faster, and you carry less. They're not as rugged. They have a tendency to break down, so you always had to carry two or three. Broke down? Take the next one. And I must have six or seven, three of which don't work, but that became my favorite camera. Never used Nikon, never used Canon. Well — Canon I used the EO stuff

for color, for commercial work, but only for color. They were too big, too clunky, too noisy, too heavy, too cluttered to go out on the street and try to shoot black and whites.

The trick to street photography is speed. Speed and the sense of “I’m looking at Hilmi [Baykal, cameraman by the video interview], I’m looking at Hilmi.” But I can see you, and I know where the frame is. I look at Hilmi and I go ‘click’, but the photograph is you.

SF: Thank you so much, Jerry!

JB: It’s the opposite way around; thank you so much. Nobody ever pays any attention to me. We should do more.

Paris, 2012

LITERATUR

Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form* [1958], in: Rolf Tiedemann (Hg.): „Noten zur Literatur“, Frankfurt a.M. 1981, S. 9–33.

Giorgio Agamben: *Noten zur Geste* [1992], in: ebd. (Hg.): „Mittel ohne Zweck: Noten zur Politik“, Freiburg, Berlin 2001, S. 53–92.

Emmanuel Alloa: *Erscheinungsereignisse. zur Einleitung*, in: ebd. (Hg.): „Erscheinung und Ereignis: zur Zeitlichkeit des Bildes“, München 2013, S. 7–16.

Alexander Aksakow: *Kritische Bemerkung über Dr. Eduard von Hartmanns Werk: „Der Spiritismus“*, in: ebd. (Hg.): „Physische Studien“, XIII. Jahrgang, Heft 6, Leipzig 1886, S. 259–271.

Hubertus von Amelunxen: *Die aufgehobene Zeit — Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1989.

Roswell Angier: *... a kind of life: Conversations in the Combat Zone by Roswell Angier*, New Hampshire 1976.

Paolo Apolito: *The Internet and the Madonna: Religious Visionary Experience on the Web*, Chicago 2005.

Mieke Bal: *Framing*, in: ebd. (Hg.): „Travelling concepts in the humanities: a rough guide“, Toronto 2002, S. 133–172.

Mieke Bal: *Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien*, in: ebd. (Hg.): „Kulturanalyse“, Frankfurt a.M. 2002a, S. 7–27.

Roland Barthes: *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie* [1980], Frankfurt a.M. 2012. Roland Barthes: *Die Lust am Text* [1973], Frankfurt a.M. 1992.

Roland Barthes: *Die Rhetorik des Bildes* [1964], in: ebd. (Hg.): „Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays“, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1990, S. 28–46.

Jean Baudrillard: *Amerika*, München 1987.

André Bazin: *Der filmische Realismus und die italienische Schule* [1948], in: Robert Fischer (Hg.): „Was ist Film?“, Berlin 2004, S. 295–326.

Ilka Becker: *Akte, Agencies und Un/Gefügigkeiten in fotografischen Dispositiven*, in: ebd., Bettina Lockemann, Astrid Köhler, Ann Kristin Krahn, Linda Sandrock

(Hg.): „Fotografisches Handeln“ (Das fotografische Dispositiv, Bd. 1), Weimar 2016, S. 9–35.

Samuel Beckett: *Molloy* [1951] in: „Drei Romane — Molloy, Malone stirbt, Der Namenlose“, Frankfurt a.M. 2005, S. 7–243.

Ralf Beil: *Der Schwarzraum — Phänomen, Geschichte, Gegenwart*, in: ebd. (Hg.): „Der Schwarzraum in der Kunst“, Ausst.Kat. (15.06.–09.09.2001, Kunstmuseum Bern), Bern 2001, S. 9–24.

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk in seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Frankfurt a.M. 2013.

Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Fotografie* [1931], in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser.: „Gesammelte Schriften“, Bd. II, Frankfurt a.M. 1991.

Jerry Berndt, Sean Samuels: *An Alternative American Life — Interview with Sean Samuels*, in: „Hungry Eye Journal“, Issue 8, 2012. unter: www.unitednationsofphotography.com/2012/10/23/jerry-berndt/ (abgerufen am 15.01.2016).

Jerry Berndt Berndt, Sarah Frost: *Interview with Jerry Berndt*, Paris 2012 (s. Anhang, S. 256-273).

Jerry Berndt: *The Sound I Saw / Transkript #8*, in: „Wurfsendung“, Julia Tieke (leitende Redakteurin), Deutschlandradio Kultur, Berlin 2011.

Jerry Berndt: *Paris Noir*, in: „ART Das Kunstmagazin“, Hamburg 11/2010, 42–51.

Jerry Berndt: *R.I.P. — 1970s Downtown Boston, at Night*, in: „Hungry Boston“, 2001, o.D., S. 58.

Jerry Berndt: *The Miraculous Photographs of Bayside — A Photo-Essay by Jerry Berndt*, Cambridge 1981 (unveröffentlichtes Manuskript).

Jerry Berndt: *Apparition — The Miracle of Bayside*, in: „Views. The Journal of Photography in New England“, Volume 3, Cambridge Herbst 1981a, S. 8–11, 32.

Jerry Berndt: O.T. (Interview), in: „Camera People — A Boston Photo Magazine“, Boston 04/1971, S. 13/14.

Jerry Berndt: *Little glamour, lots of photos. In Cuba cutting cane — a history making trip*, in: „The Boston Globe“, Boston 1970, o.D., o.S.

Vera Beyer: *Rahmenbestimmungen: Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*, München 2008.

- Michael Bie:** *It happened in Wisconsin*, Guilford, Connecticut 2007, S. 108/109.
- Lisa M. Bitel,** Matt Gainer: *Our Lady of the Rock: vision and pilgrimage in the Mojave Desert*, Ithaca 2015.
- Gottfried Boehm:** *Die Hintergründigkeit des Zeigens — Deiktische Wurzeln des Bildes*, in: „Wie Bilder Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens“, Berlin 2015, S. 19–33.
- Gottfried Boehm:** *Es zeigt sich — Geste — Deixis — Bild*, in: Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter, Stefanie Diekmann (Hg.): „Hold it! zur Pose zwischen Bild und Performance“, Berlin 2012, S. 22–32.
- Hartmut Böhme:** *Welt aus Atomen und Körper im Fluss — Gefühl und Leiblichkeit bei Lukrez*, in: Michael Großheim, Hans-Joachim Waschkies (Hg.): „Rehabilitation des Subjektiven. Festschrift Hermann Schmitz 65. Geburtstag“, Bonn 1993, S. 413–439.
- Brigitte Borchardt-Birbaumer, Kerstin Jesse:** *Die Verdopplung des Dunkeln. Die Nacht in der Fotografie*, in: Agnes Husslein-Arco, Brigitte Borchardt-Birbaumer, Harald Krejci (Hg.): „Die Nacht im Zwielficht: Kunst von der Romantik bis heute“, Ausst.Kat. (24.10.2012–17.02.2013, Belvedere Wien), München, New York 2012, S. 44–49.
- Brigitte Borchardt-Birbaumer:** *Die zwielfichtige Nacht als Sinnfigur*, in: ebd., Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci (Hg.): „Die Nacht im Zwielficht — Kunst von der Romantik bis heute“, Ausst.Kat. (24.10.2012–17.02.2013, Belvedere Wien), München, New York 2012a, S. 16–27.
- Pierre Bourdieu:** *Eine illegitime Kunst: die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie* [1981], Hamburg 2014.
- Bettina Brandl-Risi,** Gabriele Brandstetter, Stefanie Diekmann: *Posing Problems*, in: ebd. (Hg.): „Hold it! zur Pose zwischen Bild und Performance“, Berlin 2012, S. 7–21.
- Gabriele Brandstetter:** *de figura. Überlegungen zu einem Darstellungsprinzip des Realismus — Gottfried Kellers „Tanzlegendchen“*, in: ebd. und Sybille Peters (Hg.): „De figura. Rhetorik Bewegung Gestalt“, München 2002, S. 223–244.
- Elisabeth Bronfen:** *Ein anderer Zeitraum*, in: ebd. (Hg.): „Tiefer als der Tag gedacht: eine Kulturgeschichte der Nacht“, München 2008, S. 167–176.

Elisabeth Bronfen: *Die Black Box des seelischen Apparates*, in: Ralf Beil (Hg.): „Black Box — Der Schwarzraum in der Kunst“, Ausst.Kat. (15.06.–09.09.2001, Kunstmuseum Bern), Bern 2001, S. 65–74.

Elisabeth Bronfen: *Nächtliche Begegnungen anderer Art*, in: „Die Nacht“, Ausst.Kat. (01.11.1998–07.02.1999, Haus der Kunst, München), Wabern-Bern 1998, S. 153–168.

Heiner Bus: *Der US-amerikanische New Journalism der 60er und 70er Jahre — Truman Capote, Michael Herr, Norman Mailer und Tom Wolfe*, in: Bernd Blöbaum, Stefan Neuhaus (Hg.): „Literatur und Journalismus. Theorie, Kontexte, Fallstudien“, Wiesbaden 2003, S. 288.

Kathrin Busch: *Künstlerische Forschung*, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.): „Bild. ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart 2014, S. 453.

Susan Cheever Cowley: *Our Lady of Bayside Hills*, in: „Newsweek“, New York 02.06.1975, S. 46.

Clément Chéroux: *Photographs of Fluids. An alphabet of invisible rays*, in: ebd. Andreas Fischer et al. (Hg.): „The Perfect Medium – Photography and the Occult“, Ausst.Kat. (27.09.–31.12.2005, The Metropolitan Museum of Art, New York), Paris 2004, S. 114–125.

William A. Christian Jr., Sarah Frost: unveröffentlichtes Interview, 2018.

William A. Christian Jr.: *The Stranger, the Tears, the Photograph, the Touch; Divine Presence in Spain and Europe since 1500*, Budapest 2017.

William A. Christian Jr.: *Divine Presence in Spain and Western Europe 1500–1960: Visions, Religious Images and Photographs*, Budapest, New York 2012.

William A. Christian Jr.: *Afterword*, in: Jerry Berndt, „The Miraculous Photographs of Bayside — A Photo-Essay by Jerry Berndt“ (unveröffentlichtes Manuskript), Cambridge 1981.

Christa Cloutier: *Mumler’s Ghosts*, in: Clément Chéroux, Andreas Fischer (Hg.): „The Perfect Medium – Photography and the Occult“, Ausst.Kat. (27.09.–31.12.2005, The Metropolitan Museum of Art, New York), Paris 2004, S. 20–36.

Dick Cluster: *Swimming in a countercultural sea*, in: “The Newetowne Chronicle” (newsletter of the Cambridge Historical Society), Sommer 2010, S. 1, 6, unter: <http://cambridgehistory.org/wp-content/uploads/2017/03/chronicle-summer-2010.pdf> (abgerufen am 12.09.2018).

- A. D. Coleman:** *Light Readings: A Photography Critic's Writings*, Oxford 1968–78.
- Tacita Dean:** *Am Anfang war der Ort*, in: ebd., Jeremy Millar (Hg.): „Art Works — Zeitgenössische Kunst — Ort“ 2005, S. 11–26.
- Jacques Derrida:** *Marx' Gespenster: der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a.M. 2016.
- Jacques Derrida:** *Überleben*, in: ebd.: „Gestade“, Wien 1994, S. 119–217.
- Jacques Derrida:** *Die Tode von Roland Barthes*, Hubertus von Amelnunx (Hg.), Berlin 1989.
- Jennifer Dickey:** *Remembering the American War in Vietnam*, in: Andreas Etges, Konrad H. Jarausch, Christian Ostermann (Hg.): „The Cold War — Historiography, Memory, Representation“, Oldenburg 2017, S. 177–193.
- Georges Didi-Hubermann:** *Ouverture — Von einem ichtnologischen Standpunkt*, in: ebd. (Hg.): „Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks“, Köln 1999, S. 190–200.
- Georges Didi-Hubermann:** *Die Erfindung der Hysterie — Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997.
- Joan Didion:** *Slouching towards Bethlehem*, in: ebd.: „Slouching towards Bethlehem“, New York 1968, S. 78–110.
- Stefanie Diekmann:** *Aus der Ferne. Über Umstände und Rezeption einer fotografischen Offenbarung*, in: Petra Löffler, Leander Scholz (Hg.): „Das Gesicht ist eine starke Organisation“, Köln 2004, S. 31–48.
- Sven Drühl:** *PSI-Phänomene in der Kunst der Gegenwart*, in: „Kunstforum International – Das Magische“, Bd. 163, 02.2003, S. 71–79.
- Philippe Dubois:** *Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1999.
- Bettina Dunker:** *Bilder-Plural — Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Weimar 2018.
- Jürgen Ebach,** Carl-Friedrich Geyer: *Erscheinung*, in: Volker Drehsen et al. (Hg.): „Wörterbuch des Christentums“, München 2001, S. 305/306.
- Michael N. Ebertz:** *Prozession*, in: Volker Drehsen et al. (Hg.): „Wörterbuch des Christentums“, München 2001, S. 1009.

Neil A . Eddington, John Helmer: *Urban Man. The Psychology of Urban Survival*, New York, London 1973.

Jule Eisenbud: *Gedankenfotografie: die PSI-Aufnahmen des Ted Serios*, Freiburg im Breisgau 1975.

Fritz Emslander: *Sie sind unter uns: Zeitgespenster*, in: ebd. (Hg.): „Zeitgespenster: Erscheinungen des Übernatürlichen in der zeitgenössischen Kunst“, Ausst.Kat. (27.10.2012–06.01.2013, Museum Morsbroich), Köln 2012, S. 11–24.

Arthur Fellig (Weegee): *Weegee, Täter und Opfer. 85 Fotografien*, München 1978.

Michael Fellner: *The Untold Story: Part 1*, in: „The Milwaukee Journal’s Wisconsin Magazine“, 18.05.1986, S. 8/9.

Günter Figal: *Zeigen und SichZeigen*, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.): „Deixis: Vom Denken mit dem Zeigefinger“, Göttingen 2007, 196–204.

Marcel Finke: *Wandelbare Erscheinungen. Materialität und SichZeigens angesichts der Fotografie*, in: Katharina Sykora, Kristin Schrader, Dietmar Kohler, Natascha Kohlmann, Daniel Bühler (Hg.): „Valenzen fotografischen Zeigens“ (Das fotografische Dispositiv, Bd.3), Weimar 2016, S. 94–109.

Marcel Finke: *Materialien und Praktiken des Bildes*, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.): „Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart 2014, S. 26–32.

Andreas Fischer: *‘La Lune au front’ — Remarks on the history of the photography of thought*, in: ebd., Clément Chéroux et al. (Hg.): „The Perfect Medium – Photography and the Occult“, Ausst.Kat. (27.09.–31.12.2005, The Metropolitan Museum of Art, New York), Paris 2004, S. 139–146.

Andreas Fischer: *Vorbemerkung zum Bildteil ‚Okkulte Fotografie‘*, S. 27–119, in: ebd., Veit Loers (Hg.): „Im Reich der Phantome — Fotografie des Unsichtbaren“, Ausst.Kat. (12.10.1997–04.01.1998, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, D, 21.2.–01.06.1998, Kunsthalle Krems, A, 13.06.–16.08.1998, Fotomuseum Winterthur, CH), Ostfildern-Ruit 1997, S. 82.

Mark Fisher: *The Weird and the Eerie*, London 2016.

Vilém Flusser: *Kleine Philosophie der fotografischen Geste*, in: Stefan Bollmann (Hg.): „Die Revolution der Bilder: der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design“, Mannheim 1996, S. 99–114.

Vilém Flusser: *Die lauernde schwarze Kamerakiste*, in: Stefan Bollmann (Hg.): „Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design“, Mannheim 1996a, S. 95–98.

Vilém Flusser: *Warum eigentlich klappern die Schreibmaschinen?*, Fabian Wurm (Hg.): „Zum Stand der Dinge — Eine kleine Philosophie des Designs“, Göttingen 1993, S. 51–56.

Vilém Flusser: *Die Geste des Fotografierens*, in: ebd. (Hg.): „Gesten — Versuch einer Phänomenologie“, Frankfurt a.M. 1991/1993, S. 100–118.

Vilém Flusser: *Die Geste des Malens*, in: ebd. (Hg.): „Gesten — Versuch einer Phänomenologie“, Frankfurt a.M. 1991/1993a, S. 86–99.

Michel Foucault: *Die Heterotopien: zwei Radiovorträge* (07. und 21. Dezember 1966), Frankfurt a.M. 2008.

Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* [1978], Berlin 2000.

Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): „Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik“, Leipzig 1992, S. 34–46.

Ellen Fricke: *Von der Handlung zur Geste und zurück: Analoges und virtuelles Modellieren am Beispiel des Töpfers*, in: ebd., Jana Bressemer (Hg.): „Gesten — gestern, heute, übermorgen“, Ausst.Kat. (11.4.–01.09.2019, Museum für Kommunikation Berlin), Chemnitz 2019, S. 200–211.

Ellen Fricke: *Gesten — gestern, heute, übermorgen. Vom Forschungsprojekt zur Ausstellung*, in: ebd., Jana Bressemer (Hg.): „Gesten — gestern, heute, übermorgen“, Ausst.Kat. (11.04.–01.09.2019, Museum für Kommunikation Berlin), Chemnitz 2019, S. 32–45.

Helmut Friedel: *Der Schnitt als kritische Form*, in: Marion Ackermann (Hg.): „SchattenRisse — Silhouetten und Cutouts“, Ostfildern-Ruit 2001, S. 184–187.

Heinz-Gerhard Friese: *Die Ästhetik der Nacht: eine Kulturgeschichte*, Reinbek bei Hamburg 2011.

Sarah Frost: *Translucent Frames — Jerry Berndt's The Miraculous Photographs of Bayside*, in: Katja Böhlau, Elisabeth Pichler (Hg.): „Filters + Frames. Developing meaning in photography and beyond“, Weimar 2019, S. 84–88.

Anton Fuxjäger: *Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung*, in: „Montage AV“, Berlin 2/2007, S. 17–37.

William R. Galena: *Harvard Activism '70: Some Rioted, While Others Returned to the System*, in: „The Harvard Crimson“, 11.06.1970, unter: www.thecrimson.com/article/1970/6/11/harvard-activism-70-some-rioted-while/ (abgerufen am 12.09.2018).

David Ganz, Felix Thürlemann: *Zur Einführung*, in: ebd. (Hg.): „Das Bild im Plural, Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart“, Berlin 2010, S. 7–38.

Peter Geimer: *Fallstudie II-Selbstbildnis Christi oder Rauschen der Fotografie? Paul Vignon und die erste Fotografie des Turiner Grabtuchs*, in: ebd.: „Bilder aus Versehen: eine Geschichte fotografischer Erscheinungen“, Hamburg 2010, S. 175–248.

Peter Geimer: *Bilder der Berührung — Fotografie als Abdruck, Spur und Index*, in: ebd. (Hg.): „Theorien der Fotografie. Zur Einführung“, Hamburg 2009, S. 13–69.

Peter Geimer: *Das Foto als Gespenst (Kracauer)*, in: ebd. (Hg.): „Theorien der Fotografie zur Einführung“, Hamburg 2009a, S. 124–129.

Gérard Genette: *Einleitung*, in: ebd.: „Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches“ [1987], Frankfurt a.M. 2014, S. 9–20.

Gérard Genette: *Die Erzählung*, München 1998.

Annette Gilbert: *Leere Rahmen. Das Unsichtbare des Sichtbaren sichtbar machen*, in: Uwe Wirth (Hg.): „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel“, Berlin 2013, S. 217–237.

Annette Gilbert: *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*, in: Sybille Krämer (Hg.): „Performativität und Medialität“, München 2004, S. 35–74.

Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die F hrte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst* [1979], in: ebd. (Hg.): „Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“, Berlin 2011, S. 7–57.

Nelson Goodman: *Probleme des Zitierens*, in: ebd.: „Weisen der Welterzeugung“, Frankfurt a.M. 1984, S. 59–75.

Erhard Gorys: *Veronika*, in: ebd. (Hg.): „Lexikon der Heiligen“, München 2004, S. 331.

Oliver Grasmück: *Eine Marienerscheinung in Zeiten der Diktatur: der Konflikt um Peñablanca*, Berlin 2009.

Arne Grøn: *Das Bild und das Heilige*, in: Philipp Stoellger, Thomas Klie (Hg.): „Präsenz im Entzug: Ambivalenzen des Bildes“, Tübingen 2011, 431–444.

Andy Grundberg: *Street smarts: photography and rebellion in the 1960s*, in: ebd.: „Streetwise: ‚Masters of 60s Photography‘“, Ausst.Kat. (05.02.–15.05.2011, Museum of Photographic Arts, San Diego), San Francisco 2010.

Andy Grundberg: *Views of the territory of a visionary snapshotter*, in: „The New York Times“, New York 12.03.1989, unter: www.nytimes.com/1989/03/12/books/photography-view-views-from-the-territories-by-a-visionary-snapshotter.html (abgerufen am 10.09.2019).

Stephan Günzel, Dieter Mersch: *IV. Themen – Begriffe – Elemente*, in: ebd. (Hg.): „Bild: ein interdisziplinäres Handbuch“, Weimar 2014.

Kathryn Harrison: *Saint Thérèse of Lisieux*, New York 2003.

John Harvey: *Photography and Spirit*, London 2007.

Judith Herman, Sarah Frost: unveröffentlichtes E-Mail-Interview, 2017.

Felix Hoffmann: *Insight, on site – Zur Arbeitsweise Jerry Berndts*, in: Maik Schlüter, Felix Hoffmann (Hg.): „Jerry Berndt: Insight“, Ausst.Kat. (19.09.–02.11.2008, Museum für Photographie Braunschweig, 12.12.2008–12.02.2009 C/O Berlin), Göttingen 2008, S. 105–108.

Werner Hofmann: *Die Moderne im Rückspiegel — Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998.

Werner Hofmann: *Bildmacht und Bilderzählung*, in: „IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle“, Band X, München 1991, S. 15–64.

Tom Holert: *Die Erscheinung des Dokumentarischen*, in: Karin Gludovatz (Hg.): „Auf den Spuren des Realen: Kunst und Dokumentarismus“, Wien 2004, S. 43–64.

Susanne Holschbach: *Nachtarbeit. Zu Jerry Berndts The Combat Zone, Bar Rooms und Nite Works*, in: Maik Schlüter, Felix Hoffmann (Hg.): „Jerry Berndt: Insight“, Ausst.Kat. (19.09.–02.11.2008, Museum für Photographie Braunschweig, 12.12.-2008–12.02.2009 C/O Berlin), Göttingen 2008, S. 68–67.

Joseph Imorde, *Bilder von Medien. Der wissenschaftliche Okkultismus und seine fotografischen Dokumente*, in: Anja Zimmermann (Hg.): „Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien“, Hamburg 2005, S. 72–110.

Kavitha Iyengar: *The Venceremos Brigade: North Americans in Cuba Since 1969*, in: „International Journal of Cuban Studies“, Vol. 7, No. 2 (Winter 2015), S. 236–264.

Joachim Jakob, Matthias Mayer: *Einleitung*, in: ebd. (Hg.): „Im Namen des Anderen. Die Ethik des Zitierens.“, München 2010, S. 9–16.

Allan Kardec: *Das Buch der Geister: die Grundsätze der spiritistischen Lehre [1857]*, Freiburg i. Breisgau 2000.

Wolfgang Kemp: *Text und Bild, Image Recycling, Serialität, große Formate, Farbe: fünf Merkmale zeitgenössischer Fotokunst*, in: ebd.: „Geschichte der Fotografie“, München 2014, S. 92–97.

Adam Kendon: *Gesticulation and speech. Two aspects of the process of utterance*, in: Mary R. Key (Hg.): „The Relationship of the Verbal and Nonverbal Communication, Den Haag 1993, u.a., S. 207–227.

Tobias Kies: *Hörensagen. Gerüchtekommunikation und Öffentlichkeit*, in: Moritz Föllmer (Hg.): „Sehnsucht nach Nähe. Interpersonale Kommunikation in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert“, Wiesbaden 2004, S. 45–63.

Dietmar Kohler: *Fotografisches SichZeigen und EtwasZeigen: Eine Gesteigerte Duplizität*, in: Katharina Sykora, Kristin Schrader, Dietmar Kohler, Natascha Pohlmann, Daniel Bühler (Hg.): „Valenzen fotografischen Zeigens“ (Das fotografische Dispositiv, Bd. 3), Weimar 2016, S. 17/18.

Luboš Kohoutek: *Komet Kohoutek*, in: ebd., Rudolf Kippenhahn, Holger Häusler, Hans Oberndorf (Hg.): „Der Jahrhundertkomet Kohoutek“, Stuttgart 1973, S. 5–22.

Siegfried Kracauer: *Die Photographie [1924]*, in: ebd. (Hg.): „Das Ornament der Masse: Essays“, Frankfurt a.M. 1977. S. 21–39.

Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse* [1963], in: ebd. (Hg.): „Das Ornament der Masse“, Frankfurt a.M. 1977a, S. 50–63.

Sybille Krämer: *Aisthesis und Operativität der Schrift. Über ‚Schriftbildlichkeit‘*, in: Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert, Klaus Ulrich Werner (Hg.): „Schreiben als Ereignis — Künste und Kulturen der Schrift“, Paderborn 2018, S. 15–34.

Sybille Krämer: *Schriftbildlichkeit*, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.): „Bild – Ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart, Weimar 2014, S. 354–359.

Rolf H. Krauss: *Mediumistische Photographie — Die Anfänge der Geisterphotographie*, in: ebd. (Hg.): „Jenseits von Licht und Schatten – Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – Ein historischer Abriss“, Marburg, 1992, S. 99–193.

Rosalind Krauss: *Der Nachtwandler*, in: ebd. (Hg.): „Das Fotografische. Eine Theorie der Abstände“, München 1998, S. 138–154.

Hildegard Kretschmer: *Kreuz*, in: ebd. (Hg.): „Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst“, Stuttgart 2016, S. 234.

Meike Kröncke, Rolf F. Nohr: *Polaroids und die Ungewissheit des Augenblicks*, in: ebd., Barbara Lauterbach (Hg.): „Polaroid als Geste — Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis“, Ausst.Kat. (07.04.–24.07.2005, Museum für Photographie Braunschweig), Ostfildern-Ruit 2005, S. 6–19.

Verena Kuni: *Mediale Praktiken*, in: Inke Arns, Thibaut de Ruyter (Hg.): „Wach sind nur die Geister: über Gespenster und ihre Medien“, Ausst.Kat. (16.05.–18.10.2009 Hartware MedienKunstVerein Dortmund), Berlin 2009, S. 161–170.

Walther von La Roche: *Aufbau*, in: Gabriele Hoofacker, Claus Meyer (Hg.): „Einführung in den praktischen Journalismus“, Wiesbaden 2013, S. 92–112.

Joseph Laycock: *The Seer of Bayside: Veronica Lueken and the Struggle to Define Catholicism*, Oxford ; New York 2014.

Sandra Levinson, Carol Brightman (Hg.): *Venceremos Brigade: Young Americans Sharing the Life and Work of Revolutionary Cuba*, New York 1971.

Bettina Lockemann: *Fotografisches Handeln aus der Perspektive fotografischer Praxis*, in: Ilka Becker, Bettina Lockemann, Linda Sandrock, Ann Kristin Krahn (Hg.): „Fotografisches Handeln“, (Das fotografische Dispositiv, Bd. 1), Weimar 2016, S. 38–57.

Veit Loers: *Einleitung*, in: ebd., Andreas Fischer (Hg.): „Im Reich der Phantome — Fotografie des Unsichtbaren“, Ausst.Kat. (12.10.1997–04.01.1998, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, D, 21.02.–01.06.1998, Kunsthalle Krems, A, 13.6.–16.8.1998, Fotomuseum Winterthur, CH), Ostfildern-Ruit 1997, S. 8–10.

Petra Löffler: *Geister der Stadt. Spektrologie urbaner Räume*, in: Eva Holling, Lorenz Aggermann, Philipp Schulte, Ralph Fischer (Hg.): „Lernen, mit Gespenstern zu leben – Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv“, Berlin 2015., S, 169–183.

Mary Kay Lombino: *Instant Photography: The Allure and the Legacy*, in: Vassar College (Hg.): „The Polaroid years: instant photography and experimentation“, Ausst.Kat. (02.04.–30.06.2013 The Frances Lehman Loeb Art Center, Poughkeepsie, NY) New York 2013, S. 12–31.

Lois Ann Lorentzen, Joaquin Jay Gonzalez, Kevin M. Chun, Hien Duc Do (Hg.): *Religion at the Corner of Bliss and Nirvana — Politics, Identity, and Faith in New Migrant Communities*, Durham, London 2009.

Jurij Lotman: *Der Rahmen [1972]*, in: ebd. (Hg.): „Die Struktur literarischer Texte“, München 1993, S. 300 –310.

Sehta M. Low: *Theorizing the City*, in: ebd. (Hg.): „Theorizing the City — An Urban Anthropology Reader“, New Brundwick, New Jersey, London 1999, S. 2/3.

Stefan Lüddemann: *Die freie Form: Der Essay*, in: Andrea Hausmann (Hg.): „Kulturjournalismus — Medien, Themen, Praktiken“, Wiesbaden 2015, S. 114.

Edwin A. Martini: *The Chemical War and the Illusion of Control*, in: ebd. (Hg.): "Agent Orange — history, science and the politics of uncertainty", Amherst, Boston 2012, S. 17-52.

Anne McGinn Cillis: *Photos from Heaven*, in: Our Lady of the Roses (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981a (Blue Book), S. 22/23.

Anne McGinn Cillis: *Veronica — Who is she? Who is she like?*, in: Our Lady of the Roses (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981b (Blue Book), S. 30.

Anne McGinn Cillis: *How does the Catholic Church investigate alleged apparitions?*, in: *Our Lady of the Roses* (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981c (Blue Book), S. 38.

Marshall McLuhan: Quentin Fiore, *Das Medium ist die Massage*, Stuttgart 2011 [1967].

Jochen Mecke: *Von der Ethik des Zitierens zum Zitat der Ethik*, in: Joachim Jakob und Matthias Mayer (Hg.): „Im Namen des Anderen. Die Ethik des Zitierens“, München 2010, S. 267–292.

Dieter Mersch: *Blick und Entzug. Zur ‚Logik‘ ikonischer Strukturen*, in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller, Maja Naef (Hg.): „Figur und Figuration: Studien zu Wahrnehmung und Wissen“, München 2007, S. 55–69.

Dieter Mersch: *Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens*, in: ebd. (Hg.): „Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens“. München 2003, S. 9–49.

Donald E. Miller, Lorna Touryan Miller: *Orphans of the Rwanda Genocide*, Center for Religion and Civic Culture, University of Southern California, Los Angeles, 2004.

Donald E. Miller, Lorna Touryan Miller: *Jerry Berndt: Armenia. Portraits of Survival and Hope*, Berkeley 2003.

Hubert Mohr: *Vision*, in: ebd., Christoph Auffarth, Jutta Bernard (Hg.): „Metzler Lexikon Religion“, Stuttgart 2005, S. 574.

Silke Müller: *Fotografie und Abdruck*, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch, „Bild — Ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart 2014, S. 201–207.

Katja Müller-Helle, Florian Sprenger: *Einleitung*, in: ebd. (Hg.): „Blitzlicht“, Zürich 2012, S. 7–33.

Bishop Francis Mugavero: *Declaration Concerning the „Bayside Movement“*, in: James J. LeBar (Hg.): „Cults, Sects, and the New Age“, Huntington 1989, S. 209–211.

Félix Nadar: *Balzac und die Daguerreotypie*, in: ebd.: „Als ich Photograph war“ [1900], Zürich 1978.

Sonja Neef: *Abdruck und Spur — Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Produzierbarkeit*, Berlin 2008.

Ralf Nestler: *Bild von einem schwarzen Loch — 'Wie der Eingang zur Hölle'*, in: "tagesspiegel.de", 11.04.2019, unter: www.tagesspiegel.de/wissen/bild-von-einem-schwarzen-loch-wie-der-eingang-zur-hoelle/24203672.html (abgerufen am 21.10.2019).

Pia Neumann: *Metaphern des Misslingens: amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*, Frankfurt a.M. 1996.

Barbara Norfleet: *Looking at Death*, Boston 1993.

Joachim Opahle: *Kult*, in: Volker Drehen et al. (Hg.): „Wörterbuch des Christentums“, München 2001, S. 699.

Our Lady of The Roses (Hg.): *Occultations from Heaven. Written through Veronica by Therese The Little Flower*, Broschüre, New York 1986.

Erin O'Toole: *Geisterfotografie*, in: Corey Keller, Monika Faber, Maren Gröning (Hg.): „Fotografie und das Unsichtbare — 1840–1900“, Ausst.Kat. (11.02.–24.05.2009, Albertina Wien), Wien 2009, o.S.

O.V.: *Erfundene Wissenschaft*, in: Florian Ebner (Hg.): „(Mis)Understanding Photography — Werke und Manifeste“, Göttingen 2014, S. 231.

O.V.: *demonstrieren*, in: „Duden — Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache“, Berlin 2013, S. 214.

O.V.: *Jerry Berndt: Sacred/Profane*, in: Kulturprojekte Berlin/EMoP Berlin (Hg.): „5th European Month of Photography“, Bielefeld 2012, S. 209.

O.V.: *Gespens*, in: Friedrich Kluge (Hg.): „Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache“, Berlin 2009, S. 354.

O.V.: *Geist*, in: Friedrich Kluge (Hg.): „Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache“, Berlin 2009a, S. 342.

O.V.: *Our Lady of the Roses, Mary Help of Mothers Shrine* (Hg.): „Das Wirken Satans in Kirche und Welt nach Offenbarungen des Himmels in Bayside, New York — Entnommen den Veröffentlichungen der Our Lady of the Roses“, Laufenburg 2000.

O.V.: *Bromsilbergelatinepapier, Chlorsilbergelatinepapier, Ilfochrome* in: Robert Knodt (Hg.): „Verfahren der Fotografie — Bilder der Fotografischen Sammlung im Folkwangmuseum Essen“, Essen 1999, S. 62, 63, 82.

O.V.: *Insight*, in: Mairi Robinson, George Davidson (Hg.): *Chambers 21th Century Dictionary*, Larousse 1996, S. 703.

O.V.: *Essay*, in: Werner Digel, Gerhard Kwiatkowski (Hg.): *Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden*, Bd. 6, Mannheim, Leipzig, Wien u. Zürich 1992, S. 226/27.

O.V.: *Publisher's Note*, in: Our Lady of the Roses (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981 (Blue Book), S. 6.

O.V.: *Introduction*, in: Our Lady of the Roses (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981a (Blue Book), S. 7.

O.V.: *My mission is soon to begin*, in: Our Lady of the Roses (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981b (Blue Book), S. 13.

O.V.: *In the Beginning of Saint Therese*, in: Our Lady of the Roses (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981c (Blue Book), S. 14.

O.V.: *On ,the eve of the Feast of St. Bernadette of Lourdes': Pastor who opposed Veronica dies suddenly in New York*, in: Our Lady of the Roses (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981d (Blue Book), S. 31.

O.V.: *Veronica's Great Sorrow: Her youngest child — Shot at Age 16*, in: Our Lady of the Roses (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981e (Blue Book), S. 33.

O.V.: *The Message of Bayside*, (Hg.): "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981f (Blue Book), S. 44–108.

O.V.: *Susan Haywards Cure*, "A Book about the Heavenly Apparitions to Veronica Lueken at Bayside", New York 1981g (Blue Book), S. 148.

O.V.: *Special Report: Kohoutek — Comet of the Century*, in: „Time Magazin“, New York 17.12.1973.

O.V.: *Bedienungsanleitung: Polaroid Land Camera 350*, The Polaroid Company (Hg.), Boston 1969.

Daniela Palazzoli: *Reflections of Life*, in: Rainer Wick (Hg.): „Reflections of Life /Spiegelbilder des Lebens. Unikate in der Photographie: Daguerreotypien und Sofortbilder“, Ausst.Kat. (Kommunale Galerie Berlin, Städtische Galerie Erlangen, Kunstverein Ingolstadt Städtisches Museum Schleswig, u.a., New York Mailand 1989, S. 61–5.

Erwin Panofsky: *Die Perspektive als ‚symbolische Form‘ [1927]*, in: Hariolf von Oberer, Egon Verheyen (Hg.): „Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft“, Berlin 1998, S. 99–167.

Charles S. Peirce: *Die Kunst des Rasonierens [1893]*, in: ebd.: „Semiotische Schriften“ (Bd. I), Frankfurt a.M. 1986, S. 191–201.

Charles S. Peirce: *Ikon, Index und Symbol*, in: ebd. (Hg.): „Phänomen und Logik der Zeichen“, Frankfurt a.M. 1983.

Charles S. Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Charles Hartshorne, Paul Weis (Hg.), Cambridge 1931–1958. Bd. 5, Abschnitt 75.

Nissan N. Perez (Hg.): *Corpus Christi: Christusbildungen in der Fotografie*, Ausst.Kat. (Deichtorhallen Hamburg, 19.12.2003–12.04.2004), Heidelberg 2003.

Kathrin Peters: *Familientage*, in: Maik Schlüter, Felix Hoffmann (Hg.): Jerry Berndt: Insight, in: Maik Schlüter, Felix Hoffmann (Hg.): „Jerry Berndt: Insight“, Ausst.Kat. (19.09.–02.11.2008, Museum für Photographie Braunschweig, 12.12.2008–12.02.2009, C/O Berlin), Göttingen 2008, S. 165–168.

Wolfgang Pfeifer: *Transzendenz / Spektrum*, in: Wolfgang Pfeifer u.a. (Hg.): „Etymologisches Wörterbuch des Deutschen“ 1993, digitalisierte u. von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, unter: www.dwds.de/wb/ (abgerufen am 16.12.2020).

Martina Plümacher: *Bildtypologie als Grundlage der Bildwissenschaft*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): „Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung“, Köln 2005, S. 136–143.

Inken Pohl: *Geister (Gespenster/Wiedergänger/Revenants)*, in: Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr (Hg.): „Metzler Lexikon Religion“, Stuttgart 2005, S. 463–465.

Paul Ricoeur: *Archiv, Dokument, Spur*, in: Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.): „Archivologie — Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten“, Berlin 2009, S. 123–137.

Marius Rimmel: *Der Körper des Bildes Gottes. Zur problematischen Materialität des religiösen Bildes im Mittelalter*, in: Marcel Finke, Mark A. Halawa, Emmanuel Alloa (Hg.): „Materialität und Bildlichkeit: visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis“, Berlin 2012, S. 268–286.

Harry Robin: *Die wissenschaftliche Illustration: Von der Höhlenmalerei zur Computergraphik*, Basel 1992.

Rachel Rosenfield Lafo: *Photography in Boston, 1970–1985*, in: ebd., Gillian Nagler (Hg.): „Photography in Boston: 1955–1985“, Ausst.Kat. (DeCordova Museum and Sculpture Park, Lincoln, MA, und The MIT Press, Cambridge, MA,), London, England 2000, S. 26–52.

Jeff L. Rosenheim, Karan Rinaldo: *Diane Arbus — In the beginning*, New York 2016.

Melanie Sachs: *Ikonologie und Stilanalyse: Bilder als Dokumente*, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.): „Bild. ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart 2014, S. 88–94.

Kevin Sack: *Conyers Journal; ‚Miracle‘ Farm’s Flocks Are Pilgrims*, in: „The New York Times“, 19.12.1995, S. 16.

Achim Saupe: *Berührungsreliquien — die geschichtsreligiöse Aufladung des Authentischen im historischen Museum*, in: ebd. et al. (Hg.): „Authentisierung im Museum — Ein Werkstattbericht“, Mainz 2017, S. 45–58.

Sigrid Schade: *Posen der Ähnlichkeit*, in: Birgit Erdle, Sigrid Weigl (Hg.): „Mimesis, Bild und Schrift“, Köln, Weimar 1996, S. 66–81.

Alina Schadwinkel: *So sieht ein schwarzes Loch wirklich aus*, in: zeit.de, 10.04.2019, unter:
www.zeit.de/wissen/2019-04/schwarze-loecherweltraumteleskop-sgra-m87-eht-weltall-astrophysik (abgerufen: 21.10.2019).

Maik Schlüter (Hg.): *Jerry Berndt – Beautiful America*, Ausst.Kat (20.10.–14.12.2012, Carl Schurz Haus / Deutsch-Amerikanisches Institut Freiburg), Göttingen 2018.

Maik Schlüter (Hg.): *Noir Complex*, Ausst.Kat. (29.05.–22.08.2010, Magazin4. Bregenzer Kunstverein, 07.11.–05.12.2010, Brandenburgischer Kunstverein Potsdam), Leipzig 2010.

Maik Schlüter: *The Watchman*, in: Maik Schlüter, Felix Hoffmann (Hg.): „Jerry Berndt: Insight“, Ausst.Kat. (19.09.–02.11.2008, Museum für Photographie Braunschweig, 12.12.2008–12.02.2009 C/O Berlin), Göttingen 2008, S. 7–13.

Monika Schmitz-Emans: *Gespenster. Metaphern der Photographie in der Literatur*, in: Annette Simonis (Hg.): „Intermedialität und Kulturaustausch: Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien“, Bielefeld 2009, S. 303–330.

Kristin Schrader: *Fotografisches NichtZeigen: Eine logische Unmöglichkeit*, in: Katharina Sykora, Kristin Schrader, Dietmar Kohler, Natascha Pohlmann, Daniel Bühler (Hg.): „Valenzen fotografischen Zeigens“ (Das fotografische Dispositiv, Bd. 3), Weimar 2016, S. 26–29.

Günter Schweikle: *Legende*, in: ebd., Irmgard Schweikle (Hg.): „Metzler Literatur Lexikon“, Stuttgart 1990, S. 261/62.

Jutta Seibert: *Reliquien*, in: ebd. (Hg.): „Lexikon der christlichen Kunst“, Basel, Wien 1989, S. 264/65.

Jutta Seibert: *Rose*, in: ebd. (Hg.): „Lexikon der christlichen Kunst“, Freiburg, Basel, Wien 1989a, S. 267.

Steffen Siegel: *Die Kunst der Ostentatio — Zur frühneuzeitlichen Bildgeschichte des Bildverweises*, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.): „Deixis — Vom Denken mit dem Zeigefinger“, Göttingen 2007, S. 38–61.

Georg Simmel: *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch* [1902], in: Werner Jung (Hg.): „Wesen der Moderne — Essays zur Philosophie und Ästhetik“, Hamburg 1990, S. 251–261.

Georges Slade: *Typology*, in: Lynn Waren (Hg.): „Encyclopedia of twentieth-century photography“, New York 2006, S. 1562.

Susan Sontag: *In Platons Höhle* [1977], in: ebd. (Hg.): „Über Fotografie: Essays“, Frankfurt a.M. 2006, S. 9–28.

Susan Sontag: *Der Heroismus des Sehens* [1977], in: ebd. (Hg.): „Über Fotografie: Essays“, Frankfurt a.M. 2006a, S. 81–106.

Susan Sontag: *Die Bilderwelt* [1977], in: ebd. (Hg.): „Über Fotografie: Essays“, Frankfurt a.M. 2006b, S. 141-166.

Étienne Souriau: *Vocabulaire d'esthétique* [1950], Anne Souriau (Hg.), Paris 1990.

Étienne Soriau: *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie* [1951], in: „Montage AV — Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation“, Nr. 2, Berlin 1997, S. 140–157.

Hito Steyerl: *In defense of the poor Image*, in: „e-flux“, Bd. 10, 11.2009, unter: www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/ (abgerufen am 11.11.2020).

Bernd Stiegler: *Eine kleine Geschichte der Typusphotographie*, in: ebd. (Hg.): „Randgänge der Photographie“, München 2012, S. 27–50.

Bernd Stiegler: *Auferstehung / Eidola / Kunst, schwarze / Licht-Schrift / Phantom*, in: ebd. (Hg.): „Bilder der Photographie: Ein Album photographischer Metaphern“, Frankfurt a.M. 2006.

Victor I. Stoichita: „Eine kurze Geschichte des Schattens“, München 1999.

Victor I. Stoichita: *Ränder*, in: ebd. (Hg.): „Das selbstbewußte Bild: der Ursprung der Metamalerei“, München 1998, S. 46–86.

Victor I. Stoichita: *Die intertextuelle Verzahnung*, in: ebd.: „Das selbstbewußte Bild – Vom Ursprung der Metamalerei“, München, 1998a, S. 125–172.

Fritz Stolz: *Transzendenz*, Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr (Hg.): „Metzler Lexikon Religion“, Stuttgart 2005, S. 1689/90.

Katharina Sykora: *Vorwort. Das fotografische Dispositiv*, in: ebd., Kristin Schrader, Dietmar Kohler, Natascha Kohlmann, Daniel Bühler (Hg.): „Valenzen fotografischen Zeigens“ (Das fotografische Dispositiv, Bd. 3), Weimar 2016, S. 7–14.

Katharina Sykora: *Gezeigtes Nicht(s)Zeigen. Annie Leibovitz fotografiert Susan Sontag*, in: ebd., Kristin Schrader, Dietmar Kohler, Natascha Pohlmann, Daniel Bühler (Hg.): „Valenzen fotografischen Zeigens“ (Das fotografische Dispositiv, Bd. 3), Weimar 2016a, S. 110–127.

Katharina Sykora: *Fototheorien des Todes — Metaphern und Denkfiguren*, in: ebd. (Hg.): „Die Tode der Fotografie II. Tod, Theorie und Fotokunst“, Paderborn 2015, S. 12–107.

Katharina Sykora: *Frozen Steps*, in: Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter, Stefanie Diekmann (Hg.): „Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance“, Berlin 2012, S. 160–173.

Katharina Sykora: *Hinter Glas*, in: Anton Holzer (Hg.): „Fotogeschichte — Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie“, Heft 38, Wien 12/2005, S. 29–32.

Katharina Sykora: *A-cheiro-poiotos. Das christliche Gottesbild*, in: ebd. (Hg.): „Unheimliche Paarungen: Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie“, Köln 1999, S. 24–28.

Katharina Sykora: *Auslösen-Entwickeln-Entdecken: Fotografische Akte*, in: ebd. (Hg.): „Unheimliche Paarungen — Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie“, Köln 1999a, S. 63/64.

John Szarkowski: Pressemitteilung zur Ausstellung *NEW DOCUMENTS* (28.02.–07.05.1967) Museum of Modern Art, New York), New York 1967, unter: www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf (abgerufen: 10.09.2019).

John Szarkowski: Pressemitteilung zur Erscheinung des Katalogs zur Ausstellung *The photographer's eyes* (23.05.–23.08.1964, Museum of Modern Art, New York), New York 15.12.1966, unter: www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3800/releases/MOMA_1966_July-December_0106_150.pdf (abgerufen am 10.09.2019).

William Henry Fox Talbot: *Introductory Remarks*, in: Beaumont Newhall (Hg.): „The Pencil of Nature“ [Faksimile der Erstauflage von 1844–1946], New York 1969, o.S.

These Last Days Ministries (Hg.): *Virgin Mary's Bayside Prophecies — 1980–1994*, Kindle Edition, Vl. I, New York 2015.

Ute Thon: *Stars, Stripes, Pop, and Protest*, in: Maik Schlüter (Hg.): „Jerry Berndt – Beautiful America — Protest, Politics and Everyday Culture in the USA“, Ausst.Kat. (20.10.–14.12.2012, Carl Schurz Haus / Deutsch-Amerikanisches Institut Freiburg), Göttingen 2018, S. 208–212.

Felix Thürlemann: *Mehr als ein Bild — Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, Weimar 2013.

Jonathan Tudan: *Lovers, Muggers & Thieves – A Boston Memoir*, Boston 2008.

Ralph Ubl: *Interpiktorialität*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): „Metzler Lexikon Kunstwissenschaft“, Stuttgart, Weimar 2011, S. 208.

Bernhard Wadenfels, Dieter Mersch: *Erscheinung und Ereignis*, in: Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder, Dieter Mersch (Hg.): „Sichtbarkeiten 1. Erscheinen — Zur Praxis des Präsentativen“, Zürich, Berlin 2013, S. 174/75.

Martin Warnke (Hg.): *Aby Warburg – Gesammelte Schriften — Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Berlin 2012.

Jan Verwoert: *Kommt sofort! Über die Faszination der Sofortbildfotografie als gemeinschaftsbildende Lust am Bezeugen des allmählichen Erscheinens des Bildes auf dem Papier und die Erleichterung des sozialen Lebens durch dessen sofortige Bestätigung im Bild*, in: Meike Kröncke, Barbara Lauterbach, Rolf F. Nohr, (Hg.): „Polaroid als Geste: über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis“, Ausst.Kat. (07.04.–24.07.2005, Museum für Photographie Braunschweig), Ostfildern-Ruit 2005, 20–32.

Hans Peter Wagner: *Ekphrasis*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“, Stuttgart, Weimar 1998, S. 112.

Erich Weidinger: *Legenda aurea – Das Leben der Heiligen*, Aschaffenburg 1986, S. 263.

Oliver Wendell Holmes: *Das Stereoskop und der Stereograph [1859]*, in: Berndt Stiegler (Hg.): „Spiegel mit einem Gedächtnis — Essays zur Fotografie“, München 2011, S. 11–32.

Horst Wenzel: *Deixis und Initialisierung — Zeigehände in alten und neuen Medien*, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.): „Deixis: vom Denken mit dem Zeigefinger“, Göttingen 2007, S. 110–143.

Judith Werner, Philip Seher: *Kleine Fibel der Liturgie*, Leipzig 2012, S. 6/7.

Gero von Wilpert: *Die deutsche Gespenstergeschichte: Motiv, Form, Entwicklung*, Stuttgart 1994.

Uwe Wirth: *Symbol, Symptom, Signal*, in: Jörg H. Gleiter: „Symptom-Design — Vom Zeigen und Sich-Zeigen der Dinge“, Bielefeld 2014, S. 116–154.

Uwe Wirth: *Spuren am Rande zwischen degenerierter und genuiner Indexikalität*, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.): „Deixis — vom Denken mit dem Zeigefinger“, Göttingen 2007, S. 181–195.

Uwe Wirth: *Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung*, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): „Rhetorik — Figuration und Performanz“, Stuttgart 2002, S. 604–628.

Daniel Wojcik: *Apocalyptic Apparitions in New York of the Virgin Mary in New York City*, in: ebd. (Hg.): in: „The End of the World As We Know It — Faith, Fatalism, and Apocalypse in America“, New York 1999, S. 60–96.

Daniel Wojcik: *Polaroids from Heaven — Photography, Folk Religion, and the Miraculous Image Tradition at a Marian Apparition Site*, in: „The Journal of American Folklore“, Vol. 109, No. 432, 1996, S. 129–148.

Werner Wolf: *Mise en abyme*, in Ulrich Pfisterer (Hg.): „Metzler Lexikon — Literatur- und Kulturtheorie“, Stuttgart, Weimar, 1998. S. 373.

Hubert Zapf: *Diegese*, in Ulrich Pfisterer (Hg.): „Metzler Lexikon — Literatur- und Kulturtheorie“, Stuttgart, Weimar 1998, S. 93.

Sandra L. Zimdars-Swartz: *Encountering Mary: From La Salette to Medjugorje*. Princeton 1991, S. 232/33.

Snjezana Zoric: *Ritual*, in: Peter Prechtel, Franz-Peter Burkard (Hg.): „Metzler — Lexikon der Philosophie“, Online-Ausgabe des Springer Nature Verlags: www.spektrum.de/lexikon/philosophie/ritual/1798 (abgerufen am 19.04.2020).

Nina Zschocke: *Die Fotografie im Dienst der Irritation. Aspekte der Rezeption*, in: ebd. (Hg.): „Der irritierte Blick: Kunstrezeption und Aufmerksamkeit“, München 2006, S. 202–206.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

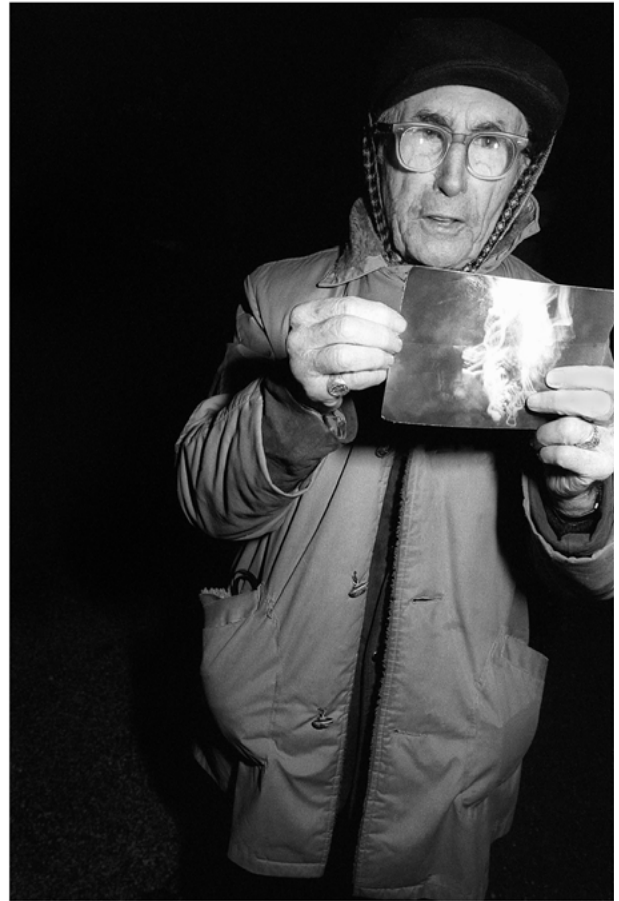
VORBEMERKUNGEN

Der Hauptteil der folgenden Abbildungen (1-6, 11-27, 29, 33, 65 - 68, 70 - 83, 86 - 98, 102 - 104, 107, 107, 111, 112, 114, 117, 118) zeigt Jerry Berndts fotografische Serie *The Miraculous Photographs of Bayside* (1980/81) — in den Bildunterschriften als Bayside-Serie benannt — sowie Auszüge seines Studienmaterials. Dieses Konvolut an fotografischen Bildern habe ich aus zwei Quellen bezogen. 2012 bis 2013 hat Berndt mir zahlreiche Scans seiner Fotografien als hochaufgelöste Bilddateien zukommen lassen. Diese repräsentieren die Schwarzweiß-Aufnahmen ohne den charakteristischen weißen Rand des Fotopapiers, den seine Abzüge in der Regel auszeichnen. Die Mehrzahl der hier abgebildeten Bayside-Fotografien und *Miraculous Photographs* stammen aus Berndts Nachlass, der in einem Pariser Kunstdepot aufbewahrt wird. Dieses Bildmaterial habe ich — als Studien-skizzen — im Jahr 2016 abfotografiert. Es ist erkennbar am braunen Holztisch, der als Unterlage fungierte, sowie an der leicht schrägen Perspektive. Hier beziehen sich die Maßangaben in den Bildunterschriften auf die Blattgröße. Bei den Scans der Schwarzweiß-Fotografien von Berndt benenne ich außerdem das Bildformat.

Entsprechend der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechts habe ich mich bemüht, alle RechteinhaberInnen ausfindig zu machen. Sollten dennoch nicht berücksichtigte Ansprüche bestehen, bin ich für Benachrichtigung dankbar.

Alle Fotografien und Dokumente Berndts erscheinen mit freundlicher Genehmigung von *The Jerry Berndt Estate*, 2022.

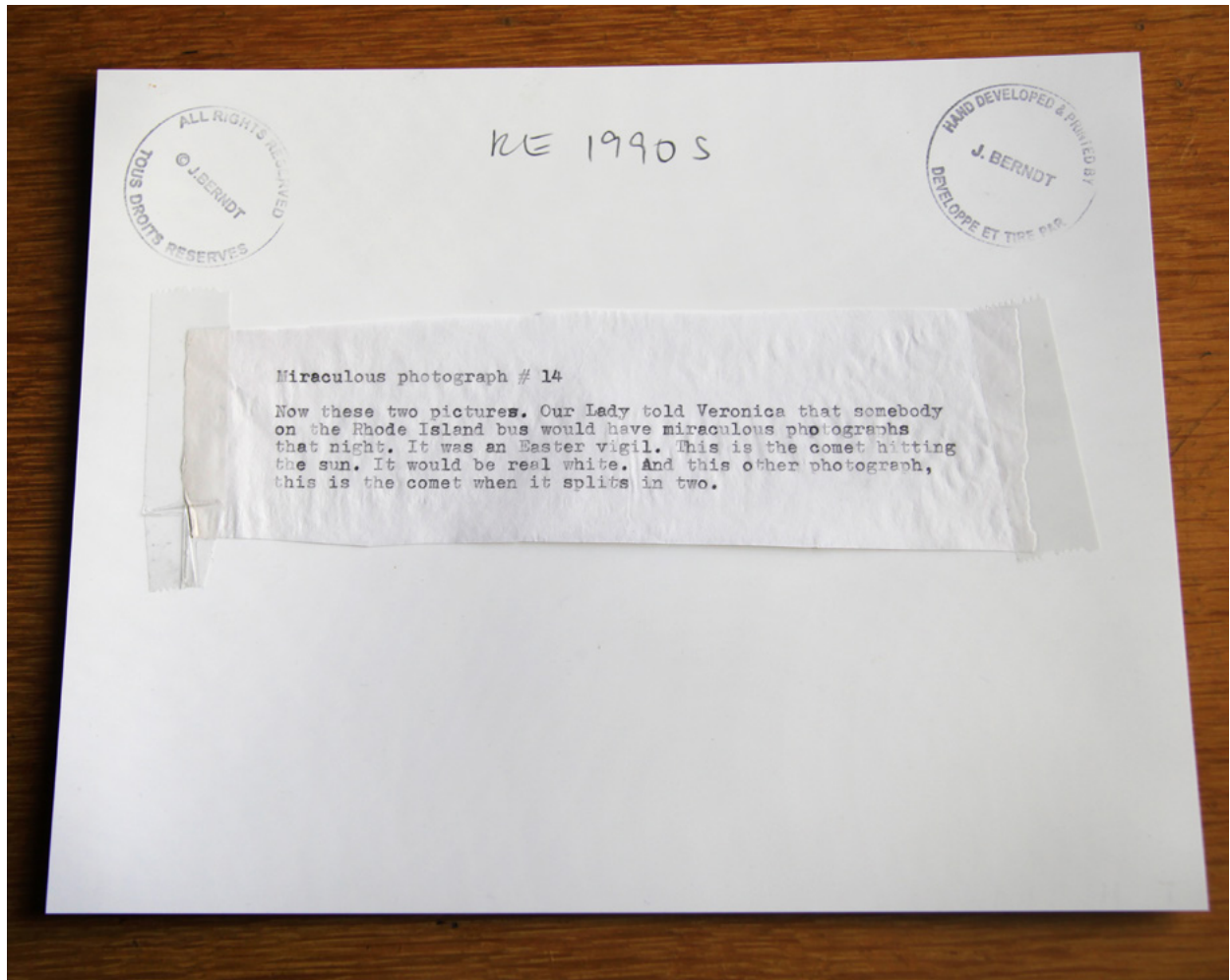
1
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie, 1980, 50 × 40,5 cm,
Bildformat: 45,2 × 30,5 cm, Silbergelatineabzug



2
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, 40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug



3
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1981, 40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug



4a/b

Jerry Berndt, Fotoobjekt #14 (Rück-/Vorderseite), Studienfotografie zur Bayside-Serie, 1980, 15 × 20 cm, Cibachrome, Klebeband, beschriftetes Papier



5
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980/81, 40,5 × 30 cm, Fotomontage,
Cibachrome



6
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980/81, 40,5 × 30 cm, Fotomontage,
Cibachrome



Veronica in Ecstasy

All Photos Courtesy of Ted Cash.



October 6, 1973
Veronica at the Gate of Heaven



October 6, 1973
Veronica at the Gate of Heaven holding Baby Jesus saying, "He's light, He's not heavy Blessed Mother. Veronica said Jesus was about 1 1/2 years old."



October 6, 1973
Veronica at the Gate of Heaven giving a kiss to Our Lady



April 5, 1973
Lady said, "However, My Child, you not have to be afrighted, for We have prepared you for this moment."



November 1973
Shrine Cross being blessed by Our Blessed Mother



December 26, 1973
Veronica Getting some Rosaries blessed by Our Blessed Mother



1974
 blessing the Shrine Cross and some Rosaries blessed.



June 9, 1974
Veronica in Ecstasy



June 13, 1974
Veronica sees the Great Ball of Fire!
"Oh! It's so hot!"



September 1974
HOLY HOUR (Sunday)



November 20, 1974
Our Lady shows Veronica Hell, and told her to describe the scene...
The REALM of the DAMNED!



November 20, 1974
Veronica says, "Oh, My!" There's a cave like hole. The walls are blackened charcoal and there are flames, hot as flames, climbing up the wall!



November 20, 1974
Veronica says... "They're people but they're shapeless. They seem to be like burning coals. They're screaming and the noise hurts my ears!"



March 14, 1973
Veronica clutches
The Keys of The Kingdom.



September 14, 1974
Veronica is graced by Our Lady to see granddaughter, Patti, in Heaven. She p...
over the well at age two. Veronica imitating how Patti used to wave goo



1973 Vigil
Veronica shows how Our Lord holds up His three fingers for a Blessing



September 7, 1974
Daring Vigil, Veronica is shown the Crucifixion of Christ. Veronica - "And now, as He's raising His hand out, like this, for a blessing. I can see blood coming from His palms down onto His Arms, onto His Gown. And He's now extending the Arm, and it must be very painful to make the sign in blessing upon all: In the Name of The Father, and of The Son, and of The Holy Ghost."



September 7, 1974
Veronica... "Now He's putting His Head upward, and He's saying, 'Father, forgive them anew for they do not know what they are doing!'"

8

Jean-Martin Charcot, *Augustine*,
Attitudes Passionnelles, Platte XXIII,
Extase, 1878, Photogravure, 10,3 × 7,1 cm
Quelle: Paul-Marie-Léon Regnard,
Iconographie Photographique de la
Salpetriere, The J. Paul Getty Museum,
Los Angeles



Planche XXIII.

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1878).



9

Ted Cach, Veronika Lueken (Ausschnitt),
1973, Quelle: Apostles of Our Lady (Hg.),
A Book about the Heavenly
Apparitions to Veronica Lueken
at Bayside, New York 1986, S.34.



10

Mrs. Wood, Transfiguration des Mediums
(Selbstporträt), ca. 1930,
Silbergelatineabzug, 24 × 18,5 cm,
The Metropolitan Museum of Art, New York (Gilman Collec-
tion)

Quelle: Clément Chéroux, Andreas Fischer (Hg.),
The Perfect Medium, 2004, S.232.



11
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, 40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug

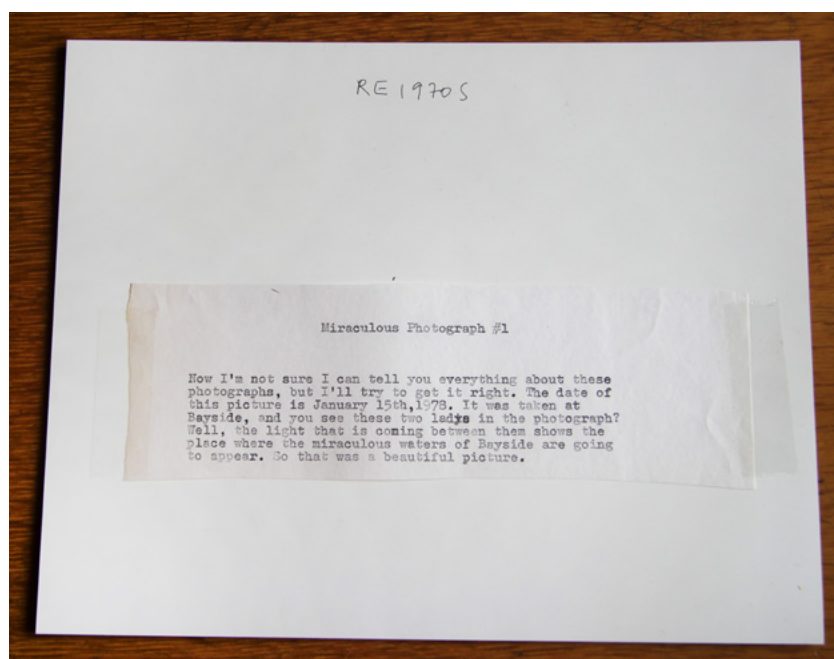


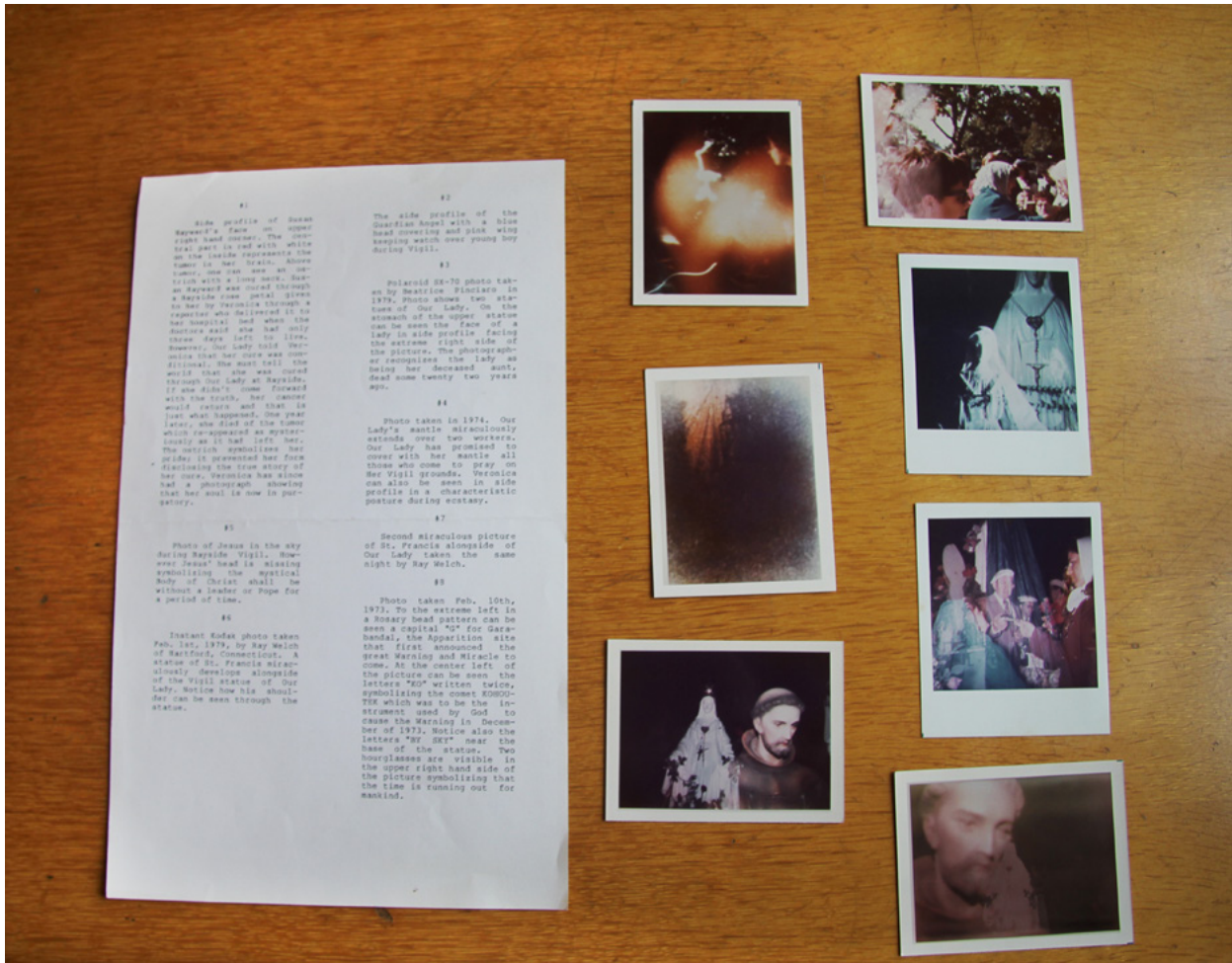
12
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, 50 × 40,5 cm, Silbergelatineabzug



13a/b

Jerry Berndt, Fotoobjekt #1 (Vorder-/Rückseite), Studienfotografie zur Bayside-Serie, 1980, 15 × 20 cm, Cibachrome, Klebeband, beschriftetes Papier





what do you think this is!
 In someone's home, too!
 (Europe, if I remember
 correctly) -
 (No candles or lights)
 Even a photographer (Professional) got
 "weird" Photos at Shea Stadium - (A
 Professional Photographer at Ball Game!!)



and don't say its a figger!
 Try putting your finger over the
 lens! whatever must never do
 to wake up the peoples!
 Taking during the Vigil - note
 statue etc - The Vatican Sire -
 Flushing Meadows -
 Do You want to feel the
 Ball of Fire?! - Better try to
 listen at least. Don't Mock.
 Remember Noah - the Floods - .
 June 18-76

MIRACULOUS PHOTOS



Prayers rising to Heaven form the musical scale. Notice the rosary beads in the form of G-clefs. Our Lady said in the message that night that prayers are music to Her ears.

Photo taken Nov. 1, 1975 by Ted Cach of Carlstadt, N.J. The no longer needed crutches of a lady from Massachusetts who had undergone two unsuccessful back operations. The Lady was miraculously cured on the vigil grounds. Our Lady in side profile appears quite distinctly on the photo as divine confirmation of the miracle.



Photos of the coming Ball of Redemption—a comet that is to strike the earth as part II of the Great Chastisement—have been taken in the thousands on the Vigil grounds. This one is by Eileen Monahan, Bronx, N.Y.



Test tube babies...
The road to hell is often paved with good intentions

On Aug. 5, 1971, during the apparitions on the site of St. Robert Bellarmine Church, a photo was taken with a Polaroid camera of a man placing a picture of St. Michael at the base of the Madonna statue.

When the photo was developed (on the spot), there was standing to the side a woman, high in pregnancy. But to the astonishment of all, there was miraculously placed on her stomach a large test tube and inside the glass the obvious form of a baby.

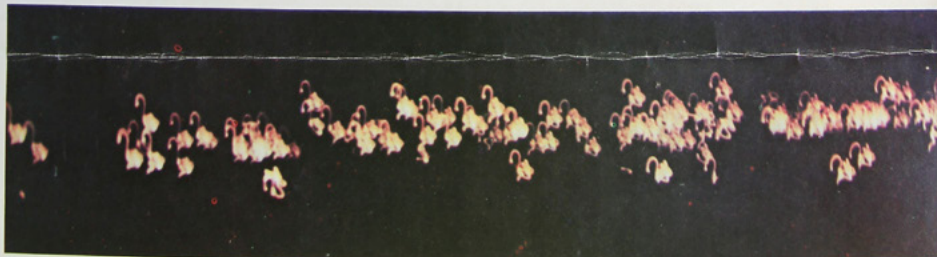
Our Lady: "This will be not a human, but a soulless 'thing'-an 'it'. All who participate in such abomination-seeking to play the role of God in creation-shall perish by the sword."



Miraculous photo taken with a Polaroid camera at the Bayside Holy Hour Nov. 26, 1978 by Tom Bachor of Little Neck, N.Y. The form of Our Lady appears out of nowhere, dominating the sky. The photo was being taken of John Miles, the man seen in the foreground with his back towards us. The figure in side profile on the left, in a somewhat hazy appearance, has been identified as a nun. The fingers of a hand just above her seem to be pointing to Our Lady as if saying to us: "Behold your Mother!"



The crown of thorns — Photo taken at a Holy Hour in 1974 on the sacred grounds

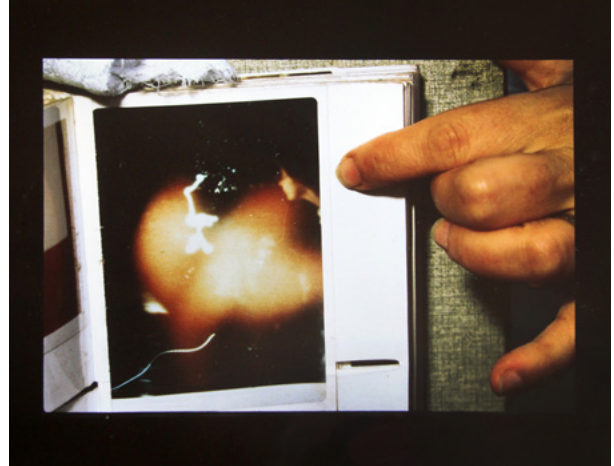


Miraculous Photo taken at the June 18, 1974 Vigil. Our Lady says that the bishops are going like ducks downstream, following the current of the world rather than fighting the modern trend. They are playing a dangerous game of follow the leader — following the errors and heresy prevalent in the Church today. In the photo, ducks with crozier-shaped necks (the crozier being the symbol of a bishop's authority) are swimming with the current downstream. Also, viewed from a different angle, many of the ducks appear like rats. Our Lady says that the cardinals and bishops are burrowing like rats into the foundations of the Church. They are in other words undermining the structure of the Church by their questioning of its sacrosanct dogmas, by their re-evaluating its teaching on morals, by their insatiable quest for novelty and experimentation.



Stimulation of duck





17
 Jerry Berndt, Untitled, Fotoobjekt #15,
 Studienfotografie zur Bayside-Serie,
 1980, 15 × 20 cm, Cibachrome

19
 Jerry Berndt, Untitled, Fotoobjekt #27,
 Studienfotografie zur Bayside-Serie,
 1980, 15 × 20 cm, Cibachrome

18
 Jerry Berndt, Untitled, Fotoobjekt #8,
 Studienfotografie zur Bayside-Serie,
 1980, 15 × 20 cm, Cibachrome

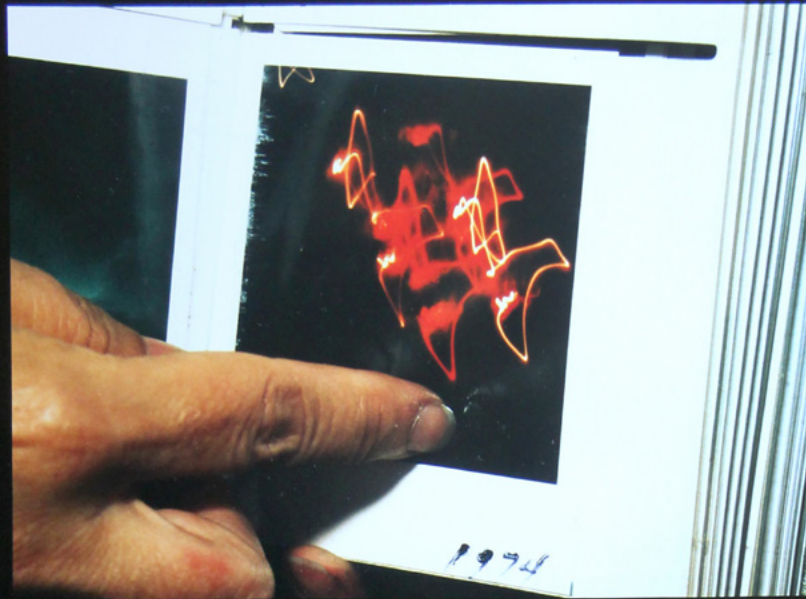
20
 Jerry Berndt, Untitled, #9,
 Studienfotografie zur Bayside-Serie,
 1980, 15 × 20 cm, Cibachrome



21, 22

Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie, 1980/81, 40,5 x 30 cm, Fotomontagen, Cibachrome





These are the Pope's slippers. They're in red,
showing that there's Communism in the Vatican.
Red is also the color of the Devil. And you can
see that there is somebody behind all this. Can
you see the face, the black face, the thick lips?
Look right where I'm pointing.



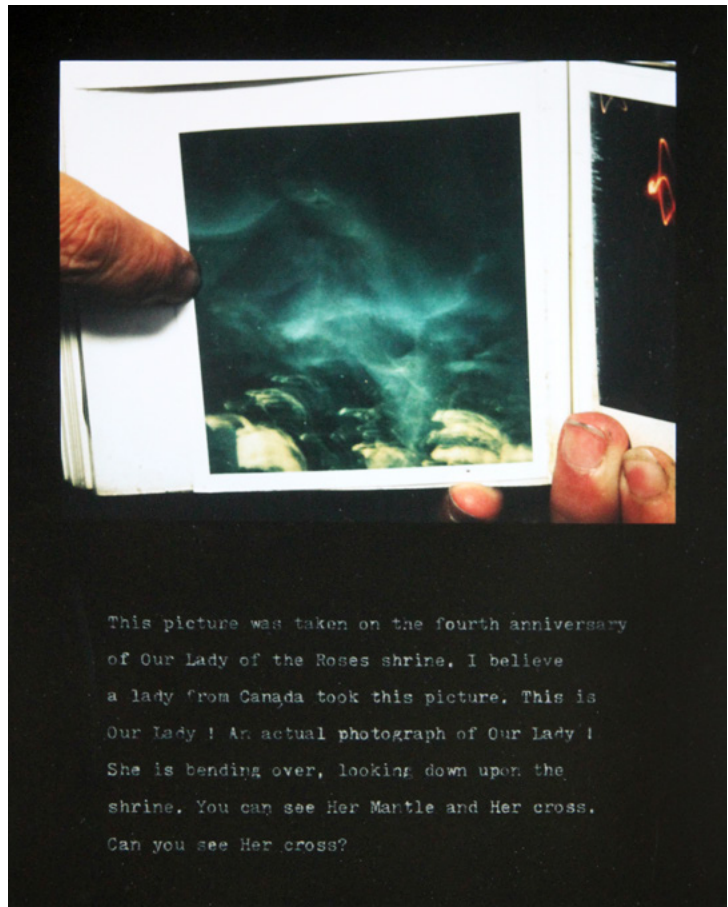
24a,b

Jerry Berndt, Fotoobjekt #11 (Vorder-/Rückseite), Studienfotografie zur Bayside-Serie, 1980, 15 x 20 cm, Cibachrome, Klebeband, beschriftetes Papier



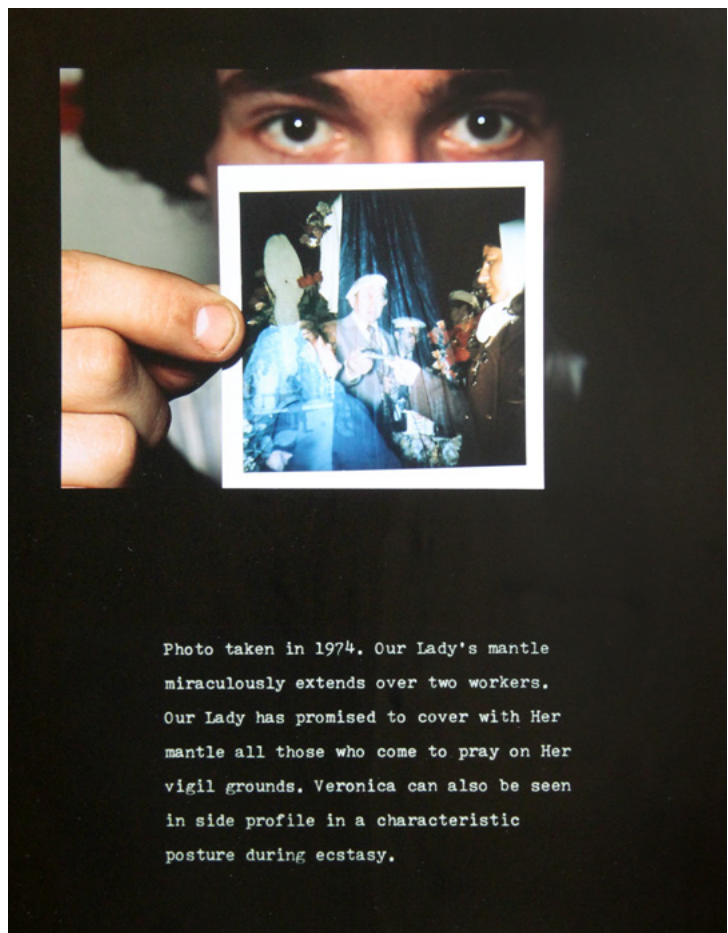
25

Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie, 1980/81,
50 × 40,5 cm, Fotomontage, Cibachrome



26

Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie, 1980/81,
50 × 40,5 cm, Fotomontage, Cibachrome

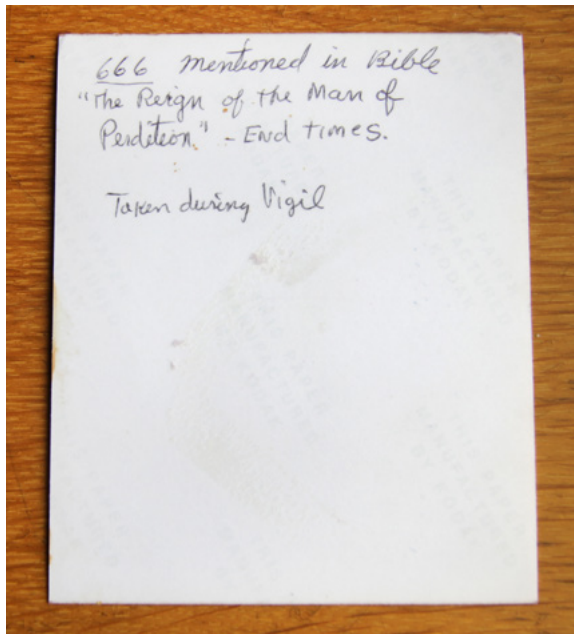




27
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980/1981, 40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug



28
Giotto di Bondone, Die Geburt Christi, um 1315/20,
Fresko (Ausschnitt), Basilika San Francesco, Assisi,
Foto: Stefan Diller (akg-images)



29a,b

Jerry Berndt, Miraculous Photograph (Rück-/ Vorderseite), 18.06.1980, Flushing Meadows, Queens, New York, mit Notizen des Baysiders John T. Watkins



30

Ted Serios, Late thoughtograph, Normal with sphere, 17.05.1983, Farbstoff-Diffusionsübertragung (color dye diffusion transfer print), 9 x 9 cm, courtesy The Jule Eisenbud Collection on

Ted Serios and Thoughtographic Photography, University of Maryland, Baltimore County, ID: Coll23_11.1_0179



31
Clare Strand, Photism 1.3, 2004, 101,6 x 127 cm,
courtesy of the artist, © Clare Strand



32
Danièle Laurent, Photograph of Aura, 2002,
Polaroid, 10,7 x 8,5 cm, Musée Nicéphore
Niépce, Chalon-sur-Saône
Quelle: Chéroux, Fischer (Hg.): The Perfect
Medium, 2004, S. 187, Bildtafel 75e.



A lady from New Jersey took a picture of Veronica. My husband was standing in front of her with his back to the camera. Well, when the picture came out we noticed that on the picture there was a spot on his pants, but on his pants themselves there wasn't. The spot in the picture looked like one of the rose petals from the shrine. It turned out that my husband had a miraculous, blessed rose petal in his wallet, and it was glowing out of his pants. It turned up on the picture! We taped the rose petal to the photograph so people could see and believe.



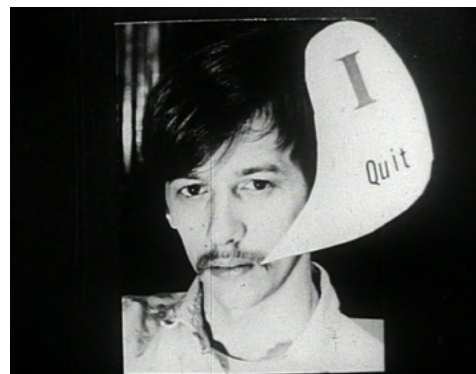
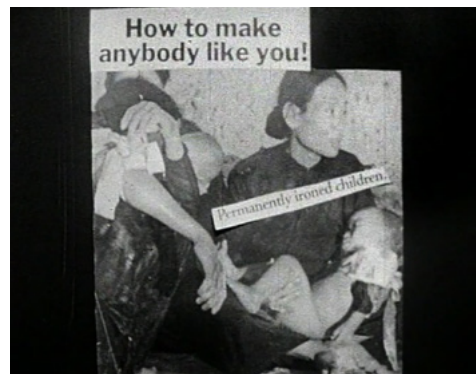
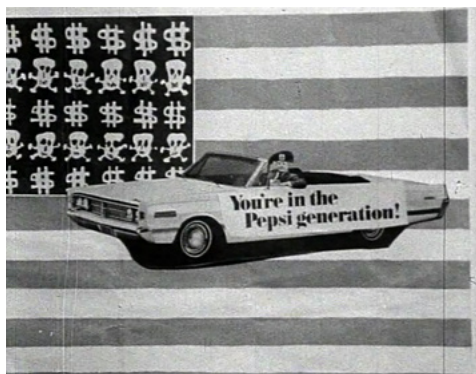
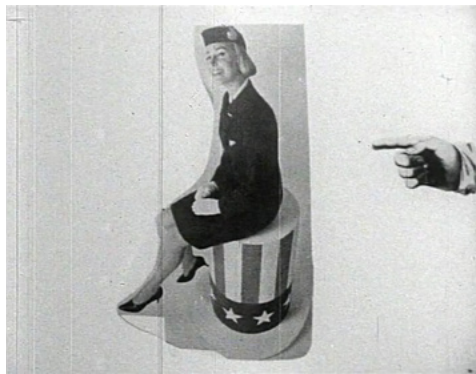
34
Jerry Berndt, Boston Anti War Demo, 1968/69,
24 × 30,5 cm, Silbergelatineabzug



35
Jerry Berndt, Boston Common, Park Street,
SDS Demo, 1969, 30,5 × 24 cm,
Silbergelatineabzug



36
Jerry Berndt, Boston Common, Park Street,
1968/69, 24 x 30,5 cm, Silbergelatineabzug



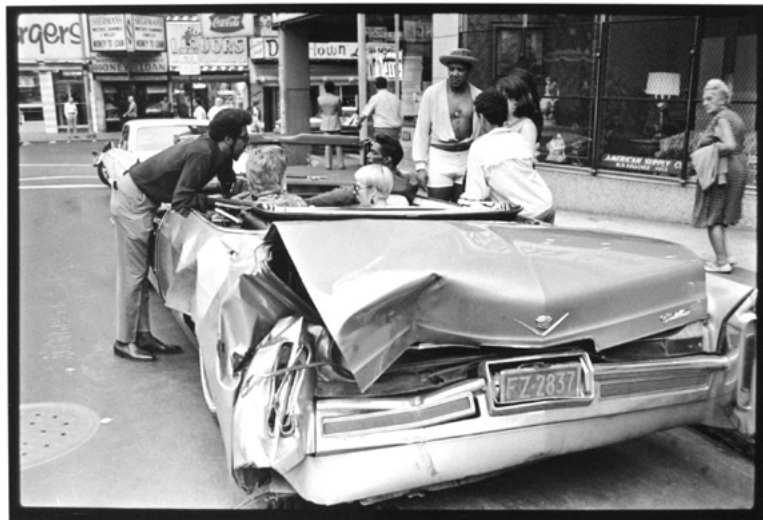
38

Jerry Berndt, Detroit, MI
(Neonazis attack peace demonstrators),
1971, 30 × 40,5 cm, Silbergelatineabzug



39

Jerry Berndt, Cambridge, MA, 1969,
24 × 30,5 cm, Silbergelatineabzug



40a,b
Jerry Berndt, Pimps and whores in Cadillac,
Boston, MA, 1967, The Combat Zone-Serie,
je 12 × 17 cm, Silbergelatineabzüge

41

Jerry Berndt, Washington Street, Boston,
MA, The Combat Zone-Serie, 1968,
17 × 23 cm, Silbergelatineabzug



42

Jerry Berndt, Washington Street, 2.30AM,
Boston, MA, The Combat Zone-Serie, 1968,
40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug

43

Jerry Berndt, Boston, MA, 1968,
The Combat Zone-Serie,
30 × 44 cm, Silbergelatineabzug



44

Jerry Berndt, Boston, MA, 1968,
The Combat Zone-Serie,
30 × 44 cm, Silbergelatineabzug



45

Roswell Angier, Mousetrap Cabaret, 1975,
courtesy Gitterman Gallery New York,
© Roswell Angier



46
Jerry Berndt, 32 Bromfield Street,
Boston, MA, The Nite Works-Serie, 1974,
50 × 40,5 cm, Silbergelatineabzug



47
Jerry Berndt, Guangzhou, China,
The Nite Works-Serie, 2010, 50 × 40,5 cm,
Silbergelatineabzug

48

Jerry Berndt, name of the place unknown,
New Hampshire, The Bar Rooms-Serie,
1974, 40,6 × 50,8 cm, Silbergelatineabzug



49

Jerry Berndt, Chez Freddie Lounge, Bos-
ton, MA, The Bar Rooms-Serie, 1974, 30 ×
44 cm, Silbergelatineabzug



Bad Bert was stealing
babies so I put
him in jail and
he can't come out!
Emma

51

Jerry Berndt, Untitled,
The Death of my Grandmother-Serie,
1973, 25,5 × 20 cm, Silbergelatineabzug,
beschriftetes Papier



Her husband died in a steel mill.
She raised three children by herself

52

Jerry Berndt, Untitled,
The Death of my Grandmother-Serie,
1973, 20 × 25,5 cm, Silbergelatineabzug,
beschriftetes Papier

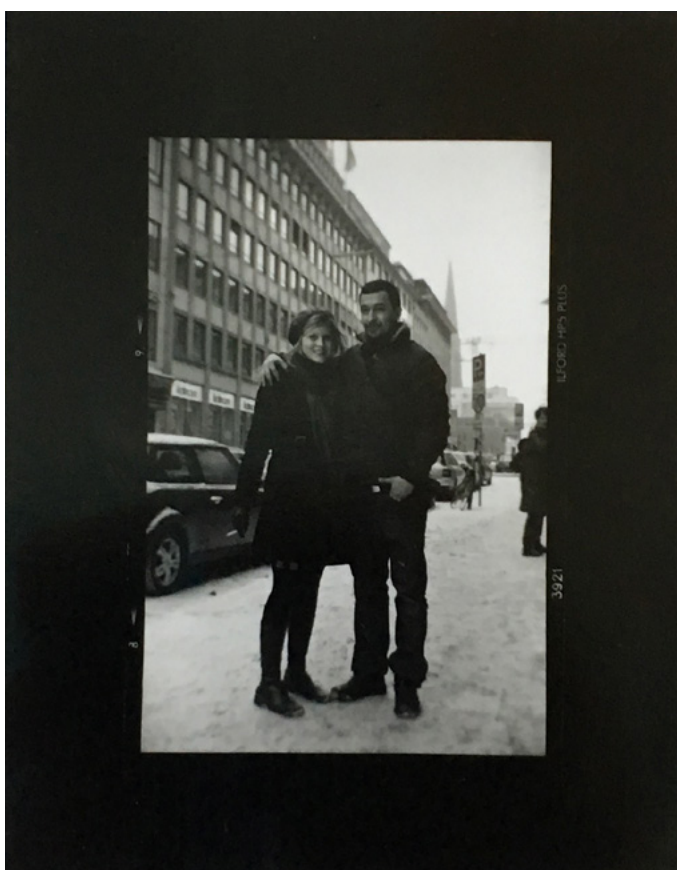


with my niece and my mother.

53
Jerry Berndt mit Boxkamera, Berlin,
2011, Foto: Hilmi Baykal



54
Jerry Berndt, Sarah Frost, Hilmi Baykal, 2010,
12,2 x 9,5 cm, Silbergelatineabzug, Fotografie
der Boxkamera, im Besitz der Autorin

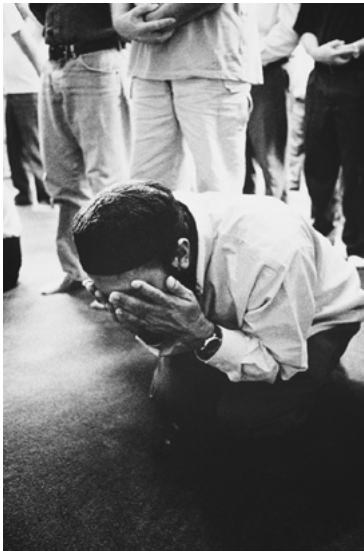




55
Jerry Berndt, Los Angeles,
The Act of Faith-Serie, 1999, 30 × 44 cm,
Silbergelatineabzug



57
Jerry Berndt, Washington DC, The Act of
Faith-Serie, 2003, 30 × 44 cm, Silbergelatineab-
zug



56
Jerry Berndt, Chicago,
The Act of Faith-Serie, 2002,
44 × 30 cm, Silbergelatineabzug



58
Jerry Berndt, Los Angeles, The Act of Faith-Serie,
1996, 27 × 40 cm, Silbergelatineabzug



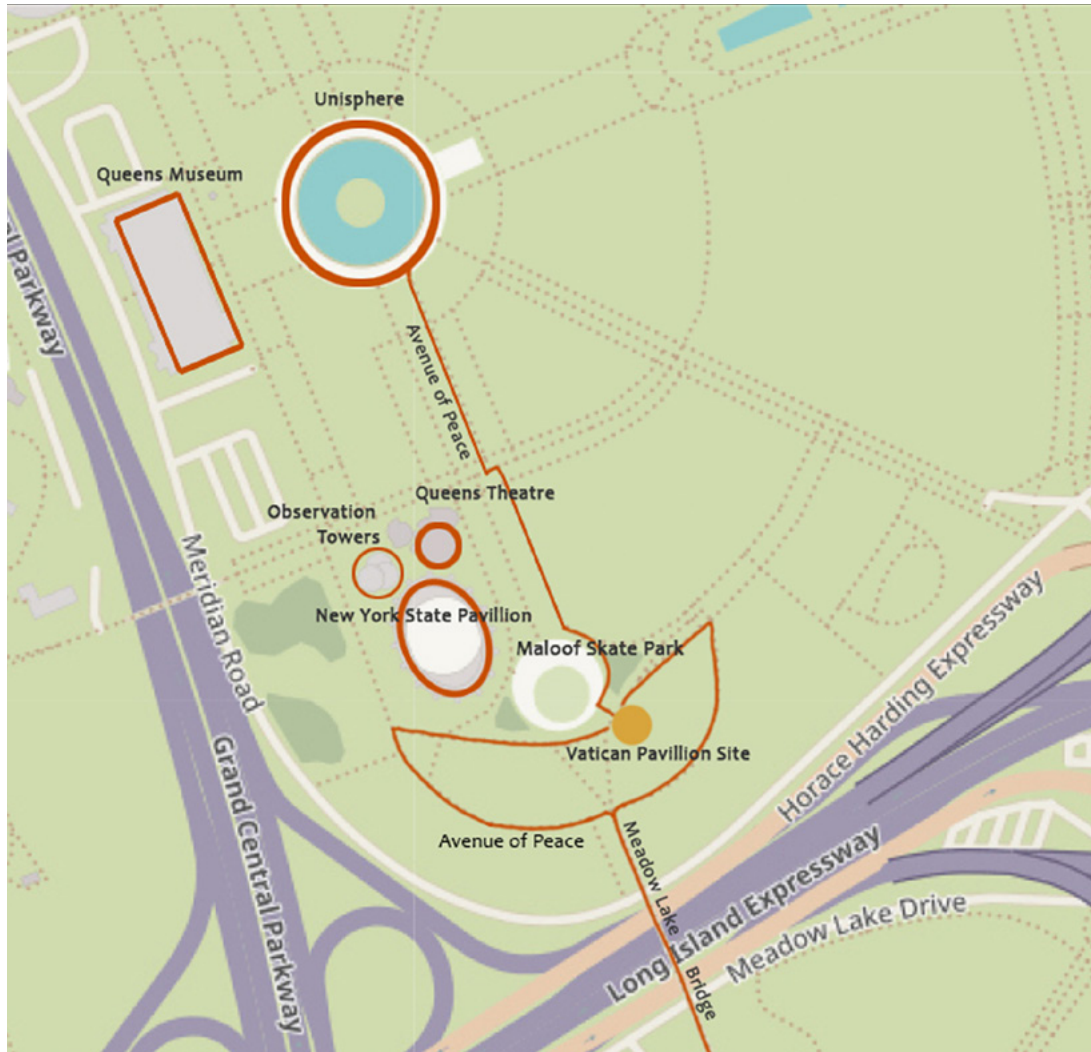
Berndt, Stone, Laffoley, Carvullo, Pasquier, Domkowski, Fitzpatrick,
Benotti, Madru, Feero, Freedmanfeld, Hubbard, Breslow, Tandy,
Peltus, Scott

SMALL WORKS
A GROUP SHOW

OPENING JULY 11, 1975 7-10 P.M.

Summer Hours:
Tuesday-Saturday 12-4 P.M.

BROMFIELD GALLERY
30 BROMFIELD STREET
BOSTON, MA 02108 426-8270







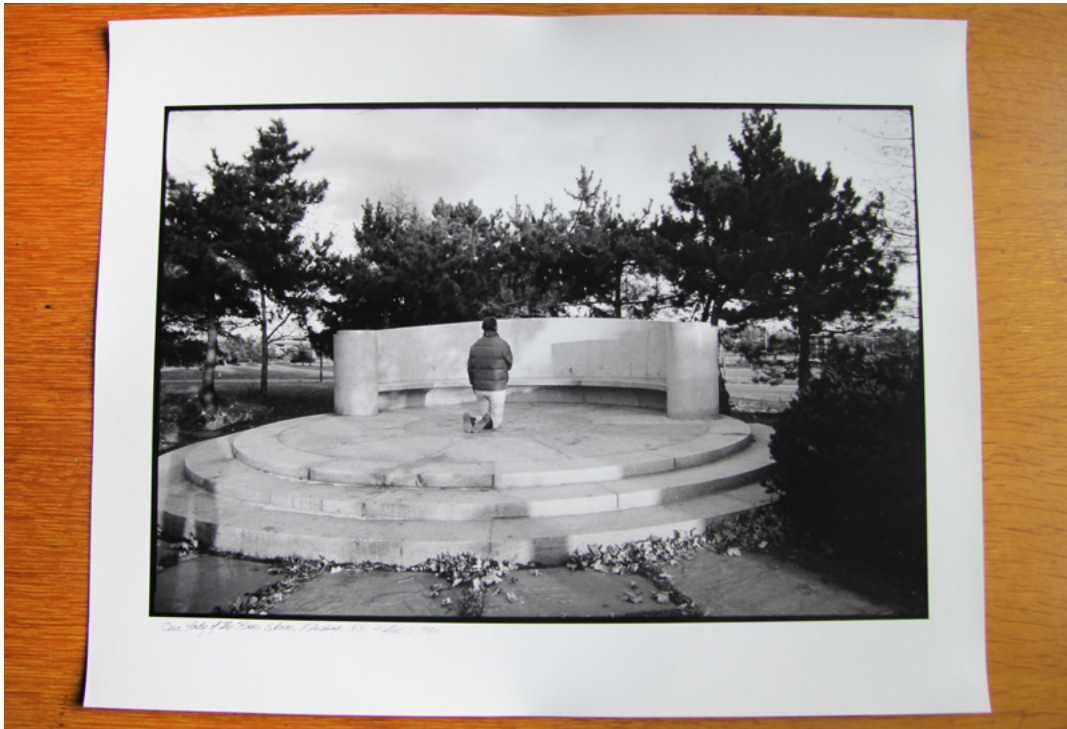
62
Vatican Pavillon Site, Exedra,
Flushing Meadows Corona Park,
Queens, New York

63
Blick von der Exedra,
New York State Pavillon (rechts)





64
Observation Towers und New York State Pavillon,
ca. 200 m nördlich der Exedra,
Fotos der Autorin, 2018



65
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1981, 40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug

66
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1981, 40 × 50 cm, Bildformat:
30,5 × 45 cm, Silbergelatineabzug







68
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, 40,5 x 50 cm, Silbergelatineabzug

69
Exedra (links), Meadow Lake Bridge
(rechts), Foto der Autorin





70
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1981, 40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug

71
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, 30 × 40,5 cm, Silbergelatineabzug





72
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, Seite des Fotobuchs (Ausschnitt)



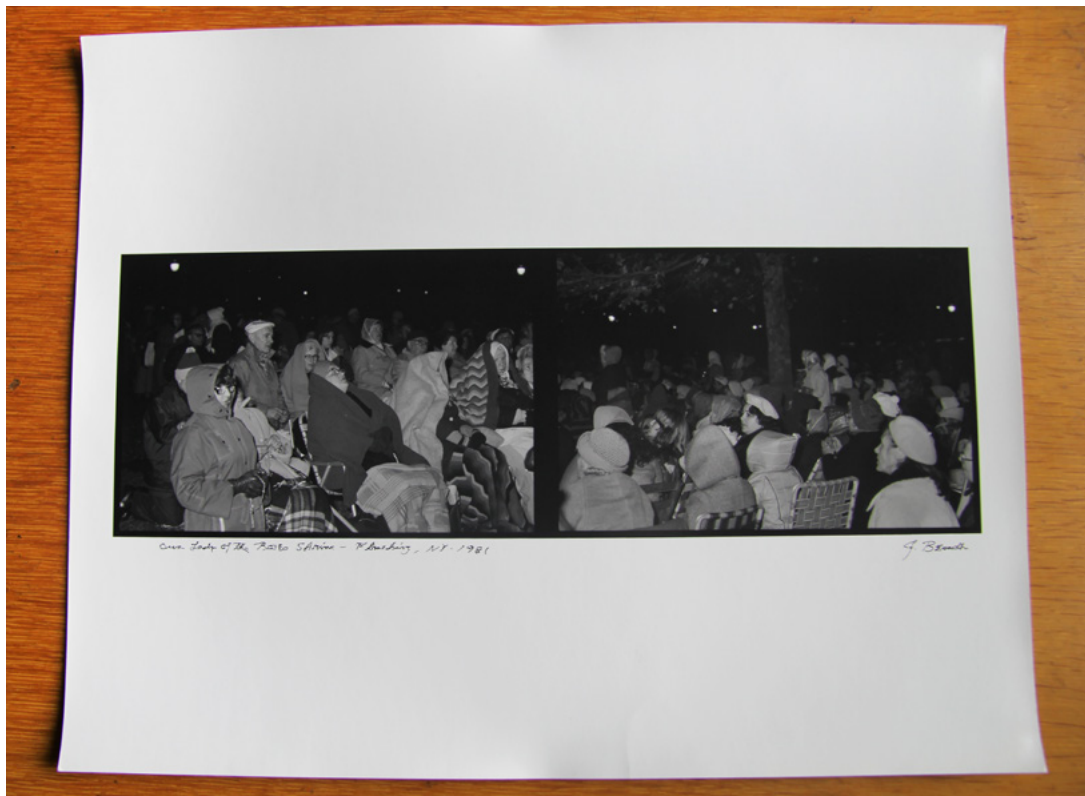
73
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, 40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug

Our Lady of the Rosary Shrine, Flushing, NY - June 18, 1980



74
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980/81, 40,5 x 50 cm, Silbergelatineab-
zug

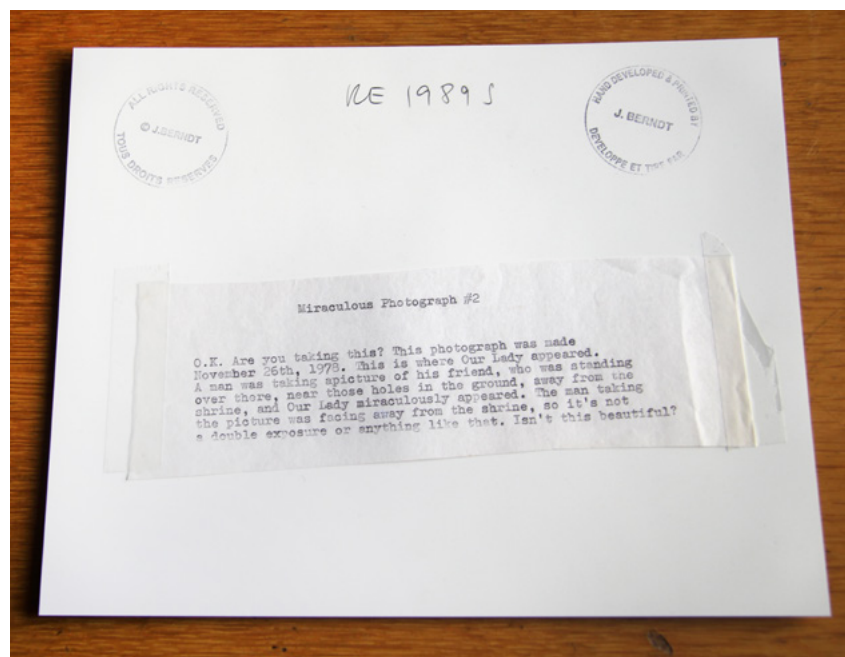
75
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1981, 40,5 x 50 cm, Silbergelatineabzug,
Fotomontage





76a/b

Jerry Berndt, Fotoobjekt #2 (Rück-/Vorderseite),
1980/81, 15 x 20 cm, 11 x 17 cm, Cibachrome, Klebeband, beschriftetes Papier





77
 Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
 1981, 40,5 x 50 cm, Fotomontage,
 Silbergelatineabzug



78
 Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
 1981, 40,5 x 50 cm, Silbergelatineabzug

79
 Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
 Seite des Fotobuchs, 1980/81,
 ca. 29 x 35 cm





80a Cover



80b

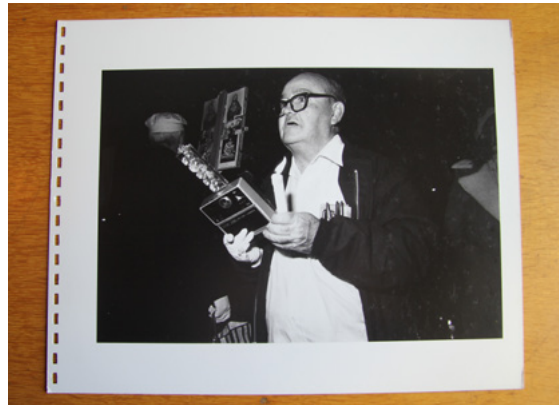


80c



80d

80e



80f

80a-f
Jerry Berndt, Apparition — The Miraculous Photographs of Bayside,
Mock-up Book, 1980/81, ca. 29 × 35 cm, Papier (ca. 300 g/qm)

THE MIRACULOUS PHOTOGRAPHS
OF BAYSIDE

A photo-essay by Jerry Berndt

Working draft: Do not reproduce or quote!

COPYRIGHT © BY J. BERNDT/1981
ALL RIGHTS RESERVED

TABLE OF CONTENTS

Introduction : the meaning of Bayside

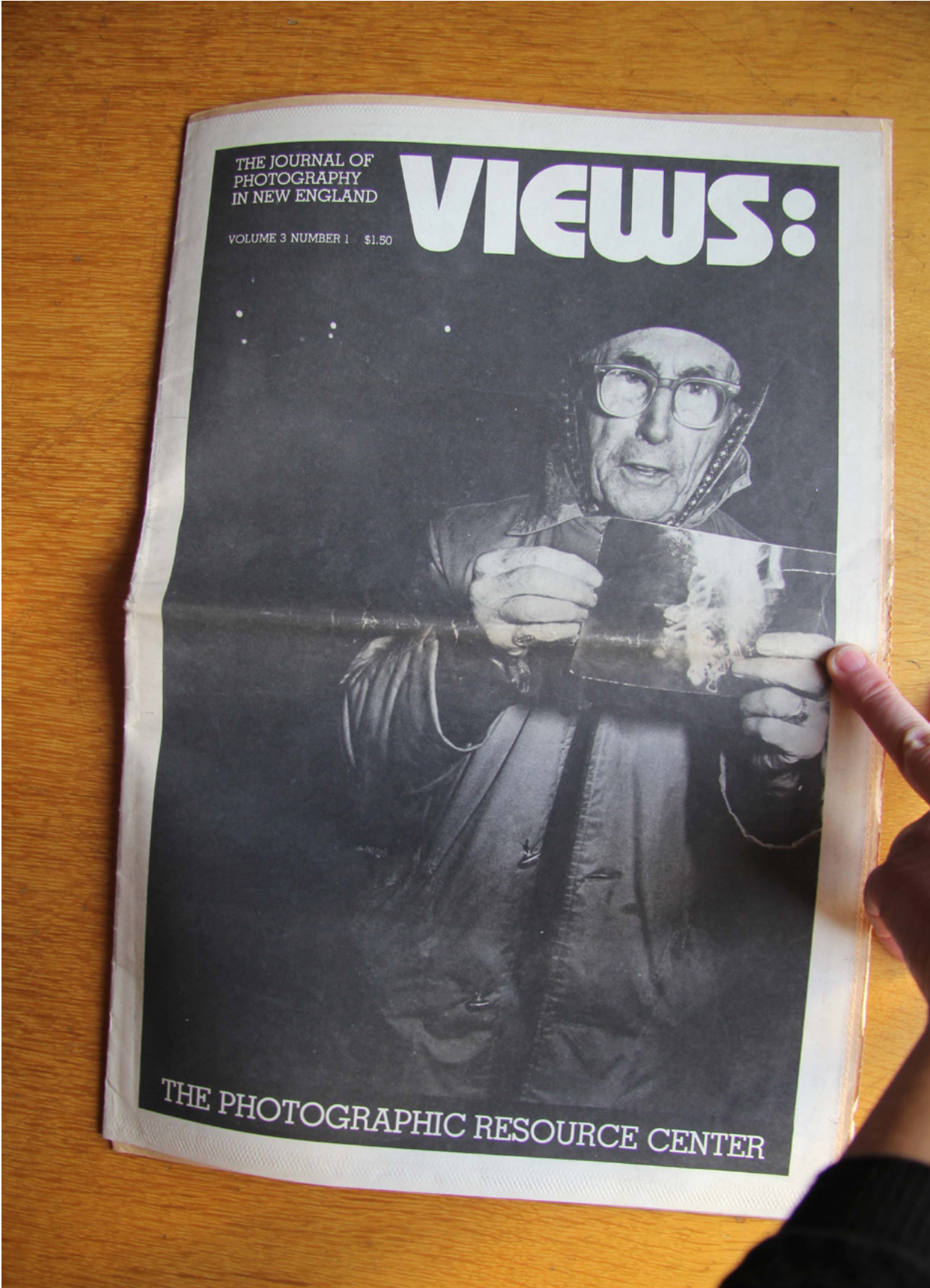
Apparition Part One : history of the shrine

Apparition Part Two : visit to the shrine

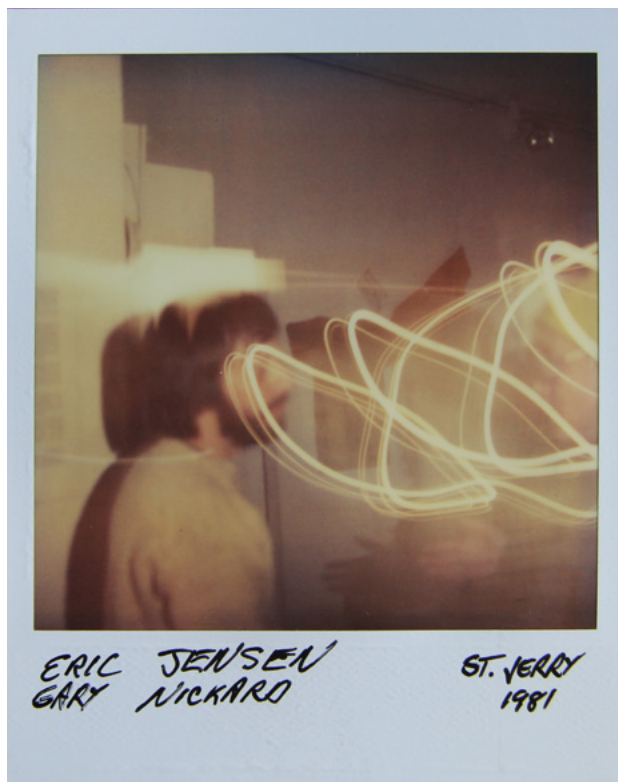
The Photographs : 40 black and white photographs
about the shrine

The Miraculous Photographs : 20 color photographs
by pilgrims to the shrine.
Words by Irene Gach

Afterword : by Dr. Wm. Christian. the shrine in perspective



82
Views — The Journal of Photography in
New England, Herbst 1981



84

Jerry Berndt, Mutter und Kinder,
Samuri Hotel, Cape Cod,
The Homeless — Missing Persons-Serie,
1983, 40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug



85

Boston, Beautiful America,
1976, 40,5 × 30 cm, Silbergelatineabzug





One Body of the Roman School - Flushing, NY - June 18, 1980

J. Berndt



One Body of the Roman School - Flushing, NY - June 18, 1980

J. Berndt

89, 90

Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, 50 x 40,5 cm, Silbergelatineabzug

91

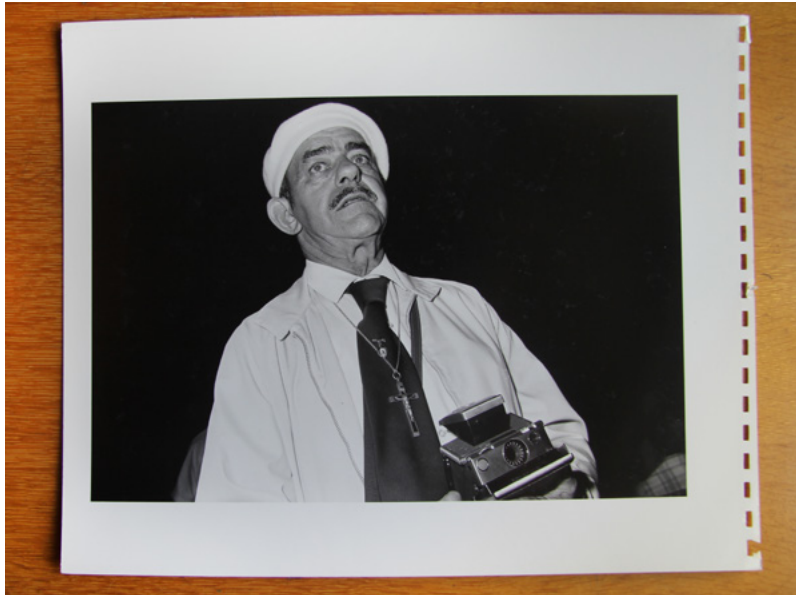
Jerry Berndt, Untitled,
Bayside-Serie, Seite des Fotobuchs,
1980/81, ca. 29 × 35 cm



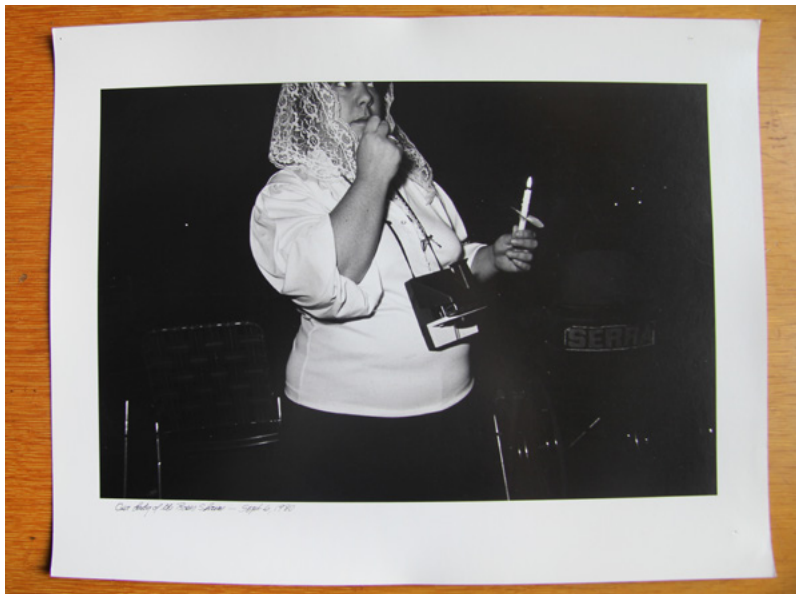
92

Jerry Berndt, Untitled,
Bayside-Serie, 1980,
40,5 × 50 cm,
Silbergelatineabzug





93
Jerry Berndt, Untitled,
Bayside-Serie, Seite des Fotobuchs,
1980/81, ca. 29 × 35 cm



94
Jerry Berndt, Untitled,
Bayside-Serie, 1980,
40,5 × 50 cm,
Silbergelatineabzug



95
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, 50 x 40 cm, Bildformat: 40 x 27 cm,
Silbergelatineabzug



Quecum, NY - 1980

96
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, 40,5 x 50 cm, Silbergelatineabzug

97
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1981, 40,5 x 50 cm, Silbergelatineabzug



Our Lady of the Most Holy - Flushing, NY - 1981

J. Berndt



98

Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980, 40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug

99

Lee Friedlander,
To those who made The Supreme Sacrifice,
Bellows Falls, Vermont, 1971
The American Monument-Serie,
18,7 x 28,3 cm, Silbergelatineabzug
Quelle: Online-Katalog der National
Gallery of Art, Washington D.C.,
unter: [www.nga.gov/collection/art-object-
page.118476.html](http://www.nga.gov/collection/art-object-page.118476.html)



100

Diane Arbus,
Woman on the street with her eyes closed,
N.Y.C, 1956, 16,7 x 21.5 cm,
Silbergelatineabzug,
The Estate of Diane Arbus, LLC
Quelle: Jeff L. Rosenheim, Karan Rinaldo:
Diane Arbus — In the beginning,
New York 2016, S. 27.



101

Garry Winogrand, Dealey Plaza, Dallas,
1964, 22,9 x 34 cm, Silbergelatineabzug,
The Estate of Garry Winogrand
Quelle: Pia Neumann: Metaphern des
Mißlingens, 1994, S. 316, Abb. 31.





102
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980/81, 40 × 50 cm, Bildformat: 30,5 × 45
cm, Silbergelatineabzug

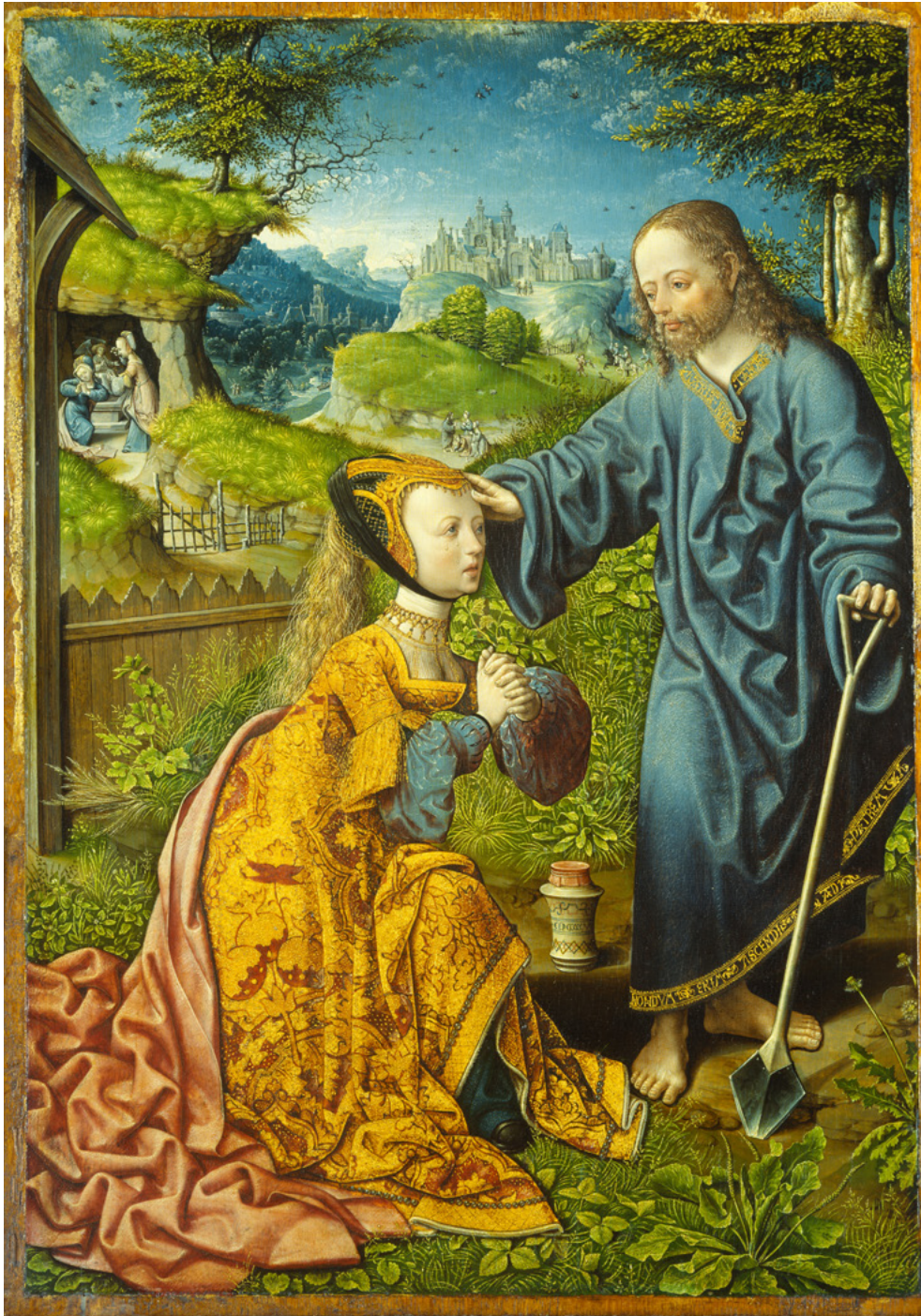


103
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
Seite des Fotobuchs, 1980/81, ca. 29 × 35 cm



104

Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1981, 40,5 × 50 cm, Silbergelatineabzug



105

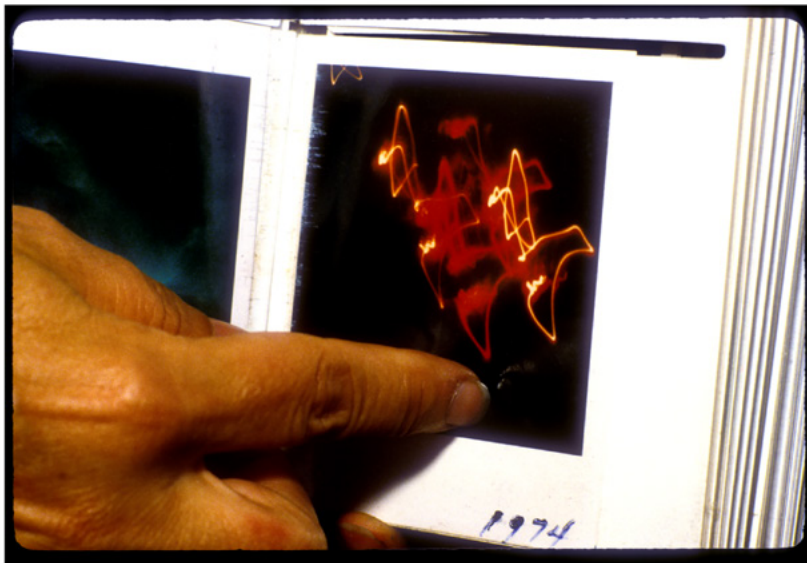
Jacob Cornelisz Van Oostanen, Christus als Gärtner,
1507, Öl auf Eichenholz, 54,5 × 38,8 cm,
mit freundlicher Genehmigung der Museumslandschaft
Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Foto: Ute Brunzel



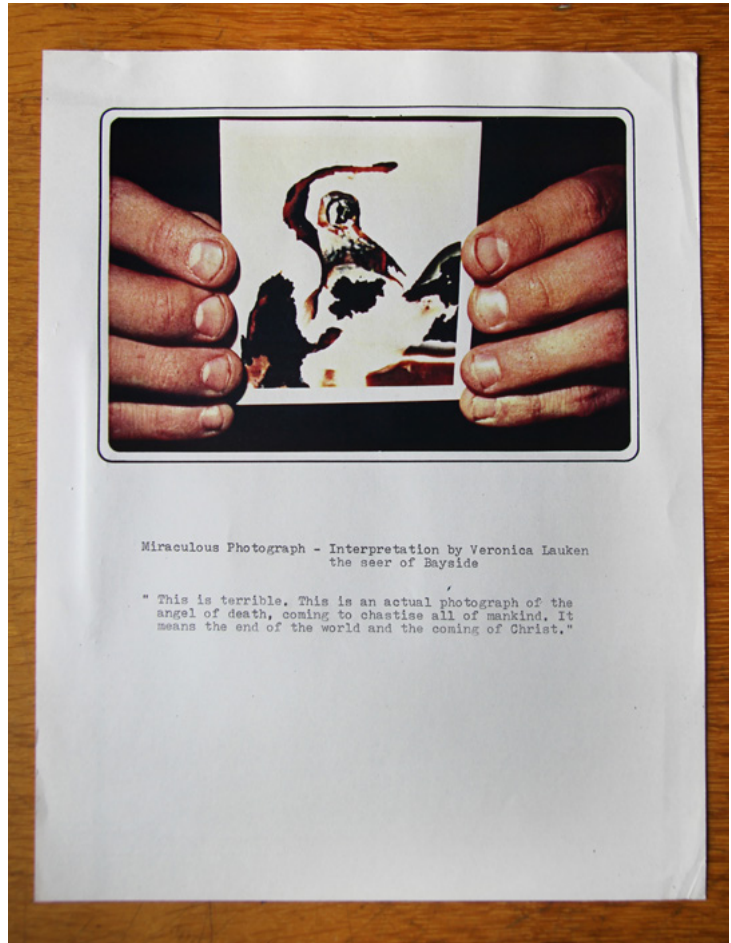
This photograph was taken in Connecticut in June of 1980. A woman was taking a picture of the statue of Our Lady Of Fatima. A man, Mr. Williams and his wife traveled from Church to Church with this statue. Mrs. Williams died after six years and Mr. Williams continued on alone for seven more years. They gave their lives to one cause. That cause was to spread the message and make known the requests of Our Lady Of Fatima! Whenever I heard him, he would always say; "IF YOU PRAY THE ROSARY EVERYDAY AND WEAR THE BROWN SCAPULAR, MARY WILL WRAP HER MANTLE AROUND YOU AND PROTECT YOU! In June, 1980, Mr. Williams became 65 years old. He wished to retire, as he thought a younger person should continue. To show Her love and gratitude, and TO PROVE that Mr. Williams WORDS WERE TRUE, As the woman was taking this picture of the white statue MARY HERSELF APPEARED IN GOLD AND WRAPPED HER GOLD MANTLE AROUND MR. WILLIAMS AND ALLOWED HERSELF TO BE PHOTOGRAPHED!

There is NO GOLD statue of Our Lady Of Fatima anywhere!! When Mary appeared to the three children of Fatima, She was clothed in WHITE!! Therefore ALL the statues that are made of Our Lady Of Fatima, MUST BE WHITE! Only in Her Assumption into Heaven, is Mary clothed in GOLD!! As stated in The Bible; PS. 44:14 "ALL GLORIOUS IS THE KING'S DAUGHTER AS SHE ENTERS, HER RAIMENT IS THREADED WITH SPUN GOLD!!

If you notice, where ever the GOLD MANTLE covers someone other than Mr. Williams it is transparent! Only on Mr. Williams (the man with white hair) IT REMAINS SOLID! Several photographers have examined this picture and said it is impossible for it to be a double exposure. *(photo print copy by - O'Claire - Seattle - 1981)*

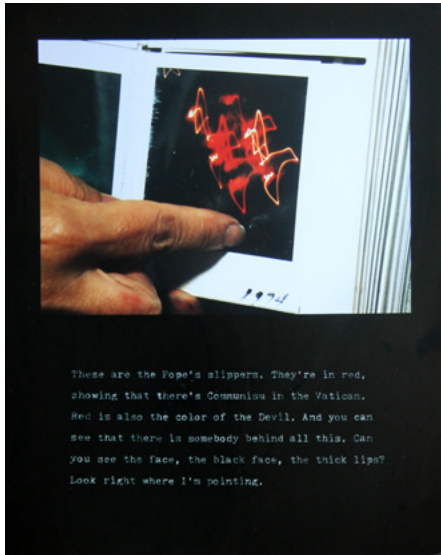


THESE ARE THE POPE'S SLIPPERS!
 THEY'RE IN RED, SHOWING THAT THERE IS COMMUNISM IN THE VATICAN. RED IS ALSO THE COLOR OF THE DEVIL.
 AND YOU CAN SEE SOMEBODY BEHIND ALL THIS? CAN YOU SEE THE FACE? THE BLACK FACE? THE THICK LIPS?
 LOOK RIGHT TO WHERE I'M POINTING!



Miraculous Photograph - Interpretation by Veronica Lauken
 the seer of Bayside

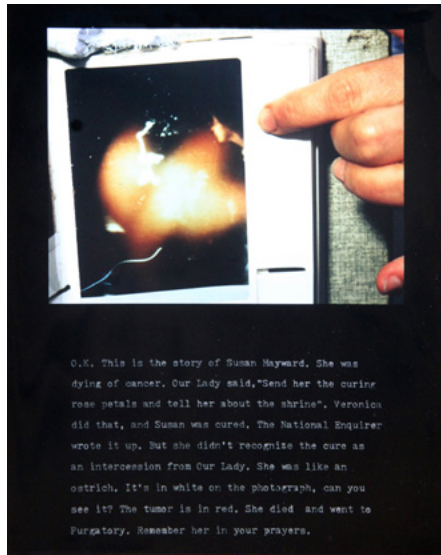
" This is terrible. This is an actual photograph of the
 angel of death, coming to chastise all of mankind. It
 means the end of the world and the coming of Christ."



These are the Pope's slippers. They're in red, showing that there's Communion in the Vatican. Red is also the color of the Devil. And you can see that there is somebody behind all this. Can you see the face, the black face, the thick lips? Look right where I'm pointing.



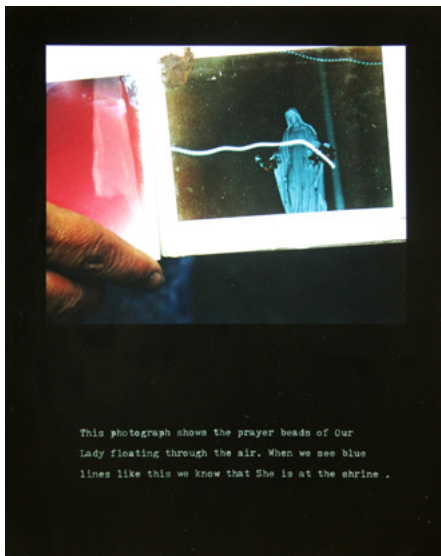
This is a picture of a side profile of a guardian angel with a blue head covering and pink wings. He is keeping watch over a young boy during vigil.



O.K. This is the story of Susan Hayward. She was dying of cancer. Our Lady said, "Send her the curine rose petals and tell her about the shrine". Veronica did that, and Susan was cured. The National Enquirer wrote it up. But she didn't recognize the cure as an intercession from Our Lady. She was like an ostrich. It's in white on the photograph, can you see it? The tumor is in red. She died and went to Purgatory. Remember her in your prayers.



Polaroid SX-70 photo taken by Beatrice Pinclero in 1979. On the photograph are shown two statues of Our Lady. On the stomach of the upper statue can be seen the face of a lady in side profile facing the extreme right side of the picture. Beatrice recognized the lady as being her deceased aunt, dead some twenty two years ago.



This photograph shows the prayer beads of Our Lady floating through the air. When we see blue lines like this we know that She is at the shrine.



Photo taken in 1974. Our Lady's mantle miraculously extends over two workers. Our Lady has promised to cover with Her mantle all those who come to pray on Her vigil grounds. Veronica can also be seen in side profile in a characteristic posture during ecstasy.



This is the Kohoutek picture. It's very significant. You can see a letter G which stands for Garabandal, the village in Spain where Our Lady first told of the coming chantment. There is also Koh,Koh, written on the picture, and this means Kohoutek. There are two hour glasses on the right. They mean that time is running out for mankind.



The picture on the left is of the plucked eagle. Our Lady had shown Veronica the plucked eagle, and in this photograph you can see Satan, glowing with conquest, dragging the United States down into hell. This picture means the end of the United States.

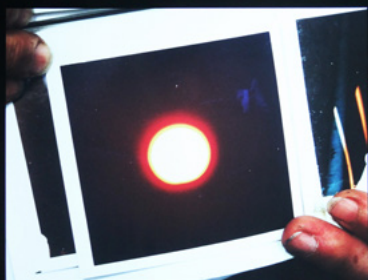
On the right is the Eye of the Lord picture. I took a picture of Veronica, but the lady in the pink kerchief, and pink in the color for Jesus, was surrounded by this thing which came into the picture. Veronica said it was the Eye of the Lord.



Now this is a picture of Jesus floating in the sky during a Dayside viell. However, Jesus' head is missing, and this means that the mystical body of Christ shall be without a leader or Pope for a period of time.



This picture was taken on the fourth anniversary of Our Lady of the Roses shrine. I believe a lady from Canada took this picture. This is Our Lady I An actual photograph of Our Lady I She is bending over, looking down upon the shrine. You can see Her Mantle and Her cross. Can you see Her cross?



Oh! This is terrible. This is the comet Kohoutek. The scientists don't even have this picture. This is the comet with the poison gasses. The red around it are the gasses. It will wipe out the world if we don't repent!



A lady from New Jersey took a picture of Veronica. My husband was standing in front of her with his back to the camera. Well, when the picture came out we noticed that on the picture there was a spot on his pants, but on his pants themselves there wasn't. The spot in the picture looked like one of the rose petals from the shrine. It turned out that my husband had a miraculous, blessed rose petal in his wallet, and it was glowing out of his pants. It turned up on the picture so rapid the rose petal to the photograph no people could see and believe.



Bild von einem Schwarzen Loch

11.04.2019, 10:38 Uhr

„Wie der Eingang zur Hölle“

Mithilfe mehrerer Radioteleskope ist es gelungen, das Zentrum der Galaxie M 87 darzustellen. Das Bild ist eine Sensation. Und entspricht den Prognosen. Leider. VON RALF NESTLER



Smiley aus dem All: Die erste echte Aufnahme eines Schwarzen Lochs. FOTO: EHTKOLLABORATION

Lange Zeit wusste die Menschheit nichts von ihnen. Dann kam Albert Einstein und sagte, es müsse sie geben, dann später immer mehr Daten, die das bestätigten. Doch sehen, so hieß es immer, werde man ein Schwarzes Loch nie können, weil es selbst das Licht verschluckt. Trotzdem ist jetzt etwas gelungen, das Forscher als die erste Aufnahme eines solchen kosmischen Objektes bezeichnen. Es ist ein Meilenstein in der Astrophysik.

Schwarze Löcher

So sieht ein Schwarzes Loch wirklich aus

Sie dachten, das wisse man? Falsch. Dies ist das erste Bild eines Schwarzen Lochs. 200 Forscher brauchte es dazu und ein virtuelles Riesenteleskop, so groß wie die Erde.

Von **Alina Schadwinkel**

10. April 2019, 15:14 Uhr / 713 Kommentare /



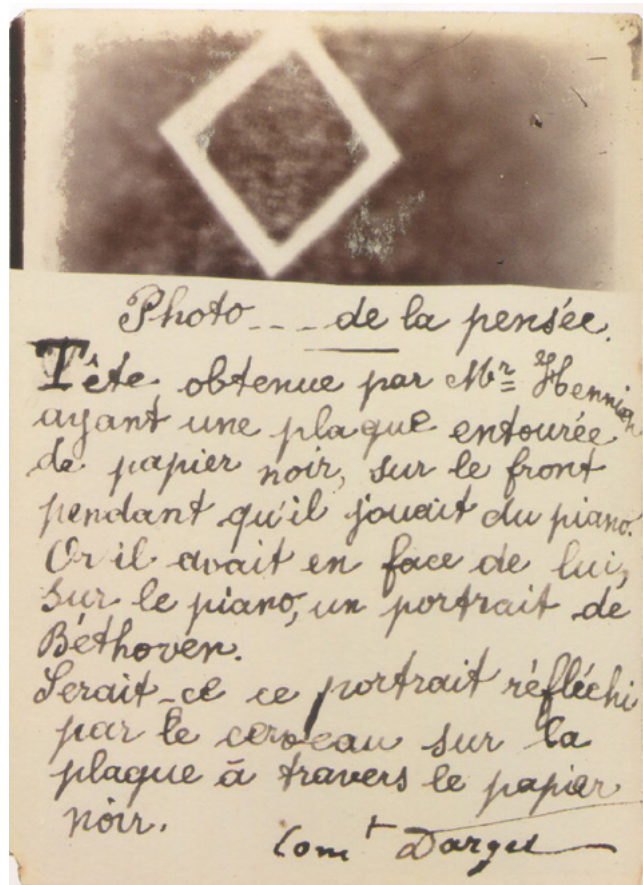
Da ist es! Der erste direkte visuelle Nachweis für ein supermassereiches Schwarzes Loch stammt aus dem Zentrum der gewaltigen Galaxie Messier 87. © EHT-Kollaboration

109a

Screenshot: www.zeit.de/wissen/2019-04/schwarze-loecher-weltraumteleskop-sgra-m87-eh-t-weltall-astrophysik

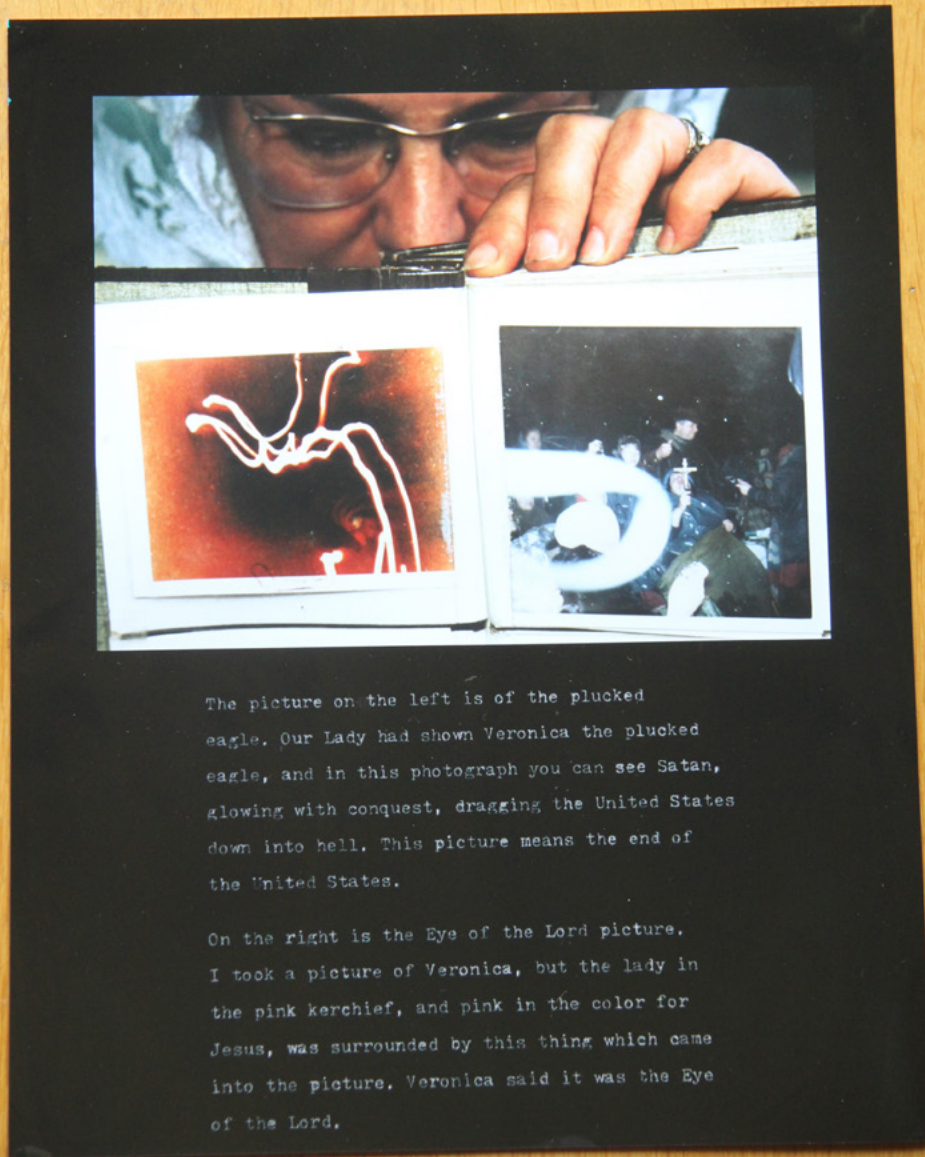
109b

Screenshot: www.tagesspiegel.de/wissen/bild-von-einem-schwarzen-loch-wie-der-eingang-zur-hoelle/24203672.html



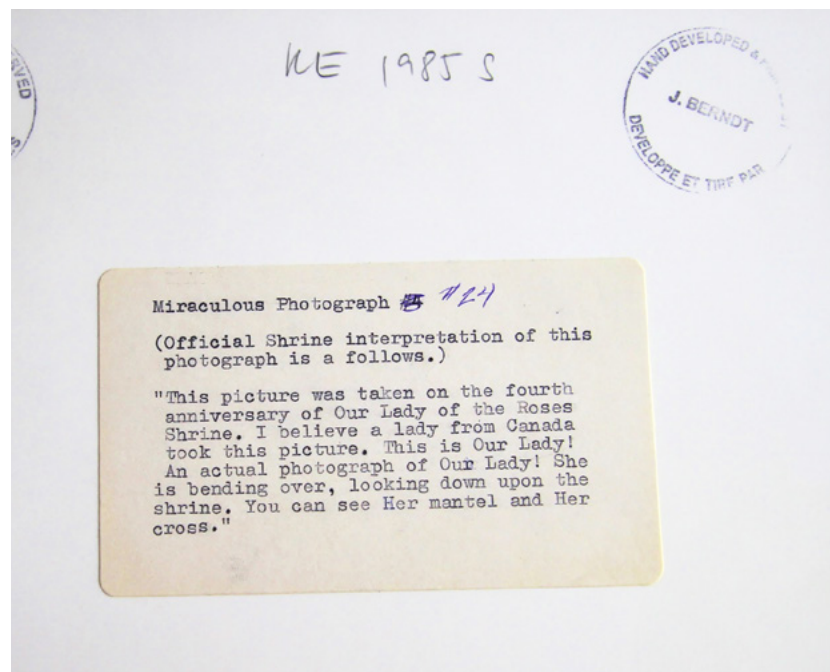
110

Louis Darget, Gedankenfotografie, 1896,
Silbergelatinepapier, 9,1 x 6,5 cm,
mit freundlicher Genehmigung des Instituts
für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene,
Freiburg im Breisgau





112b
 Jerry Berndt,
 Seite aus Fotobuch *An Apparition*,
 1980/81 (Ausschnitt)



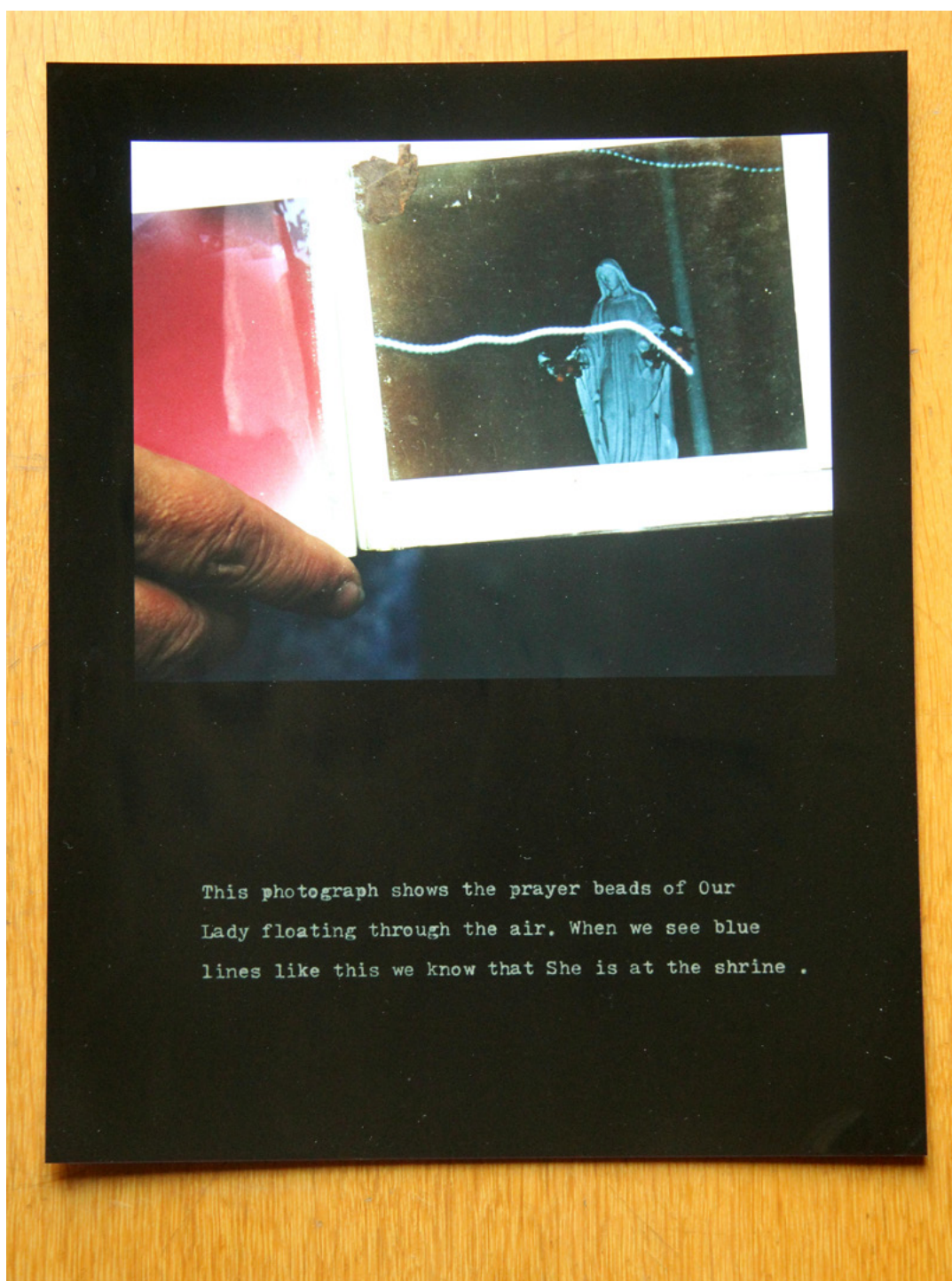
112a
 Jerry Berndt, Fotoobjekt #24,
 Studienfotografie, Klebeetikett
 auf Rückseite (Ausschnitt), 1980



113a
Fletcher Hanks,
The Super Wizard Stardust (Ausschnitt),
Quelle: „Perlen der Comicgeschichte“,
Hannover 2015 [1940].



113b
Fletcher Hanks,
The Super Wizard Stardust (Ausschnitt)
Quelle: „Fantastic Comics #7“,
6/1940, S. 2.



114

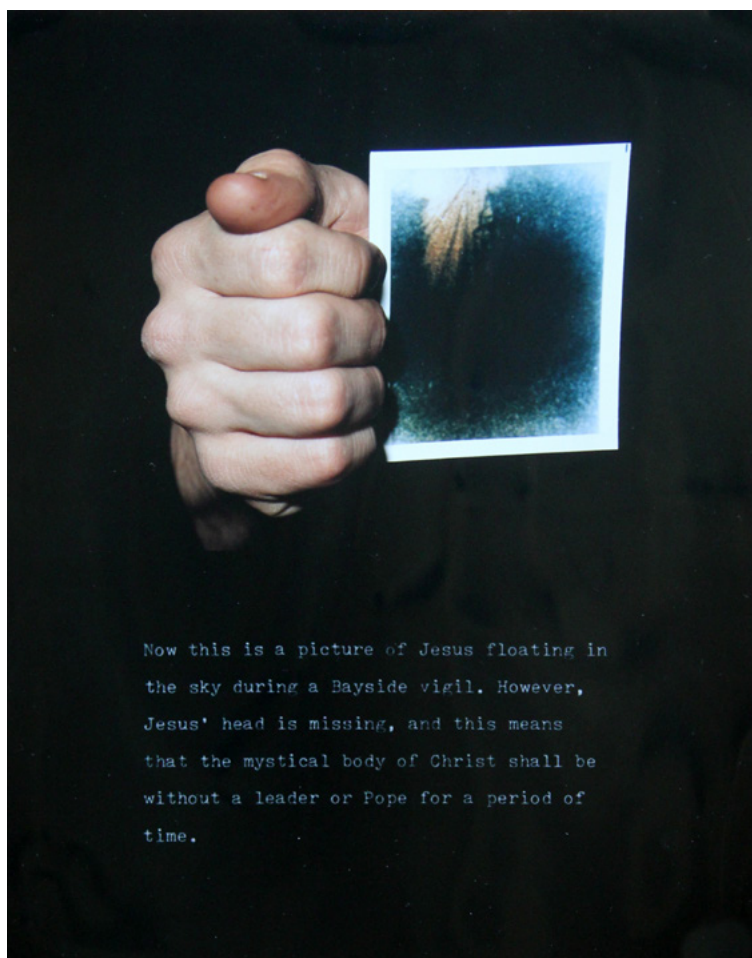
Jerry Berndt, Untitled, Bayside-Serie,
1980/81, 40,5 x 30 cm, Fotomontage,
Cibachrome



115
Ulrike Ottinger, Retuscheur in Beijing, 1984
courtesy of the artist, © Ulrike Ottinger



116
Ulrike Ottinger, Fotoladen in Beijing, 1984
courtesy of the artist, © Ulrike Ottinger



117
Jerry Berndt, Untitled,
Bayside-Serie, 1980/81,
40,5 × 30 cm, Fotomontage,
Cibachrome



118

Jerry Berndt, Fotoobjekt #1,
Studienfotografie zur Bayside-Serie,
1980, 15 × 20 cm, Cibachrome

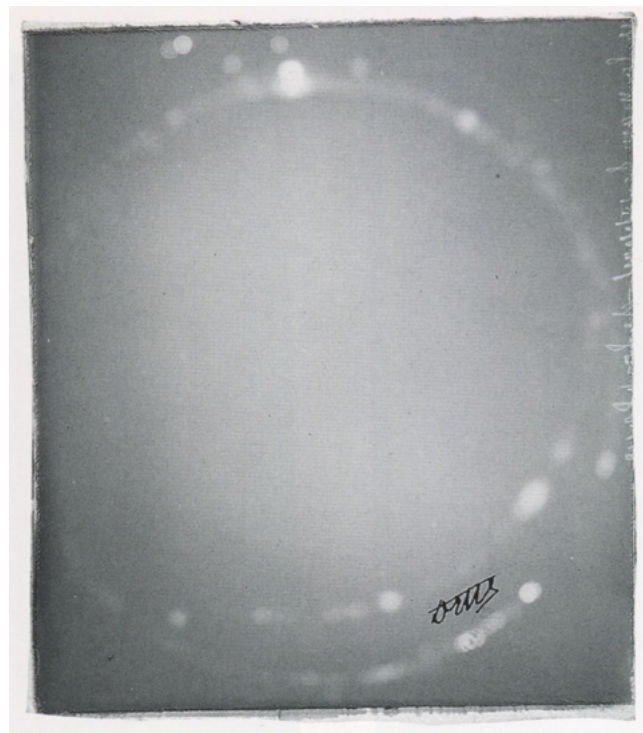


120

Hippolyte Baraduc, Nimbe fluide photographié du pouce d'un médium — chez le Dr. Baraduc, 1893, 10,2 × 7,9 cm, Privatsammlung
 Quelle: Veit Loers, Andreas Fischer (Hg.): Im Reich der Phantome — Fotografie des Unsichtbaren, 1997, Bildtafel 30.

119

William Mumler, Moses A. Dow, editor of 'Waverley Magazine', with the spirit of Mabel Warren (Moses A. Dow, Herausgeber des 'Waverley Magazine', mit dem Geist von Mabel Warren), Albumindruck, ca. 1871, courtesy Wm. B. Becker Collection/PhotographyMuseum.com



121

Albert von Schrenck-Notzing, Materialisierungsphänomen mit Stanislawina P., Silbergelatineabzug, 1913, 11,9 × 8,9 cm, mit freundlicher Genehmigung des Instituts für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg im Breisgau

© 2022 Sarah Frost

© 2022 Abbildungen von Jerry Berndt: The Jerry Berndt Estate

Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.

Layout: Christine Bachmann

Übersetzung der Zusammenfassung: Una Hepburn

Umschlagbild:

Jerry Berndt, Fotoobjekt #16, Bayside-Serie, 1980, 15 × 20 cm, Cibachrome

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) —
Projektnummer 207700493 — im Rahmen des Graduiertenkollegs
Das fotografische Dispositiv an der Hochschule für Bildende Künste (HBK)
Braunschweig.

