

Präsenz des Bildes – Präsenz im Bild

Betrachtungen zur Präsenzerfahrung

Aida Bosch

INTRO

Beginnen wir unsere Überlegungen mit einer Geschichte: Vor einigen Jahren, beim Gang durch die Stadt, fiel ein großes Bild der Sängerin Anna Netrebko ins Auge; es kündigte ein Konzert an. Das Bild war von Weitem sichtbar und überwältigend schön: eine Aufnahme des Gesichts und des Rumpfes, großformatig, sehr farbig und grafisch-reduziert zugleich. Das Bild zeigte eine Frau, von der sich der Blick kaum lösen konnte, mit schwarzen Haaren, weißer Haut mit einem Schimmer wie Marmor und einem dunkelroten Kleid von flirrend-samtiger Farbe. Die Frau sieht den Betrachter an, mit einem intensiven schwarzen Blick. Sie strahlt aus dem Bild heraus, ihr Blick glänzt offen und rätselhaft zugleich. Das Bild hat ein starkes *punctum* (vgl. Barthes 1985), es bleibt im Gedächtnis: eine schöne Frau, großformatig, nah und nahbar der Blick und der Körper, gleichzeitig aber unerreichbar, da doch nur ein Bild.

Das Bild ist, wie wir sehen, in der Lage, große Nähe und große Distanz zugleich zu generieren. Angesichts dieses Bildes stellt sich die Frage, ob es die Wirklichkeit denn mit den Bildern aufnehmen kann. Unwillkürlich fragt man sich: Was macht es mit dem Betrachter, wenn die Bilder größer und schöner sind als die Realität? Was macht es mit Anna selbst? Bilder, die intensiver, schöner, schrecklicher sind als die Wirklichkeit, sind heute überall: »Bigger than life«. Eine Überwältigung der Sinne – kann dies den Eindruck von Präsenz erzeugen? Was ist denn überhaupt »Präsenz«?

Laut Hans Ulrich Gumbrecht spielt sich Präsenz jenseits von Sinnzuschreibungen und hermeneutischer Zeichendeutung ab; es ist ein Phänomen der Unmittelbarkeit, das in seiner Materialität und Besonderheit ernst genommen werden will. Es geht um eine räumlich-materielle Anwesenheit einer Person oder eines Dinges. Gumbrecht benennt mit dem Begriff der Präsenz eine Unmittelbarkeit der Erfahrung, jenseits aller Zeichendeutung (vgl. Gumbrecht 2004; 2012). Es geht um eine »authentische Präsenz«, die nicht durch die Vorherrschaft der Zeichen gewissermaßen kognitivistisch »erstickt« und übersehen werden sollte – dieser Vorwurf geht insbesondere an die postmodernen und poststrukturalistischen An-

sätze. Diese Überlegungen folgen den Spuren von Martin Heidegger, für den das Dasein als ein »In-der-Welt-Sein« zu denken ist, das auf einem Zusammenhang der Dinge, auf der Vertrautheit mit der materiellen Welt beruht (Heidegger 2010 [1960]). Mit Heidegger strebt Gumbrecht eine Überwindung der Trennung von Erkenntnissubjekt und -objekt an. Im Dasein gebe es eine Nähe zu den Dingen, ihr Vorhandensein ist uns alltäglich und schon vor jeder Reflexion gegeben. Mit dem morgendlichen Erwachen, mit dem Verrichten alltäglicher Handlungen sind die Dinge immer schon da und schaffen durch ihr Dasein die besondere individuelle und soziale Atmosphäre (und ebenso steht es mit den nahen und vertrauten Personen, kann man hier anfügen). Die Anwesenheit der Dinge im Alltag ist zunächst unspektakulär und selbstverständlich. Doch drängt sich ihre Präsenz dann besonders auf, wenn der Umgang mit den Dingen (oder Personen) gestört wird, die Praxis in der Folge an Geschmeidigkeit verliert und Krisenmomente aufweist. Präsenz meint dann etwas auffällig Widerfahrenes, etwas sich der Wahrnehmung Aufdrängendes. Das Phänomen Präsenz gibt es also in zwei Formen: a) als etwas alltäglich Gegebenes, Vertrautes – die unscheinbare, selbstverständliche Präsenz der Alltagsdinge, die letztendlich die Lebenswelt (mit-)konstituiert, und b) als eine Art besondere, herausgehobene Wahrnehmung, die sich in Krisen des Alltags oder in der ästhetischen Erfahrung einstellt – die Art von Wahrnehmung, die die alltägliche Lebenswelt transzendieren und in Frage stellen kann.



Abb. 1: Fotografie von Bruce Gilden

DAS SPIEL ZWISCHEN ANWESENHEIT UND ABWESENHEIT: BILDLICHE ERKUNDUNGEN VON »PRÄSENZ«

Anhand einiger Beispiele wollen wir das Phänomen Präsenz näher bestimmen. Die Präsenz von Personen ist zunächst ein leibliches Phänomen. Es liegt am Schnittpunkt von Körper und Geist und wird durch das Spiel zwischen Idee und Materie leiblich ausgeformt – ähnlich wie ein Kunstwerk. Die Erfahrung von Präsenz verlangt eine leibliche Anwesenheit. Leibesfülle kann eine massive Präsenz, eine gesteigerte sinnliche Wahrnehmung durchaus unterstützen: Die visuelle ebenso wie die akustisch-stimmliche Wahrnehmung und u. U. auch andere Sinneswahrnehmungen werden durch eine gewichtige, belebte Person stärker stimuliert (vgl. Abbildung 1).

Doch gibt es auf einem Bild keine leibliche Anwesenheit – sondern nur die Spur einer leiblichen Anwesenheit. Ein Trägerstoff (Papier etwa oder Licht) leiht einer Person seinen Kör-

per. Und doch bekommen wir im Betrachten eine Ahnung von der leiblichen Präsenz einer Person, indem wir eine dreifache Appräsentation vornehmen: a) Die Rückprojektion (und Ergänzung) des zweidimensionalen Bildes in den dreidimensionalen Raum; b) die Vorstellung der anderen Welt, die uns das Bild zeigt und die unsere momentane Lebenswelt transzendiert; c) die Deutung des Bildsinnes, z. B. des Körper- und Gesichtsausdrucks von dargestellten Personen oder der Anordnung der Dinge und Menschen zueinander, die im Bild zu sehen sind. In der Fotografie von Bruce Gilden vermittelt sich auf eindruckliche Weise eine visuelle Spur der leiblichen Präsenz der Person, die schon durch Ausschnitt und Proportionen das Bild dominiert. Eine beliebte Person beansprucht ihren Platz in der Welt allein schon durch ihre materielle Anwesenheit. Das Hier und Jetzt dieser Person ist sichtbar und spürbar gefüllt, ihre Anwesenheit lässt sich nicht umgehen (siehe Abbildung 1). Doch die Wahrnehmung von Präsenz kann nicht nur durch Leibesfülle evoziert werden, sondern auch durch das Gegenteil von Fülle, durch Askese. Ein fastender Yogi, dünn und schmal, kann aufgrund des Mangels und der gesteigerten Selbstbeherrschung über eine geschärfte Aufmerksamkeit verfügen und dem Beobachter eine gesteigerte Präsenz vermitteln.

Dagegen hat jemand, der körperlich anwesend, aber geistig abwesend ist, weil er z. B. im Halbschlaf ist oder Tagträumen



Abb. 2 a-f: Fotografien von Christophe Agou: ›Life below‹ in der New Yorker Subway

nachhängt, keine Präsenz in vollem Sinne. Im Fahrstuhl oder in der vollbesetzten Metro zum Beispiel nehmen Menschen ihre Geistesgegenwart, ihre Präsenz häufig zurück, um sich in der erzwungenen räumlichen Nähe nicht zu nahe zu treten. Sie blicken einander meist nicht in die Augen und kehren die Aufmerksamkeit nach innen (vgl. Abbildung 2).

Ein merkwürdiges, faszinierendes Doppelspiel von Anwesenheit und Abwesenheit, von intimer Nähe und Unerreichbarkeit, ein Wechselspiel von Alltag und Imagination, von Grenzen und Grenzüberschreitungen, zeichnet die hier abgebildeten Fotografien von Christophe Agou aus. Das fotografische Bild selbst beinhaltet ganz grundsätzlich ein Spiel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, denn das Bild schafft einen sinnlichen Eindruck von einer Person (oder eines Dinges), die oder das nicht da ist. Für die oben abgebildeten Fotografien von Christophe Agou (Abbildung 2) gilt dieses Paradox aber gleich in doppelter Weise, da die Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, nah und fern zugleich scheinen, ihre Bewusstseinsspannung und ihre Präsenz sind vermindert. Es werden sehr alltägliche urbane Szenerien in der Subway gezeigt, und doch wird der Alltag gleichzeitig überschritten. Manche dieser Personen scheinen im Tagtraum noch von ihren nächtlichen Qualen verfolgt zu sein und einige erhoffen sich scheinbar Beistand von oben, von einer höheren Präsenz. Alle diese Personen sind in sich gekehrt, und doch schaffen es diese Fotos auf faszinierende Weise, nicht nur den Alltag, sondern auch das, was darüber und darunter liegt, sichtbar zu machen. Das Thema der Bilder ist der Alltag, und gleichzeitig auch Außeralltägliches. Die Bilder enthalten somit ein Paradox und ein Rätsel – jedes Bild auf seine Weise.

Über die *leibliche Anwesenheit hinaus* verlangt Präsenz als Phänomen eine *geistige Anwesenheit*, die spürbar, aber nicht verfügbar, die gesammelt und fokussiert ist, sich in einem offenen Weltverhältnis zeigt, aber eigene Wege geht. Ein Mensch hat Präsenz, wenn er nicht nur Leib ist, sondern eine geistig-seelische Intensität vermittelt, die umso stärker wirken kann, wenn sie verhalten oder gezähmt ist: Wille, Wunsch oder Begehren; Schmerz, Not, Wut; Erfahrung, oder Weisheit – oder eine ganz spezifische Mischung solcher Anteile in der Individualität. Solch eine Präsenz soll manch gute SchauspielerIn auf der Bühne auszeichnen. Selbst auf dem »technischen Bild« (vgl. Flusser 1983) vermittelt sich noch verhaltene Intensität, verhaltene Freude oder verhaltener Schmerz, wie in Abbildung 3 deutlich wird.

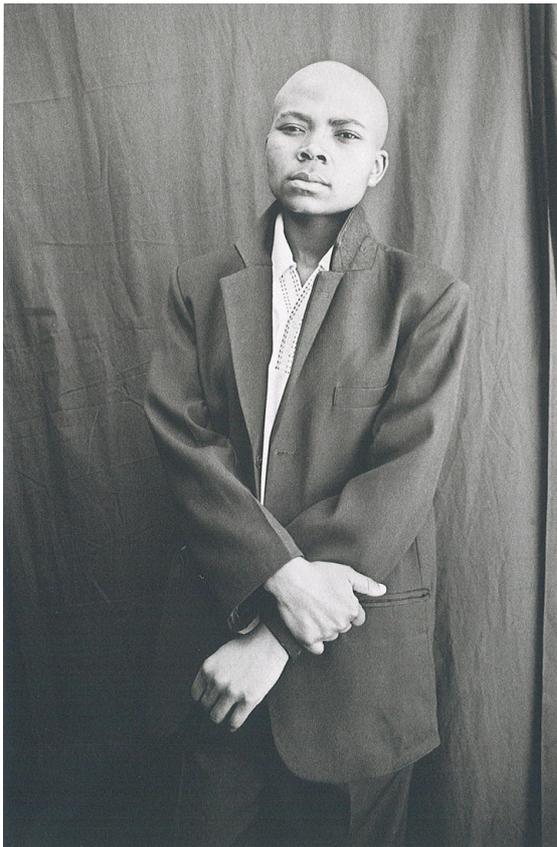


Abb. 3: Fotografie von Zanele Muholi, Serie ›Faces and Phases‹: »Ihre Geschichten bereiteten mir schlaflose Nächte, weil ich nicht wusste, wie ich mit den Nöten, von denen sie mir berichteten, umgehen sollte.«

DIE BESONDERE PRÄSENZ DES KUNSTWERKS

Da das Phänomen »Präsenz« ein sinnliches und in diesem Sinne auch ästhetisches Phänomen ist, eignet sich das Feld der Kunst ganz besonders zu seiner Untersuchung. Im Hinblick auf Wahrnehmung, Appräsentation und »Lesbarkeit« ist das Kunstwerk zu Recht mit menschlichen Personen verglichen worden, da doch beide in ihren Motiven und Ideen durch den Beobachter ergänzt werden müssen, um erschlossen zu werden. Dabei wird ein Schluss von der äußeren Hülle auf die innere Idee vorgenommen (vgl. Raab/Soeffner 2005). Beide Phänomene weisen trotz ihrer sozialen Strukturierung sehr individuelle Züge auf; sie sind beide im Allgemeinen durch Kenntnis konventioneller Zeichen lesbar und verständlich, und sperren sich doch gleichzeitig, entziehen sich der Lesbarkeit und Verständlichkeit.



Abb. 4: Installation von Doris Salcedo zur Biennale in Istanbul 2003

Das in Abbildung 4 abgebildete Kunstwerk von Doris Salcedo verfügt schon durch seine schiere Größe über eine massive Präsenz. Das Kunstwerk entzieht sich zunächst einer allzu leichten Deutbarkeit. Es spielt mit

einem klassisch modernen Thema: mit der Ästhetik der Serie, der Masse. Doch bei genauerer Kenntnis ihres Werks erschließt sich ein wiederkehrendes Thema von Doris Salcedo: Individualität sowie die Negation von Individualität durch Fremdenhass und Gewalt. Die Stühle in ihrer Masse sind im Gesamten unterschiedslos, obwohl sie im Einzelnen charakteristische Besonderheiten aufweisen. Doch wurden sie scheinbar ohne Beachtung des Besonderen gleichgültig zu einem Haufen, einer Masse, aufeinander geworfen. Dieses Verhältnis nimmt der Betrachter schon beim ersten Blick sinnlich wahr, jedoch ohne es unmittelbar deuten zu können; es fügt dem Betrachter einen Stich, eine Verletzung zu, die sich dem Verständnis zunächst entzieht und die erst bei genauerer Kenntnis des Kontextes verständlich wird. Die Rahmung des Kunstwerks in der oben abgebildeten Fotografie (Abbildung 4) durch eine urbane Alltagsszenarie verhilft ihm durch diesen Kontrast zu einer zusätzlichen Dichte und Präsenz in der Bildwahrnehmung.

Mit Heidegger können wir von einer besonderen Präsenz eines Kunstwerks sprechen (obwohl er den Begriff Präsenz selbst nicht verwendet). Während das Zeug vor allem zuhanden ist und deshalb die Verlässlichkeit und Verständlichkeit der Lebenswelt garantiert, gilt für das Kunstwerk gerade das Gegenteil: »Das Zeugsein des Zeugs besteht in seiner Dienlichkeit. [...] Die Ruhe des in sich ruhenden Zeugs besteht in der Verlässlichkeit.« (Heidegger 2010 [1960]: 26 f.). Das Kunstwerk hingegen vermittelt eine Einsicht in eine Unverborgenheit des Seins, und wenn es gelungen ist, handelt es sich um ein Geschehen zur Wahrheit. Heidegger zeigt, wozu das Kunstwerk in der Lage ist, am Beispiel eines Gemäldes von van Gogh, das ein Paar Bauernschuhe darstellt; dieses hat den Vorteil, dass es gleich beides zeigen kann: den Charakter des Zeugs und den des Werkes. Die Bauernschuhe sind Zeug, sie sind Teil der Welt der Bäuerin (»In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde ...«, Heidegger 2010 [1960]: 27). Das Werk selbst aber, das Gemälde, gibt uns eine Einsicht in diese Welt der Bäuerin, in eine vorübergehende Unverborgenheit des Seins, denn die Wahrheit ist prinzipiell zunächst einmal verborgen. Es gibt nur wenige Wege, wie Wahrheit sich ereignen kann, und eine davon ist das Kunstwerk. Heidegger denkt hier zur Gänze phänomenologisch, wenn er das Kunstwerk als der Wissenschaft darin überlegen betrachtet, die Wahrheit des Seienden ans Licht, d. h. in die sinnliche Erfahrung zu bringen. Im Kunstwerk lastet der Stein und bekundet seine Schwere, die er dem Werk zur Verfügung stellt. Doch diese Schwere des Steins versagt sich jedem Eindringen. »Versuchen wir solches, indem wir den Fels zerschlagen, dann zeigt er in seinen Stücken doch nie ein Inneres und Geöffnetes« (ebd.: 43). Legen wir den Stein auf die Waage, so gewinnen wir vielleicht eine genaue Zahl, doch das Lasten selbst hat sich entzogen. Auch die Farbe leuchtet, doch wenn wir sie »verständlich messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort.« Die Erde lässt, wie alles Seiende, jedes Eindringen in sie an ihr selbst zerschellen: »Sie lässt jede nur rechnerische Zudringlichkeit in eine Zerstörung umschlagen« (ebd.). Das Kunstwerk hingegen stellt eine Welt (Idee, Kosmos) auf, indem Erde (Material) be-

arbeitet wird. Darin wird Seiendes sichtbar: »Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit« sich zeigt (ebd.: 55).

Durch die Erfahrung, die das Kunstwerk vermittelt, wird der Standpunkt des Betrachters verschoben, seine Welt wird erschüttert: »In der Nähe des Werks sind wir jäh anderswo gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen.« (Ebd.: 29 f.) Eine ästhetische Erfahrung ist nach Heidegger nichts rein Subjektives; es sind hier nicht etwa primär Zuschreibungen am Werk; subjektiv ist vor allem die Fähigkeit, sich darauf einlassen zu können: »Es wäre die schlimmste Selbsttäuschung, wollten wir meinen, unser Beschreiben habe als ein subjektives Tun alles so ausgemalt und dann hineingelegt. Wenn hier etwas fragwürdig ist, dann nur dieses, dass wir in der Nähe des Werkes zu wenig erfahren und das Erfahren zu grob und zu unmittelbar gesagt haben.« (Ebd.)

Das Kunstwerk erhält seine Präsenz durch seine besondere Stofflichkeit. Die Stofflichkeit des Zeugs verschwindet in seiner Dienlichkeit, es schmiegt sich der Vertrautheit und der Verlässlichkeit des Alltags an. Anders jedoch das Kunstwerk. Dieses lässt die Materie nicht verschwinden, sondern »im Widerstreit zwischen Welt und Erde«, zwischen Idee, gestaltender Hand und Stoff, das Material erst hervorkommen:

»der Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingeln, das Wort zum Sagen. All dies kommt hervor, indem das Werk sich zurückstellt in das Massige und Schwere des Steins, in das Feste und Biogsame des Holzes, in die Härte und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkeln der Farbe, in den Klang des Tones und in die Nennkraft des Wortes.« (Ebd. 42)

Was bedeutet Präsenz in diesem Sinne? Die ästhetische Erfahrung des Kunstwerks vermittelt eine Unverborgenheit des Seins; das Werk ist ein Geschehen zur Wahrheit. Dies ist möglich, weil die Idee und Erfahrung, die dem Werk zugrunde liegt, in die Materie zurückgestellt wird und die Stofflichkeit durchdringt. Das Besondere an der ästhetischen Erfahrung ist, dass sie einen Moment der Versöhnung zwischen Stofflichkeit und Idee vermittelt und damit die ruhelose exzentrische Positionalität des Menschen (vgl. Plessner 1982) vorübergehend zur Ruhe bringen kann.

PRÄSENZ: ERSCHÜTTERUNG UND GRENZÜBERSCHREITUNG?

Das Phänomen Präsenz hat materielle, sinnlich-leibliche und geistige Aspekte. Vor allem aber ist es ein Phänomen, das im Zwischen, an verschiedenen *Schnittpunkten* liegt. Präsenz liegt am Schnittpunkt von zwei oder mehreren Beteiligten, am Schnittpunkt von Intensität des Ausdrucks und Intensität der Wahrnehmung. Präsenz spielt sich ab im Moment der Verknüpfung von Ausdruck und Wahrnehmung, in der Verknüpfung von Erkenntnissubjekt und -objekt, in der Verknüpfung von Erfahrung und Imagination auf der Darsteller- wie auch auf der Beobachterseite (vgl. auch

Raab/Soeffner 2005). Es handelt sich um ein Phänomen, das präreflexiv und sinnlich-emotional ist, und doch spielt es sich nicht jenseits von Sinn ab. Gumbrecht hat zwar recht mit seiner Kritik, dass in dem üblichen latenten Konstruktivismus der Sozial- und Kulturwissenschaften der spezifische Eigenwert des Beobachtungsgegenstands und die leiblich-sinnliche Dimension der Wahrnehmung verlorengehen – hier muss man ihm ganz und gar zustimmen. Dennoch ist Präsenz nichts, was sich jenseits von Sinn und Bedeutung abspielt. Nur was Bedeutung hat, mag diese auch nicht festgelegt, sondern mehrdeutig sein und Unbestimmtheitszonen haben, kann in der Wahrnehmung Präsenz erlangen. Was sich in der Wahrnehmung aufdrängt, kann dies nur tun, weil es von Bedeutung ist.

Eine Präsenzerfahrung setzt somit die Appräsentation nicht außer Kraft, den intuitiven Schluss vom Äußeren auf das Innere. Doch ist das Äußere wirklich vom Inneren getrennt oder sind es nicht zwei Phänomene gleichen Ursprungs? »Der Mitmensch verkörpert sich in meiner Gegenwart«, sein Körper ist nicht nur ein bloßes Außen, sondern ich erlebe ihn »als ein nach außen gekehrtes, im Augenblick sogar mir zugekehrtes Innen« (Schütz/Luckmann 2003 [1975]: 608). Die Appräsentation ist eben nicht als ein bewusst-kognitiver Vorgang zu denken, sondern analog zum erfolgreichen Werfen oder Fangen eines Balles, das auf implizitem Erfahrungswissen beruht: Wir berechnen nicht erst die komplexe Flugbahn des Balles im Kopf, um den Ball richtig zu werfen. Würden wir rechnen, so würden wir unser Ziel verfehlen. Es handelt sich um einen leiblichen Vorgang, der auf leiblichen Erfahrungen und einem Leib-Gedächtnis beruht. Gelingt das Werfen und Fangen, so kommt es zu einer gemeinsamen Wahrnehmung und zu einer gemeinsamen Handlung. Ebenso beim Phänomen der Präsenz. Im Moment der Wahrnehmung einer starken Präsenz kommt es zu einer Grenzüberschreitung, indem sich die Intensität des Wahrgenommenen und die Intensität der Wahrnehmung im sinnlichen, unmittelbaren (aber nicht voraussetzungslosen) Erleben treffen, und eine Einsicht in die »Unverborgenheit des Seins« freigegeben. Die Grenzüberschreitung zwischen Ego und Alter, zwischen beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt, ist als »mittlere Transzendenz« bezeichnet worden. »Seine Welt transzendiert notwendig die meine, wie nah wir uns auch sein mögen.« (Schütz/Luckmann 2003 [1975]: 603) Durch die Idealisierungen des Alltags (Reziprozität der Standorte und Perspektiven) sehen wir normalerweise von dieser Grenze, von der Differenz und Fremdheit zwischen Ego und Alter ab. Und in der Regel machen wir im Alltag Erfahrungen, die uns darin bestätigen. Man kann über diese Grenze nicht nur »hinüberblicken, sondern auch die dahinterliegende Landschaft in deutlichen Umrissen erkennen. Sie gleicht in ihren Hauptzügen der ihm vertrauten, heimatlichen.« (Ebd.) Diese Reziprozität der Perspektiven bildet die Grundlage unserer Verständigung in der alltäglichen Lebenswelt und sorgt für gelingende Kommunikation und vertrauensvolle Beziehungen. Doch wissen wir gleichzeitig auch von der prinzipiellen Fremdheit des Anderen, wir wissen, »dass sein Äußeres nicht alles Innere anzeigt und dass

es unter bestimmten Umständen etwas anzeigen könnte, das gar nicht innen ist« (ebd.: 609).

Bei Jean Paul Sartre und Emmanuel Lévinas finden sich systematische Überlegungen und phänomenologische Analysen zur transzendentalen Fremdheit zwischen Ego und Alter (Sartre 1993; Lévinas 1988; 1995). Im Erblicken des Anderen gibt es einen Moment der Fremdheit und der Selbsttranszendenz, mit dem sich diese beiden Autoren besonders beschäftigt haben: Durch den Blick des Anderen, der uns von außen trifft, wird der Mensch in seinem eigenen Bewusstseinsstrom erschüttert. Auf einmal nehmen wir wahr, dass es in der gegebenen Situation nicht mehr nur unseren eigenen Bewusstseinsstrom, nicht nur unseren eigenen Leib als Ort der Wahrnehmung gibt, sondern noch einen Anderen, mit einem anderen Leib, mit einem anderen Bewusstseinsstrom, der den unseren plötzlich fraglich erscheinen lässt. Dieser Andere macht uns zum Objekt seiner Wahrnehmung und stellt durch sein Subjekt-Sein unsere Selbstgegebenheit in Frage. Daraus folgt eine Irritation des Handlungsstroms, eine Unterbrechung des schieren Seins, ein existenzielles Zögern. Auf dieses Zögern können nun verschiedene Reaktionen folgen: Es gibt die schon erwähnte Möglichkeit, die spürbare Differenz zwischen Ego und Alter zu überbrücken durch die Annahme der Reziprozität der Standorte sowie durch Handlungen der Sakralisierung des anderen Selbst in Form von Ritualen der Ehrung und der Höflichkeit (vgl. Goffman 1986 sowie Yilmaz 2013). Mit den häufig gebrauchten Interaktionsritualen wird dieses Moment der radikalen Fremdheit zwischen Ego und Alter überbrückt und ein reibungsloses Funktionieren sozialer Situationen gewährleistet. Es gibt aber latent immer auch die Möglichkeit der Negation, der Ablehnung des Anderen mitsamt seiner Fremdheit, die sich bis zur Abwertung, Dehumanisierung und Gewaltausübung steigern kann – diese mögliche Reaktion auf das Moment der Fremdheit zwischen Ego und Alter manifestiert sich z. B. in den Handlungen und in der Ideologie des Fremdenhasses oder auch in Formen sexueller Gewalt von Männern gegen Frauen (vgl. dazu Yilmaz 2013). Insbesondere da, wo die Reziprozität der Perspektiven der alltäglichen Lebenswelt nicht mehr umfassend und selbstverständlich gegeben ist, wo die Erfahrung von Fremdheit schwerer zu überbrücken ist, steigt das Risiko einer dehumanisierenden Reaktionsweise.

Der beschriebene Moment der Erschütterung des Seins enthält eine ethische Herausforderung – diese hat Emmanuel Lévinas in seinem Werk auf besondere Weise beschäftigt. Doch enthält dieser Moment auch eine ästhetische Herausforderung: Die Präsenzerfahrung zeichnet sich durch eine Erschütterung aus, durch einen Riss in der Selbstverständlichkeit der alltäglichen Lebenswelt. Erst dieser Riss in den Routinen der Lebenswelt ermöglicht es, den Anderen als Anderen wahrzunehmen. Dieser Moment wird in der Regel durch gesellschaftliche Regeln eingehegt und eingeklammert, zugunsten der Effizienz und Geschmeidigkeit des sozialen Austausches, doch behält er seinen Reiz des Außeralltäglichen, und die Selbsttranszendenz im Moment der Kopräsenz kann eine machtvolle ästhetische und sinnliche Erfahrung sein.



Abb. 5 und 6: Performance ›The Artist is Present‹ von Marina Abramovich im MoMa 2010

Die Macht dieser ästhetischen Erfahrung der reinen Präsenz zeigt zum Beispiel die Performance ›The Artist is Present‹ von Marina Abramovich im Frühjahr 2010 im New Yorker Museum of Modern Art (Abbildungen 5 und 6, vgl. auch den gleichnamigen Film zur Performance). Dabei saß die Künstlerin zehn Wochen lang im Atrium des Museums und schwieg, ihr gegenüber ein Stuhl, auf dem Besucher Platz nehmen konnten. Abramovich erkundet in dieser Performance die Intensität des Moments und die Besonderheit des Anderen in einer puristischen Weise – lediglich, indem sie in einem karg gehaltenen Ambiente die gesammelte Wahrnehmung auf die Präsenz eines anderen Menschen richtet. Gesprochen wurde dabei nicht. Die erkennende und anerkennende Wahrnehmung evoziert bei den so Betrachteten eine Öffnung; sie riskieren, sich zu zeigen. Die Erschütterung des Seins im Moment der radikalen Wahrnehmung des Anderen wird sichtbar. Die Grenzüberschreitung zwischen Ego und Alter, zwischen erkennender und anerkennender Wahrnehmung und dem Sich-Zeigen kann in dieser Performance beobachtet werden. Eine derart intensive Erkundung der Präsenz scheint nur im geschützten Rahmen der Kunst möglich. In der alltäglichen Lebenswelt wird ein so intensives Aufeinandertreffen von Ego und Alter in der Regel aufgrund der darin enthaltenen Erschütterung vermieden – der Riss in der Lebenswelt wird normalerweise umgangen bzw. überbrückt, bevor er sichtbar wird.

PRÄSENZ DES BILDES

Wir haben nun verschiedene Elemente von Präsenz näher bestimmt und folgern hier: Präsenz erfordert in der Regel eine leibliche Anwesenheit. Darüber hinaus ist eine geistig-emotionale Durchdringung des Leibes Voraussetzung für Präsenz. Das Phänomen Präsenz enthält das Risiko, sich zu zeigen, und doch unter Umständen eine Verhaltenheit, ein Rätsel, das nicht ganz aufgelöst wird, zurückzuhalten. Ebenso enthält das Phänomen der Präsenzerfahrung das Risiko einer Erschütterung der Wahrnehmung auf der Seite des Betrachters. Im Vorgang der Präsenzerfahrung findet eine Perspektivüberschneidung, ein Moment der Entgrenzung zwischen Ego und Alter statt.

Doch wie verhält es sich mit dem Bild? Kann denn ein Bild, eine Fotografie, Präsenz vermitteln? Besitzt ein Bild eine eigene Präsenz? Interagiert es mit dem Betrachter?

Das erste Kriterium für Präsenz, das wir oben bestimmt haben, ist im Bild nicht gegeben: Die Person, die auf einem Bild dargestellt ist, besitzt keinen Leib, sie ist leiblich nicht anwesend. Die Person im Bild konstituiert sich gerade im Paradox zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Das Trägermedium leiht dem dargestellten Körper sein »Fleisch« (Merleau-Ponty 1994), die dargestellte Person kann nur visuell betrachtet, nicht gehört, nicht gerochen, ihr Leib nicht tastend befühlt, ihre Körperwärme nicht gespürt, die Wärme der Stimme oder der Herzschlag nicht gehört werden. Die Wahrnehmung ist ganz auf den visuellen Sinn, auf das Auge und den Blick beschränkt. Dieses Faktum schmälert die Präsenzerfahrung natürlich außerordentlich. Hinzu kommt, dass eine Fotografie immer nur eine Momentaufnahme ist; die Person blickt uns an und der Blick kann vieles auslösen, doch eine weitere Dynamik des Blickwechsels, eine Geschichte, die offen ist und sich von zwei Seiten her entwickeln kann, bleibt versperrt. Trotz aller möglichen visuellen Raffinessen, die in der Geschichte des Bildes entwickelt wurden, bleibt es dennoch gefangen im immer gleichen Ausdruck, über den der Blick schweifen kann. Trotz dieses besonderen Könnens mancher Maler oder Fotografen, die versuchen, dem Bild als leiblicher Akteur möglichst nahe zu kommen, muss man festhalten: *Das Bild hat eine Anwesenheit, die keine leibliche ist.* Damit kann es zunächst einmal wenig von der Lebendigkeit, der Vitalität des Leiblichen vermitteln: Keine Wärme, keinen Herzschlag, auch nicht die »vielfach gebrochenen, gewendeten, gesteigerten Vibrationen des ›Lebens‹ (Triebe, Imaginationen, Sinnlichkeit, Bewegungen, Affekte, Aktionen etc.) in der exzentrisch-expressiven, raumgestaltenden ›Lebenswelt der Menschen‹ (Fischer 2013: 29). Das Bild selbst ist ein kühles Medium. Es hat keine Wärme, es vermittelt keine Vitalität. Doch ist es der Vitalität des Lebendigen immer auf der Spur. Es gibt symbolische Verweise auf Vitalität im Bild: Das Rot der Lippen oder des Kleides. Die Farbe des Teints. Der Ausdruck von Gesicht oder von Körpergesten. Die in der visuellen Spur eingefangene Geschwindigkeit der Bewegung, z. B. in der Sportfotografie. Und immer wieder: Die Lebendigkeit des Blickes im Porträt. Das

Porträt blickt uns an, und in diesem Blick ist die Spur der Lebendigkeit, der Vitalität, des spezifischen Seins der Person enthalten; insbesondere, wenn der Fotograf es vermag, den richtigen Moment zu finden und zu erzeugen.

Das Risiko, sich zu zeigen. Das Rätsel der Person, das bestehen bleibt. Das sind zwei Kriterien, die auch in den Diskursen, was nun eine gute Fotografie bzw. ein gutes Porträt ausmache, eine Rolle spielen. Diese beiden Elemente sind nicht nur in einer »kopräsenten Präsenzerfahrung« von Bedeutung, sondern zeichnen eben auch eine gute Fotografie aus. Es liegt an der Fähigkeit des Fotografen, beides hervorzulocken und sichtbar zu machen, um damit eine visuelle Spur der Präsenz einer Person in der Fotografie zu generieren. Zusätzlich kann dieser Moment durch Ausleuchtung, Perspektive, grafischen Aufbau, durch den Einsatz technischer und ästhetischer Mittel intensiviert werden. Gerade durch das »Stillstellen« eines besonderen Moments und durch die Ausgestaltung dieses Seinsmoments – die ästhetische Idee, der Blick und das Können des Fotografen – können Verdichtung und Intensität gewonnen werden. Das Bild kann deshalb in manchen Fällen die leibliche Kopräsenz gar übertrumpfen – eben weil es stillhält und Abstand einhält und nicht im nächsten Moment den intensiven Eindruck wieder in sich zusammenfallen lässt, wie leibliche Körper es zu tun vermögen, absichtlich oder unabsichtlich. Eine kühle, objektivierte und stillgestellte Intensität zeichnet die Präsenz des Bildes aus.



Abb. 7: Dora Maar, Fotografin und Malerin, Freundin und Muse von Picasso, Fotografie von Man Ray

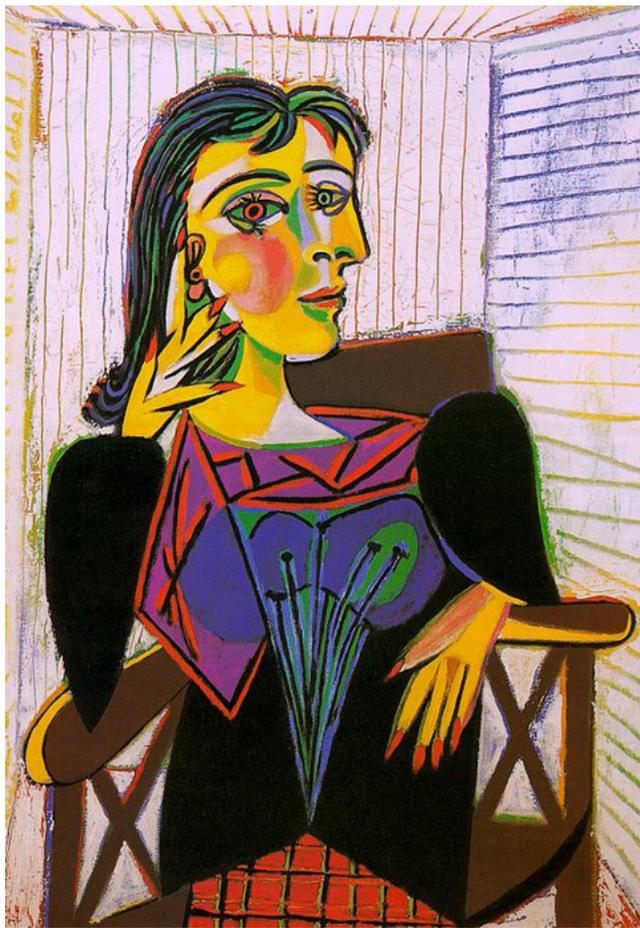


Abb. 8: Pablo Picasso, Porträt von Dora Maar

Die Abbildungen 7 und 8 zeigen Porträts von Dora Maar, einmal fotografiert von Man Ray, einmal gemalt von Pablo Picasso. Beide enthalten visuelle Verdichtungen einer besonderen Wahrnehmung, eines besonderen Seinsmoments der dargestellten Person. Weder die Fotografie noch das Gemälde braucht hier den Vergleich mit dem jeweils anderen Bild zu scheuen. Die Malerei ist freier in ihren Mitteln, doch die Fotografie kann in diesem Fall die intensivere Präsenzerfahrung vermitteln. Roland Barthes schrieb: »Gewiß: Das Foto ist gefährlich.« (1985: 37) Warum ist die Fotografie gefährlich? Weil sie dem Zeitstrom einen Moment entreißt und diesen zu bewahren verspricht; sie versucht, das Verstreichen der Zeit selbst stillzustellen und damit die Vergänglichkeit, den Tod, außer Kraft zu setzen. Damit ist der Tod aber immer mit im Bild, in jeder noch so banalen Fotografie, so Barthes, denn einmal aufgenommen, ist jede Fotografie sofort Vergangenheit, da der lebendige Moment schon verstrichen ist. Die realistische Fotografie ist deshalb besonders paradox, da sie das Noema, das »Es-ist-so-gewesen« bezeugt und gleichzeitig zeigt, dass es nicht mehr so sein kann. Barthes spricht deshalb von der »Verrücktheit« der Fotografie. »In der Fotografie ist die Anwesenheit des Gegenstands (in einem bestimmten Augenblick, der vergangen ist) niemals metaphorisch; und was lebende Wesen angeht, auch nicht ihr Leben« (ebd.: 88). Deshalb vermag es ein

Bild, uns zu erschüttern. Indem aber das dargestellte Reale in die Vergangenheit verlagert und gewissermaßen »eingefroren« wird, und zwar schon kurz nach der Aufnahme, erweckt die Fotografie den Eindruck, dieses sei bereits tot. Dies verwickelt die Fotografie in ein merkwürdiges Paradox: Die Abbildung einer Person bezeugt ihre Lebendigkeit und enthält zugleich den Verweis auf ihren Tod, befördert sie in einen der Geschichte und der Zeit entrissenen, eingefrorenen, luftleeren Raum.

Wir schließen: Aus der Oszillation zwischen Lebendigkeit und Tod, zwischen Wärme und Kühle, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit entstehen die besonderen Möglichkeiten der Fotografie. Es zeigen sich darin die Stärken, das Risiko und die Intensität der Fotografie. Das fotografische Bild enthält potentiell alle drei von Schütz und Luckmann beschriebenen Transzendenzen, die kleine, die mittlere und die große: Es überschreitet die räumlichen und zeitlichen Grenzen der Lebenswelt, es enthält die Vertrautheit und die Fremdheit angesichts der Erfahrung des Anderen und es überschreitet die Grenzen unserer Lebensspanne. Es enthält die drei Transzendenzen und stellt sie doch ganz in das Hier und Jetzt der sinnlichen visuellen Erfahrung zurück. Deshalb kann man mit Recht von der *Präsenz* einer guten Fotografie sprechen.

LITERATUR

- Barthes, Roland (1985): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fischer, Joachim (2013): »Primat des Lebens vor der Konstruktion – Primat der Architektur vor dem Raum«, in: Erwägen – Wissen – Ethik, Forum für Erwägungskultur Jg. 24, Heft 1, S. 28–31.
- Flusser, Vilém (1983): Für eine Philosophie der Photographie, Göttingen: European Photography.
- Goffman, Erving (1986): Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): Präsenz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (2010 [1960]): Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart: Reclam.
- Lévinas, Emmanuel (1988): Wenn Gott ins Denken einfällt, Freiburg: Alber Verlag.
- Lévinas, Emmanuel (1995): Die Zeit und der Andere, Hamburg: Meiner Verlag.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): Das Sichtbare und das Unsichtbare, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Plessner, Helmuth (1982): Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie, Stuttgart: Reclam.

- Raab, Jürgen/Soeffner Hans-Georg (2005): »Körperlichkeit in Interaktionsbeziehungen«, in: Markus Schroer (Hg.), *Soziologie des Körpers*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sartre, Jean Paul (1993): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek: Rowohlt.
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (2003 [1975]): *Strukturen der Lebenswelt*, Konstanz: UVK.
- Yilmaz, Yasemin Isabel (2013): *Die Sakralisierung des Individuums in der Interaktion. Die Bedeutung der Empathie, des impliziten Wissens und der Kopräsenz im Sakralisierungsprozess*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Erlangen.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Fotografie von Bruce Gilden. Quelle: Howarth, Sophie/McLaren, Stephen (2010): *Street Photography Now*, London: Thames & Hudson, S. 56.
- Abb. 2: Fotografien von Christophe Agou, »Life below« in der New Yorker Subway. Quelle: Howarth, Sophie/McLaren, Stephen (2010): *Street Photography Now*, London: Thames & Hudson, S. 16 f.; Internetseiten des Fotografen.
- Abb. 3: Fotografie von Zanele Muholi, Serie »Faces and Phases«. Quelle: *Camera Austria 100/2007*, S. 58.
- Abb. 4: Installation von Doris Salcedo zur Biennale in Istanbul, 2003. Quelle: Fotograf unbekannt <http://todayinart.com/2008/06/untitled-by-doris-salcedo> abgerufen am 02.12.2015.
- Abb. 5: Performance »The Artist is Present« von Marina Abramovich im MoMa, 2010. Quelle: Fotograf unbekannt www.workloveplay.de/marina-abramovic-the-artist-is-present abgerufen am 02.12.2014.
- Abb. 6: Performance »The Artist is Present« von Marina Abramovich im MoMa, 2010. Quelle: Fotograf unbekannt www.affektblog.de/marina-abramovic abgerufen am 02.12.2014.
- Abb. 7: Dora Maar, Fotografie von Man Ray. Quelle: www.croatia.org/crown/articles/10128/1 abgerufen am 02.12.2014.
- Abb. 8: Porträt von Dora Maar, von Pablo Picasso. Quelle: www.croatia.org/crown/articles/10128/1 abgerufen am 02.12.2014.