

Aida Bosch

Mimesis und Transformation. Das fotografische Bild als Aktant mit paradoxen Wirkungen

Der Aufsatz ist erschienen in: Mironov, V./Wulf, C. 2014: Mimesis und kulturelle Metamorphosen. Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Bd. 23/2014/H2, Berlin, S. 153-164

Abstract

Das fotografische Bild liegt auf der Grenze zwischen Subjekt und Objekt und ist ein paradoxer Aktant. Die Struktur des Bildes ist durch die Gleichzeitigkeit von Präsenz und Absenz von Personen, Blicken oder Dingen gekennzeichnet. Es enthält mimetische Handlungen, die gleichzeitig anwesend und abwesend sind. Seine Wirkungen sind deshalb unterbestimmt: Es kann nachhaltige Wirkungen in der Wahrnehmung, im Denken und Handeln des Betrachters entfalten, ohne dass diese bewusst werden. Es kann mit dem Beobachter interagieren oder auch zurückgewiesen werden. Wie lässt sich das fotografische Bild als Aktant treffend beschreiben und bestimmen? Was sind seine Eigenschaften? Welche Wirkungen in der Sozialwelt entfaltet das fotografische Bild? Diesen Fragen wird am Beispiel zweier Genres, der Portrait- und der Kriegsfotografie, nachgegangen.

1. Das visuelle Zeitalter

Ist das Bild als eine Art Quasi-Akteur zu verstehen? Wie weit kann das Bild mimetische Prozesse und Transformationen des Betrachters und der Welt bewirken, indem es Wahrnehmungs- und Deutungsmuster modifiziert, erweitert oder gar extrem verändert? Wie können wir die Akteurs-Eigenschaften des Bildes begründen und treffend beschreiben? Im fotografischen Bild wurde die Verdoppelung einer Szenerie oder Handlung vorgenommen, diese Szene aus einer bestimmten Perspektive festgehalten, verdichtet und ästhetisiert. Die fotografische Verdoppelung ist ein kunstvoller mimetischer Prozess. Das Bild ist somit ein technisch vermitteltes mimetisches Produkt, das weitere mimetische Handlungen hervorrufen kann. Die Betonung liegt dabei auf dem Wort *kann*, denn charakteristisch für das fotografische Bild ist die Gleichzeitigkeit von Anwesenheit und Abwesenheit des dargestellten Menschen oder Dinges. Die Interaktion des Betrachters mit dem Bild eröffnet deshalb ein weites, unterbestimmtes Feld von Möglichkeiten: Das Bild kann als Akteur dem Betrachter einen „Stich“, ein „punctum“ (Roland Barthes 1985) zufügen, es kann aber auch vollständig zum Objekt von Projektionen werden. Ebenso kann es auf Gleichgültigkeit treffen. Es kann ein „starker Akteur“ werden oder ein „schwaches Objekt“ bleiben – je nach der Stärke des „punctums“ und den Reaktionen und Leidenschaften des Betrachters. Das Phänomen des Bildes liegt auf der Grenze zwischen Subjekt und Objekt, es ist ein hybrider Aktant, doch kann es auf andere Weise Einfluss auf menschliche Handlungen nehmen als materielle Artefakte (vgl. hierzu Bosch 2012). Der Einfluss des Bildes auf menschliche Handlungen ist weniger materieller Natur, sondern gilt der Veränderung der Wahrnehmung. Die Magie des Bildes besteht darin, dass der Betrachter sich ihm gegenüber machtvoll fühlt, und doch wird er vom Bild bewegt und verändert, ohne dass er dies bewusst wahrnimmt oder gar willentlich beeinflusst. Das fotografische Bild ist unterbestimmt in diesem Raum zwischen Subjekt und Objekt, und diese Eigenschaft produziert und erweitert soziale

Möglichkeitsräume. Als Produkt eines technischen Abbildungsprozesses speichert das Bild Wahrnehmungs- und Handlungsmuster und vermehrt diese beständig.

Bilder zirkulieren global und sie überschreiten aufgrund der heutigen Kommunikationsmedien mit Leichtigkeit alle kulturellen und nationalen Grenzen. Bilder scheitern nicht an der Sprachbarriere. Sie werden leichter verstanden, da die Bildsprache unmittelbarer, körperlicher, auf direktere Weise sinnlich ist. Bilder zeigen meist Körper, Gesichter oder Dinge in einem mimetischen Prozess. Doch obwohl sie scheinbar leichter verstanden werden, ist die *Bildsprache* nicht ohne Voraussetzungen. Was *darstellbar* ist und was nicht, was in welchem Zusammenhang *abgebildet werden darf* und entsprechend *lesbar* ist, unterscheidet sich von Kultur zu Kultur. Der Bildgebrauch in den *global flows*, in den Strömen von Informationen über den Globus, schaffen Eindrücke und Kenntnisse anderer Kulturen und Lebensweisen. Die Bilder, die über den Globus zirkulieren, transportieren intensive, unmittelbare Sinneseindrücke, Verdichtungen von kulturellen Bedeutungen und Kontexten, die nicht nur Missverständnisse produzieren, sondern auch sinnliche Eindrücke und Anstöße zur kreativen Auseinandersetzung vermitteln. Nie waren die menschlichen Kulturen für sich und auch miteinander in so enger Wechselwirkung wie wir das seit dem Beginn des „fotografischen Zeitalters“ feststellen können.

Das Visuelle prägt heute immer entscheidender die globale Kultur; Bilder sind allgegenwärtig und massenhaft verfügbar. Im Kontrast zu ihrer kulturprägenden Bedeutung werden sie in der Regel aber nur flüchtig konsumiert. Ein schneller, intuitiver Gebrauch der Bilder überwiegt. Wollen wir die kulturellen Veränderungen verstehen, die durch die neuen Technologien und durch die Globalisierung ausgelöst werden, so müssen wir aber den Bildgebrauch und die Sprache der Bilder studieren. Die Notwendigkeit, Visualität zu einem sozialwissenschaftlichen Forschungsgegenstand zu machen, ist nicht grundlegend neu. Georg Simmel zeigte etwa in seinem Exkurs über die Sinne (Simmel 1908a), dass der Blickwechsel zwischen Menschen die kleinste Einheit sozialer und sozialwissenschaftlicher Wechselwirkungen ist. Zwar ist er flüchtig und wissenschaftlich schwer zu fassen, nichtsdestotrotz bauen sich komplexe, auch sprachlich vermittelte soziale Interaktionen auf dieser kleinsten Einheit des menschlichen Kontaktes auf. So flüchtig der Blickwechsel auch sein mag, er ist, ähnlich wie die gleichfalls flüchtigen Quarks in der Physik, die kleinste Einheit der Soziologie, die eine genaue Untersuchung und Reflexion verlangt. Charakteristisch für den Blickwechsel ist, dass er sowohl eine subjektive sinnliche Reaktion auslöst als auch andererseits ermöglicht, die andere Person in ihrem So-Sein, verstehend und nachvollziehend, wahrzunehmen. Durch Empathie, durch Einfühlung, die in Interaktionen auch ihre Grenzen hat, da sie durch Imagination oder Projektion ergänzt oder auch gestört werden kann, ist es möglich, den (äußeren) Ausdruck des Anderen als ein Anzeichen seiner Innenwelt zu verstehen (vgl. auch Schütz/Luckmann 1975/2003). Das Spannende ist, dass der Blickwechsel immer in zwei Richtungen wirkt. Simmel schrieb sehr treffend, das Auge könne nicht nehmen, ohne zugleich zu geben, im Unterschied zum Ohr etwa, das die akustischen Reize nur aufnehmen kann. Beim Blickwechsel ist das nicht der Fall, er hat sowohl passive als auch aktive Handlungselemente – Passives und Aktives verschmilzt in der Handlung des Blickes. Wahrnehmung und Interesse, Rezeption und Perzeption fallen in eins. Das Anblicken des Antlitzes löst innere und äußere mimetische Prozesse aus, Blicke und Geste des Interaktionspartners werden in einer dichten Interaktion gespiegelt oder nachgeahmt. Dieser mimetische Prozess bildet die Grundlage der menschlichen Empathie und des gegenseitigen Verstehens in der Interaktion - die Möglichkeit zum Missverständnis, zur Projektion oder zur

Instrumentalisierung ist natürlich immer eingeschlossen. Deshalb gilt die face-to-face-Kommunikation zu Recht als „Mutter-“ und „Stammform“ aller Interaktionen, sie ist besonders dicht und reichhaltig in den Eindrücken und Informationen, die wir vom Anderen gewinnen, sowie in der Wechselwirkung der Interaktionspartner aufeinander. Keine andere Kommunikationsform kann in diesem Sinne an die face-to-face-Situation heranreichen, bei der sich sprachliche und visuelle Mitteilungen und Eindrücke auf eine dichte, dynamische und reaktive Weise verbinden. Doch wie ist es mit dem fotografischen Bild? Gibt es einen Blickwechsel mit dem Bild, mit dem Portrait zum Beispiel? Kann es die beschriebenen mimetischen Prozesse und Empathie stimulieren, und ist es in der Lage, innere und äußere Spiegelungen generieren?

2. Bildtheorie: Sinn und ästhetische Struktur des Bildes

Ein Bild ist vielschichtig, so wie der Gebrauch der Sprache auch, aber *alles ist auf einmal im Bild*, alles in einem Augenblick enthalten. Wenn wir die Sprache nutzen, bewegen wir uns immer in der Zeit, wir setzen ein Wort nach dem anderen, bis ein Sinnzusammenhang am Ende des Satzes entsteht, wir formulieren einen Gedanken nach dem anderen – Sequenzialität und Linearität sind charakteristisch für Texte. Das fotografische Bild jedoch ist nicht von sich aus in einem sequentiellen, chronologischen oder kausalen Zusammenhang geordnet. Vilém Flusser spricht in diesem Zusammenhang von der Magie des Bildes, denn seine einzelnen Elemente weisen keine lineare oder logische Struktur auf, sondern der Blick wird in einem ewigen Zirkel gefangen, über den das Auge im Grunde endlos schweifen kann (Flusser 1983). Das fotografische Bild selbst hat keine narrative Struktur, es ist eine Momentaufnahme, die vom Betrachter erst in einen Kontext, in eine Geschichte, in einen Erzähl-Zusammenhang gebracht werden muss. Dass ein Vorwissen notwendig ist, um die Bilder zu verstehen, kommt jedoch in der Regel nicht zu Bewusstsein, denn die Bilder selbst sprechen den Betrachter nicht in einer linearen Logik an, sondern sinnlich direkt, ohne Umwege über den Verstand – ähnlich wie Musik es vermag. Dabei stellt ein fotografisches Bild einen Einzelakkord dar, nicht ein ganzes Musikstück; doch dieser einzelne Akkord kann sehr komplex sein und eine starke Wirkung haben. Manche Bilder haben eine nahezu magische, verführerische oder auch im Gegenteil abstoßende Ausstrahlung auf den Betrachter. Roland Barthes unterscheidet zwei Qualitäten des Bildes: das *studium* und das *punctum* (Barthes 1985). Im *studium* erschließt sich der Betrachter ein Bild systematisch, entschlüsselt etwa Figuren, Gesten und Mimik von Personen. Das *studium* findet im Modus des allgemeinen Interesses statt, nicht im Modus des Begehrens. Beim *punctum* jedoch geht die Intention nicht vom Betrachter aus, sondern vom Bild: Das Bild fügt dem Betrachter einen Stich, eine Wunde zu, wie Roland Barthes schreibt. Es hinterlässt den Betrachter nicht unberührt, in manchen Fällen auch nicht mehr unschuldig. Die Wirkung des *punctum* ist schnell und subtil: Das betrachtete Bild korrespondiert mit inneren Bildern des Betrachters und geht mit diesen eine Verbindung ein, ohne Umweg über Worte und Vernunft. Das *punctum* übertrumpft stets das *studium*, so Roland Barthes, da es eine andere Intensität des Sinneseindrucks bereithält. Dieses *punctum* ergibt sich aus einem bildlichen Kern, der in Worte nur begrenzt überführbar ist. Dabei spielen nicht nur Bildinhalte eine Rolle, sondern auch die Ästhetik und die Gesamtkomposition. Je besser das Bild ist, welches da betrachtet wird, in einem ästhetischen oder ikonischen Sinne, desto stärker kann es die Leidenschaften und Intentionen des Betrachters affizieren. Das *punctum* des Bildes beschreibt treffend seine Akteurs-Eigenschaften, denn der Impuls geht vom Bild und

nicht vom Betrachter aus. Die Kraft des Bildlichen ist enorm; Bilder können berühren, bewegen oder auch verletzen, und das nicht nur in einem metaphorischen Sinne. Die „technischen Bilder“ der Fotografie (Flusser 1983) sind allgegenwärtig und sie scheinen so leicht zu verstehen zu sein. Gleichzeitig ist es kaum möglich, sich gegen ihre Botschaften zu schützen. Bilder brennen sich gewissermaßen in die Netzhaut, in die Erinnerung, ein. Hat man ein Bild erst mal wahrgenommen, zumal ein Bild mit einem starken „*punctum*“, hinterlässt es den Betrachter nicht ohne Wirkung, nicht unverletzt. Wenn wir nicht lernen, den Gebrauch von Bildern wissenschaftlich zu reflektieren und zu entschlüsseln, wird die Magie der technischen Bilder unsere Welt grundlegend verändern, und zwar ohne dass wir dies überhaupt bemerken. Walter Benjamin beschäftigte sich schon im frühen 20. Jahrhundert mit der Frage, wie die rasch expandierenden Techniken der Fotografie und des Films die menschliche Wahrnehmung, das Denken und das Wissen der Gesellschaft veränderten (Benjamin 1939/2009). Seither sind die technischen Möglichkeiten der bildlichen Kommunikation und auch ihre Verbreitung stark expandiert, was nur noch mehr dafür spricht, diesen Prozess zu reflektieren.

Das Verhältnis zum Bild ist durch ein „doppeltes Bewusstsein“ gekennzeichnet (vgl. auch Mitchell 2005: 46ff.): Einerseits weiß der moderne mediengeschulte Betrachter, dass Bilder keine Akteure, dass sie nicht lebendig sind und dass sie kein Eigenleben haben. Zudem ist heute allgemein bekannt, dass Fotografien nicht immer authentische Eindrücke wiedergeben, sondern hochgradig manipulierbar sind. In der Geschichte der Fotografie sind berühmte Bilder immer wieder gestaltet, manipuliert oder nachgestellt worden. Die Grenze zwischen zulässiger Gestaltung, künstlerischer Verdichtung und illegitimer Manipulation ist dabei nicht einfach zu bestimmen und muss je nach fotografischem Genre wohl eigens gefunden werden. Wir sind heute alle durchaus in der Lage, uns bildkritisch zu verhalten. Dennoch können wir das magische Bewusstsein gegenüber Bildern als Quasi-Akteure nicht abstreifen: Wir halten etwa Kunstwerke für beseelt. Wir schreiben Bildern eine symbolische Macht zu. Wir küssen manchmal Fotografien; oder wir zerreißen sie, wenn sich unsere Gefühle gegenüber der abgebildeten Person entscheidend verändern. Wir verhalten uns gegenüber Fotografien als würden sie den realen Menschen repräsentieren, als wäre der Signifikant mit dem Signifikat verbunden wie bei einer Reliquie. Der magische Bildgebrauch ist etwas, das der Mensch als *animal symbolicum* (Ernst Cassirer 1960) nicht abstreifen kann, da es seinem Verhältnis zu Bildern eingeschrieben ist. Der Grund dafür ist wiederum in dem Umstand zu suchen, dass die äußeren Bilder mit inneren Bildern des Betrachters in einem dynamischen Verhältnis stehen, sie korrespondieren miteinander. Jedes neue Bild lässt den Betrachter einen Aspekt wahrnehmen, der vorher möglicherweise noch nicht in der Welt war. Das Bild übernimmt die Rolle des Quasi-Akteurs, der Wahrnehmung und Handlung der Betrachter (inklusive der dargestellten Person selbst) leiten und verändern kann, indem er eine neue Ansicht, eine Qualität einer Person oder einer Sache in die Welt bringt und sichtbar macht. Guten Bildern wohnt die Macht inne, die menschliche Welt zu formen, indem die Wahrnehmung geformt wird. Doch ist diese Wirkung des Bildes niemals unilinear und vorhersagbar, sondern immer kontextabhängig und Teil eines äußerst dynamischen, offenen und unterbestimmten Kommunikationsprozesses.

3. Phänomenologie des Bildes: Hat es eine Präsenz?

Betrachten wir zunächst das Phänomen der Präsenz als 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 in der Regel eine leibliche Anwesenheit. Leibesfülle kann eine massive Präsenz, eine gesteigerte sinnliche Wahrnehmung gar unterstützen: Die visuelle Wahrnehmung wird ebenso wie die akustisch-stimmliche durch eine gewichtige, beleibte Person meist stärker stimuliert. Doch kann die Wahrnehmung von Präsenz auch durch das Gegenteil von Fülle, durch Askese generiert werden. Ein fastender Yogi, schmal und leicht, kann aufgrund des erfahrenen Mangels und der gesteigerten Selbstbeherrschung über eine geschärfte Aufmerksamkeit verfügen und dem Beobachter eine gesteigerte Präsenz vermitteln. Ein Mensch hat Präsenz, wenn er nicht nur Leib ist, sondern eine geistig-seelische Intensität zeigt, 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.

Das Phänomen Präsenz spielt sich in einem Moment der Verknüpfung von Erkenntnissubjekt und –objekt, von leiblichem Ausdruck und Wahrnehmung, ab. Es handelt sich um ein Phänomen, das präreflexiv und sinnlich-emotional ist, und doch liegt es nicht jenseits von Hermeneutik und Sinn, wie etwa Gumbrecht behauptet (vgl. Gumbrecht 2004, 2012). Nur was Bedeutung hat, mag diese auch nicht festgelegt sein, kann in der Wahrnehmung Präsenz erlangen. Was sich der Wahrnehmung aufdrängt, kann dies nur tun, weil es von Bedeutung ist. Doch das Bedeutsame ist das Primäre, um mit Heidegger zu sprechen, es wird erfahren und nicht konstruiert. Das gilt auch für die Erfahrung des Anderen in der Interaktion. „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 1975/2003, S. 608). Die Appräsentation ist dabei nicht als ein bewusst-kognitiver Vorgang zu denken, sondern kann analog zum erfolgreichen Werfen oder Fangen eines Balles, das auf implizitem Erfahrungswissen beruht, beschrieben werden. 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 wahrscheinlich verfehlen. Gelingt aber das Werfen und Fangen, so kommt es zu einer gemeinsamen Wahrnehmung und zu einer gemeinsamen körperleiblichen 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 Erleben treffen, und eine Einsicht in die „Unverborgenheit des Seins“ freigegeben, um mit Heidegger zu sprechen (Heidegger 1960/2010, 26f.).

Die Grenzüberschreitung zwischen Ego und Alter, zwischen beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt, ist als „mittlere Transzendenz“ beschrieben worden. Denn: „Seine Welt transzendiert notwendig die meine, wie nah wir uns auch sein mögen.“ (Schütz/Luckmann 1975/2003, S. 603). Durch die Idealisierungen des Alltags und die Unterstellung der Reziprozität der Perspektiven sehen wir normalerweise von dieser Grenze, von der Differenz und Fremdheit zwischen Ego und Alter ab - in der alltäglichen Lebenswelt sorgt das 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., S. 609). Bei Jean Paul Sartre und Emmanuel Lévinas finden sich aufschlussreiche phänomenologische Analysen zur transzendentalen Fremdheit zwischen Ego und Alter (Sartre 1993, Lévinas 1995). Im Erblicken des Anderen gibt es einen Moment der Fremdheit und der Selbsttranszendenz: 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 dadurch unsere Selbstgegebenheit in Frage. Daraus folgt eine Irritation des Handlungsstroms, eine Unterbrechung des schieren Seins, ein existenzielles Zögern, das Lévinas als eine große ethische Herausforderung an jede Interaktionssituation auffasst. Dieser Moment der Erschütterung des Seins enthält immer auch eine ästhetische Herausforderung: Erst der Riss in der Lebenswelt, in den Routinen, ermöglicht es, den Anderen als Anderen wahrzunehmen. Erst der Riss ermöglicht die „Kunst der Wahrnehmung“ im vollen Sinne.

Enthält nicht auch jedes fotografische Bild eine ethische und eine ästhetische Herausforderung? Die Herausforderung, es *wahrzunehmen* und *anzuerkennen*, es weder auf seinen Inhalt noch auf seine Ästhetik zu reduzieren, sondern es auf seine Impulse und Absichten zu befragen? Besitzt das Bild nicht eine eigene Präsenz? Muss nicht diese Präsenz des Bildes erkannt und anerkannt werden, in all ihren Paradoxien, wenn wir das Phänomen verstehen wollen? Leiblichkeit 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 wie beschrieben im paradoxen Raum 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 auf dem Bild blickt uns an und der Blick kann vieles auslösen (vgl. Barthes 1985), 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 der Malerei und der Fotografie entwickelt wurden, bleibt es dennoch gefangen im immergleichen Ausdruck, über den der Blick schweifen kann.¹ *Das Bild hat eine Anwesenheit, die keine leibliche ist.* Damit kann es zunächst einmal wenig von der Lebendigkeit, von 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, S. 29). Das Bild selbst ist ein kühles Medium. Doch sehen wir genauer hin, so ist es der Vitalität des Lebendigen immer auf der

¹ Mit den visuellen Raffinessen des Bildes sind hier z.B. vielschichtige Gemälde oder Photographien mit komplexen Raumanordnungen und verschiedenen Akteuren gemeint, die eine ganze Geschichte erzählen wollen. Eine andere raffinierte Strategie der Dynamisierung und „Belebung“ des Bildes findet sich vielfach in der Portraitmalerei des 16. und 17. Jhd., wenn die auf dem Bild dargestellte Person den Eindruck erweckt, mit ihrem Blick dem Betrachter zu folgen, wohin immer er sich im Raum bewegt.

Spur: Die im Bild spontan getroffene Geste. Das Rot der Lippen oder des Kleides, die Farbe des Teints. Die in der visuellen Spur eingefangene Bewegung. Der Ausdruck von Gesicht oder von Körpergesten. Und vor allem: der Blick. Das Portrait blickt uns an, und in diesem Blick ist eine Spur der Lebendigkeit, des spezifischen Seins der Person enthalten, insbesondere, wenn der Fotograf es vermag, den richtigen Moment zu finden und zu erzeugen. Gerade durch das „Stillstellen“ eines besonderen Moments und seine die perspektivische und künstlerische Ausgestaltung kann Verdichtung und Intensität sogar gewonnen werden. Eben weil es stillhält und Abstand einhält, und nicht im nächsten Moment den intensiven Eindruck wieder in sich zusammenfallen lässt, wie leibliche Körper dies absichtlich oder unabsichtlich zu tun vermögen, kann das Bild in manchen Fällen die leibliche Kopräsenz gar übertrumpfen. Eine kühle, objektivierte und stillgestellte Intensität zeichnet die Präsenz des fotografischen Bildes aus. „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“ (Barthes 1985, S. 88). Deshalb vermag es ein Bild, uns zu erschüttern. Auch wenn Leiblichkeit und Lebendigkeit nur als (verdichtete) visuelle Spur dabei zu haben sind, so ist es doch „so-gewesen“, und man deshalb kann mit Recht von der *Präsenz* einer guten Fotografie sprechen.

4. Das Bild als hybrider Aktant und die Dynamik des Visuellen

Die Gleichzeitigkeit des Subjekt- und Objektstatus des Bildes erzeugt paradoxe und schwer vorhersehbare Wirkungen beim Betrachter. Uns erreichen Nachrichten und Bilder aus aller Welt, auch von weit entlegenen Regionen des Globus. Fotografische Bilder generieren machtvolle Sinneseindrücke von entfernten Ereignissen. Vermittelt über die Bilder, sind diese Ereignisse zugleich *präsent und absent*. Der Betrachter ist mit Situationen konfrontiert, die außerhalb seiner Erfahrung liegen und ist die ihm zwar fremd, doch durch die fotografischen Bilder sinnlich nahegebracht werden. Medienphilosophen wie Jean Baudrillard (1978) sprechen von einem Realitäts- und Geschichtsverlust unserer Zeit, der durch die technischen medialen Bilder erzeugt wird. Die paradoxe Strukturierung des Bildes bringt uns globale Geschehnisse mit machtvollen Eindrücken ins Wohnzimmer – und setzt sie zugleich in austauschbare Formate, in ein gleichgültiges Nebeneinander von Weltpolitik, Gruselfilmen, Seifenopern und Werbung. Durch ihre mediale Einbettung geraten die Krisenbilder in den Sog eines unaufhörlichen „Hintergrundrauschens“ der Belanglosigkeiten, selbst wenn sie berührend und eindringlich sind. Die Bilder können aufgrund mimetischer Prozesse und Empathie eine Haltung der Hilfsbereitschaft beim Betrachter bewirken, etwa in Form von Spenden oder politischem Engagement – oder auch Gleichgültigkeit und Realitätsverlust erzeugen. Es liegt durchaus in der Macht der Krisenbilder, ein „globales Bewusstsein“ zu erzeugen. Oder aber „im medialen Rauschen“ unterzugehen.

Die zeitgenössische Fotografie aus Krisen- und Kriegsgebieten steckt in einer Dynamik der visuellen Aufrüstung. Wie den Bürger, den Zuschauer erreichen, auf den täglich nicht nur (Katastrophen-)Nachrichten aus aller Welt, sondern in unserem hoch-visuellen Zeitalter auch eine Vielzahl von Bildern einwirken? Die Fotografien des Leids aus den Krisengebieten sollen den Zuschauer berühren, aufklären, ihn zum politischen Handeln bringen, zum Engagement oder zur Spende. Doch müssen sie sich visuell durchsetzen gegen eine Flut von anderen Bildern, die mit hochentwickelten technischen Möglichkeiten auf starke sinnliche Eindrücke und Emotionen

zielen, auf Spannung, Unterhaltung, und Aufmerksamkeit. Vor diesem Kontext greift auch die Fotografie des Leids zuweilen zu drastischen Mitteln, um Gewalt und Leid eindringlich zu zeigen. Von einer Spirale der „Aufrüstung“ der Fotografie und der emotionalen „Abstumpfung“ des Betrachters sprach schon Susan Sontag (2005). Will sich das einzelne Bild behaupten in der Masse der (auf)dringlichen Bilder, so muss es schon drastisch sein, zumal der von vielen Eindrücken geplagte Zuschauer dazu neigt, seine Emotionen und seine Empathie gegen ständige und allzu starke Reize zu schützen, was im dichten urbanen Raum und erst recht im Rauschen der globalen Kommunikation nur naheliegend und vernünftig scheint. Will er nicht übermäßig leiden und an der Welt zugrunde gehen, so entwickelt der urbane Mensch Wahrnehmungsfilter und nimmt vieles mit den eher äußeren, kognitiven Schichten seines „Gemüts“ wahr, um seine Emotionen, sein „Seelenleben“ zu schützen (vgl. dazu den klassischen Aufsatz von Georg Simmel über die Großstadt, Simmel 1997). Der urbane Bewohner (und das sind wir heute auf die eine oder andere Weise alle) entwickelt eine Barriere gegen allzu viele Eindrücke und Kontakte, einen Filter gegen visuelle, akustische und olfaktorische Reize. Der Großstadtmensch neigt zur Exzentrizität, zur Ausformung einer stilistischen Nische, um seine besondere Persönlichkeit schon auf den ersten Blick auszudrücken und die Barriere und die Wahrnehmungsfilter der Anderen überwinden zu können.

Nicht nur die menschlichen Akteure befinden sich in einer Aufrüstung der sinnlichen Reize, die Bilder als Quasi-Akteure unterliegen noch stärker in diesem Sog. Die Bilder als Aktanten rücken dem Betrachter näher, sie werden sinnlicher, erotischer, direkter, absurder, sentimentaler oder brutaler. Ganz nahe sollen zum Beispiel auch das Leid und die Gewalt dem Betrachter kommen, deshalb rückt auch der Fotograf nahe an das Opfer und dessen Verletzungen heran, die von der machtvollen Gewalt des Krieges, von den Gräueltaten, von der Willkür zeugen. Mit dieser Dynamik verschieben sich visuelle Konventionen und der Betrachter „gewöhnt“ sich an „stärkere“ Bilder, an ihre Qualität und Quantität. Wenn die Bilder uns nahe kommen, so können sie berühren und aufrütteln, doch wahrscheinlich ist auch, dass sie innere Abwehr erzeugen: Sind die Bilder authentisch und nicht gestellt? Und wie kann man sie auf Distanz halten, wenn sie tatsächlich „wahr“ sein sollten? Dies ist bezeichnend für das Bild als „Quasi-Akteur“ mit paradoxen Wirkungen auf den Betrachter (und auf die Sozialwelt): Fotografische Bilder erreichen und bewegen die Gefühle und Gedanken des Betrachters - oder sie tun es nicht, da sich der Zuschauer womöglich durch emotionale Barrieren und „Blasiertheit“ (ebd.) schützt. Beide Effekte können auftreten, und beide sollten betrachtet werden, da sie ihre Wirkungen im einzelnen Akteur sowie im sozialen Geschehen hinterlassen.

Extremer noch ist diese Spirale der emotionalen Eindringlichkeit - des Horrors, des Kitsches, des Ekels und des Leids - in der Unterhaltungssparte. Die hier generierten Bilder wirken ebenfalls auf Seh-Gewohnheiten ein und verändern sie. Ein nicht geringer Teil der zeitgenössischen kreativen Ressourcen widmet sich der Aufgabe der visuellen Erfindung und Erweiterung des Inhumanen, Schrecklichen, Undenkbaren und Unsagbaren. Doch wie ist vor diesem Hintergrund zu verhindern, dass die politisch relevante Dokumentation des realen Leids und der realen Gewalt auf der Welt in diesen Sog der kulturellen Nacht- und Schattenseiten gerät (vgl. Žižek 2004)? Zumal im zeitgenössischen Geschehen die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen Information und Entertainment mehr und mehr verwischt werden: Die Berichterstattung versucht, auch Unterhaltung und Spektakel zu bedienen, um sich gegen die Konkurrenz zu behaupten (oder um den Krieg zu legitimieren). Für Spielfilme werden fiktive

Doku-Elemente konstruiert, um ihre Relevanz und Eindringlichkeit zu steigern. Nicht immer ist klar, mit welchem Format wir es zu tun haben, wie weit die „Wahrheit“ reicht und wo die Fiktion beginnt. Slavoj Žižek schildert in einem Aufsatz (Žižek 2004), wie er sich zum ersten Mal mit dem Bild eines gefolterten Gefangenen aus Abu Ghraib konfrontiert sah: in absonderlicher Pose, eine Kapuze über dem Kopf und Stromkabel an den Gliedmaßen und am Penis. Žižek fühlte sich an ein künstlerisches Ereignis in Lower Manhattan, an Performance-Kunst oder an Szenen wie in Filmen David Lynchs erinnert. Bis in Details lehnen sich die Folter-Inszenierungen an Produkte der Populärkultur an. Hier offenbare sich die verborgene und im Populären doch so offensichtliche „Nachtseite“ verdrängter Kultur und Geschichte. Bilder als Quasi-Akteure kommunizieren miteinander, und das Beispiel zeigt, dass die Genres Unterhaltung und fotografische Dokumentation nicht distinkt sind. Die visuelle Welt der Bilder mit ihrer nicht-linearen Logik gerät allzu leicht in den Sog der archaischen, regressiven Kultur Tendenzen, bei der Produktion, aber auch bei der Rezeption der Bilder. Die Bilder werden so nicht nur zum Ausdruck, sondern auch zu Aktanten regressiver Impulse, zu Akteuren des Vor- und Unbewussten der Gesellschaft. Die Bilder, die zirkulieren, entstehen aufgrund verdrängter Wünsche und Projektionen, doch sind sie erst einmal in der Welt, werden sie zu Aktanten, die mimetische Prozesse transportieren und generieren.

Bilder agieren, indem sie miteinander und mit dem Betrachter kommunizieren. Dabei bewirken sie Veränderungen von Wahrnehmung und von Gefühlen. Die Vervielfachung der fotografischen Bilder bewirkt eine Vervielfachung der Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten, und mit der Erfindung und Verbreitung der Fotografie kam und kommt es zu einem eruptiven Anwachsen mimetischer Prozesse im Konjunktiv. Der Betrachter ist mit explosionsartig angewachsenen *Möglichkeiten* des symbolischen und leiblichen Handelns konfrontiert. Das menschliche „Dasein“ ist nach Heidegger primär als ein „Möglich-Sein“ zu denken; der Mensch ist als eine Möglichkeit seiner selbst zu denken. Diesen Gedanken weiter zu verfolgen bedeutet, dass die fotografischen Bilder die menschlichen Daseins-Möglichkeiten, den Menschen als Möglichkeit seiner selbst verkörpern und potenzieren, in tausendfachen Facetten und Spiegelungen, zum Besten wie zum Schlechtesten. Die Bilder agieren dabei in dem unterbestimmten Raum zwischen einem Subjekt- und Objektstatus, deshalb sind ihre Wirkungen schwer vorhersehbar, und ihre Untersuchung ist theoretisch und methodisch anspruchsvoller als man gewahr wird. Diese Paradoxie der Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit muss man theoretisch verstehen, um ihre Wirkungen angemessen untersuchen zu können.

Bilder können einen Schlüssel, einen wichtigen Hinweis auf das Imaginäre und Verdrängte der Gesellschaft geben und dessen Reflexion und Entwicklung anstoßen. Sie können das Imaginäre aufdecken und „bebildern“, es anschaulich und sinnlich zugänglich machen; deshalb sind sie so wichtig für den *homo absconditus* (Plessner 1982), so essentiell für seine Selbst-Entwicklung. Doch wenn die fotografischen Bilder als Aktanten nicht ernst genommen werden, wenn sie in ihren Kommunikationsakten unerkannt und „ungelesen“ bleiben, so können sie auf der anderen Seite nicht vorhersehbare, hoch irrationale, fatale gesellschaftliche Entwicklungen entfalten und befördern. Wir sollten den Gedanken von Vilém Flusser unbedingt aufgreifen: Sein Projekt war es, eine „Philosophie der Fotografie“ als humanes Emanzipationsprojekt von der Übermacht der technischen Bilder und ihrer „magischen“ Wirkungen (vgl. Flusser 1983) zu entwickeln. Dieses Projekt fortzuführen ist eine dringende Aufgabe unserer Zeit, denn nur durch ein besseres

theoretisches, methodisches und empirisches Verständnis der Bilder als Aktanten lässt sich Gesellschaft und ihre Entwicklung heute überhaupt noch begreifen.

Literatur:

- Barthes, Roland (1985): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Baudrillard, Jean (1978): Agonie des Realen, Berlin: Merve Verlag
- Benjamin, Walter (1939/2009): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt: Suhrkamp
- Bosch Aida (2012): Sinnlichkeit, Materialität, Symbolik. Die Beziehung zwischen Mensch und Objekt und ihre soziologische Relevanz. In: Moebius, S./Prinz, S: Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs. transcript Verlag, Bielefeld
- Bosch, Aida (2010): Konsum und Exklusion. Eine Kulturosoziologie der Dinge, transcript verlag, Bielefeld
- Butler, Judith (2009): Frames of War. When Is Life Grievable? London/New York: Verso
- Cassirer, Ernst (1960/1996): Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Hamburg: Meiner Verlag
- Dewey, John (1988): Kunst als Erfahrung. Frankfurt/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 (2013), Heft 1, 28-31
- Flusser, Vilém (1999a): Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen: European Photography
- Flusser, Vilém (1999b): Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): Präsenz. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Heidegger, Martin (1960/2010): Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart: Reclam
- Latour, Bruno (1998): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt: am Main: Suhrkamp
- Lévinas, Emmanuel (1995): Die Zeit und der Andere. Hamburg: Meiner Verlag
- Lévinas, Emmanuel (1999): Die Spur des Anderen. Freiburg: Alber Verlag
- Merleau-Ponty, Maurice (1961): Das Auge und der Geist. Hamburg: Meiner
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: De Gruyter
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): Das Sichtbare und das Unsichtbare. München: Wilhelm Fink Verlag
- Mitchell, W.J.T. (2005): Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München: Beck
- Mitchell, W.J.T. (2008): Bildtheorie. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Plessner, Helmuth (1982): Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie. Stuttgart: Reclam
- Raab, Jürgen (2008): Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeptionen und materiale Analysen. Konstanz: UVK

- Raab, Jürgen und Hans-Georg Soeffner (2005): Körperlichkeit in Interaktionsbeziehungen. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Soziologie des Körpers*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Sartre, Jean Paul (1993): Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Reinbek: Rowohlt
- Schütz, Alfred und Thomas Luckmann (1975/2003): Strukturen der Lebenswelt, Konstanz: UVK
- Simmel, Georg (1908): Exkurs über die Soziologie der Sinne. In: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin: Duncker & Humblot Verlag, 1908 (1. Auflage). S. 483-493
- Simmel, Georg (1995): Die Großstädte und das Geistesleben. In: Simmel, Georg (1995): Gesamtausgabe Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908/I. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Soeffner, Hans-Georg (2010): Symbolische Formung. Eine Soziologie des Symbols und des Rituals, Weilerswist
- Sontag, Susan (1980): Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer
- Sontag, Susan (2005): Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt am Main.: Fischer
- Waldenfels Bernhard (2004): Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Yilmaz, Yasemin Isabel (2013): Die Sakralisierung des Individuums in der Interaktion. Die Bedeutung der Empathie, des impliziten Wissens und der Körperpräsenz im Sakralisierungsprozess. Masterarbeit, Erlangen
- Žižek, Slavoj (2004): „Die Amerikaner kontrollieren gar nichts! Nicht mal sich selbst!“ Berliner Zeitung vom 23. Juni