

2 Die „Schule der Freundschaft“ als Untersuchungsgegenstand der seriell-ikonografischen Fotoanalyse – Theorie, Methoden und Quellen

2.1 Bild- und fototheoretische Vorüberlegungen

Bildwelten und Bilderfragen

Die Bedeutung von Bildern für die moderne Welt wird heute kaum in Frage gestellt. Die rasanten technischen Entwicklungen, sei es auf dem Gebiete der Bildproduktion (jedes Handy hat mittlerweile eine akzeptable integrierte Fotofunktion), sei es bei der Bildverbreitung (vor allem über das Internet) haben Bilder, insbesondere Fotografien oder bewegte Bilder – Filme, zu einem machtvollen Medium werden lassen. Dieses (Neue) Medium schreibt heute buchstäblich Welt-Geschichte, denn einen solch enormen und offenliegenden Einfluss auf globale politische Entwicklungen hatte es noch nie.⁵⁵ Ein weiterer Aspekt ihrer Macht über und in unsere/r Alltagskultur ist die mit dem technischen Fortschritt verbundene massenhafte (maßlose) Bildproduktion. Das (fotografische) Bild bewegt sich im Cyberspace, erreicht in Sekunden einen Betrachter und wird demnach zwar digital produziert, aber oftmals analog interpretiert. Auf Familienfeiern wird digital fotografiert und das Ergebnis sofort eingeschätzt, herumgereicht, für gut befunden oder als Anlass für weitere Bildproduktionen genommen. Dieser Prozess wird z.T. als menschliche Entfremdung beschrieben. Schon 1977 benennt Susan Sontag die alltägliche Fotografie als eine „Form der Verweigerung von Erfahrung“ (Sontag 1997, S. 15). Produktion, Rezeption und Distribution von fotografischen Bildern sind sich zeitlich so nah wie noch nie

⁵⁵ Die Folterbilder von Abu Ghraib haben dies für die Welt-Öffentlichkeit sehr deutlich gemacht. Die Fixierung der menschlichen Demütigungen im Gefängnis von Abu Ghraib, ihre Veröffentlichung und damit auch die visuelle Demütigung der gesamten arabischen Welt und die daraus resultierenden politischen Prozesse bezeugen diesen neuen Machtaspekt von Fotografie eindrucklich. Zudem wurde hier ein weiterer Gebrauchsaspekt von Bildern offenbar, der eine neue Qualität im Umgang mit ihnen in das öffentliche Bewusstsein einschrieb – Bilder können Vergehen gegen die Menschlichkeit ans Licht der Öffentlichkeit bringen, gleichzeitig waren sie Teil einer inszenierten Folter.

und determinieren einander in einer neuen Qualität. Unser aller Alltag hat sich damit entscheidend verändert.

Bilder sind jedoch fast so alt wie die Menschheit selbst. Die Geschichte der bildlichen Darstellung ist eng mit der Geschichte der Menschheit und ihrer Kultur verknüpft. Dieses Wechselverhältnis zu analysieren ist ein bleibendes Forschungsprojekt der Wissenschaft. Das damit verbundene Forschungsfeld hat sich in den letzten Jahren sehr vergrößert und vor allem ausdifferenziert. Tagungen, Monografien, Sammelbände, Graduiertenkollegs fokussieren die Thematik Bild mit disparaten Forschungsansätzen und Methoden. Forschungsprofessuren, interdisziplinäre Forschungsverbände, Sonderforschungsbereiche, Graduiertenkollegs wurden und werden zu diesem Themenfeld eingerichtet.⁵⁶ Der „*pictorial turn*“ (Mitchell) und „*iconic turn*“ (Boehme) ist im wissenschaftlichen Mainstream der Sozial- und Geisteswissenschaft angekommen. Bei genauerer Betrachtung dieser Forschungsansätze mit dem Fokus „Bild“ zeigen sich jedoch große Diskrepanzen. Schon um die Definition von „Bild“ wird heftig gerungen. Der methodische Zugriff auf Bilder wird kontrovers diskutiert und die Fragen ihrer Rezeption sind mit basalen anthropologischen Diskursen des Sehens und Denkens verbunden.⁵⁷

Bildwissenschaft – Was ist ein Bild?

Die sich immer noch etablierende Bildwissenschaft hat drei, sich selbstverständlich überschneidende, theoretische Grundfragen, um die sie kreist und nach wie vor ringt. Das betrifft die Definition ihres Gegenstandes, dem Bild, vor allem die Differenz zwischen Bildern auf Trägermedien und den so genannten mentalen Bildern (1)⁵⁸, die Wirksamkeit und mithin Wirkmacht von Bildern in unterschiedlichen sozialen Kontexten, die individuell und kollektiv thematisiert wird (2), und die Produktion, Distribution sowie Verwendung von Bildern als einer sozialen und kulturellen Praxis einschließlich ihrer gesellschaftlichen Folgen (3). Nebenschauplatz ist die Konstitution und Etablierung von Bildwissenschaft als einer eigenständigen universitären akademischen Disziplin mit anerkannten

⁵⁶ Verwiesen sei beispielhaft auf das Graduiertenkolleg „Bild – Körper – Medium. Eine anthropologische Perspektive“ an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, das auf eine Initiative von Hans Belting zurückgeht und neun Jahre arbeitete. Ebenfalls in diesem Zusammenhang erwähnenswert ist der interdisziplinär angelegte Schweizer nationale Forschungsschwerpunkt „Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder (EIKONES)“ an der Universität Basel, in dessen Kontext u.a. Rheinsprung 11, Zeitschrift für Bildkritik publiziert wird.

⁵⁷ Eine breite Übersicht zu den verschiedenen Richtungen und Ansätzen der bildwissenschaftlichen Forschungen findet sich in Sachs-Hombach, Klaus: Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln 2004.

⁵⁸ Eine Übersicht zur Diskussion um die Definition von „Bild“ findet sich in Müller 2003 sowie Schulz 2005.

Lehrstühlen, Studiengängen, Tagungen, Forschungszentren, Publikationsorganen, wissenschaftlichen Fachgesellschaften.⁵⁹ An diesem Punkt geht es an erster Stelle um das Verhältnis zur Kunstgeschichte, aus der sich die Bildwissenschaft als *visual culture studies* aus dem anglo-amerikanischen Wissenschaftsraum kommend primär entwickelt hat, aber auch um die Stellung zu und in den diversen (Teil-)Disziplinen, die sich mit „Bilderfragen“ (Belting) beschäftigen, wie z.B. der *visual anthropology*, der *visual history*, den Kommunikations- und Medienwissenschaften oder der Psychologie, Kognitionswissenschaft, Neuropsychologie.

Sachs-Hombach, einer der prominenten Vertreter der deutschen Bildwissenschaft, versteht diese in ihrer grundlegenden Ausrichtung philosophisch, setzt aber auch auf interdisziplinäre Forschungsansätze, die er für unerlässlich hält, um die Grundfragen des Faches klären zu können. Für ihn soll eine solche Bildphilosophie in erster Linie die Klärung von Begriffen leisten (vgl. Sachs-Hombach 2006, S. 116). Er nähert sich dem Phänomen „Bild“ mit dem Versuch einer Differenzierung in metaphysisches, sprachliches, mentales/internes, ethnisch-normatives, informatisches und materielles/externes Bild. Um das Phänomen „Bild“ mit diesen Differenzierungen zu erfassen, schlägt Sachs-Hombach eine weitere Differenzierung in einen engen, weiten und metaphorischen Bildbegriff vor. Eine Allgemeine Bildwissenschaft sollte sich zunächst auf einen engen Bildbegriff konzentrieren, der nach Überprüfung sukzessive erweitert werden könnte und folgendermaßen definiert ist: „(...) flächige und zumeist klar begrenzte physische Objekte (...), die in der Regel innerhalb eines kommunikativen Aktes zur anschaulichen Darstellung realer, fiktiver oder abstrakter Gegenstände bzw. Sachverhalte dienen.“ (Sachs-Hombach 2006, S. 118f). Dieser externe oder materielle Bildbegriff ist die Folie für die beiden anderen Bildtypen – die internen/mental Bilder und die metaphorischen Bilder.

Angewandte Bildwissenschaft operiert eher mit einem sehr offenen und vor allem heterogenen Bildbegriff. Auch hier geht es implizit immer wieder um die Definition von Bild, im Vordergrund steht jedoch die konkrete Analyse von Bildern und deren Verhältnis zur Welt, sei es, dass Bilder konsequent als Teile einer Bildfamilie interpretiert werden (vgl. Reichle/Siegel/Spelten 2007), sei es, dass Bilder, die sich am Rande von „Bildlichkeit“ befinden, als „Prekäre Bilder“ diskutiert werden (vgl. Bothe/Suter 2010), sei es, dass die Begrenzung des Bildbegriffs bewusst aufgebrochen und ausgelotet wird (vgl. Reichle/Siegel 2009, Bruhn 2009).

⁵⁹ Eine solche Bildwissenschaft hat sich bis heute nicht etabliert. Gleichwohl hat die Kunstgeschichte ihre Ansätze in Richtung Visualität erweitert und damit zeitgenössischen Entwicklungen Rechnung getragen (vgl. Frank/Lange 2010). Zur Diskussion des Verhältnisses einer allgemeinen Bildwissenschaft zur Kunstgeschichte siehe Schulz 2005.

Im englischen Sprachraum gibt es die begriffliche Unterscheidung von *picture* und *image*, das eine ist ein materielles Objekt und kann zerstört werden, das andere erscheint in diesem Objekt und überdauert dieses, ist demnach unabhängig von einer Materialisierung (vgl. Mitchell 2009, S. 322). Im Deutschen ist das vielleicht gängigste Äquivalent die Unterscheidung von Bildern auf Trägermedien und mentalen Bildern (vgl. Paul 2006, S. 7ff). Zu finden ist ebenfalls die Trennung nach inneren, im Menschen selbst befindlichen Bildern und äußeren, außerhalb des menschlichen Körpers befindlichen Bildern. Erstere haben nicht unbedingt eine fassbare Gestalt und sind auch nicht Anderen zugänglich. Letztere haben eine fassbare Gestalt und sind von anderen Menschen in der Regel wahrnehmbar. Das Wort „Repräsentation“ hat sich aus dem Bildbegriff zu einem Überbegriff entwickelt. Zum einen bezieht es sich konkret auf den materialen Gegenstand Bild, zum anderen abstrakt stellvertretend auf eine Idee oder Person (vgl. Müller 2003, S. 25; Bruhn 2009, S. 111f). Letzteres steht im heutigen Sprachgebrauch im Vordergrund. Diese Stellvertretung begreift beispielsweise Baberowski als „Organisationsformen des Wissens, Muster sinnhafter Verarbeitung von Lebensverhältnissen und kollektiven Erfahrungen.“ (Baberowski 2008, S. 9).⁶⁰

Bildanthropologie

Am radikalsten formuliert Hans Belting den Ansatz von den mentalen Bildern. Für ihn materialisieren sich immer Bilder, die zuvor schon vorhanden waren. Der menschliche Körper ist dabei der Ort dieser Bilder, ein Trägermedium, das passiv diese Bilder erduldet und doch immer wieder versucht, sie zu „beherrschen“ (vgl. Belting 2001, S. 12). Diese Bilder verlassen den menschlichen Körper und werden in Skulpturen, Bildnissen, in Fotografien oder Sprachbildern wiedergefunden. „Bilder sind die Nomaden der Medien“, sie sind „intermedial“ (Belting 2001, S. 214). Dabei haben die verschiedenen Trägermedien eine der Schrift vergleichbare Funktion. Bilder drücken aus, sind Sinn. Wichtigstes Argument für den menschlichen Körper als dem Ort der Bilder ist der Traum. Jeder Mensch träumt in Bildern, z.T. Bilder, die er im Wachzustand nicht bewusst erinnern kann. Deshalb spricht Belting von einem „verborgenen Bildgedächtnis“, das jeder Mensch in sich trägt. Nach Belting ist der natürliche Körper auch Teil eines kollektiven Körpers (vgl. Belting 2001, S. 59). Und Bilder sind für ihn ein Teil der kollektiven Erinnerung, die kaum kontrollierbar ist. So gibt es persönliche Bilder und symbolische Bilder einer kollektiven Praxis (vgl. Belting 2001, S. 59). Doch im Unterschied zur Sprache sind Bilder viel näher an der menschl-

⁶⁰ Für meine Fotoanalysen und deren Interpretationen verwende ich im Folgenden den Begriff „Bild“ für die äußeren, materialen Bilder. Wenn es um innerliche Vorstellungswelten geht, benutze ich vor allem die Begriffe „Imagination“ und „innere Bilder“.

chen Gefühlsebene, denn das Bildermachen ist eine ursprüngliche Kompetenz des Menschen. Menschen haben schon Bilder von sich gemacht, bevor sie über sich geschrieben haben. „Wir leben in Bildern und wir verstehen die Welt in Bildern.“ (Belting 2001, S. 12), fasst Belting diesen Aspekt seines philosophisch-anthropologischen Ansatzes zusammen. Die Fotografie bietet eine Besonderheit im Ensemble der Bilder. Fotografie „(...) synchronisierte unseren Blick mit der Welt: sie ist unser wechselnder Blick auf die Welt – und manchmal ein Blick auf unseren eigenen Blick.“ (Belting 2001, S. 215), sie ist der „Spiegel, in dem die Bilder der Welt erscheinen“ (Belting 2001, S. 214).

Eine Erweiterung und Ergänzung des anthropologisch-philosophischen Bildverständnisses findet sich in den Forschungen zu den „Kulturen des Bildes“ (Mersmann/Schulz 2006) und zu den „Techniken des Bildes“ (Schulz/Wyss 2010). Der erste Forschungsansatz fokussiert die komplexen kulturellen Kontexte (Entstehung, Wirkung, Verwendung, Trägermedium etc.) von Bildern sowie die „Verknüpfung, Verschmelzung und Auseinandersetzung unterschiedlicher Kulturen im Bild“ (Mersmann/Schulz 2006, S. 12).⁶¹ Das „Verhältnis zwischen der Technik der Bilder und den Bildern als eigene Techniken in historischer und kultureller Vielfalt“ (Schulz 2010, S. 13)⁶² nimmt der zweite neuere Forschungsansatz in den Blick. Bilder werden hier analog zum Lesen und Schreiben als eine Kulturtechnik verstanden, die ebenso zur kulturellen Selbst-Verständigung beiträgt, indem sie u.a. sichtbare Imaginationen, Wünsche und Illusionen erfindet, Raum für andere Identitäten, Kommunikation und Repräsentationen schaffen kann und die Möglichkeit der kritischen Distanz und Reflexion enthält. (vgl. Schulz 2010, S. 14)

Mit den Fragen der Macht der Bilder, insbesondere in historischer Perspektive, beschäftigt sich der Kunsthistoriker Horst Bredekamp. In seiner „Theorie des Bildaktes“ (Bredekamp 2010) versucht er ein heuristisches Instrumentarium zur Analyse der Rolle von Bildern in historischen Prozessen zu etablieren. „Bildakte“ sind für ihn machtvoll Manifestationen, da sie Emotionen und individuelle sowie kollektive Handlungen auslösen können.

⁶¹ In diesem Sammelband, der Beiträge als Ergebnisse des Graduiertenkollegs „Bild – Körper – Medium. Eine anthropologische Perspektive“ an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe versammelt, finden sich so imposant unterschiedliche Aufsätze, wie „Halluzinogene Techniken. Visuelle und narrative Strategien in Gustave Flauberts *Herodias*“ von Karin Krauthausen, „Theater in der Ambivalenz des Technischen – Anthropologische Dimensionen von Internet-Performances“ von Julia Glesner oder „Fingernägel, Haare, Fotos: Das Foto als Relikt des Körpers“ von Ilka Brändle (vgl. Krauthausen 2006, Glesner 2006, Brändle 2006).

⁶² Auch der hierzu vorliegende Sammelband enthält eine große Bandbreite an thematischen Zugängen, wie z.B. „Der Europa-Mythos: Ein weißer Stier und eine hellhäutige Europa“ von Anna Greve und „Das Flügelretabel als Bildmaschine. Techniken der Wahrnehmungssteuerung im Krakauer Marienaltar“ von Britta Dümpelmann (vgl. Greve 2010, Dümpelmann 2010).

Bild und Wahrnehmung

Über das Verhältnis von inneren und äußeren Bildern, ihrer gegenseitigen Verschränkung und Verhaftetheit, ihrer wechselseitigen Beeinflussung in der Genese von sowohl materiellen als auch immateriellen Bildern wird bis heute gestritten. Sowohl verschiedene Bereiche der Geisteswissenschaften als auch Psychologie und Hirnforschung setzen hier an (vgl. Schulz 2005, S. 136ff; Sachs-Hombach 2009). Bilder und Sehen haben jedoch nicht nur eine lineare Verbindung von Auge und Gehirn, sie sind ebenso an die anderen Sinne unseres Körpers gebunden. Es gibt ein Bildgedächtnis, das Emotionen freisetzen kann. Dieses ist individuell und kollektiv determiniert. Es gibt sowohl kulturell begründete, eingeübte Blickkorrelationen als auch daran gebundene Erwartungen, die z.B. im europäischen Blickverständnis durch zwei Metaphern bestimmt sind. Es existiert zum einen die Metapher der gemalten Bilder als „Fenster zum Jenseits“ und des Auges als einem „Fenster zur Seele“. Weiterhin gibt es zum anderen den Spiegel als Metapher für Selbsterkenntnis und -täuschung, begründet vor allem durch den Narziß-Mythos (vgl. Schulz 2005, S. 139f).

Um auf die kulturelle Bestimmtheit des Sehens hinzuweisen, plädiert Schulz für die Verwendung des Begriffs der „Wahrnehmung“ anstatt des „Sehens“ – in Abgrenzung zu einem neurobiologisch begründeten Konstruktivismus, in dem die Realität als reine Projektion begriffen wird: „Wir merken nicht, daß wir konstruieren, sondern wir glauben, daß wir abbilden.“ (Singer 2009, S. 125)

Äußere materiale Bilder sind zwar von (fast) allen Menschen wahrnehmbar, sie können gesehen werden, doch wie sie gedeutet werden, ist individuell höchst unterschiedlich. Trotzdem gibt es kollektive kulturelle Schnittstellen. Im Gegensatz zu den inneren können äußere Bilder in einem Machtakt zerstört werden, wie z.B. politische oder religiöse Reliquien; im kollektiven und individuellen (Bild-)Gedächtnis bleiben sie jedoch erhalten (vgl. Schulz 2005, S. 138f).

Marion G. Müller sieht Bilder in visuelle Kommunikationen eingebettet dem Prinzip der Assoziation verhaftet, deren Logik eine irrationale ist. „Assoziationen sind nicht rational erklärbar, sie beruhen aber auf Vorbildern, deren Bedeutungen analytisch dechiffrierbar und damit interpretierbar sind.“ (Müller 2003, S. 22)

Auch Gottfried Boehm beschäftigt sich in seiner philosophischen Bildphänomenologie mit dieser Problematik. Er geht jedoch noch weiter und stellt dem *Logos* eine „Logik der Bilder“ gegenüber. Bilder enthalten für ihn Wissen in spezifischer Art und Weise, sie zeigen Dinge auf eigentümliche Art und Weise und erzeugen Sinn auf eine bildspezifische Art und Weise. „Wir arbeiten also mit der Prämisse, dass Bilder unserer Sprache, den Begriffen und dem Wissen Wichtiges hinzufügen, das nur auf diesem Weg zu erfahren ist.“ (Boehm 2008, S. 208) Bilder enthalten nach Boehm immer einen Bedeutungsüberschuss, der

sich selbst einer vollständigen sprachlichen Fassbarkeit entzieht. Sie sind unbestimmbar (vgl. Boehm 2008).

Fotografie

Herta Wolf verortet Fotografie in der Einleitung zu ihrem Sammelband zur Fototheorie „Paradigma Fotografie“ (2002) in vier Paradigmen, mit denen sie die disparaten Ansätze der Aufsätze des Bandes zu bündeln sucht. Das erste Paradigma ist bestimmend für alle Weiteren, denn hier wird die Fotografie selbst als ein solches gelesen. Wolf sieht das Verhältnis der Fotografie zur Welt als ein hochkomplexes, welches nicht monolinear oder -kausal zu beschreiben oder erklärbar ist. Es ist bedingt durch die „Konstitutionsbedingungen (die Regeln) des apparativen Mediums Fotografie“ (Wolf 2002, S. 10), die sich z.B. auf die Beschreibung psychischer Prozesse übertragen lassen, was jedoch nicht bedeutet, dass sich Fotografie und Unbewusstes gleichsetzen lassen. Es geht mithin um die Fotografie in ihrer Ganzheitlichkeit und vor allem Grundsätzlichkeit, wie sie durch die Konstruktion des Fotoapparates, dem Vorgang der Belichtung und Entwicklung (vom Negativ zum Positiv) determiniert ist, worüber u.a. die Analyse der Fotometapher in anderen Wissensgebieten Auskunft geben kann. So beschreibt Sarah Kofman, wie Freud in der Erklärung des Funktionierens des Unbewussten auf fotografische Sprachbilder zurückgreift und diese in seine Argumentationsweise einbaut. Nach Kofman wäre ihm eine verständliche Erläuterung seiner Erkenntnisse ohne diesen metaphorischen Rückgriff nicht möglich gewesen (vgl. Kofman 2002). Fotografie wird hier als paradigmatischer und epistemischer Aspekt der Arbeit Freuds begriffen.

Auch das zweite Paradigma verweist auf den Umgang mit und die Zuschreibungen auf Fotografie: Sie ist weltgeschichtlich jung, kann von daher nicht auf lange Traditionen verweisen und die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr kennzeichnet die Suche nach allgemeingültigen Parametern für ihre Diskussion. Deshalb wird immer wieder auf die gleichen Leittexte, zumeist aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts, rekurriert, die „(...) als Paradigma einer wissenschaftlichen Gemeinschaft fungieren“ (Wolf 2002, S. 11). Bis heute sind diese „Leittexte der Fotografie“ (Wolf 2002, S. 12), die Schriften von Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Gisele Freund und Roland Barthes, solche theoretischen Referenztexte. Das Paradigma Fotografie ist durch einen weiteren Fakt gekennzeichnet, der ihre Spezifik deutlich macht: Sie ist ein „Medium von Sammlungen“ (Wolf 2002, S. 13). Sie dient der Geschichtswissenschaft und Ethnologie, wird unersetzlich in Ausstellungen, Museen und wissenschaftlichen Sammlungen. Mit dieser Funktion wird sie ab Mitte des 19. Jahrhunderts zum Datenträger und

Analyseinstrument der anthropologischen Taxonometrie und der Eugenik sowie später der Rassenwissenschaft.

Das vierte und letzte Paradigma kehrt in seiner Grundsätzlichkeit zum ersten zurück: Der Umgang mit und der Zugriff auf Fotografie ist von der Suche nach, der Definition von und dem argumentatorischen Rückgriff auf ihre „medien-spezifische(n) Eigenheiten“ (Wolf 2002, S. 17) geprägt. Zumeist bewegen sich diese Diskurse um die Themen ihrer Indexikalität, mithin Authentizität, ihrem künstlerischen Stellenwert und ihrer gesellschaftlichen Gestaltungskraft.

Das Fotobild

Die Fotografie ist ein technisches Trägermedium von Bildern, bei dem Bild und Trägermedium des Bildes verschmelzen: „Das Foto ist begrifflich nicht von seinem Trägermaterial zu trennen.“ (Solomon-Godeau 2003, S. 70). Dieses Bild entsteht durch den analogen Abdruck des Lichtes auf lichtempfindlichem Papier. Hierbei wird der Ausschnitt der Welt, der sich zu diesem Zeitpunkt vor der Kamera befindet, analog abgebildet.⁶³ Diese Abbildung ist jedoch von einigen Eigenheiten geprägt. Das Fotobild präsentiert uns einen Ausschnitt der Welt in einer anderen Art und Weise. Die Gegenstände, die es zeigt, bilden ein Ensemble, das es in der Wirklichkeit außerhalb des Bildes so nicht gibt. Der Ausschnitt ist zudem durch eine, zumeist rechteckige, Begrenzung geschaffen, die unser Auge in der Realität nicht hat. Auch nehmen wir auf einem Foto diesen Ausschnitt der Welt in einer Schärfe wahr, die ebenfalls mit dem menschlichen Auge nicht erreichbar ist, denn dieses sieht nur im Zentrum scharf, die Ränder verschwimmen (vgl. Snyder 2002, S. 31ff; Solomon-Godeau 2003, S. 70f). Unsere dreidimensionale Welt wird zu einer zwei- oder eindimensionalen, die im Unterschied zu unserem Sehen einen oder mehrere Fluchtpunkte besitzt. Fotografien beruhen auf „pikturalen Konventionen“, wie der seit dem 15. Jahrhundert in der europäischen Bildtradition etablierten Zentralperspektive (Sekula 2002, S. 262).

„Es ist eine einäugige, starre Wahrnehmung, verzerrt durch das optische System des Fotoapparates und den Blick des Fotografen, der entscheidet, welche Teile der Wirklichkeit ausgeschnitten und im Bild zu einer neuen Realität verschmolzen werden, d.h. beim Fotografieren wird eine neue (fotografische) Realität konstruiert.“ (Pilarczyk/Mietzner 2005, S. 58).

⁶³ Die Aufnahme von Pixeln mit Hilfe optisch-elektronischer Verfahren in der digitalen Fotografie wird hier nicht behandelt, ist jedoch ebenfalls ein Thema im wissenschaftlichen Diskurs. Für Hertha Wolf ist damit das „Ende des fotografischen Zeitalters“ erreicht (vgl. Wolf 2003). Jens Jäger betont eher die Ähnlichkeiten zwischen den analog und digital produzierten Fotobildern (Jäger 2009, S. 11f).

Fotografie und Wirklichkeit

Das Verhältnis der Fotografie zur Wirklichkeit ist demnach ein Besonderes – so viel steht fest. Wie dieses „Besondere“ jedoch zu beschreiben ist, inwiefern und in welchem Maße (vor allem analoge) Fotografien einen Abbildcharakter besitzen und einen Sachverhalt authentisch abbilden, ist Gegenstand wissenschaftlicher Kontroversen. Fotografien sind indexikalisch, denn die Objekte, die sich im Moment des Fotografierens vor der Kamera befinden, werden tatsächlich abgebildet, konstatiert Sachs-Hombach (vgl. Sachs-Hombach 2003, S. 128).

Dagegen hält Snyder Fotografien für entscheidend von menschlichen Sehgewohnheiten bestimmt, sodass die abgebildeten Dinge keine tatsächliche Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit haben, sondern lediglich ein Abbild von Sehgewohnheiten sind (vgl. Snyder 2002). Für ihn ist Sehen zielgerichtet und antizipatorisch. „Es ist lächerlich zu glauben, daß ein Foto Bilder einfängt oder aufzeichnet, als wären sie der Wechselwirkung, die mit gezielter Aufmerksamkeit verbunden ist, nicht unterworfen.“ (Snyder 2002, S. 35). Zwischen diesen Extremen bewegen sich die Auffassungen.⁶⁴

Inszenierung und Zufall

Ein Bildautor hat erheblichen Einfluss auf eine Fotografie durch Bildausschnitte, Arrangement der Menschen und Gegenstände, Belichtung, Schärfe, Entwicklung und ist hierbei von Bildgewohnheiten geprägt. Dieser Einfluss, den man auch als den Inszenierungscharakter einer Fotografie bezeichnen kann, ist jedoch ebenfalls relativ. Denn im Unterschied zu einem Bild aus der Malerei kann ein Bildautor nicht in Gänze über seinen Bildinhalt bestimmen.

Zum einen spielt der Zufall eine große Rolle, zum anderen bringen sich auch die Abgebildeten (auf Fotografien von Menschen), sofern sie die fotografische Situation wahrnehmen können, mit in die fotografische Situation ein. So sind zwar Fotografien durch die Person des Bildautors immer inszeniert, aber: „Jedes Foto weist eine Fülle von Einzelheiten auf, die für die eigentliche Intention, der es sich verdankt, peripher sind (wenn sie diese nicht sogar zunichte machen).“ (King 2003, S. 180)

Fotografie und Mensch

Das Verhältnis von Inszenierung und Zufall wird jedoch in dem Wechselspiel von Fotograf und Fotografierten ein besonderes. Die fotografierten Menschen reagieren immer auf eine wahrgenommene fotografische Situation. Oft posieren sie, ob einzeln oder in einer Gruppe. In dieser bewusst eingenommenen Körperhaltung erstarren Mimik und Gestik für diesen Moment. Barthes sieht hierin eine

⁶⁴ Eine kurze Übersicht dazu findet sich bei Siegel 2009 sowie Jäger 2009, S. 12ff.

aktive Handlung des Subjekts, das sich damit selbst schon vor ihrer Fixierung auf Fotopapier in ein Bild verwandelt (vgl. Barthes 1989, S. 18).

Owens relativiert dieses aktive Handeln, da Posieren etwas von der Person nach außen trägt, das ihr innerlich ist. Für ihn ist Posieren eine neutrale Haltung, die „(...) auf Aktivität bzw. Passivität gegenüber einem äußeren Objekt oder Agens.“ verweist (Owens 2003, S. 112). „Wenn ich beim Posieren für ein Foto erstarre, dann nicht, um dem Fotografen entgegenzukommen, sondern um mich ihm in gewisser Hinsicht zu widersetzen, um mich vor seinem stillstellenden Blick zu schützen.“ (Owens 2003, S. 109).

Anders Bourdieu, der im Posieren eine der fotografischen Situation adäquate Handlung sieht, die die Erwartung der Natürlichkeit an eine Fotografie aktiv und selbstbewusst unterläuft. „Eine Pose einzunehmen bedeutet, sich selbst zu achten und von anderen Achtung zu verlangen.“ (Bourdieu 1981, S. 92). Zudem verweisen Posen auf gesellschaftliche Kommunikation und sind in kulturell-gesellschaftlichen Werten verankert (vgl. Bourdieu 1981, S. 94f).

Fotografie als (visuelle) Grenzüberschreitung

Owens weist mit seinen Ausführungen auf einen weiteren Aspekt von Fotografie hin. Sie kann für (fotografierte) Menschen emotional und intellektuell grenzüberschreitend sein, sie kann verletzen. Für Sontag ist Fotografieren eine Form von Aneignung der vor der Kamera befindlichen Objekte (vgl. Sontag 1997, S. 10). Die Allgegenwart von Fotografie bezeichnet sie als aggressiv (vgl. Sontag 1997, S. 13). Essayistisch spitzt sie diese Gedankengänge zu und erklärt:

„Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord (...).“ (Sontag 1997, S. 20)

Soweit würde ich ihr nicht folgen, jedoch dem Aspekt an dieser Argumentation zustimmen, dass in der Art und Weise einer fotografierten Abbildung von Menschen und ihrer Publikation innerpersonale Grenzen überschritten werden können. Auch der Ansatz einer Fotografie als Trophäe weist in diese Richtung und berührt die Frage, inwiefern das Fotografieren von Menschen eine symbolische Inbesitznahme dieser ist.

Fotografische Praxis

Fotografien entstehen, werden gebraucht, verbreitet und verändert. Schon ihr Entstehungskontext ist mehrschichtig. Fotograf, Fotografierte, Auftraggeber, fotografischer Anlass, fotografische Situation, der Stand der Technik sind Para-

Mosambik im pädagogischen Raum der DDR
Eine bildanalytische Studie zur „Schule der
Freundschaft“ in Staßfurt

Schuch, J.

2013, X, 245 S. 79 Abb., 39 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-01033-1