

JÖRG ZIRFAS (HG.)

Arenen der Ästhetischen Bildung

Zeiten und Räume kultureller Kämpfe

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-3230-9

PDF-ISBN 978-3-8394-3230-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung

Jörg Zirfas

Arena als methodischer Begriff.

Mit einem Blick auf Ästhetische Bildung 9

Zeiten

Eckhard Roch

Die Querelle des anciens et des modernes in der Musik 31

Konrad Klek

Gottesdienst als Arena Ästhetischer Bildung 59

André Studt

Der Kampf um den und mit dem Zuschauer. Bemerkungen
zum Verhältnis von „Theater“ und seinen Betrachtern 75

Peter Ackermann

Aus dem Leben einer Geisha 95

Räume

Eckart Liebau

Arenen Kultureller Bildung 117

Michael von Engelhardt

Personale Identität in Bildern.

Zur bildnerischen Selbstdarstellung im Lebenslauf 131

Aida Bosch

Ambivalenzen der Bildkommunikation. Ist eine

Vorherrschaft der technischen Bilder unausweichlich? 171

<i>Gert Schmidt</i>	
Das Schaufenster als Ort Ästhetischer Bildung	191
<i>Lars Allolio-Näcke</i>	
Palliativstationen.	
Über das Entstehen einer neuen <i>ars moriendi</i>	205
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	225

Einleitung



Aida Bosch

Ambivalenzen der Bildkommunikation

Ist eine Vorherrschaft der technischen Bilder unausweichlich?

1. Dynamik der visuellen Kommunikation

Die Entstehung der modernen Fotografie datiert man heute 175 Jahren zurück. Am 19. August 1839 veröffentlichte die Akademie der Wissenschaften in Paris technische Details zum neu entwickelten Verfahren der Fotografie-Technik. Dieses Datum gilt heute als die Geburtsstunde der Fotografie, auch wenn es vorher schon richtungsweisende Vorläufer-Bilder gab. Für uns ist dieses Datum ein willkommener Anlass, um eine Art Zwischenbilanz zu ziehen hinsichtlich der Frage: In welcher Weise wirken sich Existenz und Nutzung des fotografischen Bildes auf soziale Prozesse und Dynamiken aus? Welche Merkmale zeichnen das fotografische Bild aus? Was ist die besondere Ästhetik und was sind die besonderen Möglichkeiten der Fotografie? Welche Arenen der Kommunikation schafft oder befördert die Fotografie? Und wie prägt dieses Medium die Art der menschlichen Kommunikation? Ist das fotografische Bild ein Aktant, der in die Arena der visuellen Kommunikation getreten ist und sie umgeformt hat?

Seit der Erfindung der Fotografie vor 175 Jahren ist die menschliche Kommunikation und sind die Ströme von Information über den Globus zweifellos sehr viel dichter geworden. Noch nie war die Kommunikation zwischen den Kulturen und Weltregionen und das Wissen voneinander so extensiv und intensiv wie heute, und das verdanken wir nicht zuletzt der Fotografie. Das fotografische Bild macht es möglich, dass wir aussagekräftige sinnliche Eindrücke von weit entfernten Weltteilen und Kulturen verschicken und erhalten können. Die Fotografie ist im Gegensatz zu Textmitteilungen in der Lage, Sprach- und Kulturgrenzen zu überschreiten, da sie auch ohne Kenntnis der fremden Sprache visuell verstanden werden kann. Eine Fotografie zu verstehen erfordert zwar Hintergrundwissen über visuelle Konventionen und Bedeutungen, ist jedoch weniger voraussetzungsvoll als sprachli-

che Verständigung. Die globale Kommunikation ist durch das fotografische Bild sehr viel dichter geworden, auch wenn Missverständnisse gerade auch im Bildverstehen darin eingeschlossen sind. Der Globus ist viel kleiner, mit den Sinnen erfassbarer und erreichbarer geworden seit der Erfindung der Fotografie.

Fotografien transportieren Botschaften vom Fotografen zum Betrachter, sie kommunizieren mit dem Betrachter. Diese Botschaften zu „lesen“ setzt voraus, dass der Betrachter die verwendete Bildsprache und die dahinterstehenden visuellen Konventionen im praktischen Sinne kennt und versteht. In einem Gedankenexperiment kann dies verdeutlicht werden: Wenn man historische Fotografien betrachtet, zum Beispiel Fotografien aus dem Ersten oder Zweiten Weltkrieg, dann sind diese für heutige Zeitgenossen nicht zur Gänze und ohne Weiteres verständlich. Man benötigt historisches Kontextwissen und vor allem ein Wissen um die visuellen Konventionen der jeweiligen Zeit, um die Bilder adäquat zu verstehen und einzuordnen. Auch ein aktuelles Bild eines religiösen Festes aus Indien kann sich etwa für Europäer oder Japaner als schwer verständlich erweisen. Beide Beispiele zeigen, dass die Bildsprache, obwohl sie auf den ersten Blick evident und selbsterklärend scheint, und obwohl sie in der Tat Sprachgrenzen und -barrieren leichter zu überwinden imstande ist als Textmitteilungen, dennoch nicht als universelle Sprache im synchronen und diachronen Sinne betrachtet werden kann, sondern an bestimmte Voraussetzungen, an ein bestimmtes Wissen gebunden ist, das sich im Lauf der Zeit verändert, und je nach Kulturkontext verschieden ist.

Die Fähigkeit, Bilder zu verstehen und zu interpretieren, wird nicht zuletzt auch von der Verfügbarkeit von Fotografien bestimmt. In den letzten zwei Jahrzehnten ist die Verfügbarkeit und die Masse der fotografischen Bilder dramatisch gestiegen. Bis zum Beginn der 1990er Jahre war die analoge, an das Papier gebundene Fotografie noch bestimmend. Heute gibt es eine gigantische Anzahl fotografischer Bilder im Internet zu betrachten. Fotografien lassen sich zu minimalen Kosten produzieren und verbreiten, sie sind geradezu immer und überall für jeden verfügbar. Fotografien treten im digitalen Zeitalter inflationär auf; sie werden oftmals nur noch flüchtig betrachtet, und dennoch stellen sie eine der wirkmächtigsten Formen der Kommunikation dar. In der Sozialisation des Menschen steht in den ersten Monaten das Haptische als Leit-

Sinn im Vordergrund, dann das Visuelle, und schließlich bildet sich auch die Sprachfähigkeit aus, als die komplexeste Form der menschlichen Kommunikation. Das Visuelle liegt vor der Sprache, es ist tiefer in der Persönlichkeit, im Fühlen und Denken verankert als das Sprachliche, und kann deshalb nachhaltige Wirkungen in der Wahrnehmung und ihren Strukturen entfalten. Fotografien sind so wirkmächtig, weil sie die Sinne ohne Umwege über den Verstand anzusprechen in der Lage sind. Das gilt ganz besonders, wenn Fotografien ein starkes *Punktum* (Barthes 1981) enthalten – dann können sie den Betrachter berühren, einen Stich, eine Wunde hinterlassen. Ein fotografisches Bild ist unter bestimmten Umständen in der Lage, eine Person zu verändern. Bilder vermögen es, Sinn und Bedeutung zu vermitteln, ohne zeitliche und räumliche Entwicklungen, ohne kausale Bezüge. Der gesamte Sinn der Aussage ist bereits im Bild vorhanden und kann mit einem Blick wahrgenommen werden. Das Moment der Fixierung, der Verdiehtung von Raum und Zeit in einer figurativen Gestalt ist ein Element der Wirkungsmacht des Bildes.

Im Internet sind Fotografien ein eminent wichtiges Kommunikationsmedium: Ohne Bilder ließen sich einerseits die gigantischen Informationsmengen nicht mehr transportieren; ohne Bilder gäbe es auch den hohen Grad an Emotionalisierung in der Kommunikation nicht. Die Masse der Bilder führt dazu, dass sie noch flüchtiger wahrgenommen werden, was wiederum bewirkt, dass sich die Konkurrenz um die Aufmerksamkeit des Betrachters verschärft. Ein Bild, das wahrgenommen werden will, muss heute in irgendeiner Weise besonders oder extrem sein. Technische Bilder haben heute häufig eine forciere Ästhetik, in irgendeiner Art soll das Bild besonders authentisch sein oder Emotionen evozieren.

Doch jenseits seiner Bindung an visuelle, ästhetische Konventionen und Zeitkontexte ist das fotografische Bild immer an das Reale geknüpft, und das macht seine Besonderheit im Vergleich zu anderen Bildgattungen aus (vgl. Barthes 1985). Die Fotografie wird durch einen „unbestechlichen“, nicht-subjektiven Apparat aufgenommen, als Abdruck einer realen Situation in Form einer Lichtspur. Deshalb erweckt das fotografische Bild den Eindruck von Objektivität und Authentizität. Das ist auch der Grund, weshalb fotografische Bilder vom Betrachter nicht als Bilder, sondern als „Fenster zur Welt“ (Flusser 1983) wahrgenommen werden. Der

wissenschaftliche Beobachter muss diese Wahrnehmung der Fotografie allerdings in Frage stellen, denn eine Fotografie ist niemals nur ein „neutraler“ Abdruck einer Situation, sondern enthält darüber hinaus viele weitere Informationen, die nicht unmittelbar sichtbar, bzw. als im Sichtbaren verdeckt gelten können. Jede Fotografie enthält eine Wahl, sie enthält inhaltliche und ästhetische Entscheidungen: für eine bestimmte Auswahl gezeigter Objekte und ihr Verhältnis zueinander, für eine Perspektive, einen Blickwinkel, einen Standort, für spezifische technische und ästhetische Mittel. Der wissenschaftliche Betrachter eines Bildes muss deshalb immer fragen: Was will der Fotograf uns mit diesem Bild zeigen? Ist dem Fotografen das Gezeigte widerfahren oder hat er es erzeugt? Was hat er in der Situation gesehen und erlebt, und wie stellt er dies visuell verdichtet dar? Welche Mittel setzt er dafür ein? Hat er das Gezeigte bewusst arrangiert oder hat er einen günstigen Moment genutzt? Ist vielleicht etwas Zufälliges ins Bild gerutscht? Eine Fotografie ist immer als Ergebnis komplexer Interaktionsprozesse zwischen abgebildeten Personen oder Bildelementen anzusehen, an denen der/die Fotograf/in und der Apparat beteiligt sind, sowie – durch Apparat und Fotograf in der Situation gewissermaßen repräsentiert – das vorgestellte Publikum, die potentiellen Betrachter der Fotografie. Das einzelne Foto ist als Ergebnis dieser komplexen Interaktionsprozesse zu betrachten, doch durch die Beteiligung des „unbestechlichen“ Apparates wird diese prozesshafte Dynamik verschleiert und die Fotografie als Momentaufnahme objektiviert.

Durch die Digitaltechnik kommt nun die Möglichkeit hinzu, jedes winzige Detail im Bild in Farbe und in Helligkeit bearbeiten und damit das Bild für die Kommunikation verändern, gestalten oder optimieren zu können. Die Bindung an das Reale wird durch diesen Prozess geschwächt. Fotografien bilden nicht mehr unbedingt die Wirklichkeit aus einer bestimmten Perspektive ab, sie sind unter Umständen auch nachträglich gestaltete Bilder einer Realität, wie sie der Fotograf zeigen möchte. Mit den neuen technologischen Möglichkeiten verschwimmen die Grenzen zwischen Fotografie und Malerei. In der Kunst wird mit der Differenz zwischen der Fotografie und Malerei gespielt und die Möglichkeiten des Übergangs und des Verwischens gezeigt: Es gibt Gemälde, die aussehen wie Fotografien, und es gibt Fotografien, die so verfremdet wurden, dass sie aussehen wie ein gemal-

tes, abstraktes oder auch konkretes detailreiches Bild. Im Dialog zwischen Fotografie und Malerei hat sich ein neues Feld von Ausdrucksmöglichkeiten eröffnet. Für die Kunst ist dies ein Gewinn; für die öffentliche politische Kommunikation eröffnen sich mit diesen Möglichkeiten allerdings durchaus Probleme, denn der Betrachter ist geneigt, Fotografie für einen Abdruck von Realität zu halten – doch diese Perspektive ist vor dem Hintergrund der heutigen technologischen Möglichkeiten der Nachbearbeitung von Bildern mehr als fragwürdig.

Ist die Fotografie erst fertig und wird sie in die Welt kommuniziert, so ist die Dynamik ihrer Entstehung und die Brillanz ihrer Bearbeitung nicht mehr sichtbar. Diese ist nur noch für den geschulten Betrachter erkennbar, für alle anderen wird die Fotografie zu einem „Fenster zur Welt“. Doch sind wir nicht nur geneigt, in den Fotografien, die uns aus entfernten Weltregionen erreichen, Wirklichkeitscharakter zuzuschreiben; darüber hinaus prägen die technischen Bilder grundsätzlich unsere Art des Sehens und der Weltwahrnehmung, sie überformen das „natürliche Sehen“ und wirken auf dieses zurück (vgl. Benjamin 2009; Raab/Soeffner 2005) und formen es fortan.

Technische Bilder können Dinge und Phänomene sichtbar machen, die mit bloßem Auge nicht zu sehen sind, oder Zusammenhänge herstellen, die sich dem bloßem Auge sonst entziehen: zum Beispiel genaue Details und ihre Struktur und Ästhetik im Mikrobereich zeigen oder auch Makro-Strukturen, die die Zusammenhänge der Dinge anders darstellen als es den üblichen Sehgewohnheiten und -möglichkeiten entspricht. Durch visuelle Verfremdungseffekte können Gegenstände und Menschen in einem anderen Licht, in einem anderen Zusammenhang, oder von einem anderen Blickwinkel aus gezeigt werden. Das bedeutet, dass die technischen Bilder unsere Weltwahrnehmung, unseren Zugang zur Welt formen und verändern, nicht nur allein durch die Inhalte, die dadurch erst zugänglich werden, sondern auch durch die Bildtechniken, die die Sinneswahrnehmung überformen und auf diese zurückwirken. Technische Bilder verändern die Wahrnehmung des Betrachters zur Welt oder zu bestimmten Gegenständen, und damit auch das Denken und die Emotionen des Betrachters gegenüber den gesehenen Gegenständen und Zusammenhängen.

2. Historische Wechselverhältnisse zwischen Bildern und Texten

In seiner geradezu prophetischen Schrift *Für eine Philosophie der Fotografie* sieht Vilém Flusser die Fähigkeit der technischen Bilder, in die menschliche Gesellschaft hineinzuwirken, als einen grundlegenden Zug der sich abzeichnenden postindustriellen Gesellschaft. Eine Auseinandersetzung mit Flussers Analyse der Fotografie als prototypische Technik der nachindustriellen Gesellschaft könnte heute hilfreich sein, die in diesem Aufsatz anfangs formulierte Frage nach der Wirkung der fotografischen Bilder auf soziale Prozesse näher zu beleuchten. Ist eine Vorherrschaft der technischen Bilder unausweichlich? Diese Frage hat auch Vilém Flusser schon umgetrieben, und an dieser Stelle wollen wir seine Argumentation nachverfolgen und diskutieren.

Bilder werden, so Flusser, nach einer langen primär textorientierten Phase, die sich durch historisches Denken ausgezeichnet habe, nun zum zentralen gesellschaftlichen Kommunikationsmittel. Sie verdrängen zwar nicht die Texte und ihre Rezeption, doch sie beziehen sich auf sie; Bilder überformen und kommentieren Texte und schieben sich dadurch in den Vordergrund. Im Zuge dieser Prozesse sei eine Tendenz zur „Idolatrie“ auszumachen, denn die fotografischen Bilder „sollen Landkarten sein und werden zu Wandschirmen: Statt die Welt vorzustellen, verstellen sie sie, bis der Mensch schließlich in Funktion der von ihm geschaffenen Bilder zu leben beginnt“ (Flusser 1983: 9). Der Betrachter sieht die Bilder als „Wandschirm“, als „Fenster zur Welt“ und traut ihnen aufgrund ihrer scheinbaren „Objektivität“, für die der „unbestechliche“, weil nicht-menschliche Apparat bürgt, wie seinen eigenen Augen. Dabei sind wir aber geneigt, den magischen Charakter der fotografischen Bilder zu übersehen, der in der nicht-sequentiellen Bildstruktur und der zirkulären Führung des Blickes begründet ist, sowie aus der in manchen Fällen sehr unmittelbaren Repräsentationsfunktion des Bildes (vgl. hierzu Bosch 2014a; Mitchell 2005). Der magische Charakter der Bilder wird durch den technischen Prozess ihrer Entstehung verschleiert, und deshalb wirkt die Magie der Bilder ungesehen und unreflektiert auf den Betrachter ein: „Die allgegenwärtigen technischen Bilder um uns herum sind daran, unsere ‚Wirklichkeit‘ magisch umzustrukturieren und in ein globales Bildszenarium umzukehren.“ Der Betrach-

ter vergesse laut Vilém Flusser, dass die Bilder in einem Prozess von Menschen hergestellt wurden und kann diese deshalb nicht mehr entziffern. Von nun an lebe der Mensch in der Funktion seiner eigenen Bilder: „Imagination ist in Halluzination umgeschlagen“ (Flusser 1983: 10).

Das Verhältnis zwischen Texten und Bildern sieht Vilém Flusser als zentrale Frage der menschlichen Geschichte und Entwicklung an. Dieses Verhältnis zwischen Bildern und Texten stellt sich in der Historie als das eines dialektischen Wechsels, nicht selten eines Kampfes dar. Dies äußert sich zum Beispiel in den mittelalterlichen Kämpfen zwischen Bilderanbetung, Bildverehrung und -ablehnung durch verschiedene Strömungen innerhalb des Christentums; auch in den anderen monotheistischen Religionen haben vergleichbare Formen der Auseinandersetzung um das Bild und den Bildgebrauch stattgefunden. Flusser bezeichnet die alten, ursprünglichen Bilder aus der Zeit vor den großen Schriftkulturen, wie zum Beispiel die frühen Höhlenzeichnungen, als „vorgeschichtlich“. Sie zeigen den Mythos in Form von visuellen Ritualisierungen. Der magische Charakter der Bilder, ihr Bezug und ihr Verweis auf die Kosmologie, werden nicht verborgen, sondern sind gewissermaßen gleichzeitig auch ihr Programm. Die neuen technischen Bilder sind im Unterschied dazu jedoch „nachgeschichtlich“; ihre Magie ist ihnen nicht mehr anzusehen, sie zielt auch nicht mehr darauf ab, „die Welt dort draußen, sondern unsere Begriffe betreffs der Welt zu verändern. Sie ist Magie zweiten Grades“ (ebd.: 16). In einem langen historischen Prozess entfaltete sich eine Wechselwirkung zwischen der Bild- und der Textkultur der Menschheit; auf die Bildkultur der Frühgeschichte folgten textbasierte Kulturen, die die Bilder erklären,

„um sie ‚wegzuerklären‘, doch die Bilder schieben sich wieder ins lineare, begrifflich-historische Denken, um dessen imaginative Macht zu erhöhen diesem Bedeutung und visuelle Kraft zu verleihen: „Bei diesem dialektischen Prozeß verstärken begriffliches und imaginatives Denken einander gegenseitig – das heißt: Die Bilder werden immer begrifflicher, die Texte immer imaginativer“ (ebd.: 11).

Doch die technischen Bilder, die ihrerseits meist Illustrationen von Begriffen (Texten) darstellen, tragen scheinbar ihre Bedeutung auf der Oberfläche, deshalb hat der Betrachter den Eindruck, dass sie

nicht entziffert werden müssten – was ein fataler und folgenreicher Fehlschluss ist.

3. Das Spiel zwischen Apparaten und Menschen

Am Beispiel des Fotoapparates entfaltet Vilém Flusser exemplarisch den Begriff des spätmodernen Apparates; dabei entwickelt er interessanterweise ganz nebenbei eine überzeugende Theorie der spätmodernen Arbeit. Der Fotograf, dessen Tätigkeit prototypisch für Entwicklung der spätindustriellen Gesellschaft ist, arbeitet nicht im herkömmlichen Sinne. Er stellt nicht etwas Greifbares her, sondern er erzeugt, behandelt und speichert Symbole, wie das auch vormals schon Maler, Schriftsteller, Komponisten, Buchhalter und andere Berufsgruppen taten. Diese Form der Arbeit mit und an den Symbolen breite sich aber nun mehr und mehr aus und werde exemplarisch für die nachindustrielle Gesellschaft. Gleichzeitig werde diese Tätigkeit an den Symbolen nach und nach von Apparaten strukturiert und übernommen:

„Dadurch werden die derart erzeugten Informationsgegenstände immer wirksamer und weitreichender, und sie können alle Arbeit im alten Sinn programmieren und kontrollieren. Und daher sind gegenwärtig die meisten Menschen an und in arbeitprogrammierenden und arbeitkontrollierenden Apparaten beschäftigt“ (Flusser 1983: 24).

Der Mensch wird durch die Apparate von der Arbeit freigesetzt zum Spielen. Der Fotograf zum Beispiel, der wie erwähnt als prototypisch für die nachindustrielle Gesellschaft zu verstehen ist, spielt mit dem Foto-Apparat, um ihm neue Möglichkeiten zu entlocken, um Bilder herzustellen, die die Welt in dieser Weise noch nicht gesehen hat. Der Fotoapparat aber ist auf die Erzeugung einer endlichen Zahl von Fotografien programmiert – das bedeutet, auf die Realisierung von in ihm angelegten und programmierten Möglichkeiten, deren Zahl groß, aber dennoch endlich ist. Das Apparateprogramm muss reichhaltig sein, sonst wäre das Spiel uninteressant und überdies bald zu Ende. Die Möglichkeiten des Apparates müssen in dieser Logik die Fähigkeit des „Funktionärs“, sie zu übertreffen, erschöpfen. Im Akt des Fotografierens arbeiten Fotograf und Apparat gleichermaßen zusammen wie

auch gegeneinander: „In der Fotogeste tut der Apparat, was der Fotograf will, und der Fotograf muss wollen, was der Apparat kann“ (ebd.: 33). Der Apparat unterliegt dem Zweck,

„erstens, die in ihm enthaltenen Möglichkeiten ins Bild zu setzen. Zweitens, sich dabei eines Fotografen zu bedienen, außer in Grenzfällen der völligen Automation (etwa bei Satellitenaufnahmen). Drittens, die so entstandenen Bilder so zu verteilen, dass die Gesellschaft sich in einem Feedback zum Apparat verhält, das diesen befähigt, sich fortschreitend zu verbessern. Viertens, immer bessere Bilder herzustellen. Kurz: Das Apparatprogramm sieht vor, seine Möglichkeiten zu verwirklichen und dabei die Gesellschaft als Feedback für seine fortschreitende Verbesserung zu verwenden“ (ebd.: 42f.).

Hinter diesem Programm des Apparats stehen weitere Programme, durch deren gesamte Hierarchie und Organisation die Absicht strömt, „die Gesellschaft für ein Verhalten zugunsten der fortschreitenden Verbesserung der Apparate zu programmieren“ (ebd.). Während der Künstler-Fotograf (nicht der Amateurknipser, dieser folgt einfach den Programmen des Apparats) darauf abzielt, den Apparat zu überlisten und ihn seiner Absicht zu unterwerfen, zielen die Apparate darauf, menschliche Absichten in sich aufzusaugen und sie für ihre eigene Optimierung einzusetzen. Insofern sind laut Flusser die Foto-Apparate sowie die durch sie entstandenen technischen Bilder die „Vorbotten der nachindustriellen Gesellschaft überhaupt“. Der Mensch werde zum „verlängerten Selbstauslöser seines Apparates“ (ebd.: 53), und der Apparat erzeuge Bilder, die den Empfänger für ein magisches Verhalten programmieren, das als Feedback wieder in die Apparatprogramme zurückfließt. Der Fotoapparat und seine Möglichkeiten stellen somit die perfekte spätmoderne Verbindung von Technik und Magie dar, zwei Elemente, die sich gegenseitig steigern und optimieren, und in diesem Zuge menschliche Absichten und menschliche Handlungsfähigkeit in sich aufsaugen. Dies bedeutet in der Konsequenz laut Flusser den Sieg der Apparate über den Menschen sowie den Sieg des rituell-magischen Verhaltens gegenüber dem kritischen Bewusstsein.

Flusser demonstriert diesen Zusammenhang anhand zweier Beispiele. Zunächst betrachtet er Fotografien aus dem Libanonkrieg: Die Fotografie der Libanonszene ist ein Bild, über dessen

Oberfläche der Blick schweifen kann, um zwischen den Bildelementen nicht historische, sondern magische Zusammenhänge herzustellen. In der Fotografie werden nicht die historischen Vorgänge im Libanon erkannt, die Ursachen haben und Folgen haben werden, sondern magische Zusammenhänge, die in situative Figurationen gegossen wurden (ebd.: 55f.). Dabei sei die Bildoberfläche „voller Götter“, alles an ihr entweder gut oder böse. Die Wirklichkeit des Libanonkrieges, und darüber hinaus alle Wirklichkeit überhaupt ist scheinbar im Bilde: „die Wirklichkeit ist ins Symbol geschlüpft, ist in das magische Universum der Bildsymbole eingegangen“ (ebd.). Das Bild wird wie jedes Bild zu einem mimetischen Modell für das Verhalten des Empfängers; dieser reagiert rituell auf die Botschaft des Bildes, „um die auf der Oberfläche kreisenden Schicksalskräfte zu beschwichtigen“ (ebd.).

Vilém Flusser erläutert die rituelle Kraft des technischen Bildes weiter anhand der Werbefotografie für eine Zahnbürste: Wenn das Fotoplatkat einer Zahnbürste die geheime Macht des „Karies“ bildlich heraufbeschwört, so lauert diese anschließend in der Tat auf uns: „Wir kaufen eine Zahnbürste, um rituell über die Zähne zu streichen und damit der lauernenden Gewalt ‚Karies‘ zu entgehen“ (ebd.: 57). Technische Bilder erzeugen und vermehren in dieser Perspektive moderne Formen der Magie. Das magische Verhalten des spätmodernen Zeitgenossen ist allerdings nicht dasselbe wie das des vormodernen Menschen, denn der spätmoderne „Funktionär“ verfügt durchaus über ein historisches, kritisches Bewusstsein, er wird nun aber durch die Bilder programmiert, dieses zu ignorieren. „Er weiß, dass im Libanonkrieg nicht Gut und Böse aufeinanderstoßen, sondern dass dort spezifische Ursachen spezifische Folgen haben.“ Dieses kritische Bewusstsein muss er allerdings unterdrücken, „denn wie sonst sollte er Zahnbürsten kaufen, Meinungen über den Libanon haben, Akten ablegen, Formulare ausfüllen [...], kurz: funktionieren?“ (ebd.: 57). Die Fotografien unterdrücken das kritische Bewusstsein und lassen die stupide Absurdität des alltäglichen Funktionierens vergessen. Mehr und mehr werde dem Menschen diese Art von Bildern selbstverständlich, und damit werden diese nach und nach der bewussten Wahrnehmung und der Kritik enthoben:

„Wir sind an die visuelle Umweltverschmutzung gewöhnt, und sie dringt durch unsere Augen und unser Bewusstsein, ohne wahrgenom-

men zu werden. Sie dringt in subliminale Regionen, um dort zu funktionieren und unser Verhalten zu programmieren“ (ebd.: 60).

Die technische Erzeugung und Verteilung der Fotografien verknüpft sich mit der Magie ihrer Oberfläche und programmiert das Verhalten von Fotograf und Betrachter.

Apparate wurden hergestellt, um den Menschen von der Arbeit zu emanzipieren. Statt arbeiten zu müssen, kann der Mensch nun spielen. Die Apparate wurden erfunden,

„um automatisch, das heißt autonom von künftigen menschlichen Eingriffen, zu funktionieren. Das ist ihre Absicht, die sie erzeugt hat: dass der Mensch aus ihnen ausgeschaltet werde. [...] Während der Mensch mehr und mehr ausgeschaltet wird, werden die Apparatprogramme, diese sturen Kombinationsspiele, reicher und reicher an Elementen; sie kombinieren immer schneller und übersteigen die Fähigkeit jedes Menschen, sie zu durchschauen und zu kontrollieren. Wer immer mit Apparaten zu tun hat, hat es mit Black Boxes zu tun, die er nicht durchschauen kann“ (ebd.: 66).

Im Ergebnis dieser Prozesse entsteht ungewollt, auf ebenso zufälligem wie dennoch zwingendem Wege, ein Foto-Universum, das keiner absichtlichen Strategie folgt, und doch den Menschen neu programmiert und determiniert. Jedes einzelne Foto ist als Bildfläche ein magisches Modell für das Verhalten seines Betrachters. Die Distribution und Anwendung der Bilder programmiert die Gesellschaft für eine fortwährende Verbesserung der Apparate:

„Zusammenfassend: Das Fotouniversum ist ein Mittel, die Gesellschaft mit eherner Notwendigkeit, aber in jedem Einzelfall zufällig (also: automatisch) für ein magisches Feedback-Verhalten zugunsten eines Kombinationsspiels zu programmieren und die Gesellschaft in Würfe, in Spielsteine, in Funktionäre automatisch umzuprogrammieren“ (ebd.: 63).

Das apparatische Universum programmiert laut Flusser seine Betrachter nicht nur im Sinne der Rückkopplungsschleifen, sondern bewirkt darüber hinaus eine An-Ähnlichung des Menschen an die Apparate-Kommunikation, es „robotisiert“ Menschen und Gesellschaft. Die neuen, robotisierten Gesten sind laut Flusser in der Gesellschaft als sichtbare Phänomene schon überall zu beobachten:

an Bankschaltern, in Ämtern, in Fabriken, in Supermärkten, im Sport und beim Tanz. Diese Beobachtung Flussers lässt sich nicht von der Hand weisen; heute sind die robotisierten Gesten, 30 Jahre nach dem Erscheinen von Flussers Analyse, in den genannten gesellschaftlichen Bereichen genauso zu beobachten wie zu Flussers Zeit. Ein aufmerksamer Zeitgenosse, der phänomenologisch beobachtet, muss gar feststellen, dass ihre Entwicklung und Verbreitung weiter fortgeschritten ist: Die robotisierten Gesten sind zu sehen bei Bankgeschäften, die mittlerweile zu großen Teilen zwischen Mensch und Apparat abgewickelt werden. Sie sind zu sehen im Arbeitsalltag von Jedermann, der mittlerweile zu großen Teilen der technisch vermittelten Kommunikation gewidmet ist. Sie sind zu beobachten in Fabriken und in Supermärkten, wo standardisierte Handbewegungen der technischen Erfassung oder Manipulation von Objekten zuarbeiten. Sie sind in der Kunst, im Sport, der in vielen Teilen apparate-vermittelt ist, und im Tanz präsent, und gelten hier vielfach als besonders modern und innovativ. Die Leistungsfähigkeit und soziale Faszinationskraft des Phänomens der robotisierten Gesten muss auch vom kritisch-aufmerksamen Zeitbeobachter konstatiert werden, sonst wäre ihre Verbreitung und ihr Erfolg schwerlich zu erklären.

4. Schlussfolgerungen

Gibt es denn nun Auswege aus dieser in ihrer Logik zwingenden Entwicklung einer, wie aus der medienphilosophischen Analyse hervorgeht, absichtslosen, aber umso wirkungsvolleren Übernahme von Macht und Handlungskraft durch die Apparate, die zum Zwecke ihrer eigenen Vervollkommnung agieren, sowie im Interesse der sozialen Gruppen, die das Apparate-Universum kontrollieren? Flusser selbst erkennt und benennt einen möglichen Ausweg: Die Notwendigkeit einer Philosophie der Fotografie. Die Philosophie der Fotografie ist nun wieder als prototypisch für die Analyse der spätmodernen Gesellschaft zu denken. Die Aufgabe dieser Philosophie ist die Frage nach der menschlichen Freiheit in einem neuen Kontext und unter neuen Bedingungen. Die Praxis der Fotografie muss nach der Freiheit befragt werden, die in ihr möglich ist, denn die Fotografie dient hier als exemplarische, vorweggenommene Praxis einer (unserer) spätmodernen Zukunft, und die Fotografen sind bereits Menschen der apparatischen Zu-

kunft. „Ihre Gesten sind vom Fotoapparat programmiert, sie spielen mit Symbolen, sind im ‚tertiären Sektor‘ tätig, an Informationen interessiert, sie erzeugen wertlose Dinge“ (Flusser 1983: 73). Die Philosophie der Fotografie kann die Handlungsspielräume des Menschen aufzeigen:

„man kann den Apparat in seiner Sturheit überlisten, [...] man kann menschliche Absichten in sein Programm hineinschmuggeln, die nicht in ihm vorgesehen sind. [...] Man kann den Apparat zwingen, Unvorhergesehenes, Unwahrscheinliches, Informatives zu erzeugen“ (ebd.).

Freiheit wird in diesem Sinne verstanden als Strategie, Zufall und Notwendigkeit der menschlichen Absicht zu unterwerfen. Freiheit bedeutet für den Fotografen, im Spiel mit dem Apparat gegen den Apparat zu spielen. Die Freiheitsgrade in der fotografischen Praxis analytisch zu bestimmen, bedeutet, da die Fotografen schon eine nachindustrielle Praxis entwickeln, dass die Möglichkeit für ein Modell für die Freiheit im nachindustriellen Kontext schlechthin aufscheint. Doch hier lauern Fallstricke der Argumentation, denn man muss fragen: Verwickelt das Spiel *gegen* den Apparat den „Funktionär“ nicht mindestens so sehr in das Geschehen wie das Spiel *mit* ihm? Wenn man berücksichtigt, dass das Potential an menschlicher Aufmerksamkeit, Zeit und Energie begrenzt ist, dann muss man konstatieren, dass eine negative Bindung mindestens ebenso viel Intensität erzeugt und menschliche Energien aufnimmt, wie eine positive Bindung: Hass bindet emotional mindestens ebenso stark wie Liebe an das Objekt der Affekte; Ärger über ein Objekt verbraucht einen größeren Vorrat an emotionaler Energie als Freude oder Befriedigung. Angewendet auf unsere Fragestellung würde das bedeuten: Das Spiel gegen den Apparat verwickelt den Spieler noch mehr und noch tiefer in das Universum der Apparate als es das naive Spiel mit dem Apparat tut.

So sieht Günter Anders, ein Zeitgenosse Flussers, den Menschen verstrickt in nicht durchschaute Beziehungen zu Dingen und Geräten und meldet den Bedarf einer neuen „Dingpsychologie“ an, da es zu einer „Inversion“ der Beziehungen zwischen Menschen und Geräten komme. Er fragt,

„ob nicht heute ein Großteil unserer emotionalen Energien unseren Apparaten gilt. Erforderlich wäre also eine spezielle [...] psychologische

Sonderdisziplin, deren erste Aufgabe darin zu bestehen hätte, unsere Beziehungen zu unserer Ding-, namentlich zu unserer Apparatewelt zu erforschen; wozu auch die Beziehungen der Dinge zu uns gehören würden“ (Anders 1980: 60).

Laut Anders ist die Alltagswelt, mit der es Menschen zu tun haben, nicht mehr länger in erster Linie eine Menschenwelt, in der es auch Dinge und Apparate gibt, sondern „eine Ding- und Apparatewelt, in der es auch Mitmenschen gibt“ (ebd.). Menschliche Aufmerksamkeit widmet sich in einem wachsenden Maße der Interaktion mit Geräten und Apparaten, und da der Vorrat an Aufmerksamkeit begrenzt ist, geht dies vermutlich auf Kosten der Interaktion mit Menschen und/oder auf Kosten des selbsttätigen Schaffens.

Wir müssen also annehmen, dass das Spiel gegen die Apparate die Spieler noch stärker in das Spiel mit den Apparaten verstrickt. Es stellen sich somit einige Zweifel ein, ob der von Flusser skizzierte Weg einer Philosophie der Fotografie wirklich tragfähig ist. Doch Vilém Flusser führt noch eine zweite, stärkere Überlegung ins Feld: Für eine Philosophie der Fotografie sei es notwendig, die Bilder zu verstehen, ihre Sprache zu entschlüsseln. Nur auf diesem Wege kann ein Bewusstsein für die Bilder geschaffen werden, ihre Magie, ihre selbstverständliche, unhinterfragte Wirkung in der Gesellschaft reflexiv gebrochen werden. Diese Argumentation Flussers ist durchaus überzeugend, und so muss unser wissenschaftliches Bemühen diese Richtung einschlagen: die technischen Bilder zu verstehen und hermeneutisch entschlüsseln zu lernen. Bilder haben eine eigene Sprache, sie können nicht gelesen und interpretiert werden, wie man Texte interpretiert oder liest. Sie haben eine eigene, visuelle Struktur, die sich nicht in zeitlich aufeinanderfolgende Sequenzen gliedert. Die Struktur der fotografischen Bilder entfaltet sich im Räumlichen, alles ist auf einmal im Bild vorhanden, und der Blick kann ewig in einem magischen Zirkel über die verschiedenen Bildelemente kreisen. Diese Struktur des Bildes kann hermeneutisch entschlüsselt werden, doch muss man dabei anders vorgehen als bei einer Textinterpretation, um der „Eigenlogik“ des Bildes gerecht zu werden und den bildlichen Überschuss im Bild methodisch mit einzubeziehen (zum methodischen Vorgehen im Einzelnen vgl. Bosch/Mautz 2012b).

Einzelne Bilder werden nur flüchtig wahrgenommen, da eine Vielzahl von Bildern auf den Betrachter einströmen und seine Aufmerksamkeit fordern. Technisch aufgenommene Bilder überschreiten dabei Kulturgrenzen; sie werden dabei nicht immer richtig verstanden, doch werden sie leichter verstanden als sprachliche Mitteilungen in einer nicht vertrauten Sprache. Gleicht sich die Bildsprache aufgrund der gestiegenen Dichte der Kommunikation an? Beeinflussen sich die visuellen Konventionen der verschiedenen Kulturen wechselseitig? Sind dabei Bewegungen der Konvergenz festzustellen? Entwickelt sich gar eine globale Bildsprache, eine *lingua franca* der Fotografie? In dieser Hinsicht haben wir es tatsächlich mit einer neuen Entwicklung zu tun. Einerseits ist eine Tendenz der Angleichung der Bildsprachen festzustellen, es gibt mehr und mehr auch kulturübergreifend, international, transnational lesbare Bilder, deren ästhetische Struktur von lokalen Besonderheiten „gereinigt“ wurde bzw. universelle Elemente enthält. Hinzu kommt, dass Denk- und Wahrnehmungsweisen der westlichen Welt mittlerweile in nahezu alle Kulturen des Globus eingedrungen sind und diese überformt haben. Bestimmte Bild-Konventionen sind mittlerweile für alle verständlich. Zugleich ist es aber auch so, dass die größere Zugänglichkeit zu Bildern gleichzeitig stärker über lokale Sonderformen informiert, über Abweichungen, Spielformen und Gegenentwürfe, die sich dieser allgemeinen „westlichen“ Bildsprache und ihrer Standardisierung entziehen oder sogar gezielt dagegen arbeiten.

Wer nicht untergehen will in der gigantischen Bilderflut, der muss Bilder lesen können. Von Walter Benjamin stammt der Satz, dass der der Bildunkundige der Analphabet der Zukunft sein wird. Dies zeigt, wie notwendig es ist, Kompetenzen des Bildverstehens zu entwickeln. Flussers Idee einer Philosophie der Fotografie zeigt, dass es notwendig ist, Theorien und Methoden einer Bildhermeneutik zu entwickeln, die fähig ist, Bilder in ihrer Mehrdeutigkeit zu erfassen und zu verstehen. Gerade „gute“ Fotografien mit einem starken *punctum* enthalten komplexe, oft auch widersprüchliche oder ambivalente Botschaften. Eine Vorherrschaft der technischen Bilder in der Arena der visuellen Kommunikation ist also nicht unausweichlich. Die Voraussetzung für die Zähmung der technischen Bilder ist aber, dass wir ihre sozialen Wirkungen ernst nehmen, dass wir die Bilder als Aktanten anerkennen (vgl. hierzu Bosch 2014b), und dass wir einen Weg und ei-

ne Methode zum Verständnis der Bild finden, und damit mehr und mehr Menschen befähigen, Bilder genauer zu dechiffrieren, sie zu „lesen“ und in ihrer Ambiguität und visuellen Komplexität besser zu verstehen.

Ist in Zukunft eine „totale“ Bildkommunikation zu erwarten, eine ständige Gleichzeitigkeit von virtueller und leiblich-räumlicher Präsenz? „Google Glass“ zum Beispiel, der in einem Brillenrahmen getragene Miniaturcomputer, kombiniert aufgenommene Bilder mit Informationen aus dem Netz. Ist mit einer ständigen Inanspruchnahme und sinnlichen Überforderung des „antiquierten“ Menschen zu rechnen? Zum einen kommt es zu einer Beschleunigung und Vervielfältigung der virtuellen Welten, die eine starke Sogwirkung auf ihre menschlichen Nutzer hat. Die virtuelle Welt kennt keinen Rhythmus, keine Pause, keine leiblichen Bedürfnisse, und aufgrund der unbegrenzten Möglichkeiten und Chancen auf Kommunikation übt sie gleichzeitig einen reizvollen Sog und einen sozialen Erfolgsdruck unseres narzisstischen Zeitalters aus, denen man sich kaum entziehen kann. Doch wird zum anderen nicht ganz zufällig in der zeitgenössischen Kultur die Körperlichkeit, auch die leibliche Kopräsenz immer wichtiger. In verschiedenen Bereichen der Gesellschaft gibt es einen neuen „Kult“ um den Körper: Sport, Medizin, Anti-Aging u.v.m. Der Körper bildet den „Anker“ im Hier und Jetzt gegen den allzu starken Sog des virtuellen Netzes und der allgegenwärtigen Kommunikation. Die Herausforderung und die Entwicklung der Zukunft werden darin bestehen, virtuelle und realkörperliche Welt klug und souverän zu kombinieren. Die Entwicklung der elektronischen und visuellen Medien kann wohl nicht mehr rückgängig gemacht werden. Leibliches Geschehen und virtuelles Geschehen ist somit in einer konkurrierenden und ergänzenden Perspektive zu sehen. Die ständige Gleichzeitigkeit beider „Arenen“ kann nicht die Lösung sein, sondern eine balancierte, diachrone Kombination von leiblich-materieller Lebenswelt und virtueller Welt wird notwendig sein.

Literatur

- Anders, Günter (1980): Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution. München: Beck.
- Barthes, Roland (1981): Camera Lucida. Reflections on Photography. New York: Hill and Wang. Dt.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean (1978): Agonie des Realen. Berlin: Merve.
- Baudrillard, Jean u.a. (1989): Philosophie der neuen Technologien. Berlin: Merve.
- Belting, Hans (2006): Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München: Beck.
- Belting, Hans (Hg.) (2007): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Beck.
- Benjamin, Walter (1996): „Kleine Geschichte der Photographie“. In: Ders.: Ein Lesebuch. Hg. v. Michael Opitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 287-312.
- Benjamin, Walter (2009): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried (2006): Was ist ein Bild? 4. Aufl. München: Fink.
- Boehm, Gottfried (2008): Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: PUB.
- Bosch, Aida (2014a): „Wir Versehrten. Zur Fotografie des Leids und der Gewalt“. In: iz3w, Schwerpunktheft Fotografie, Nr. 343, Juli/August 2014.
- Bosch, Aida (2014b): „Mimesis und Transformation. Das fotografische Bild als Aktant mit paradoxen Wirkungen“. In: Mironov, Vladimir V./Wulf, Christoph (Hg.): Mimesis und kulturelle Metamorphosen. Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Bd. 23 (2014), H. 2. Berlin: De Gruyter, S. 153-164.
- Bosch, Aida/Mautz, Christoph (2012a): „Die Eigenlogik globaler Krisenbilder. Kriegsfotografie zwischen Ethik und Ästhetik“. In: Soeffner, Hans-Georg (Hg.): Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen zum 35. DGS-Kongress in Frankfurt am Main. Bd. 1. Wiesbaden: VS Verlag, S. 297-308.
- Bosch, Aida/Mautz, Christoph (2012b): Für eine ästhesiologische Bildhermeneutik, oder: Die Eigenart des Visuellen. Zum Verhältnis von Text und Bild. In: ebd.: Bd. 2 (cd-rom).

- Cassirer, Ernst (1960): Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Hamburg: Meiner.
- Dewey, John (1988): Kunst als Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Flusser, Villém (1999): Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen: EPB.
- Flusser, Villém (1983): Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: EPB.
- Gombrich, Ernst H. (1974): „The visual image“. In: Olson, David R. (Ed.): Media and Symbols: the form of expression, communication and education. Chicago: UCP, S. 241-270.
- Grau, Oliver/Keil, Andreas (2005): Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Harper, Douglas (1994): „On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads“. In: Denzin, Norman K./Lincoln, Yvonna S. (Eds.): Handbook Qualitative Research. Thousand Oaks u.a.: Sage Publications, S. 403-412.
- Merleau-Ponty, Maurice (1961): Das Auge und der Geist. Hamburg: Meiner.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: De Gruyter.
- Mitchell, William J.T. (1990): „Was ist ein Bild?“ In: Bohn, Volker (Hg.): Bildlichkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 17-68.
- Mitchell, William J.T. (2005): Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München: Beck.
- Mitchell, William J.T. (2008): Bildtheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Raab, Jürgen (2008): Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeptionen und materiale Analysen. Konstanz: UVK.
- Raab, Jürgen/Soeffner, Hans-Georg (2005): „Körperlichkeit in Interaktionsbeziehungen“. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 166-188.
- Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie und Ikonologie. Köln: Dumont.
- Plessner, Helmuth (1967): „Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks“. In: Gadamer, Hans-Georg (Hg.): Das Problem der Sprache. München: Fink, S. 555-556.

- Sachs-Hombach, Klaus (2009): Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1908): „Exkurs über die Soziologie der Sinne“. In: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin: Duncker & Humblot, S. 483-493.
- Sontag, Susan (1980): Über Fotografie. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Sontag, Susan (2005): Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Waldenfels, Bernhard (2004): Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wulf, Christoph/Hüppauf, Bernd (Hg.) (2006): Bild und Einbildungskraft. München: Fink.