

Autorin: Sontag, Susan.

Titel: In Platos Höhle.

Quelle: Susan Sontag: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. München/Wien 1989. S. 9-28.

Verlag: Carl Hanser Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Susan Sontag

In Platos Höhle

Noch nicht zu höherer Erkenntnis gelangt, hält die Menschheit sich noch immer in Platos Höhle auf und ergötzt sich - nach uralten Gewohnheiten - an bloßen Abbildern der Wahrheit. Erziehung durch Fotografie aber ist nicht das gleiche wie Erziehung durch ältere, stärker von handwerklicher Technik geprägte Bilder. Ein Grund dafür ist die Vielzahl der Abbilder, die heute überall unsere Aufmerksamkeit erregen. Die Bestandsaufnahme begann 1839 und konzentrierte sich auf Porträtaufnahmen, aber seither ist so ungefähr alles fotografiert worden- jedenfalls scheint es so. Und diese schiere Unersättlichkeit des fotografischen Auges verändert die Bedingungen, unter denen wir in der Höhle, unserer Welt, eingeschlossen sind. Indem sie uns einen neuen visuellen Code lehren, verändern und erweitern Fotografien unsere Vorstellung von dem, was anschauenswert ist und was zu beobachten wir ein Recht haben. Es gibt eine Grammatik und, wichtiger noch, eine Ethik des Sehens. Und schließlich besteht das erstaunlichste Resultat fotografischen Unternehmungsgeistes darin, daß uns das Gefühl vermittelt wird, wir könnten die ganze Welt in unserem Kopf speichern - als eine Anthologie von Bildern.

Fotografien sammeln heißt die Welt sammeln. Filme und Fernsehprogramme flimmern vor uns auf und verlöschen wieder; durch das Standfoto aber ist das Bild auch zum Objekt

geworden, leichtgewichtig, billig zu produzieren, mühelos herumzutragen, zu sammeln, in großen Mengen zu stapeln. In Godards *Les Carabiniers* (1963) werden zwei arme Bauerntölpel in die königliche Armee gelockt, indem man ihnen verspricht, sie könnten plündern, schänden, töten, dem Feind alles antun, was sie wollten, und dabei reich werden. Aber der Koffer voller Kriegsbeute, den Michelangelo und Odysseus Jahre später triumphierend zu ihren Frauen heimbringen, enthält, wie sich herausstellt, nichts anderes als Hunderte von Ansichtskarten, die Denkmäler, Warenhäuser, Säugetiere, Naturwunder, Transportmittel, Kunstwerke und andere Sehenswürdigkeiten aus aller Herren Länder zeigen. Godards Gag parodiert sehr drastisch die fragwürdige Magie des fotografischen Bildes. Fotografien sind die vielleicht geheimnisvollsten aller Objekte, welche die Umwelt, die wir als »modern« begreifen, ausmachen und gestalten. Fotografien sind tatsächlich eingefangene Erfahrung, und die Kamera ist das ideale Hilfsmittel, wenn unser Bewußtsein sich etwas aneignen will.

Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen. Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie Erkenntnis - und deshalb wie Macht - anmutet. Jener bereits notorische erste Sturz in die Entfremdung, der den Menschen daran gewöhnt hat, die Welt im gedruckten Wort zu abstrahieren, hat ihm vermutlich das Mehr an Faustischer Energie und psychischer Schädigung eingebracht, das erforderlich war, um moderne, unorganische Gesellschaftsstrukturen zu schaffen. Aber das gedruckte Wort scheint ein weniger trügerisches Mittel zu sein, um die Welt auszulaugen, sie in einen Gegenstand der Vorstellung zu verwandeln, als das fotografische Bild, das heute den größten Teil der Kenntnisse vermittelt, die der Mensch vom Erscheinungsbild der Vergangenheit und von der Spannweite der Gegenwart besitzt. Was über eine Person oder ein Ereignis geschrieben wird, ist im Grund Interpretation, genauso wie handgefertigte, auf das Visuelle beschränkte Aussageformen, etwa Zeichnungen und Gemälde. Fotografische Bilder aber scheinen nicht so sehr Aussagen über die Welt als vielmehr Bruchstücke der Welt zu sein: Miniaturen der Realität, die jedermann anfertigen oder erwerben kann. Fotografien, die am Maßstab der Welt herumbasteln, werden ihrerseits verkleinert, vergrößert, beschnitten, retuschiert, manipuliert, verfälscht. Von den üblichen Krankheiten papierner Objekte heimgesucht, altern sie; sie verschwinden; sie bekommen Wert, sie werden gekauft und veräußert; sie werden reproduziert. Fotografien,

die die Welt zusammenbündeln, scheinen dazu einzuladen, selbst gebündelt zu werden. Sie werden in Alben geklebt, gerahmt und auf Tische gestellt, an die Wand geheftet, als Dias projiziert. Sie erscheinen in Zeitungen und Magazinen, werden von Polizisten in Karteien geordnet, von Museen ausgestellt und von Verlegern zusammengetragen.

Viele Jahrzehnte lang war das Buch das einflußreichste Instrument zur Zusammenstellung von (meist stark verkleinerten) Fotografien, denen auf diese Weise Langlebigkeit, wenn nicht sogar Unsterblichkeit - Fotos als solche sind fragile Objekte, die leicht zerrissen oder verlegt werden können - und ein breiteres Publikum garantiert wurde. Die Fotografie in einem Buch ist ganz offensichtlich das Abbild eines Abbilds. Aber da das fotografische Bild nun einmal ein gedrucktes Objekt mit glatter Oberfläche ist, verliert es von seiner eigentlichen Qualität weniger, wenn es in einem Buch reproduziert wird, als ein Gemälde. Dennoch ist das Buch kein gänzlich befriedigendes Instrument, um eine größere Anzahl Fotos in Umlauf zu bringen. Die Reihenfolge, in der die Bilder betrachtet werden sollen, wird durch die Aufeinanderfolge der Seiten nahegelegt; aber nichts verpflichtet den Leser, sich an diese Reihenfolge zu halten, oder gibt an, wie lange er jedes Foto betrachten soll. Chris Markers Film *Si J'avais Quatre Dromadaires* (1966) - eine brillant instrumentierte Meditation über zahlreiche Fotos verschiedenster Art und Thematik - verweist auf eine subtilere und strengere Methode, Fotos zu bündeln. Sowohl die Reihenfolge als auch die Zeit, die der Betrachter jedem einzelnen Bild widmen soll, ist festgelegt; außerdem erhöhen sich die visuelle Qualität und die emotionale Wirkung, weil die Fotos größer, lesbarer, stärker in den Mittelpunkt gerückt sind. Aber in einen Film übertragene Fotos hören auf, sammelbare Objekte zu sein - die sie noch immer sind, wenn sie in Büchern zusammengefaßt werden.

Fotos liefern Beweismaterial. Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint »bestätigt«, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt. In einem bestimmten Anwendungsbereich inkriminiert die Kameraaufzeichnung. Seit ihrer Verwendung durch die Polizei bei der mörderischen Razzia auf die Pariser Kommunarden im Juni 1871 wurden Fotos zum Werkzeug moderner Staaten bei der Überwachung und Kontrolle einer zunehmend mobilen Bevölkerung. In einem anderen Anwendungsbereich dient die Kamera der Rechtfertigung. Eine Fotografie gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, daß ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat. Das Bild mag verzerren; immer

aber besteht Grund zu der Annahme, daß etwas existiert - oder existiert hat -, das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist. Wie immer die Grenzen (aufgrund seines Amateurstatus) oder Ansprüche (aufgrund seiner künstlerischen Fähigkeiten) des einzelnen Fotografen abgesteckt sein mögen: Die Fotografie - jede Fotografie - scheint eine unschuldigere und deshalb genauere Beziehung zur sichtbaren Realität zu haben als andere mimetische Objekte. Virtuosen der Kamera wie Alfred Stieglitz und Paul Strand, die jahrzehntelang hervorragende, unvergeßliche Fotos komponiert haben, wollen immer in erster Linie etwas »da draußen« zeigen - genau wie der Besitzer einer Polaroid-Kamera, für den das Fotografieren eine handliche, flinke Form des Sich-Notizen-Machens ist, oder wie der Knipser mit seiner Box, für den Schnappschüsse Souvenirs aus dem Alltagsleben sind.

Während ein Gemälde oder eine Prosaschilderung nie etwas anderes sein kann als eine engbegrenzte Interpretation, kann man eine Fotografie als engbegrenztes Spiegelbild begreifen. Aber trotz der mutmaßlichen Aufrichtigkeit, die allen Fotografien Autorität, Bedeutung und Reiz verleiht, bildet die Arbeit des Fotografen ihrem Wesen nach keine Ausnahme in dem meist etwas anrühigen Gewerbe, das zwischen Kunst und Wahrheit angesiedelt ist. Selbst wenn die Fotografen es als ihre Hauptaufgabe betrachten, die Realität widerzuspiegeln, bleiben sie dennoch den stummen Befehlen des Geschmacks und des Gewissens ausgesetzt. Die hochbegabten Mitglieder des Ende der dreißiger Jahre durchgeführten fotografischen Projekts der *Farm Security Administration* (darunter Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russel Lee) machten Dutzende von Porträtaufnahmen eines Kleinpächters, bevor sie überzeugt waren, genau das getroffen zu haben, was sie auf dem Film festhalten wollten - jenen Gesichtsausdruck, der ihren eigenen Vorstellungen von Armut, Würde und Ausbeutung, von Licht, Struktur und geometrischem Maß entsprach. Bei der Entscheidung, wie ein Bild aussehen sollte, bei der Bevorzugung einer von mehreren Aufnahmen zwingen die Fotografen ihrem Gegenstand stets bestimmte Maßstäbe auf. Auch wenn es in gewisser Hinsicht zutrifft, daß die Kamera die Realität einfängt und nicht nur interpretiert, sind Fotos doch genauso eine Interpretation der Welt wie Gemälde und Zeichnungen. Daß es genug Beispiele für relativ unkritisches, wahlloses oder unambitioniertes Fotografieren gibt, macht das Didaktische des ganzen Unternehmens nicht geringer. Gerade die Passivität - und

Allgegenwart - der fotografischen Aufzeichnung ist die »Botschaft« der Fotografie, gerade darin liegt ihre Aggressivität.

Bilder, die idealisieren (wie ein Großteil der Mode- und Tierfotos), sind nicht weniger aggressiv als solche, die aus der Anspruchslosigkeit eine Tugend machen (wie Klassenbilder, simple Stilleben und Verbrecherfotos). Jedem Zücken der Kamera wohnt Aggressivität inne. Das ist ebenso evident in den vierziger und fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, dem ersten ruhmreichen Jahrzehnt der Fotografie, wie in all den folgenden Jahrzehnten, in deren Verlauf der technische Fortschritt eine ständige Verbreitung eben jener Mentalität ermöglichte, die die Welt als ein Sortiment potentieller fotografischer Aufnahmen begreift. Sogar für jene frühen Meister - David Octavius Hill und Julia Margaret Cameron -, denen die Kamera dazu diente, malereiähnliche Bilder zu schaffen, bedeutete die fotografische Arbeit eine weitgehende Abkehr von malerischen Zielen. Von Anfang an war die Fotografie bestrebt, so viele Motive wie nur möglich einzufangen. Die Malerei hatte niemals eine derart enorme Spannweite. Die spätere Industrialisierung der Fotografie verwirklicht nur das Versprechen, das diese von Anfang an gab: jede Erfahrung durch ihre Übersetzung in Bilder zu demokratisieren.

Die Zeiten, in denen das Fotografieren eine sperrige und kostspielige Apparatur erforderte - das Spielzeug der Geschickten, Wohlhabenden und Besessenen -, scheinen in der Tat weit entfernt vom Zeitalter der handlichen Taschenkamera, die jedermann einlädt, Aufnahmen zu machen. Die ersten, anfangs der vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich und England hergestellten Kameras wurden nur von Erfindern und Kuriositätensammlern benutzt. Da es keine professionellen Fotografen gab, konnte es auch keine Amateure geben, und das Fotografieren hatte keine eindeutig gesellschaftliche Funktion; es war eine unentgeltliche künstlerische Tätigkeit, obwohl sie nur selten den Anspruch erhob, Kunst zu sein. Erst durch ihre Industrialisierung wurde die Fotografie zu einer eigenständigen Kunst. Und während die Industrialisierung dem fotografischen Handwerk soziale Funktionen gab, förderten ablehnende Reaktionen auf diese Entwicklung das Selbstbewußtsein der Fotografen und ihre Neigung zu stilistischen Experimenten mit Fotografie-als-Kunst.

In jüngster Zeit ist das Fotografieren ein ebenso weitverbreiteter Zeitvertreib geworden wie Sex oder Tanzen - was bedeutet, daß die Fotografie, wie jede Form von Massenkunst, von den meisten Leuten nicht als Kunst betrieben wird. Sie ist vornehmlich ein gesellschaftlicher Ritus, ein Abwehrmittel gegen Ängste und ein Instrument der Macht.

Herausragende Ereignisse im Leben eines Mitglieds der Familie (oder einer anderen Gruppe) im Bild festzuhalten, war der erste weitverbreitete Gebrauch, der von der Fotografie gemacht wurde. Mindestens ein Jahrhundert lang war der Hochzeitsfotograf ebenso fester Bestandteil der Zeremonie wie die vorgeschriebenen verbalen Formeln. Kameras begleiten das Familienleben. Wie aus einer in Frankreich durchgeführten soziologischen Untersuchung hervorgeht, besitzen die meisten Haushalte eine Kamera; in einem Haushalt mit Kindern ist die Wahrscheinlichkeit, daß mindestens eine Kamera vorhanden ist, doppelt so groß wie in einem kinderlosen. Keine Aufnahmen von den Kindern zu machen - insbesondere wenn sie noch klein sind - gilt als Zeichen elterlicher Gleichgültigkeit, wie es andererseits als Zeichen jugendlicher Auflehnung gilt, sich nicht für ein Examensfoto zur Verfügung zu stellen.

Mit Hilfe von Fotografien konstruiert jede Familie eine Porträt-Chronik ihrer selbst - eine tragbare Kollektion von Bildern, die Zeugnis von familiärer Verbundenheit ablegt. Es spielt keine Rolle, welche Aktivitäten fotografiert werden, solange man überhaupt Aufnahmen macht und liebevoll aufbewahrt. Fotografieren wird zu einem Ritus des Familienlebens in eben dem Augenblick, da sich in den industrialisierten Ländern Europas und Amerikas ein radikaler Wandel der Institution Familie anbahnt. Als jene klaustrophobische Einheit, die Kernfamilie, aus einem sehr viel umfassenderen Familienkollektiv herausgelöst wurde, beeilte sich die Fotografie, die gefährdete Kontinuität und den schwindenden Einflußbereich des Familienlebens festzuhalten und symbolisch neu zu formulieren. Jene geisterhaften Spuren, die Fotografien, sorgen jetzt für die zeichenhafte Präsenz der verstreuten Angehörigen. Das Fotoalbum einer Familie bezieht sich im allgemeinen auf die Familie im weiteren Sinne - und ist häufig alles, was davon übriggeblieben ist.

Wie Fotografien dem Menschen den imaginären Besitz einer Vergangenheit vermitteln, die unwirklich ist, so helfen sie ihm auch, Besitz von einer Umwelt zu ergreifen, in der er sich unsicher fühlt. So entwickelt sich die Fotografie zum Zwillingbruder der

kennzeichnendsten aller modernen Aktivitäten: des Tourismus. Zum erstenmal in der Geschichte verlassen große Menschenmassen regelmäßig für kurze Zeit ihre gewohnte Umgebung. Es scheint schlechterdings unnatürlich, zum Vergnügen zu reisen, ohne eine Kamera mitzunehmen. Fotos sollen den unwiderleglichen Beweis liefern, daß man die Reise unternommen, das Programm durchgestanden und dabei seinen Spaß gehabt hat. Fotografieren dokumentieren Konsumakte, die außerhalb der Reichweite der Familie, der Freunde und der Nachbarn vollzogen werden. Die Abhängigkeit von der Kamera als jener Erfindung, die das, was einer erlebt hat, erst zur Wirklichkeit macht, schwindet nicht, wenn die Menschen öfter verreisen. Fotografieren stillt ebenso das Bedürfnis der Kosmopoliten, die Fototrophäen von ihrer Bootsfahrt auf dem Blauen Nil oder ihrem Zweiwochenaufenthalt in China anhäufen, wie das der kleinbürgerlichen Urlauber, die Schnappschüsse vom Eiffelturm oder den Niagara-Fällen machen.

Als Mittel zur Beglaubigung von Erfahrung verwandt, bedeutet das Fotografieren aber auch eine Form der Verweigerung von Erfahrung - indem diese auf die Suche nach fotogenen Gegenständen beschränkt wird, indem man Erfahrung in ein Abbild, ein Souvenir, verwandelt. Reisen wird zu einer Strategie, die darauf abzielt, möglichst viele Fotos zu machen. Allein schon das Hantieren mit der Kamera ist beruhigend und mildert das Gefühl der Desorientierung, das durch Reisen oft verschärft wird. Die meisten Touristen fühlen sich genötigt, die Kamera zwischen sich und alles Ungewöhnliche zu schieben, das ihnen begegnet. Nicht wissend, wie sie sonst reagieren sollten, machen sie eine Aufnahme. So wird Erfahrung in eine feste Form gebracht: stehenbleiben, knipsen, weitergehen. Diese Methode kommt insbesondere jenen Touristen entgegen, die zu Hause einer erbarmungslosen Arbeitsethik unterworfen sind - den Deutschen, Japanern, Amerikanern. Die Handhabung einer Kamera dämpft die innere Unruhe, die ständig unter Streß arbeitende Menschen empfinden, wenn sie Urlaub machen und sich nur amüsieren sollen. Aber nun haben sie »etwas zu tun«, das auf angenehme Weise an Arbeit erinnert: sie dürfen fotografieren.

Menschen, die ihrer Vergangenheit beraubt sind, scheinen die eifrigsten Fotonarren zu sein, zu Hause und in der Fremde. Jeder, der in einer Industriegesellschaft lebt, wird allmählich dazu gezwungen, mit der Vergangenheit zu brechen; in einigen Ländern aber – etwa in Japan und den Vereinigten Staaten - hat dieser Bruch starkes Trauma ausgelöst.

In den frühen siebziger Jahren unseres Jahrhunderts wurde die legendäre Figur des forschen, mit Dollars und Spießigkeit gesegneten amerikanischen Touristen der fünfziger und sechziger Jahre von der rätselhaften Erscheinung des meist in Gruppen auftretenden japanischen Touristen abgelöst, der, dank der erstaunlichen Überbewertung des Yen jüngst aus seinem Inselgefängnis entlassen, meist mit zwei Kameras bewaffnet ist, an jeder Hüfte eine.

Die Fotografie ist zu einem der wichtigsten Hilfsmittel geworden, um eine Erfahrung zu machen, um den Anschein der Teilnahme an irgend etwas zu erwecken. Eine ganzseitige Anzeige zeigt eine kleine Gruppe von Menschen, die dicht beieinander stehen und entsetzt, erregt, fassungslos wirken - alle, bis auf einen. Dieser hält eine Kamera ans Auge; er macht einen selbstsicheren Eindruck und scheint fast zu lächeln. Während die anderen passive, offensichtlich leicht beunruhigte Zuschauer sind, hat der Besitz einer Kamera diesen einen Menschen »aktiviert«, ihn zum Voyeur gemacht. Nur er ist Herr der Lage.

Was sehen diese Leute? Wir wissen es nicht. Und es spielt auch keine Rolle. Es ist ein *Ereignis*: etwas Sehenswertes - und damit Fotografierenswertes. Der Text der Anzeige - weiße Buchstaben, die quer über das untere, dunklere Drittel des Fotos verlaufen wie aus einem Fernschreiber tickernde Meldungen - besteht lediglich aus sechs Worten: ». . . Prag . . . Woodstock . . . Vietnam . . . Sapporo . . . Londonderry . . . LEICA.« Zerstörte Hoffnungen, jugendliche Mätzchen, Kolonialkriege und Wintersport werden über einen Kamm geschoren - von der Kamera einander gleichgesetzt. Das Fotografieren hat eine chronisch voyeuristische Beziehung zur Welt geschaffen, die die Bedeutung aller Ereignisse einebnet.

Eine Fotografie ist nicht nur das Ergebnis der Begegnung zwischen einem Ereignis und einem Fotografen. Eine Aufnahme zu machen, ist selbst schon ein Ereignis, und zwar eines, das immer mehr gebieterische Rechte verleiht: sich einzumischen in das, was geschieht, es zu usurpieren oder aber zu ignorieren. Unsere Einstellung zur jeweiligen Situation wird jetzt durch die Einmischung der Kamera artikuliert.

Die Allgegenwart der Kamera legt den Schluß nahe, daß Zeit aus interessanten Ereignissen, fotografierenswerten Ereignissen besteht. Und daraus leitet sich nur zu leicht die Auffassung ab, daß jedes Ereignis, sobald es einmal ins Rollen gekommen ist, sich ungeachtet seiner moralischen Qualität vollenden dürfe - so daß etwas anderes, nämlich das Foto, in die Welt gesetzt werden kann. Nach Ablauf des Ereignisses wird noch immer das Bild existieren und ihm eine Art Unsterblichkeit (und Bedeutsamkeit) verleihen, die es andernfalls niemals hätte beanspruchen können. Während Menschen aus Fleisch und Blut drauf und dran sind, sich selbst oder andere umzubringen, steht der Fotograf hinter seiner Kamera und erschafft ein winziges Element einer anderen Welt: Der Bilder-Welt, die sich anheischig macht, uns alle zu überdauern.

Das Fotografieren ist seinem Wesen nach ein Akt der Nicht-Einmischung. Der Horror solch denkwürdiger *coups* des zeitgenössischen Fotojournalismus wie etwa der Bilder eines vietnamesischen Priesters, der nach dem Benzinbehälter greift, oder eines bengalischen Soldaten, der mit dem Seitengewehr einen gefesselten Kollaborateur ersticht, erklärt sich daraus, daß wir wissen, wie plausibel es geworden ist, wenn ein Fotograf, der sich vor die Alternative gestellt sieht, eine Aufnahme zu machen oder sich für das Leben eines anderen einzusetzen, die Aufnahme vorzieht. Wer sich einmischt, kann nicht berichten; und wer berichtet, kann nicht eingreifen. Djiga Vertovs großartiger Film *Der Mann mit der Kamera* (1929) zeigt den idealen Fotografen als jemanden, der ständig in Bewegung ist, der sich durch ein Panorama völlig unterschiedlicher Ereignisse so agil und schnell bewegt, daß jede Einmischung absolut unmöglich ist. Hitchcocks *Das Fenster zum Hof* (1954) liefert den Gegensatz dazu: Der von James Stewart dargestellte Fotograf konzentriert sich mittels seiner Kamera auf ein einziges Ereignis - weil er sich das Bein gebrochen hat und an den Rollstuhl gefesselt ist. Die Tatsache, daß er vorläufig unbeweglich ist, hindert ihn daran, in das, was er sieht, einzugreifen und macht es für ihn um so wichtiger, Fotos anzufertigen. Selbst wenn eine Einmischung im rein physischen Sinn nicht möglich ist, stellt der Gebrauch einer Kamera eine Form der Teilnahme dar.

Obwohl die Kamera eine Beobachtungsstation ist, ist der Akt des Fotografierens mehr als nur passives Beobachten. Ähnlich dem sexuellen Voyeurismus ist er eine Form der Zustimmung, des manchmal schweigenden, häufig aber deutlich geäußerten Einverständnisses damit, daß alles, was gerade geschieht, weiter geschehen soll.

Fotografieren bedeutet an den Dingen, wie sie nun einmal sind, interessiert zu sein, daran, daß ihr *status quo* unverändert bleibt (wenigstens so lange, wie man zu einer »guten« Aufnahme braucht). Es bedeutet, im Komplott mit allem zu sein, was ein Objekt interessant, fotografierenswert macht, auch - wenn das gerade von Interesse ist - mit dem Leid und Unglück eines anderen Menschen.

»Ich hielt das Fotografieren immer für etwas Unanständiges -das fand ich daran besonders kennzeichnend«, schrieb Diane Arbus, »und als ich es zum erstenmal selbst tat, kam ich mir sehr pervers vor.« Berufsfotograf zu sein, kann man für etwas Unanständiges halten - um Arbus' saloppen Ausdruck zu gebrauchen -, wenn der Fotograf etwas aufnimmt, das als anrühlich, tabu oder als hart an der Grenze gilt. Unanständige Sujets zu finden, ist heute allerdings schwieriger. Aber was hat es mit dem »perversen« Aspekt des Fotografierens auf sich? Eigentlich müßten Berufsfotografen häufig sexuelle Phantasien haben, wenn sie hinter der Kamera stehen. Vielleicht liegt die Perversion darin, daß diese Phantasien zwar plausibel, zugleich aber anstößig sind. In *Blow-up* (1967) zeigt Antonioni, wie der Modelfotograf sich, konvulsivisch zuckend, mit der Kamera über Veruschkas Körper beugt. Unanständig - zweifellos! Tatsächlich aber ist das Hantieren mit einer Kamera kein sonderlich geeignetes Mittel, sich jemandem sexuell zu nähern. Der Abstand zwischen dem Fotografen und seinem Modell muß eingehalten werden. Die Kamera kann weder vergewaltigen noch in Besitz nehmen. Sie kann anzüglich sein, zudringlich werden, sich unbefugt Zutritt verschaffen, verzerrt darstellen, ausbeuten und, im weitesten Sinn des Wortes, morden - aber all dies sind Handlungen, die, anders als der Geschlechtsakt, aus der Entfernung und auch mit einer gewissen inneren Distanz ausgeübt werden können.

Eine sehr viel heftigere sexuelle Phantasie findet sich in Michael Powells höchst ungewöhnlichem Film *Peeping Tom* (1960), der nicht von einem bloßen Voyeur, sondern von einem Psychopathen handelt, der Frauen mit einer in seiner Kamera verborgenen Waffe tötet, während er sie fotografiert. Kein einziges Mal berührt er seine Modelle. Er begehrt nicht ihre Körper; er will, daß sie in Gestalt von fotografischen Bildern anwesend sind, die zeigen, wie sie ihren eigenen Tod erfahren, und die er bei sich zu Hause zu seinem einsamen Vergnügen auf die Leinwand projiziert. Der Film geht von der Annahme aus, daß zwischen Impotenz und Aggressivität, zwischen professionalisierter »Schaulust«

und Grausamkeit Beziehungen bestehen, die auf die zentralen, mit der Kamera verknüpften Phantasievorstellungen verweisen. Die Kamera als Phallus ist lediglich eine dürftige Variante der unvermeidlichen Metaphorik, deren sich jedermann unbewußt bedient. So vage wir uns solcher Phantasievorstellungen auch bewußt sein mögen - sie werden dennoch unverhohlen beim Namen genannt, wenn wir davon sprechen, daß wir die Kamera »laden« und »zücken« und ein Bild »schießen«.

Die altmodische Kamera war unhandlicher und schwieriger zu laden als eine Brown Bess-Muskete. Die moderne Kamera will offenbar eine Art Strahlenpistole sein. In einer Werbeanzeige ist folgendes zu lesen:

Die Yashica Elektro - 35 GT ist eine Kamera des Raumfahrtzeitalters, die Ihre Familie begeistern wird. Herrliche Aufnahmen bei Tag und Nacht. Automatisch. Keine technischen Kinkerlitzchen. Nur zücken, zielen, schießen. Das Computergehirn und die elektronische Blende besorgen den Rest.

Ähnlich dem Auto wird die Kamera wie eine Räuberwaffe angepriesen - so automatisiert wie möglich und stets einsatzbereit. Dem Publikumsgeschmack entsprechen leicht zu bedienende Geräte mit unsichtbarer Technik. Die Hersteller versichern ihren Kunden, daß Fotografieren keine besonderen Fertigkeiten oder technischen Kenntnisse voraussetzt, daß der Apparat allwissend ist und auf den leisesten Befehl reagiert. Es ist genauso einfach wie einen Zündschlüssel zu drehen oder eine Schußwaffe abzufeuern.

Wie Schußwaffen und Autos sind auch Kameras Wunsch-Maschinen, deren Benutzung süchtig macht. Aber sie sind, den Übertreibungen der Umgangssprache und der Werbung zum Trotz, nicht von tödlicher Wirkung. Die verstiegenen Formulierungen, mit denen Autos angeboten werden, als seien sie Waffen, entsprechen in gewissem Sinne der Wahrheit: Kriegszeiten ausgenommen, werden mehr Menschen von Autos als von Schußwaffen getötet. Das Kamera-Gewehr tötet nicht, und damit scheint diese ominöse Metapher reiner Bluff zu sein - nicht anders, als wenn ein Mann sich vorstellt, er habe ein Gewehr, ein Messer, oder einen Hammer zwischen den Beinen. Dennoch haftet dem Akt des Fotografierens etwas Räuberisches an. 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 - ein sanfter, einem traurigen und verängstigten Zeitalter angemessener Mord.

Vielleicht lernen die Menschen eines Tages, ihre Aggressionen häufiger mit der Kamera und seltener mit dem Gewehr abzureagieren, auch wenn dafür eine noch stärkere Überflutung der Welt mit Bildern in Kauf genommen werden müßte. Eine Möglichkeit, von Gewehrkugeln zur Kamera überzuwechseln, bieten die Foto-Safaris, die in Ost-Afrika allmählich die Jagd-Safaris ersetzen. Statt mit Winchesters sind die Jäger mit Hasselblads ausgerüstet; statt mit Hilfe eines Zielfernrohrs ihr Gewehr in Anschlag zu bringen, spähen sie durch einen Sucher, um den richtigen Bildausschnitt zu erhalten. Im London des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts klagte Samuel Butler darüber, »daß hinter jedem Busch ein Fotograf steckt, der herumläuft wie ein brüllender Löwe auf der Suche nach etwas, das er verschlingen kann«. Heute legt der Fotograf auf wilde Tiere an, die, vom Aussterben bedroht, nicht mehr getötet werden dürfen. In dieser ernstesten Komödie, der ökologischen Safari, haben sich die Jagdflinten in Kameras verwandelt, weil die Natur heute nicht mehr ist, was sie einmal war - etwas, wovor sich der Mensch schützen muß. Jetzt bedarf die Natur - gezähmt, gefährdet, vom Tod bedroht -des Schutzes vor dem Menschen. Wenn wir Angst haben, schießen wir. Sind wir aber nostalgisch gestimmt, machen wir ein Foto.

Gegenwärtig erleben wir eine nostalgische Phase, und Fotos fördern die Nostalgie. Die Fotografie ist eine elegische Kunst, eine von Untergangsstimmung überschattete Kunst. Die meisten Menschen, die fotografiert werden, haben, gerade weil sie fotografiert werden, etwas Rührendes an sich. Ein häßliches oder groteskes Modell kann rührend wirken, weil es der Fotograf seiner Aufmerksamkeit gewürdigt hat. Ein schönes Modell kann wehmütige Gefühle hervorrufen, weil es, seitdem die Aufnahme gemacht wurde, gealtert, verblüht oder gestorben ist. Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.

Kameras begannen die Welt in dem Augenblick abzubilden, als die menschliche Landschaft sich rapide zu verändern begann: Während unzählige Formen biologischen und gesellschaftlichen Lebens in einer kurzen Zeitspanne vernichtet wurden, ermöglichte eine Erfindung die Aufzeichnung dessen, was dahinschwand. Das stimmungsvolle, ungemein vielgestaltige Paris eines Atget und Brassai gehört zum größten Teil der Vergangenheit an. Wie die toten Angehörigen und Freunde im Familienalbum, deren fotografische Präsenz ein wenig von der Angst und Reue vertreibt, die ihr Hinscheiden ausgelöst hat, verschaffen uns Fotos von abgerissenen Stadtvierteln, von entstellten und unfruchtbar gemachten ländlichen Gegenden eine auf Taschenformat geschrumpfte Beziehung zur Vergangenheit.

Ein Foto ist zugleich Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit. Wie ein gemütliches Kaminfeuer regen Fotografien - namentlich solche von Menschen, fernen Ländern, fremden Städten und längst vergangenen Tagen - zu Träumereien an. Das Gefühl der Unerreichbarkeit, das Fotos auslösen können, wirkt sich unmittelbar auf die erotischen Gefühle derer aus, die etwas für um so begehrenswerter halten, je weiter es entfernt ist. Die Fotografie des Geliebten, im Geldbeutel einer verheirateten Frau versteckt, das Fotoposter eines Rock-Stars, über dem Bett eines Halbwüchsigen an die Wand geheftet, das Politikergesicht auf der am Mantel getragenen Wahlkampfplakette, der Schnappschuß von den eigenen Kindern, den ein Taxifahrer an der Blendschutzscheibe befestigt hat - solch talismanartiger Gebrauch von Fotos drückt eine Mischung aus Sentimentalität und verborgenem Glauben an magische Kräfte aus: Er ist ein Versuch, mit einer anderen Wirklichkeit Fühlung aufzunehmen oder sie für sich zu beanspruchen.

Fotografien können der sinnlichen Begierde auf höchst unmittelbare Weise Vorschub leisten - etwa wenn jemand Aufnahmen anonymer Beispiele dessen, was er begehrt, als Masturbationshilfe sammelt. Problematischer wird die Sache, wenn Fotografien zur Stimulierung des moralischen Impulses verwendet werden. Begierde hat keine Geschichte - zumindest wird sie stets als etwas rein Vordergründiges, Unmittelbares erfahren. Sie wird von Archetypen erregt und ist in dieser Hinsicht abstrakt. Moralische Empfindungen aber sind in die Geschichte eingebettet, deren *personae* konkret, deren Situationen immer spezifisch sind. So gelten nahezu entgegengesetzte Regeln für die Verwendung von Fotos zur Erweckung der Begierde und für ihre Verwendung zur

Erweckung des Gewissens. Die Bilder, die das Gewissen mobilisieren, beziehen sich immer auf eine bestimmte historische Situation. Je allgemeiner ihre Aussage ist, desto geringer die Wahrscheinlichkeit, daß sie etwas bewirken.

Ein Foto, das von unvermutetem Elend irgendwo in der Welt berichtet, wird die öffentliche Meinung nicht beeinflussen, wenn der entsprechende Zusammenhang mit eigenen Empfindungen und Verhaltensweisen fehlt. Die Aufnahmen, die Matthew Brady und seine Mitarbeiter von den Schrecknissen der Schlachtfelder machten, konnten ihre Landsleute nicht davon abhalten, den Bürgerkrieg verbissen fortzusetzen. Die Fotos von zerlumpten, zu Skeletten abgemagerten Kriegsgefangenen in Andersonville, Georgia, lösten in den Nordstaaten flammende Empörung aus - über den Süden. (Die ungeheure Wirkung der Andersonville-Fotos erklärt sich wohl zum Teil auch daraus, daß man damals noch sehr selten Fotografien zu sehen bekam.) Die politische Einsicht, zu der viele Amerikaner in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts gelangten, verhilft ihnen wohl auch dazu, beim Anblick der Aufnahmen von Dorothea Lange, die 1942 Amerikaner japanischer Abstammung beim Transport von der Westküste in Internierungslager fotografierte, dieses Geschehen als das zu begreifen, was es tatsächlich war - ein von der Regierung an einer großen Gruppe amerikanischer Bürger begangenes Verbrechen. Nur wenige von denen, die diese Bilder in den vierziger Jahren sahen, haben auf sie so eindeutig reagiert, denn die Beweggründe für ein derartiges Urteil waren überlagert von der allgemeinen Übereinstimmung, daß dieser Krieg notwendig sei. Durch Fotos kann eine moralische Position zwar nicht geschaffen, wohl aber verstärkt und - im frühen Entwicklungsstadium - gefördert werden.

Fotos sind einprägsamer als bewegliche Bilder - weil sie nur einen säuberlichen Abschnitt und nicht das Dahinfließen der Zeit zeigen. Das Fernsehen ist eine Flut allzu wahllos aneinandergereihter Bilder, deren jedes das vorhergehende aufhebt. Jedes Standfoto ist ein bevorzugter Augenblick, verwandelt in ein dünnes Objekt, das man aufbewahren und immer wieder betrachten kann. Fotografien wie jene, die im Jahre 1972 fast überall in der Welt auf den Titelseiten der Zeitungen erschien - ein nacktes südvietnamesisches Kind, das, soeben mit amerikanischem Napalm besprüht, eine Straße entlangläuft, direkt auf die Kamera zu, mit ausgestreckten Armen und vor Schmerzen schreiend - haben

vermutlich mehr dazu beigetragen, daß sich die Öffentlichkeit immer heftiger gegen diesen Krieg wandte, als hundert Stunden im Fernsehen ausgestrahlte Barbareien.

Man würde sich gern vorstellen, daß die amerikanische Öffentlichkeit dem Koreakrieg weniger einmütig zugestimmt hätte, wenn sie mit fotografischem Beweismaterial für die Verwüstung Koreas konfrontiert worden wäre, einem ökologischen Mord und einem Genozid, die in mancher Hinsicht noch gründlicher besorgt wurden als ein Jahrzehnt später in Vietnam. Aber die Hypothese ist töricht. Die Öffentlichkeit bekam solche Fotos nicht zu sehen, weil ideologisch kein Platz dafür da war. Niemand brachte Bilder aus dem Alltagsleben von Pyongyang mit nach Hause, um zu zeigen, daß der Feind ein menschliches Antlitz hatte - Aufnahmen, wie sie Felix Green und Marc Riboud später aus Hanoi mitbrachten. Die Amerikaner hatten Zugang zu Fotos vom Leidensweg der Vietnamesen (viele stammten aus militärischen Quellen und waren zu einem gänzlich anderen Zweck aufgenommen worden), weil die Journalisten, die sich um solche Fotos bemühten, sich dadurch gedeckt fühlten, daß dieser Krieg in den Augen zahlreicher Amerikaner ein erbarmungsloser Kolonialkrieg war. Der Koreakrieg war anders gesehen worden - nämlich als Teil des gerechten Kampfes der Freien Welt gegen die Sowjetunion und China -, und unter dieser Voraussetzung wären Fotos vom brutalen Einsatz des unbegrenzten amerikanischen Waffenpotentials ohnehin irrelevant gewesen.

Obwohl heute genau das als Ereignis gilt, was fotografierenswert ist, bestimmt doch nach wie vor die Ideologie (im weitesten Sinne), was ein Ereignis ist. Es kann kein - fotografisches oder sonstiges - »Beweismaterial« für ein Ereignis geben, solange das Ereignis nicht als solches definiert und charakterisiert worden ist. Und niemals kann fotografisches Beweismaterial Ereignisse konstruieren, genauer gesagt: identifizieren; der Beitrag, den die Fotografie leistet, erfolgt immer erst, nachdem ein Ereignis als solches definiert wurde. Die Voraussetzung für eine moralische Beeinflussung durch Fotos ist die Existenz eines relevanten politischen Bewußtseins. Ohne die politische Dimension wird man Aufnahmen von der Schlachtbank der Geschichte höchstwahrscheinlich nur als unwirklich oder als persönlichen Schock empfinden.

Die Art der Gefühle - auch der moralischen Entrüstung -, die Fotos von Unterdrückten, Ausgebeuteten, Verhungerten und Hingemetzelten in uns auslösen können, hängt auch

vom Grad unserer Vertrautheit mit solchen Bildern ab. Don McCullins Fotos von ausgemergelten Biafranern aus den frühen siebziger Jahren haben manche Betrachter weniger erschüttert als Werner Bischofs Aufnahmen von Opfern indischer Hungersnöte aus den frühen sechziger Jahren, weil derartige Bilder inzwischen alltäglich geworden waren; und die 1973 in allen Illustrierten erschienenen Fotos von Tuaregfamilien, die in der westlichen Sahara Hungers sterben, dürften auf viele wie die unerträgliche Wiederholung einer längst bekannten Greuel-Ausstellung gewirkt haben.

Fotos schockieren, insofern sie etwas Neuartiges zeigen. Bedauerlicherweise wird der Einsatz immer weiter erhöht - zum Teil eben wegen der ständig zunehmenden Zahl solcher Schreckensbilder. Die erste Begegnung mit der fotografischen Bestandsaufnahme unvorstellbaren Schreckens ist eine Art Offenbarung, wie sie für unsere Zeit prototypisch ist: eine negative Epiphanie. Für mich waren dies die Aufnahmen aus Bergen-Belsen und Dachau, die ich im Juli 1945 zufällig in einer Buchhandlung in Santa Monica entdeckte. Nichts, was ich jemals gesehen habe - ob auf Fotos oder in der Realität -, hat mich so jäh, so tief und unmittelbar getroffen. Und seither erschien es mir ganz selbstverständlich, mein Leben in zwei Abschnitte einzuteilen: in die Zeit, bevor ich diese Fotos sah (ich war damals zwölf Jahre alt) und die Zeit danach - obwohl noch mehrere Jahre verstreichen mußten, bis ich voll und ganz begriff, was diese Bilder darstellten. Was konnte es nützen, sie zu betrachten? Es waren lediglich Fotos - von Ereignissen, über die ich noch kaum etwas erfahren und auf die ich nicht den geringsten Einfluß hatte, von Leiden, die ich mir kaum vorstellen und zu deren Linderung ich nichts beitragen konnte. Als ich diese Fotos betrachtete, zerbrach etwas in mir. Eine Grenze war erreicht, und nicht nur die Grenze des Entsetzens; ich fühlte mich unwiderruflich betroffen, verwundet, aber etwas in mir begann sich zusammenzuballen; etwas starb; etwas weint noch immer.

Zu leiden ist etwas anderes, als mit fotografischen Abbildungen des Leides zu leben, was nicht unbedingt bedeutet, daß das Gewissen geschärft und die Mitleidsfähigkeit gesteigert wird. Es kann sie auch korrumpieren. Hat man einmal solche Bilder betrachtet, dann ist man bereits auf dem Weg, mehr davon zu sehen - und immer mehr. Bilder lähmen. Bilder betäuben. Ein Ereignis, das wir durch Fotografien kennen, erlangt für uns zweifellos mehr Realität, als wenn wir diese Bilder nie gesehen hätten - man denke nur an Vietnam. (Als Gegenbeispiel mag der Archipel Gulag dienen, von dem wir so gut wie keine Fotos

haben.) Aber je öfter man mit solchen Bildern konfrontiert wird, desto weniger real erscheint das betreffende Ereignis.

Für das Böse gilt dasselbe wie für die Pornographie. Die Schockwirkung fotografiertes Grauens lässt bei wiederholter Betrachtung nach, genau wie die Überraschung und Verwirrung, mit denen man den ersten pornographischen Film betrachtet, nachlassen, sobald man sich weiter ansieht. Das Tabu-Empfinden, das uns empört und bekümmert macht, ist nicht viel gefestigter als das Tabu-Empfinden, das unsere Definition des Obszönen bestimmt. Und beide sind in der jüngsten Vergangenheit auf eine harte Probe gestellt worden. Der umfassende fotografische Katalog des Elends und der Ungerechtigkeit in aller Welt hat jedermann mehr oder weniger mit Grausamkeiten vertraut gemacht, indem er das Entsetzliche immer alltäglicher erscheinen ließ, es dicht heran- und zugleich weit wegrückte («nur ein Foto»), es unvermeidlich machte. Als die ersten Fotos von nationalsozialistischen Konzentrationslagern auftauchten, waren solche Bilder alles andere als alltäglich. Mag sein, daß nach dreißig Jahren ein gewisser Sättigungsgrad erreicht ist. In den letzten Jahrzehnten hat die »anteilmehrende« Fotografie mindestens ebensoviel dazu getan, unser Gewissen abzutöten, wie dazu, es aufzurütteln.

Die ethische Aussage von Fotografien ist fragil. Mit der möglichen Ausnahme von Fotos solch entsetzlicher Schrecken wie der Konzentrationslager der Nazis, Bildern, die den Rang von ethischen Bezugspunkten erreicht haben, verlieren die meisten Fotografien im Laufe der Zeit ihre Dynamik. Ein Foto aus dem Jahre 1900, das damals wegen seines Motivs betroffen machte, würde uns heute wahrscheinlich nur noch rühren, weil es im Jahre 1900 aufgenommen wurde. Die besonderen Qualitäten und Intentionen von Fotografien gehen nur allzuleicht in dem wehmütigen Gefühl unter, das die meisten Menschen angesichts vergangener Zeiten befällt. Es scheint, daß ästhetische Distanz ein Bestandteil der Erfahrung ist, die man beim Betrachten von Fotos macht, wenn nicht von Anfang an, so doch im Laufe der Zeit. Die Zeit erhebt die meisten Fotografien, auch die dilettantischsten, auf die Ebene der Kunst.

Die »Industrialisierung« der Fotografie hat bewirkt, daß diese sehr rasch der rationalen - d. h. bürokratischen - Methode, die Gesellschaft zu verwalten, integriert wurde. Fotos,

einst als Spielerei betrachtet, sind fester Bestandteil unserer Umwelt geworden Prüfstein und Bestätigung jener reduzierenden Annäherung an die Wirklichkeit, die man »realistisch« nennt. Fotos wurden in den Dienst wichtiger Aufsichtsorgane - insbesondere der Familie und der Polizei - gestellt, und zwar als symbolische Objekte und als Informationsmittel. So sind für die bürokratische Katalogisierung der Welt viele wichtige Dokumente nur dann gültig, wenn sie mit dem fotografischen Porträt des betreffenden Bürgers versehen sind.

Die »realistische«, mit bürokratischem Denken zu vereinbarende Weltsicht formuliert Erkenntnis neu - als Verfahrensweisen und Information. Fotos werden geschätzt, weil sie Information vermitteln. Sie geben Auskunft darüber, was vorhanden ist; sie machen Inventur. Für Spione, Meteorologen, Leichenbeschauer, Archäologen und andere auf Einzelinformationen angewiesene Berufsgruppen ist ihr Informationswert unschätzbar. Aber in den Situationen, in denen die meisten Menschen Fotos benützen, besitzen diese nicht mehr Informationswert als irgendein Roman. Die Information, die Fotos geben können, begann man offenbar genau zu dem Zeitpunkt der Kulturgeschichte wichtiger zu nehmen, als sie tatsächlich ist, von dem an man jedermann ein Recht auf das zubilligte, was man »Nachrichten« nennt. Fotografien wurden als Informationsmittel für Leute betrachtet, die sich mit dem Lesen schwertun. Die *Daily News* bezeichnen sich im Untertitel noch immer als »New York's Picture Newspaper«, bemühen sich also um ein populäres Image. Am anderen Ende der Skala steht *Le Monde*, eine Zeitung für geschulte, gutinformierte Leser, die überhaupt keine Fotos bringt. Man geht dort davon aus, daß für solche Leser eine Fotografie die in einem Artikel enthaltene Analyse lediglich illustrieren könnte.

Um das fotografische Bild hat man eine neue Bedeutung des Begriffs »Information« konstruiert. Das Foto ist ein schmaler Ausschnitt von Raum ebenso wie von Zeit. In einer von fotografischen Bildern beherrschten Welt erscheinen alle Grenzen (»Rahmen«) willkürlich. Alles kann von allem getrennt werden. Es ist lediglich erforderlich, jedesmal einen anderen Ausschnitt zu zeigen. Die Fotografie fördert eine nominalistische Sicht der gesellschaftlichen Realität, so, als bestände diese aus kleinen, offenbar unendlich vielen Einheiten - wie ja auch die Zahl von Fotos, die von etwas gemacht werden können, unbegrenzt ist. Durch Fotografien wird die Welt zu einer Aneinanderreihung

beziehungsloser, freischwebender Partikel, und Geschichte, vergangene und gegenwärtige, zu einem Bündel von Anekdoten und *faits divers*. Die Kamera atomisiert die Realität, macht sie »leicht zu handhaben« und vordergründig. Es ist eine Sicht der Welt, die wechselseitige Verbundenheit in Abrede stellt. Die letzte Weisheit des fotografischen Bildes lautet: »Hier ist die Oberfläche. Nun denk darüber nach - oder besser: erfühle, erkenne intuitiv -, was darunter ist, wie eine Realität beschaffen sein muß, die so aussieht.« Fotos, die von sich aus nichts erklären können, fordern unwiderstehlich zu Deduktion, Spekulation und Phantastereien auf.

Die Fotografie impliziert, daß wir über die Welt Bescheid wissen, wenn wir sie so hinnehmen, wie die Kamera sie aufzeichnet. Dies aber ist das Gegenteil von Verstehen, das damit beginnt, daß die Welt nicht so hingegenommen wird, wie sie sich dem Betrachter darbietet. Jede mögliche Form des Verstehens wurzelt in der Fähigkeit, nein zu sagen. Genau genommen läßt sich aus einem Foto nie etwas verstehen. Jacob Riis' Bilder des New Yorker Elends um 1880 mögen für Betrachter aufschlußreich sein, die sich der Tatsache nicht bewußt sind, daß die städtische Armut im Amerika des späten 19. Jahrhunderts tatsächlich Dickenssche Dimensionen erreichte; aber die von der Kamera aufgezeichnete Realität wird zwangsläufig stets mehr verbergen als sie enthüllt. Brecht hat darauf hingewiesen, daß ein Foto der Krupp-Werke im Grunde genommen nichts von dieser Entität erkennen läßt. Die »Realität« der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen. Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend geschildert wird, kann von uns *verstanden* werden.

Die fotografisch vermittelte Erkenntnis der Welt ist dadurch begrenzt, daß sie, obzwar sie das Gewissen anzustacheln vermag, letztlich doch nie ethische oder politische Erkenntnis sein kann. Die durch Standfotos vermittelte Erkenntnis wird stets von gewissen Sentiments bestimmt sein, ob von menschenverachtenden oder menschenfreundlichen. Es ist eine Erkenntnis zu Ausverkaufspreisen - ein Abklatsch der Erkenntnis, ein Abklatsch der Weisheit, wie ja auch der Akt des Fotografierens nur scheinbare Aneignung, scheinbare Vergewaltigung ist. Gerade in der Stummheit dessen, was auf Fotografien hypothetisch verstehbar ist, liegen deren Reiz und Herausforderung. Die Allgegenwart von Fotografien hat eine unberechenbare Auswirkung auf unsere Fähigkeit, ethisch zu empfinden. Indem sie die ohnehin unübersichtlich gewordene Welt abbildet und

so mit einem Duplikat ihrer selbst ausstattet, läßt uns die Fotografie die Welt verfügbarer erscheinen, als sie in Wirklichkeit ist.

Das Bedürfnis nach Bestätigung der Realität und Ausweitung des Erfahrungshorizontes durch Fotografien ist ein ästhetisches Konsumverhalten, dem heute jedermann verfallen ist. Die Industriegesellschaften verwandeln ihre Bürger in Bilder-Süchtige; dies ist die unwiderstehlichste Form von geistiger Verseuchung. Die schmerzliche Sehnsucht nach Schönheit, der Wunsch, nicht mehr unter der Oberfläche sondieren zu müssen, das Verlangen, sich mit der Welt in ihrer Gesamtheit wiederzuversöhnen und sie zu feiern - all diese sinnlichen Empfindungen kommen in dem Vergnügen, das wir an Fotos finden, zum Ausdruck. Aber andere, fragwürdigere Sehnsüchte drücken sich ebenso darin aus. Es ist sicher nicht falsch, zu sagen, daß der Mensch einen zwanghaften Drang zum Fotografieren hat, einen Drang, Erfahrung in eine bestimmte Sehweise zu verwandeln. Eine Erfahrung zu machen, wird schließlich identisch damit, ein Foto zu machen, und an einem öffentlichen Ereignis teilzunehmen, wird in zunehmendem Maß gleichbedeutend damit, sich Fotos davon anzusehen. Der konsequenteste Ästhet des neunzehnten Jahrhunderts, Mallarmé, sagte, alles in der Welt sei dazu da, in einem Buch zu landen. Heute ist alles dazu da, auf einem Foto zu landen.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.