

Berührung, Distanz und Kontakt

Über Begegnungen unter den postdigitalen Bedingungen der bildbasierten Social Media¹

Nick Böhnke

»Die letzte Weisheit des fotografischen Bildes lautet: ›Hier ist die Oberfläche. Nun denk darüber nach – oder besser: erkenne, erfühle intuitiv –, was drunter ist, wie eine Realität beschaffen sein muss, die so aussieht.«²

Susan Sontag: In Platos Höhle

»Ich vor dem xyz« – Begegnungen in den bildbasierten Social Media

In einem kürzlich in *Sinn und Form* erschienen Essay ging die Literaturwissenschaftlerin Eva Horn der Frage nach, »was« unter den ge-

-
- 1 Im Kontext dieses Aufsatzes wird zum Zwecke der leichteren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Dies impliziert jedoch keinesfalls eine Benachteiligung nicht-männlich identifizierter Subjekte, sondern ist im Sinne einer sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsneutral, bzw. geschlechtsabs-trahierend zu verstehen.
 - 2 Sontag, Susan: »In Platos Höhle«, in: Dies.: Über Fotografie, Frankfurt am Main: Fischer ^{18–20}1989, S. 9–30, hier S. 28.

genwärtigen Bedingungen des Postdigitalen³ »vom Tag übrigbleibt«. ⁴ Sie attestiert der Gegenwart einen allgegenwärtigen Dokumentationsdrang, der den Augenblick zur Konserve mache. Alles, was in den Social Media dokumentiert wird, sage nur eines: »Es war da.« Aufgezeichnet und herausgehoben würde die Gegenwart geposteter Urlaubs- und Partyfotos, manches Reisebildchen »ich vor dem xyz« und wohl so ziemlich jede Veranstaltung, die vor, während und nach ihrem Stattfinden dokumentiert wird, allein aus dem einen Grund, dass die Gegenwart jenes Im-Urlaub-Seins, die Gegenwart jenes ausgelassenen Party-Feierns oder die Gegenwart an jenem bestimmten, vermeintlich exotischen Ort zu sein, so flüchtig, so gleichförmig, so banal sei. ⁵

Von all den Bildern, die im Feed der bildbasierten Social-Media-Applikation Instagram, die im Zentrum meiner Überlegungen stehen wird, immer weiter nach unten rücken, weil sie von der Schwemme immer neuer Bilder verdrängt werden, scheint nach kurzer Zeit nicht einmal mehr eine Spur zurückzubleiben, weil es kaum jemanden gibt, der noch auf sie stoßen würde. ⁶ All jenes, was in nur einem einzigen Au-

3 Im Folgenden fasse ich die Bedingungen des Postdigitalen nicht als ein begrifflich eng zu umgrenzendes Phänomen. Unter den Bedingungen des Postdigitalen zeigen sich wechselnde Praktiken, deren temporäre Erscheinungsbilder zu immer neuen Hybriden kombiniert werden können, die an jeweils divergierenden Punkten eines fließenden Übergangs vom Analogen zum Digitalen auftauchen und mal stärker zur einen, ein anderes Mal stärker zur anderen Sphäre tendieren können. Thalmair, Franz: »Postdigital 1: Allgegenwart und Unsichtbarkeit eines Phänomens«, in: *Kunstforum International* 242 (2016), S. 39–53, hier S. 39f.

4 Horn, Eva: »Was vom Tag übrigbleibt. Über Selfies, Tagebücher und andere Dokumentationszwänge«, in: *Sinn und Form* 72(6) (2020), S. 758–767.

5 Ebd. S. 763.

6 Etwas »ist« nicht Spur, sondern es wird als Spur gelesen. Der Unmotiviertheit der Spur auf der einen, dem unabsichtlichen Hinterlassen jener, entspricht die Motiviertheit der Spurenleser auf der anderen Seite. Damit die Spur aber aufgefunden und aufgelesen werden kann, muss sie gegenständlich vor Augen treten, ihre physische Signatur hinterlassen haben. Krämer, Sybille: »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemische Rolle? Eine Bestandsaufnahme« [2007], in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spu-*

genblick erscheint, um erblickt werden zu können, bevor es auch schon wieder verschwunden ist, hinterlasse die, so Georges Didi-Huberman, Spur einer Frage, einer Erinnerung oder eines Wunsches. Diese ›Aperçues‹, diese Schnipsel, Splitter der Welt und Wracks, die kommen und gehen, müssten im Flug erbeutet und doch sofort wieder freigelassen werden (insofern wären sie keine Beute), ohne dass Zeit gewesen wäre, über die Bedeutung dieses einen Vogels, der in diesem Augenblick vorbeiflog, entscheiden zu können. Folglich müsse man die Gelegenheit sie selbst sein lassen, könne sie kaum mehr als skizzieren.⁷

»Durchschnittliche« Instagramnutzer

Vor diesem Hintergrund zeigte die Hamburger Kunsthalle⁸ unlängst eine Reihe von Fotografien, die der Schauspieler Lars Eidinger als Statusupdates auf Instagram veröffentlichte.⁹ Als Zeugnisse einer vollendeten Gegenwart wurden die vordem digitalen Statusupdates auf materiellen Bildträgern reproduziert. Gegenüber dem Bildschirm des Smartphones, auf dem sie eigentlich angeschaut werden, im Format meist massiv vergrößert und damit einer medialen Brechung der Bildwahrnehmung anheimgegeben, wurden sie der Genremalerei des niederländischen ›Goldenen Zeitalters‹ gegenübergestellt, um sowohl die Genremalerei als auch die digitale Verbreitung von Statusupdates als historisch je spezifische, aber doch grundsätzlich vergleichbare Praktiken des Anfertigens von »Momentaufnahmen der Gesellschaft« vorzustel-

renlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag² 2016, S. 155–181, hier S. 15–17.

- 7 Didi-Huberman, Georges: »Aperçues«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 81 (2018), S. 256–267, hier S. 257f.
- 8 Pisot, Sandra (Hg.): Klasse Gesellschaft. Alltag im Blick niederländischer Meister. Mit Lars Eidinger und Stefan Marx, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2021.
- 9 Instagram: Lars Eidinger (@larseidinger), <https://www.instagram.com/larseidinger/> (zuletzt aufgerufen am 25.04.2022).

len, die das vermeintlich Nebensächliche in den Mittelpunkt rücken.¹⁰ In ihrer Kolumne *Über Fotografie 2.0* nennt Anika Meier die Statusupdates L. Eidingers ein treffendes Beispiel für ein »Ugly Instagram«, da jener »ein Auge für die banalsten Banalitäten und Verschrobenheiten« habe und diese wiederum »wie so ein unbeholfener Instagram-Nutzer« fotografiere.¹¹

Wie ein, so A. Meier, »durchschnittlicher Instagramnutzer« fotografiere auch Stephen Shore,¹² einer der Mitbegründer der amerikanischen »New Color Photography« und der erste namhafte Fotograf, der seine Bilder auf Instagram präsentierte und seitdem auch unter den Bedingungen eben jener Applikation arbeitet. Schon seine analogen, auf Roadtrips durch Amerika aufgenommenen Fotografien wirken wie Schnappschüsse von Touristen, Motelzimmern und dem Essen das in den Diners entlang der Highways zum Verzehr angeboten wird. Diese Praxis der »visuellen Notizen« führt S. Shore mit seinen Statusupdates auf Instagram fort.¹³ Im Rahmen einer 2017 gezeigten Retrospektive¹⁴ – und diese Präsentation unterschied sich von derjenigen in der Hamburger Kunsthalle – stellte das Museum of Modern Art den Instagram-Account denn auch neben den materiellen Reproduktionen der

10 Pisot, Sandra: »Vollendete Gegenwart«, in: Dies. (Hg.), *Klasse Gesellschaft. Alltag im Blick niederländischer Meister*. Mit Lars Eidingen und Stefan Marx, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2021, S. 84–87, hier S. 85 u. 87.

11 Meier, Anika: »Umfrage: Wem noch auf Instagram folgen?«, in: *Über Fotografie 2.0* [Kolumne in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*] vom 03.06.2018, <https://www.monopol-magazin.de/wem-noch-auf-instagram-folgen> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

12 Meier, Anika: »Zehn Jahre Bilderplattform. Das sind die zwölf wichtigsten Kunstprojekte auf Instagram«, *Über Fotografie 2.0* [Kolumne in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*] vom 03.01.2020, <https://www.monopol-magazin.de/das-sind-die-12-wichtigsten-kunstprojekte-auf-instagram> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

13 Instagram: Stephen Shore (@stephen.shore), <https://www.instagram.com/stephen.shore/> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

14 Bajac, Quentin (Hg.): *Stephen Shore: Solving Pictures*, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York, London: Thames & Hudson 2017.

digitalen Statusupdates als ein Technisches aus, das untrennbar in die mannigfaltigen ›Relationssysteme temporärer Kopräsenzen‹¹⁵ verwoben ist. Denn der fotografische Akt, das ›doing photography‹, besteht heute gleichermaßen im individuellen Akt des Aufzeichnens wie auch im intersubjektiven Akt des Mitteilens und Teilens (dem sharing) durch Upload in die Social Media. Und mit jedem Upload werden die Bilder vergangener Augenblicke nicht nur archiviert, sie können von anderen wahrgenommen und nicht zuletzt kommentiert werden.¹⁶

Zum Gang der hier vollzogenen Annäherung

In den folgenden Überlegungen suche ich nach einer Annäherung an Begegnungen in den Social Media, die sich in jenen Augenblicken ereignen, da andere durch ein digitales Bild »re-präsentiert« werden, das an sich die Spur einer irreversibel vergangenen Anwesenheit und Berührung trägt. Das Movens dieser Begegnungen ist ein veränderter ›situativ-konstellativer Ausgangszustand‹ in der affizierenden Orientierung von Mensch und Medium,¹⁷ der eine medienanthropologische Relativierung des menschlichen Beitrags zugunsten der Relationalität erforderlich macht (›Relationalität‹).¹⁸

In einem ersten Zugriff thematisiere ich die anthropomediale Beziehung als vornehmliches Objekt der künstlerischen Intervention am Beispiel der 2014 von Amalia Ulman auf Instagram realisierten Perfor-

15 Löffler, Petra: »Im Raum sein: Streunen – Erstrecken – Zerstreuen«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 5(2) (2014), S. 209–223, hier S. 222.

16 Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra: Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 10.

17 Voss, Christiane: »Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2010), S. 169–184, hier S. 171 u. 177.

18 Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard: »Editorial«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2013), S. 5–10, hier S. 6f.

mance *Excellences & Perfections*,¹⁹ um zu zeigen, dass die künstlerische Intervention eine eigenständige ästhetische Erfahrung und die Reflexion der konflikträchtigen relationalen Verschränkung der anthropomedialen Beziehung ermöglicht (›Reflexives Beobachten der relationalen Verschränkung‹). Mithin ist zu fragen – und mit Vilém Flusser wäre dies zu bejahen –,²⁰ ob die Wirklichkeit durch das doing photography als Akt des Aufzeichnens und intersubjektiven Mitteilens und Teilens in den Social Media weniger in ein Bild verwandelt, als vielmehr durch ein Bild ersetzt wird. Doch ist es nicht gerade jene medienanthropologische Relativierung, die für die Wirklichkeitserfahrung unter den postdigitalen Bedingungen der Social Media konstitutiv ist? Ihr haften, so werde ich argumentieren, nicht vollends aufzulösende Grade der Unbestimmtheit einer Kopräsenz an, die mit der von Roland Barthes beschriebenen paradoxen Situation einer analogen Perfektion eines fotografischen Bildes zu begründen ist. Der Übergang vom Wirklichen zu dessen Ablichtung muss nicht zwangsläufig über ein codiertes Relais verlaufen. Im Übergang besteht die Möglichkeit eines Sich-Entziehens. Folglich muss jede Botschaft nicht nur ungenau oder unvollständig bleiben, sondern zwangsläufig ihre Struktur wechseln, sobald sie sprachlich vermittelt werden soll (›Begegnungen in der hellen Kammer‹).²¹ Mit-

-
- 19 Amalia Ulman: *Excellences & Perfections* (2014), Instagram-Performance, digital archiviert unter <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfection/s/20141014150552/http://instagram.com/amaliaulman> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022). Zudem ist 2018 im Prestel Verlag eine Dokumentation der Performance erschienen: Ulman, Amalia (Hg.): *Excellences and Perfections*, München/London/New York: Prestel Verlag 2018.
- 20 Während die Struktur des Denkens der Struktur der ausgedehnten Welt nicht adäquat sein kann, würde innerhalb des von dieser Welt unterschiedenen, in sich abgeschlossenen und mithin begrenzten fotografischen Universums als Simulation des cartesianischen Denkens tatsächlich jedem Punkt, jedem Element des Universums ein Begriff zugeordnet. Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie* [1983] (= Andreas Müller-Pohle (Hg.), Edition Flusser, Bd. 3), Berlin: European Photography¹² 2018, S. 61.
- 21 Barthes, Roland: »Die Photographie als Botschaft« [1961], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), *Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*, Berlin: Suhrkamp Verlag² 2020, S. 77–92, hier S. 81.

hin zeigt sich die Unbestimmtheit einer Kopräsenz besonders unter der gegenwärtig zu beobachtenden epistemologischen Disposition für eine stärker körper- und raum-orientierte Figur der Selbstreferenz, die ein, so Hans Ulrich Gumbrecht, Insistieren auf Konkretheit, Körperlichkeit und Präsenz des menschlichen Lebens bedeute.²² Hieraus werde ich folgern, dass sich die Relationalität im Emergieren von Bild und Körperschema des Betrachters zeigt, da man sich, um in das Relationssystem einzutreten, in jenes Gefüge entäußern muss, sodass man auch noch in der zeitlich nachfolgenden sinnlichen Situation des visuellen Abtastens der Bildoberfläche die sich entziehende Präsenz einer Berührung wahrnehmen kann.²³ Demgemäß wäre weniger etwas darüber auszusagen, was in einem Bild zu sehen ist, als vielmehr wie jemand etwas sah, der sich zum Wahrnehmbaren im Augenblick des Fotografierens verhielt (»Präsenzeffekte«).

Ich schließe mit einer künstlerischen Intervention Andy Kassiers, der in seiner bereits seit 2013 stattfindenden Instagram-Performance *Success is just a smile away*²⁴ in der weitgehend undifferenzierten Emphase von Buntheit und Extravaganz einer »Komödie mit Happy-End«²⁵ ein

22 Gumbrecht, Hans Ulrich: *Unsere breite Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, S. 17.

23 Lauschke, Marion/Schiffler, Johanna/Engel, Franz: »Ikonische Formprozesse – Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Ikonische Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten* (Horst Bredekamp/David Freedberg/Marion Lauschke/Sabine Marienberg/Jürgen Trabant (Hg.), *Image. Word. Action*, Bd. 3), Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. VII–XVII, hier S. XI. Auch H. Bredekamp zielt in der Reflexion des »Bildakts« auf die Überwindung derjenigen Denkbewegungen, die den Körper und die Mittel auf die Extension eines zerebralzentristisch zu denkenden Kerns reduzieren. Bredekamp, Horst: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007* [Neufassung 2015], Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2015, S. 18.

24 Andy Kassier: *Success is just a Smile away* (2013 – fortlaufend), Instagram-Performance. Instagram: Andy Kassier (@andykassier), <https://www.instagram.com/andykassier/> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

25 Vattimo, Gianni: »Die Grenzen der Wirklichkeitsauflösung«, in: Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hg.), *Medien-Welten – Wirklichkeiten*, München: Wilhelm Fink Verlag 1998, S. 15–26, hier S. 21.

Phänomen in den Social Media vorstellt, das den zeittypischen Apperzeptionsbedingungen am stärksten entgegenkommt. Auch hier ist es die Intervention, die jene Tendenz zur »allgemeinen Ästhetisierung der Existenz«²⁶ in den Social Media reflexiv beobachtbar macht. Es ist die Redundanz, die den Fortschritt zusehends uninformativ erscheinen lässt²⁷ und die sinnliche Erschütterung des Sich-Erhebens einer digitalen Form austrägt. Hierin geschieht ein »Sich-Entdecken«, ein »Sich-Kennenlernen« und »Sich-in-Form-Bringen«, das die Formation sich zugleich entdecken und geschehen lässt,²⁸ weshalb der Ursprung der Berührung, das Geschehen der Begegnung selbst, tendenziell unbestimmt bleibt (»Sinn und Sinnlichkeit«).

Relationalität

Durch Bewegungen der menschlichen Hand scheinen sich Objekte auf einem sensorisch reagierenden Bildschirm bewegen und animieren zu lassen. Derart eröffnet das Smartphone neue Möglichkeiten für die grundsätzliche Funktion der Eingabe von Daten, was es zu einem,

26 Ebd. S. 20. Die Ästhetisierung laufe, so G. Vattimo, gegenwärtig darauf hinaus, die ästhetische Erfahrung im klassischen, »metaphysischen« Sinne auf die ideale Vollkommenheit festzulegen, die sie zu einer »reinen« Vorstellungswelt mache, die wiederum nur als Gegenpol zur »Wirklichkeit« existieren könne. War noch in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts die Affirmation der konflikt-haften Natur der ästhetischen Erfahrung das Kennzeichnende der Kunst, so stehe die gegenwärtige allgemeine Ästhetisierung in den Diensten einer möglichst widerstandslosen Marktgängigkeit, die jegliche Form der Konfliktualität scheue. Im Sehen durch die »rosa Brille einer Komödie mit Happy-End« und im Ersetzen der »Wirklichkeit« durch eine Welt »idealer Formen, ausgestattet mit der Rundheit, Klarheit u.s.w. der klassischen Kunstwerke« artikuliere sich das Unwissen darüber, dass die ästhetische Erfahrung überhaupt nur im Bruch möglich ist. Ebd. S. 21f.

27 V. Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie (wie Anm. 20), S. 59.

28 Nancy, Jean-Luc: »Von der ästhetischen Lust«, in: Ders.: Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz, Zürich/Berlin: Diaphanes 2015, S. 75–91, hier S. 76f.

so Oliver Ruf, virulenten Einsatzpunkt und einer Einfallsschneise für theoretische Bestimmungen mache.²⁹ Jonathan Crary argumentiert, dass schon die Camera obscura und die Fotokamera als Gefüge, Praktiken und soziale Objekte den zwei fundamental verschiedenen Systemen der Repräsentation und des Sehens angehörten und dass sie zwei grundsätzlich verschiedene Beziehungen zwischen dem Sehenden und dem Sichtbaren, dem Betrachter und dem betrachteten Objekt herstellten. J. Crary deutet den seit dem Ende des 16. Jahrhunderts innerhalb weniger Jahrzehnte auf einen Höhepunkt zustrebenden Prozess der Durchsetzung der Camera als Indikator für das Entstehen eines neuen Modells der Subjektivität. Denn die Camera definiere den in ihrem dunklen Raum befindlichen Betrachter als notwendigerweise isoliert, abgeschlossen und mithin autonom. Im quasi-domestischen Raum der Camera stehend und von der Öffentlichkeit und der Außenwelt abgeschlossen, erzwingen die technische Anordnung den Rückzug des Individuums aus der Welt, um seine Beziehung zu den vielfältigen Inhalten dieser neuen »äußeren« Welt ordnen und klären zu können.³⁰ Je mehr das Sehen im Verlauf des frühen 19. Jahrhunderts jedoch mit dem Körper verknüpft worden ist, desto enger gehörten auch Zeitlichkeit und Sehen zusammen. In der Folge sei jenes cartesianische Ideal eines ausschließlich und vollständig auf das Objekt konzentrierten Betrachters von jenem neuen, sich in der Zeit als veränderlich erfahrenden Subjekt abgelöst worden, das mit dem Akt des Sehens qua Leiblichkeit synonym wurde.³¹ Verstärkte die Allgegenwart der massenhaft produzierten Bilder die haptische Unmittelbarkeit visueller Wahrnehmung, so hebt die Erfindung des sensorisch reagierenden

29 Ruf, Oliver: »Smartphone-Theorie. Eine Medienästhetische Perspektive«, in: Ders. (Hg.), Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie der Gestaltung mobiler Medien (= Oliver Ruf (Hg.), Medien- und Gestaltungsästhetik, Bd. 1), Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 15–31, hier S. 24.

30 Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert [1990], Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 43 u. 48f.

31 Ebd. S. 103f.

Bildschirms diese »körperliche Dichte des Sehens«³² auf eine ganz neue Ebene.

In Anerkenntnis der Indifferenz des digitalen Bildes gegenüber seinem Inhalt wird erstens ein prozessuales Denken erforderlich. Zwangsläufig führen Versuche des Bestimmens zur Einsicht, dass der Gegenstand nicht erschöpfend zu bestimmen ist, weshalb man zweitens mit einem Entzug konfrontiert ist. Reduziert man das Bild auf seine reine Sichtbarkeit, übersieht man den Prozess des eigentlichen Formens des digitalen Bildes. Mithin müssen in die folgenden Überlegungen sowohl die Funktionsweisen und Funktionszusammenhänge der »ambulanten Aufzeichnungspraktiken«³³ in der zeitnahen Interaktion mit anderen Akteuren³⁴ als auch die Interaktion mit dem sensorisch reagierenden Bildschirm selbst eingeschlossen werden. Dieser spezifischen Existenzform eines veränderten situativ-konstellativen Ausgangszustands in der affizierenden Orientierung von

32 Am Untersuchungsgegenstand pornografischer Bilder und im Rekurs auf J. Crary und stellt L. Williams heraus, dass die Erotik der zuschauenden Betrachter weder mit passiver Unterwerfung unter die Macht des Bildes noch mit dessen voyeuristischer Beherrschung zu tun hat. Vielmehr repräsentiere sie eine neue Ebene der Körperlichkeit innerhalb jener Observations-Maschinerie, die mit einem entkörpernten Camera-obscura-Modell bricht. Williams, Linda: »Pornografische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«, in: Herta Wolf (Hg.), Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters (= Diskurse der Fotografie, Bd. II), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ⁵2017, S. 226–266, hier S. 240.

33 Thiele, Matthias: »Die ambulante Aufzeichnungsszene«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2(2) (2010), S. 84–93.

34 Die Analyse digitaler Formen muss präzise aufweisen, an welcher Stelle Technologien mit welchem Zweck zum Einsatz gekommen sind, sodass die Analyse der Form sich nicht damit begnügen kann, bildliche Artefakte nebeneinanderzustellen, um auf äußerliche Ähnlichkeiten hinzuweisen. Vielmehr schließt »Form« innerhalb der fließenden Grenzen digitaler Medien Faktoren wie verlustfreie Reproduzierbarkeit und damit die Faktoren der Zeitlichkeit und der zeitnahen Interaktion mit ein. Bruhn, Matthias/Pratschke, Margarete/Bredenkamp, Horst/Werner, Gabriele: »Formschichten: Die Analyse digitaler Form«, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 3(2) (2006), 9–17, hier S. 12.

Mensch und Medium,³⁵ diesem Ausgangszustand, der eine medienanthropologische Relativierung des menschlichen Beitrags zugunsten der Relationalität erforderlich macht,³⁶ soll im Folgenden mit dem relationalen Begriff der ›ikonischen Formprozesse‹ Rechnung getragen werden.

Mit den ikonischen Formprozessen wird die sinnliche Erfahrung von Bildern beschrieben, in der die unbestimmte stoffliche Fülle und die den Prozess der Wahrnehmung einschließende Aufmerksamkeit des Betrachters konvergieren. Die sinnliche Erfahrung kann zum Ausgangspunkt von Prozessen der Signifikation werden, die wiederum auch in eine Erfahrung des Unbestimmten umschlagen können, insofern die Relationalität sich nicht aus der Summe von Rezipient, Objekt und raumzeitlichen Bedingungen ergibt. Die Relationalität entfaltet die alles durchdringende Qualität einer dynamischen Verlaufsform, in der Bilder durch Interaktion mit dem Körperschema ihres Betrachters in einem sich augenblicklich entfaltenden, triadischen Verhältnis eines ›situativen Ikonotops‹³⁷ aus berührendem und berührungsempfindlich wahrnehmendem Subjekt, sichtbarem Bild und dem die Sichtbarkeit ermöglichenden Smartphone emergieren und ihren spezifischen, zeitlich ausgedehnten performativen Sinn erhalten.³⁸ Die ikonische Situation bildet in dieser Konstellation die Grundlage eines ›Bildakts‹,³⁹ der sich nicht in der Mitteilung des Informationsgehalts eines Bildes

35 C. Voss: Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen (wie Anm. 17), S. 171 u. 177.

36 L. Engell/L. Siegert: Editorial (wie Anm. 18), S. 6f.

37 Engel, Franz: »Bildort«, in: Marion Lauschke/Pablo Schneider (Hg.), 23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung (= Horst Bredekamp/David Freedberg/Marion Lauschke/Sabine Marienberg/Jürgen Trabant (Hg.), Image. Word. Action, Bd. 1), Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 35–41, hier S. 38.

38 Lauschke, Marion: »Ikonische Formprozesse und Affordanzen. John Dewey und Paul Klee«, in: Marion Lauschke/Johanna Schiffler/Franz Engel (Hg.), Ikonische Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten (= Horst Bredekamp/David Freedberg/Marion Lauschke/Sabine Marienberg/Jürgen Trabant (Hg.), Image. Word. Action, Bd. 3), Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 45–62, hier S. 53.

39 H. Bredekamp: Der Bildakt (wie Anm. 23).

erschöpft. In der ikonischen Situation greifen die Physis, jene sich materiell manifestierende Qualität nicht nur des Sehens, sondern der Wahrnehmung überhaupt, und die Imagination der Bildhaftigkeit als berührungslose Berührung eines leiblich affizierten Bildbetrachters ineinander.⁴⁰ Dem bloßen Verwertungsinteresse einer nur sichtbaren und nur gesehenen signifikanten Bildlichkeit muss jener dem Sehen analoge Tactus, jene berührungslose Berührung entgegen, die sich dem Bild in der ambulanten Aufzeichnungspraxis einprägte. Sie ist zugleich Präsenz und Entzug und beruht auf naher Ferne und ferner Nähe.⁴¹

Reflexives Beobachten der relationalen Verschränkung

Im weithin verbreiteten Nutzungsverhalten dient das Fotografieren der Registratur. Der Prozess des Fotografierens tritt in seiner Bedeutung tendenziell hinter der Rezeption desjenigen zurück, der das fotografische Bild betrachtet und etwas in ihm entdeckt. Angesichts eines unter postdigitalen Bedingungen entfesselten Dokumentierens wird die Frage danach virulent, was als Dokument bezeichnet werden kann, wie es um seine jeweilige Glaubwürdigkeit bestellt ist und welche Konsequenzen die Ubiquität dokumentarischer Praktiken für die dokumentarische Praxis hat. Folglich steht die Frage im Raum, ob jede Registratur bereits als Herstellung eines Dokuments gelten kann. Wie steht es um die traditionellen Leitwerte der Repräsentation, der Objektivität und der Evidenz, nun, da zu beobachten ist, dass die dokumentarische Form nicht länger primär auf die Vermittlung von Informationen, sondern auf eine, wie Hito Steyerl es nennt, »Teilhabe an starken und

40 Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht* [2008], Frankfurt am Main: Suhrkamp ²2018, hier S. 165f.

41 Böhme, Hartmut: »Zonen der Berührungsfurcht – Tactus und Visus im Bildgeschehen«, in: Tina Zürn/Steffen Haug/Thomas Helbig (Hg.), *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2019, S. 31–56, hier S. 36.

vor allem authentischen Gefühlen«⁴² abzielt? Machen nicht erst seine Rückbindung an spezifische Prozesse und Kontexte, seine Übersetzung in bestimmte Formate und seine Adressierbarkeit das Dokument zu einem solchen, sodass seine Erforschung aus den verschiedenen Disziplinen der Text-, Ton- und Bildwissenschaften heraus zu erfolgen hat?⁴³

Das Dokumentarische ist die Repräsentation vorgefundener Realität im aufgezeichneten Dokument, dessen Wahrhaftigkeit durch das indexikalische Verhältnis verbürgt ist. In der Fotografie lasse sich, so R. Barthes, nicht leugnen, dass die Sache dagewesen ist. Aus diesem Grund bezeichnet er als ›Photographischen Referenten‹ nicht die möglicherweise reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Fotografie gäbe.⁴⁴ Ein bestimmter Ausschnitt dessen, was sich in jenem Augenblick des Erlebens gezeigt hat, soll durch seine Dokumentation im fotografischen Bild als »etwas« festgeschrieben werden, damit dieses Erlebte rezipierbar wird und bleibt. Damit also nicht überhaupt nur »irgendetwas« im Bild Aufgezeichnetes in den Status des Dokumentierten erhoben wird,⁴⁵ sondern die leitende Intentionalität

-
- 42 Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien/Berlin: Turia + Kant ²2015, S. 14.
 - 43 Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Anette: »Einleitung«, in: Friedrich Balke/Oliver Fahle/Anette Urban (Hg.), Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische in der Gegenwart (= Friedrich Balke/Natalie Binczek/Astrid Deuber-Mankowsky/Oliver Fahle/Annette Urban (Hg.), Das Dokumentarische. Exzess und Entzug, Bd. 1), Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 7–19, hier S. 7.
 - 44 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie [1980], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1989, S. 86.
 - 45 H. Fox Talbot spricht 1844 von der Fülle winziger Details im Bild, die dem bloßen Auge des Fotografen wohl entgingen, während sie doch im Augenblick der Aufnahme dagewesen sein müssen, Details, die der »Pencil of Nature« als Informationen über die Wirklichkeit figuriert. Fox Talbot, Henry: »Der Stift der Natur« [1844], in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie (Bd. 1, 1839–1912), München: Schirmer/Mosel 1980, S. 60–63, hier S. 63. T. Feuerstein konkretisiert den Begriff des »Pencil of Nature« dahingehend, dass die Fotografie schon H. Fox Talbot nicht bloß als Imitationswerkzeug, sondern als Mittel zur Schaffung einer eigenen Wirklichkeit des sichtbar Gemachten gegolten habe. Feuerstein,

des Fotografen zu einer geregelten Rezeptionssituation führt, formulierte Henri Cartier-Bresson 1976 die *Maxime*, die Kontingenz all dessen, was sich vor der Kamera ereignet und das Licht reflektiert, durch die Intentionalität des Bildermachens zu bannen. Soll das Bild in der Ermöglichung des freien Spiels der Einbildungskraft einen Rezeptionsprozess anstoßen, der vom Betrachter nachzuvollziehen ist, könne jener, so Gotthold Ephraim Lessing, einzige Gesichtspunkt dieses einen Augenblicks, jener aus der immer veränderlichen Natur in die Stasis des Bildes gesetzte »fruchtbare Augenblick«, gar nicht fruchtbar genug gewählt werden.⁴⁶ Indem der Produzent die Kamera in einem bestimmten Augenblick aus einem bestimmten Blickwinkel auf das Geschehen richtet, um es durch die Bildwerdung in einer strengen Form festzuhalten, die es augenblicklich zu registrieren gilt, ist es möglich, das Ereignis als ein Bedeutendes festzuschreiben.⁴⁷ Ganz offensichtlich kann es also nicht genügen, überhaupt irgendein Reisebildchen »ich vor dem xyz« aufzunehmen. Der Akt der Setzung in die Form eines fotografischen Bildes, das die Rezipierbarkeit erlauben soll, impliziert die dezidierte Entscheidung für formale Bestimmungen, die durch das Mittel der Bildkomposition mit aller Entschiedenheit geklärt sein müssen.⁴⁸ Mit den formalen Entscheidungen der Bildfindung abstrahiert der Produzent und Sender vom Feld seiner gegenwärtigen Wahrnehmung auf eine Reihe von Zeichen, die ein gegenwärtig nicht anwesender Empfänger darauffolgend doch lesen können muss.

Thomas: »Zwischen Fotologie und Phänomenografie«, in: Horáková, Tamara + Maurer, Ewald/Holeitner, Johanna/Maurer-Horak, Ruth (Hg.), *Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*, Wien: Passagen Verlag 2001, S. 245–257, hier S. 250.

46 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2012, S. 25f.

47 Cartier-Bresson, Henri: »Die Erfindung nach der Natur« [1976], in: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelnunx (Hg.), *Theorie der Fotografie* (Bd. 3, 1945–1980), München: Schirmer/Mosel 2006, S. 82–83, hier S. 83.

48 Cartier-Bresson, Henri: »Der entscheidende Augenblick« [1952], in: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelnunx (Hg.), *Theorie der Fotografie* (Bd. 3, 1945–1980), München: Schirmer/Mosel 2006, S. 78–82, S. 80f.

Dennoch unterbrechen, zerreißen oder zerschneiden, wie Jacques Derrida zu bedenken gibt, solche Entscheidungen (*décisions*) – wie sie es ihrer Wortherkunft nach eigentlich tun sollten – weder den Gang des Möglichen noch den Gang der Geschichte.⁴⁹ Die Distanz und Verzögerung durch Ersetzung, jene ›*différance*‹ müsse, so J. Derrida, zu einer bestimmten Absolutheit der Abwesenheit gebracht werden, damit sich die Struktur der Zeichen – vorausgesetzt die Zeichen existieren – konstituiert. Der sich öffnende Spalt der *différance* wird in der fortgesetzten Modifikation der Anwesenheit durch eine auf die Abwesenden gerichtete und durch Codes geregelte Identität der Zeichen überbrückt.⁵⁰

Eine Registratur in die Form eines Dokuments zu setzen, bedeutet das Bild zum Substitut einer unmöglich gewordenen Wahrnehmung eines vergangenen Ereignisses in der Gegenwart seines Vergangenseins zu machen. Zwischen der zurückliegenden privaten Erfahrung und ihrer Verbildlichung tut sich der Spalt zwischen dem auf, was man wahrnahm, und der Art und Weise der Ausschnitthaftigkeit, in der es im Bild aufgezeichnet und präsentiert ist.⁵¹ Mithin zeigt sich in fotografischen Bildern die Spur einer, so Michael Wetzel und Herta Wolf, aufgeschobenen Absenz, die vom Niederschlag einer signifikanten Operation der Supplementierung, einer Ersetzung oder Aneignung zeuge. Die Reproduktion mache weniger ein präexistentes Ontisches zuhanden, als

49 Derrida, Jacques: Eine unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen [2001], Berlin: Merve Verlag 2003, S. 43f.

50 Derrida, Jacques: »Signatur Ereignis Kontext« [1990], in: Peter Engelmann (Hg.), Jacques Derrida: Limited Inc, Wien: Passagen Verlag 2001, S. 15–45, hier S. 24.

51 S. Krämer argumentiert an dieser Stelle des Textes mit dem sprachlichen ›Bild‹, das ein Zeuge erschafft, um der Jury im Gerichtssaal dasjenige zu bedeuten, was seine ursprüngliche Wahrnehmung gewesen ist. Im fotografischen Bild wie auch in der sprachlichen Beschreibung wird derart ein Paradox erzeugt, da der Rede des Zeugen oder dem Beweisfoto die Funktion des Wahrnehmbar-machens von etwas für andere zukommt, während die private Wahrnehmung als Wahrnehmung für andere unmöglich zu reproduzieren ist. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, S. 269f.

dass sie vielmehr von der Produktion und Konstruktion von Wirklichkeit durch visualisierende, apparative und semiotische Anordnungen zeuge. Das Wirkliche wird nicht in ein Bild verwandelt. Es wird durch ein Bild ersetzt.⁵²

Darin fällt das Dokumentarische in seinem Begehren nach Aufweisung des Wirklichen einem Verlust des Wirklichen anheim. Es schreibt an jenen rezipierbaren Wirklichkeitsnarrativen, derentwegen die Wirklichkeit in Vermittlung, Interpretation, Narration und Präsentation abgeleitet,⁵³ ohne den situativ-konstellativen Ausgangszustand der anthropomedialen Beziehung selbst aufzuweisen.⁵⁴ Vor allem, jedoch nicht ausschließlich in der Kunst, erscheinen die »neuen Dokumentarismen« als zum klassischen realistischen Repräsentationsmodell kontrapunktisch. Dieser »post-konstruktivistisch« zu nennende Realismus habe, so Magdalena Marszałek und Dieter Mersch, die Krise der Repräsentation bereits verlassen, »um insbesondere mittels nicht-repräsentationalistischer Praktiken andere Wirklichkeitsbezüge zu (er-)finden.« Im expliziten Wissen um die Gemachtheit der Darstellung, dem Wissen um die Klüftung zwischen Signifikant und Signifikat und die Paradoxien der Repräsentation sei ihnen »gleichwohl ein Begehren nach Realität wie ebenfalls das Postulat der Wirklichkeitskritik« zu eigen.⁵⁵ Die kon-

52 Wetzel, Michael/Wolf, Herta: »Vorwort der Herausgeber«, in: Dies. (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München: Wilhelm Fink Verlag 1994, S. 7–9, hier S. 8.

53 Cowie, Elisabeth: »Dokumentarische Kunst: das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben«, in: Karin Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004, S. 15–41, hier S. 16f.

54 Dieser Entzug ist seit den Anfängen der Fotografie tradiert worden, seit J. Janin, der die ersten schriftlichen Bemerkungen zur Erfindung der bildgebenden Daguerreotypie hinterließ, 1839 voller Staunen berichtete, dass sich alle Dinge, da sie vor der Sonne gleich sind, im von L. Daguerre entwickelten schwarzen Firnis abbildeten. Janin, Jules: »Der Daguerreotyp« [1839], in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie (1839–1912, Bd. 1)*, München: Schirmer/Mosel 1980, S. 46–51, hier S. 47.

55 Marszałek, Magdalena/Mersch, Dieter: »Seien wir realistisch. Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Seien wir realistisch. Neue Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2016, S. 7–27, hier 22f.

fliktträchtige relationale Verschränkung der anthropomedialen Beziehung wird zu einem integralen Bestandteil des Zeigens. Im Zuge dessen wird die Existenzform eines veränderten situativ-konstellativen Ausgangszustands sichtbar und eine eigenständige ästhetische Erfahrung möglich.⁵⁶ Jenseits mimetischer oder darstellender Verfahren zielen die neuen Dokumentarismen durchweg auf monstrative Prozesse, auf Prozesse des Zeigens, die sich nicht auf etwas beziehen und es wiederzugeben suchen, sondern selbst eine Wirklichkeit sind, die erlebt werden will.⁵⁷

Distanz und Nähe der Darstellung

Maßgeblich von der Perfektion elektronischer Gedächtnisleistungen gestützt, beobachtet H. U. Gumbrecht unter den gegenwärtigen Bedingungen des Postdigitalen die Dimension der Simultaneitäten einer sich verbreiternden Gegenwart. Vergangenheiten würden unsere Gegenwart überschwemmen, anstatt im Absinken ihre Verbindung mit der Gegenwart als Orientierungswert zu verlieren.⁵⁸ Als Effekt dieses Nicht-Absinkens der Gegenwart durch die Ubiquität von Informationsströmen macht H. Steyerl einen zunehmenden Verlust von Distanz aus, der zum vorherrschenden Eindruck von Nähe und Intimität und einem schier unumgänglichen Verstrickt-Sein in die Ereignisse führe, weshalb dokumentarische Formen eine etwaige affektiv-emotionale Wirkung nicht länger nur auf individueller Ebene entfalteten. Das Bedürfnis nach objektiver, institutionell garantierter und die Glaubwürdigkeit verbürgender Seriosität würde sukzessive durch ein allgemeines Begehren nach Intensität ersetzt, sodass die dokumentarische Form schließlich einen wichtigen Bestandteil zeitgenössischer Ökonomien des Affekts überhaupt darstelle.⁵⁹

56 Vgl. Mersch, Dieter: *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2015, S. 15.

57 M. Marszałek/D. Mersch: *Seien wir realistisch* (wie Anm. 55), S. 23.

58 H. U. Gumbrecht: *Unsere breite Gegenwart* (wie Anm. 22), S. 16.

59 H. Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit* (wie Anm. 42), S. 13f.

Das durch die relationale Verschränkung der anthropomedialen Beziehung verstärkte, wenn nicht gar erst ermöglichte Aufkeimen dieses Begehrens nach Intensität führt A. Ulman in ihrer 2014 auf Instagram realisierten Performance *Excellences & Perfections*⁶⁰ vor. In einer Einheit aus der fotografischen Sequenz von 185 geposteten Fotografien, den sie begleitenden Bildunterschriften und der Interaktion mit ihren Followern entwickelt die Künstlerin die sich im Verlauf der Performance und für die mit ihr Interagierenden in Echtzeit entfaltende Narration eines Abschnitts im Leben ihres Alter Ego ›Amalia Ulman‹, ein Storytelling, das ihre Follower zusehends zu affizieren vermochte.



Abbildung 1: Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, Courtesy of the artist

60 Amalia Ulman: *Excellences & Perfections* (2014), Instagram-Performance (wie Anm. 19).

Die Form der künstlerischen Performance leitet sich vom Semioseprozess des theatralen Geschehens ab, das sich dann ereignet, wenn eine Person etwas, bzw. Handlungen vorführt, während eine andere zuschaut.⁶¹ Entscheidend für die Wahl der Social-Media-Applikation Instagram als Austragungsort der Performance ist die Unmöglichkeit, die zeitliche Verschiebung zwischen fotografischer Inszenierung und sich ereignendem intersubjektivem Mitteilen und Teilen durch Upload nachvollziehen zu können, während das Geschehen doch spontan und gegenwärtig wirkt. Die tragische Handlung der performativen Darstellung wird von der Künstlerin zuerst einmal entworfen und in einer Abfolge von Fotografien inszeniert, um diese wiederum sukzessive zu veröffentlichen. Erst in einem bestimmten Augenblick wird also durch den Upload eines Bildes und die Präsentation jenes vorausgezeichneten Handlungsfortschritts die Interaktion mit den Followern angestoßen und überhaupt zugelassen.

Spätestens seit den 1960er Jahren vollzieht sich das Aufführungsgeschehen avantgardistischer Aufführungen trotz aller Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien der theatralen Inszenierung in der Interaktion und gegenseitigen Beeinflussung aller Beteiligten, sodass die Verfügungsgewalt auf die in unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlicher Weise an der Aufführung mitwirkenden Miterzeuger übergeht.⁶² In jenem, eine vermeintliche Authentizität verbürgenden Raum der Social Media, insofern Authentizität hier bedeutet, sich möglichst ohne Kompromisse an seinem eigenen, »wahren« Selbst mit seinen Wünschen, Emotionen und Wertvorstellungen zu orientieren, nicht »wie alle anderen« zu sein und »individuell« zu agieren,⁶³ wird

61 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, Tübingen: A. Francke Verlag 2001, S. 161f.

62 Fischer-Lichte, Erika: »Performing the Future«, in: Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann (Hg.), Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 11–23, hier S. 13f.

63 Reckwitz, Andreas: »Erschöpfte Selbstverwirklichung: Das spätmoderne Individuum und die Paradoxien seiner Emotionskultur«, in: Ders.: Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne, Berlin: Suhrkamp Verlag⁶ 2020, S. 203–238, hier S. 214.

der chronische Rückzug tendenziell konfliktträchtiger Umschlagsprozesse im Aufführen von und dem Einbinden anderer in fingierte Geschehnisse vorgeführt, ausgestellt und präsentiert.⁶⁴

Am 19. April 2014 setzte A. Ulman mit dem Statusupdate eines Schriftbildes, auf dem in schwarzen Lettern auf weißem Grund »Part I« zu lesen ist,⁶⁵ den Auftakt zu ihrer Performance. Das Initiationsbild eröffnete den ersten von drei Akten. Zwischen den beiden Polen dieses klar definierten Anfangs und des unausweichlichen Endes entwickelte sich ein theatrales und aus der Distanz tendenziell rezipierbares Handlungsgeschehen. Hier rekurriert die Künstlerin auf die Struktur von Exposition, Entwicklung und Lösung, wie sie der antiken Tragödie zugrunde liegt. Der sich zusehends und unweigerlich anbahnende Konflikt der tragischen Figur am Ende von Akt II löste sich am 14. September 2014, dem Schluss des finalen dritten Akts, nach fünf Monaten und 183 geposteten Fotografien. Das 184. Statusupdate zeigt ein Selfie in den Armen der schlussendlich doch gefundenen »wahren Liebe«: »Isn't it nice to be taken care of [Sternen-Emoji]«. ⁶⁶ Mit dem noch am selben Tag geposteten 185. und letzten Statusupdate stellte die Künstlerin das Finale von Akt III dezidiert heraus und beendete ihre Performance mit der Schwarz-Weiß-Fotografie einer weißen Rosenblüte, begleitet von der von blauen Emoji-Herzen gerahmten Bildunterschrift »The End –

64 Der entscheidende epistemische Modus dieser Praktiken ist das, so D. Mersch, Zeigen. Die mit den Präfixen »dar-« und »aus-« mitgegebenen relationalen Modalitäten gestatteten Multiple Selbstreferenzen, die das Zeigen in sich selbst verflechten: die Darstellung einer Vorführung und die Vorführung einer Darstellung. D. Mersch: Epistemologien des Ästhetischen (wie Anm. 56), S. 16.

65 Instagram: Amalia Ulman (@amaliaulman), Statusupdate vom 19.04.2014, *Excellences & Perfections*, Instagram-Performance, digital archiviert unter: <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/m-5uizlV3v/?modal=true> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

66 Instagram: Amalia Ulman (@amaliaulman), Statusupdate vom 14.09.2014, *Excellences & Perfections*, Instagram-Performance, digital archiviert unter: <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/s6stHOlV35/?modal=true> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

Excellences & Perfections«. ⁶⁷ Nun endlich wurde die Aufführung als Aufführung unmissverständlich kenntlich gemacht. Und spätestens an diesem Punkt verkehrte sich die affizierende Nähe in die Distanz der Rezeptionssituation einer Aufführung.

Im Verlauf ihrer Performance mag A. Ulman darauf verzichtet haben, den Handlungsfortschritt innerhalb der Struktur durch das Posten weiterer Schriftbilder mit römischen Lettern deutlich herauszustellen, doch ist eine distanzierte Rezeption der tragischen Handlung, die Rósza Farkas folgt beschreibt:

»from good small town girl to city-dwelling sugar baby undergoing plastic surgery, the degree of excellence Ulman's character tried to attain was sucked into a feedback loop of getting ›better‹ but never being good enough [...]. This Amalia then cracked from the pressure and the failure, from the seduction and rejection of exposure [...]«, ⁶⁸

all denjenigen Rezipienten durchaus schon im Verlauf der Performance möglich, die die grundlegende Struktur der Darstellung mit theatralen Mitteln zu erkennen und sich vom aufgeführten Geschehen ein Stück weit in den geschützten Bereich des bewussten ästhetischen Genusses zurückziehen vermögen. Die Zuspitzung der tragischen Handlung am Ende von Akt II wurde am 7. August 2014 mit dem Statusupdate »HOW MANY PEOPLE SAID THEY GOT YOU? AND FORGOT YOU!?« eingeleitet ⁶⁹ und gipfelte am darauffolgenden Tag im Update von vier

67 Instagram: Amalia Ulman (@amaliaulman), Statusupdate vom 14.09.2014, *Excellences & Perfections*, Instagram-Performance, digital archiviert unter: <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/s67XD2FV5l/?modal=true> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

68 Farkas, Rósza: »Foreword«, in: Amalia Ulman (Hg.), *Excellences and Perfections*, München/London/New York: Prestel Verlag 2018, S. 6–7, hier S. 6.

69 Instagram: Amalia Ulman (@amaliaulman), Statusupdate vom 07.08.2014, *Excellences & Perfections*, Instagram-Performance, digital archiviert unter: <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/rZqxO3FVza/?modal=true> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

aus nächster Nähe und im Brustportrait aufgenommenen Fotografien der in Tränen aufgelösten ›Amalia‹. Im Selfie ist sichtbar, wie sie eine Waffe demonstrativ gerade so nahe vor die Linse der Kamera hält, dass ihr Antlitz der Sichtbarkeit beinahe entzogen ist.⁷⁰ Insofern der Handlungsfortschritt der Performance formal durch die Struktur der Tragödie geregelt ist, ist der Zusammenbruch der agierenden Figur ›Amalia‹ am Ende von Akt II die strukturelle Konsequenz. Vor allem aber sei der Zusammenbruch auch derjenige Teil der Handlung, den man, so R. Farkas, als Zuschauer am meisten genossen habe, weil man sich an die Verletzlichkeit der Figur habe klammern können.⁷¹ Dies ist der Augenblick der Katharsis.⁷²

70 Instagram: Amalia Ulman (@amaliaulman), vier Statusupdates vom 08.08.2014, *Excellences & Perfections*, Instagram-Performance, digital archiviert unter: <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/rblCmzIV-l/?modal=true>; <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/rbleYsFV-k/?modal=true>; <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/rcBXSLIV-R/?modal=true>; <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/rcBbrYFV-a/?modal=true> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

71 R. Farkas: Foreword (wie Anm. 68), S. 6.

72 Wirkungsästhetisch ist die klassische Tragödie durch die beiden paradoxen Richtungsgehalte der Jammer (éleos), der Anteilnahme am Geschick des Helden, sowie dem Schauer oder Entsetzten (phóbos) über das Geschehen bestimmt. Während die Jammer in die Nähe des eigenen Vollzugs führt, distanziert der Schauer. Auf die Erregung von éleos und phóbos folgt im Verlauf der dramatischen Handlung die Reinigung von diesen erregten Affekten. Es folgt die Katharsis. Die ästhetische Wendung zur Schönheit des Dargestellten, also die Hinwendung zu den Formen der Darstellung, hat ihren Grund in derselben Haltung des distanzierenden Zuschauens, die auch die Voraussetzung dafür ist, dass die Tragik der dargestellten Handlung erkannt wird. Greiner, Bernhard: Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2012, S. 16f.; Menke, Christoph: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 117f.

Die anthropomediale Beziehung als Objekt künstlerischer Intervention

Während die am Realismus der Dokumentation orientierte Fotografie in gewissem Sinne eine, wie Michael Köhler sie nennt, Augentäuschung betreibt, da sie versuche, die Illusion zu erzeugen, als schaue der Betrachter nicht auf die Bildoberfläche, sondern – wie durch ein Fenster – auf einen sich hinter dem Bildgrund öffnenden Ausschnitt der Wirklichkeit,⁷³ beruht das von A. Ulman verfolgte Konzept der künstlerischen Intervention in den Social Media darauf, die Sequenzialität der Bilder zum Objekt der Reflexion zu machen. Sie präsentiert nicht allein das Konzept autonomer ›Bild-Objekte‹.⁷⁴ Durch ihr Agieren vor der und vor allem für die Kamera⁷⁵ legt sie den Finger in jene klaffende Wunde der Social Media, die A. Meier die nicht zu tilgende Erinnerung daran nennt, »dass online alle Lügner sind und dass auf Instagram erst einmal niemand weiß, wer man ist.«.⁷⁶ Emphatisch führt A. Ulman das Begehren nach gesteigerter Intensität vor, dem eine Dokumentation alltäglicher Lebensvollzüge nicht zu genügen vermag. Obgleich eine logische Entwicklung innerhalb der tragischen Handlung, suchen die Follower die Nähe einer unmittelbaren Begegnung mit einer realen Person, deren psychischer Zusammenbruch ihnen als Folge des Verfehlens der scheinbar an sie gestellten gesellschaftlichen Erwartungen erscheint. Doch wird hier das Verallgemeinerte einer Repräsentation für das Individuelle eines präsentierten Geschehens gehalten.

73 Köhler, Michael: »Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden«, in: Ders. (Hg.), *Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert*, Ausstellungskatalog Kunstverein München/Kunsthalle Nürnberg/Forum Böttcherstraße, Bremen/Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Kilchberg/Zürich: Edition Stemmler 1995, S. 15–46, hier S. 19f.

74 Ebd. S. 19.

75 Blunck, Lars: »Fotografische Wirklichkeiten«, in: Ders. (Hg.), *Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 9–36, hier S. 19.

76 Meier, Anika: »Link in Bio. Kunst nach den sozialen Medien«, in: *Kunstforum International* 262 (2019), S. 118–127, hier S. 126.

In der künstlerischen Intervention wird die Relationalität der interaktiven Situation der Social Media zum vornehmlichen Objekt der Reflexion. In der verschobenen digitalen Wiederholung des vor-digitalen Mediums ›Theater‹ entfaltet die Instagram-Performance die spezifisch digitale Form⁷⁷ des situativ-konstellativen Paradigmas der ›intimate strangers‹.⁷⁸ Für den Zeitraum der Performance bleibt es den Beobachtenden und den mit der Künstlerin Interagierenden überlassen, den Raum der Social Media und mithin einen Raum der Darstellung aufzusuchen, um zu beobachten und zu beeinflussen, was geschieht. Von den sozialen Effekten der Interaktion getragen, öffnet sich in jenen Augenblicken, da sie A. Ulman anblicken, ein gemeinsamer Raum, der auch jene Beobachtenden in die Sichtbarkeit zu rücken scheint, die doch hinter ihren Geräten unsichtbar bleiben. Denn im Sich-Fallen-Lassen in die anthropomediale Beziehung assimilieren sie die identitäts- und affektpsychologische Verfasstheit der Darstellerin.⁷⁹

77 Vgl. M. Bruhn/M. Pratschke/H. Bredekamp/G. Werner: *Formschichten* (wie Anm. 34), S. 12.

78 M. Steinberg plädiert dafür, das von Misha Kavka in die Diskussion um die Wirklichkeitseffekte des Reality-TV eingeführte Modell der ›intimate strangers‹ unter der Prämisse auf die Performance-Kunst zu übertragen, dass die Performance-Künstler die Aspekte einer gefühlten realen Struktur replizieren, um genau dieses Paradigma zu dekonstruieren. Steinberg, Monica: »(Im)Personal Matters: Intimate Strangers and Affective Market Economies«, in: *Oxford Art Journal* 42(1) (2019), S. 45–67, hier S. 52.

79 Czirak, Adam: *Partizipation der Blicke. Szenarien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance* (= Theater, Bd. 44), Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 16 u. 120.



Abbildung 2: Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, Courtesy of the artist

Ihr aus dem Bild gerichteter Blick wirkt wie jenseits des Scheinhaf-ten, weil es das, so Lambert Wiesing, eigentlich Neue der mit »neuen Medien«⁸⁰ erzeugten Bilder sei, sich aus ihrer Stellung zwischen im-mersiver virtueller und nicht-immersiver virtueller Realität zu lösen.

80 L. Wiesing weist darauf hin, dass hinter der Großschreibung des Neuen in den „Neuen Medien“ die Erklärung zum Eigennamen stehe, durch den noch nichts darüber ausgesagt werde, ob die digitalen gegenüber den traditionellen Medien tatsächlich neuartige Bilder hätten entstehen lassen. Sollte dem so sein, sollte man das Neue der „neuen Medien“ klein schreiben, um einen Sprung in einer historischen Entwicklung anzuzeigen. Denn Immersionseffekte sind in der Vergangenheit etwa durch Panoramen realisiert worden, sodass sie die gegenwärtig leichte Verfügbarkeit und massenhafte Vorbereitung digitaler Bilder lediglich zur leichteren Realisierbarkeit von Immersionseffekten beigetragen habe. Wiesing, Lambert: »Virtuelle Realität. Die Angleichung des Bildes an die Imagination« [2005], in: Ders.: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ⁵2018, S. 107–124, hier S. 109.

Während die immersive virtuelle Realität durch die Angleichung der Wahrnehmung des Bildobjekts an die Wahrnehmung einer realen Sache entsteht, entspringt die nicht-immersive virtuelle Realität einer Angleichung des Bildobjekts an die Imagination der Betrachtenden. Hat das Bildbewusstsein mit der Wahrnehmung die Anschaulichkeit einer konkreten Sache gemein – man sieht eine Person im Bild –, so hat das Bildbewusstsein mit der Imagination hier wiederum die Irrealität des intentionalen Objekts ›Amalia‹ gemein. Unterscheidet man bewusst zwischen der zeitlichen Verschiebung zwischen der Aufnahme und dem Erscheinen der Fotografie in den Social Media, würde man ›Amalia‹ gegenwärtig nicht für anwesend halten, obgleich man sie gegenwärtig im Bild sehen kann.

Maßgeblich vom veränderten situativ-konstellativen Ausgangszustand getragen, passt sich die Gegebenheitsweise der in den Social Media sichtbaren Bilder aber radikal derjenigen von Fantasieobjekten an.⁸¹ Gerade weil man im Eintritt in jene durch die Instagram-Performance geschaffene Situation nicht in einen allzu offensichtlich mit digitalen Mitteln geschaffenen – etwa durch hochauflösende Grafiken immersiv wirkenden – Raum eintritt, in dem die technisch mögliche Leistung die Fantasie regelrecht entbehrlich machen würde, erfordern die Social Media das gewohnheitsmäßige Minimieren des Spalts zwischen der Konstruktion der Begegnung im Digitalen und dem gegenwärtigen Wahrnehmen durch Imaginieren der Gegenwärtigkeit. Es ist dieses freie Fantasieren, das maßgeblich dazu beiträgt, einen scheinbar aus dem Bild entgegenkommenden Blick zu finden. Die mit der eigentlichen Darstellerin Interagierenden finden schließlich die Intimität des ›being for me‹ in der Struktur des ›feels real‹,⁸² weil sie nach der Berührung ›Amalias‹ suchten. Indem sie ihr Berühren schon imaginierten, imaginierten sie sich selbst als von ihr Berührte.⁸³

81 Ebd. S. 112.

82 M. Steinberg: (Im)Personal Matters (wie Anm. 78), S. 52.

83 Vgl. Barthes, Roland: »Auge in Auge« [1977], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag 2020, S. 200–204, hier S. 200 u. 202f.

Die Dynamik der Imagination nimmt das Finden des derart Gesuchten also schon vorweg. Entscheidend ist, dass die strukturelle Distanz zwischen den Betrachtenden und der im Bild in die Sichtbarkeit gerückten Person beiderseitig intentional minimiert wird. Sollte aber, wie schon R. Barthes darlegt, das nicht nur für ein scheinbares gehaltene Angeblickt-Werden dazu führen, dass jenes »Durchschaute«, jene hier angeschaute ›Amalia‹ tatsächlich für wahrer gehalten wird, als es das konstruierte Bild dieser sich dem Blick der Beobachtenden dargebotenen Figur ist, wäre das Empfinden der Intimität des being for me in der Struktur des feels real kein nur scheinbares Empfinden.

Der epistemische Modus dieser Instagram-Performance realisiert sich im schlussendlichen Zeigen der Abwesenheit der Darstellerin. Spätestens am 14. September 2014 zeigte die Künstlerin den bis zu diesem Zeitpunkt angewandten Modus des Darstellens ganz explizit durch die jenem finalen Bild mitgegebene Bildunterschrift »The End – Excellences & Perfections«. Im Augenblick des Verlusts des Gegenwärtig-Habens ›Amalias‹ verlieren die mit ihr Interagierenden den Anhalt ihres Begehrens, um ihn mithilfe eines bewusst vollzogenen Imaginierens zu rekonstruieren, um sich erneut in einer Situation wännen zu können, die sich durch die Nähe eines nicht-intentionalen Verstrickt-Seins auszeichnet. Dieses Kippmoment hin zum bewussten Vollzug des Imaginierens markiert den Augenblick, da sich die Aufmerksamkeit der nun distanziert Beobachtenden im Schwerpunkt auf die Emergenz dieser Darstellung richten kann, an der Prozesse der Symbolisierung greifbar werden.⁸⁴ Die Affektion verwandelt sich in eine reflexive Haltung gegenüber einer Darstellung, deren bildpragmatischer Modus die notwendige Konstitutionsbedingung von Fiktionen ist. Analog der thea-

84 Am Beispiel der Oper führt H. U. Gumbrecht aus, dass mit dem Libretto die Form der Handlung schon gegeben sei, sodass sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer, wie der Sänger und Musiker auf die Emergenz der Klang-Substanz richten. Gumbrecht, Hans Ulrich: »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens* (= Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Aesthetica*), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001, S. 63–76, hier S. 72.

tralen Aufführungssituation hat die bildpragmatische Konstellation im Zusammenspiel von Bild, Bildkontext und Bildlektüre statt. Es steht außer Frage, dass fotografische Bilder – auch jene von A. Ulman präsentierten Bilder – selbst keine Fiktionen sind.⁸⁵ Das fotografische Bild zeigt an sich die indexikalische Beziehung zur abgebildeten Umwelt. Dass hier jemand vor der und für die Kamera posiert hat, dass sich jemand für die Kamera inszeniert hat, ist, wie im klassischen Theater, wo die Darstellung ihre Form zuallererst in der Sichtbarkeit des physischen Körpers eines Darstellers erhält, der eine handelnde Rollenfigur als Sinn eines von ihm konstituierten Körpertextes herstellt, nicht zu leugnen. In diesem Prozess wird der nur semiotisierte und daher noch insignifikante Körper der Darstellerin durch den Bezug auf den zugrundeliegenden Text des Storytellings zum Signifikanten innerhalb der Aufführung erhoben.⁸⁶

Dies wiederum, das Storytelling A. Ulmans, ist so nur im bildpragmatischen und performativen Modus der spezifischen Zeitlichkeit der Instagram-Performance rezipierbar. Obgleich als tragische Handlung in der aufgeführten Form einer Mischung aus Redundanz und Aktualisierung vorausgezeichnet, wurden ihre Statusupdates von den Followern als augenblickliche Artikulationen wahrgenommen.⁸⁷ Dass die

85 L. Blunck: Fotografische Wirklichkeiten (wie Anm. 75), S. 27f.

86 Ein Darsteller stelle, so E. Fischer-Lichte, seine Figur dar, indem er sich die symbolische Ordnung des Rollentextes, der allein durch den Einbruch des Semiotischen in die symbolische Ordnung entstehen konnte, gleichsam in einer zweiten Semiotisierung einverleibe. Seine individuelle Physis bemächte sich des Textes und bringe ihn unter den von der Physis gesetzten Bedingungen als einen fremden und zugleich eigenen ein zweites Mal hervor. Umgekehrt aber werde in diesem Prozess der nur semiotisierte und daher noch insignifikante Körper des Darstellers durch den Bezug auf die sprachlich verfasste Rolle und damit durch den Bezug auf den ›darstellerischen Code‹ zum Signifikanten erhoben. Weil die insignifikante Physis so strukturiert werde, dass sich in ihr eine symbolische Ordnung herstellen lasse, sei dieser Vorgang besser als ›Symbolisierung des Semiotischen‹ beschrieben. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung (= Bd. 3, Die Aufführung als Text) [1983], Tübingen: Gunter Narr Verlag⁵ 2009, S. 30f.

87 W. Gerling/S. Holschbach/P. Löffler: Bilder verteilen (wie Anm. 16), S. 61.

Nähe eines nicht-intentionalen Verstrickt-Seins gesucht wird und sich in vielen Fällen trotz der Anzeichen der Entfaltung einer klassischen Tragödienstruktur nicht in eine distanziert-kritische Haltung der Rezeption und Reflexion wandelt, mag das Symptom einer ästhetischen Normalisierung, das Symptom einer auf die Grenzen der ›Wirklichkeitsauflösung‹ zustrebenden allgemeinen Ästhetisierung der Existenz sein. Doch ist die ästhetische Erfahrung überhaupt nur in der Form eines Bruchs möglich,⁸⁸ den A. Ulman in ihrer Performance herbeizuführen sucht, um die gegenwärtigen Ökonomien des Affekts aufzuweisen. Die Wiederholung einer vor-digitalen Form der Darstellung kann als wesentliches Merkmal des Oszillierens zwischen Illusion und Desillusionierung gelten, ein Phänomen, das Lev Manovich als für den neuen ›Metarealismus‹ konstitutiv erachtet. Denn das Oszillieren versetze den Benutzer digitaler Medien in die »extrem souveräne Position«, die zerbrechende Illusion zu retten, indem er die Erzählung des Spiels durch sein eigenes Handeln modifiziert.⁸⁹ Das sich in den Social Media zeigende Dispositiv, das die Affirmation von Normen mit positivem Feedback und einer damit einhergehenden gesteigerten Sichtbarkeit honoriert, wird von der Künstlerin ausgenutzt, um die Plausibilität der ganz offensichtlich bedienten Klischees und stereotypen Darstellungsmuster zu gewährleisten.⁹⁰ Demgemäß vollzieht sich in der Interaktion und gegenseitigen Beeinflussung aller an der Aufführung Beteiligten ein Aufführungsgeschehen, dessen Scheinhaftigkeit und Signifikanz von

88 G. Vattimo: Die Grenzen der Wirklichkeitsauflösung (wie Anm. 25), S. 21.

89 Manovich, Lev: »Illusion nach der Fotografie: Wie sich Wirklichkeit in digitalen Medien darstellt«, in: Horáková, Tamara + Maurer, Ewald/Holeitner, Johanna/Maurer-Horak, Ruth (Hg.), Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie, Wien: Passagen Verlag 2001, S. 287–306, hier S. 299 u. 304. Zu den neuen Dimensionen des Metrealismus der virtuellen Welt rechnet L. Manovich den aktiven Körpereinsatz in dieser hinzu, sodass mit der Simulation menschlicher Eigenschaften auch die Nebenziele der Simulation von Verhaltensweisen, Motivationsstrukturen, Gefühlen und psychischen Zuständen verfolgt würden. Ebd. S. 293.

90 W. Gerling/S. Holschbach/P. Löffler: Bilder verteilen (wie Anm. 16), S. 60.

den souverän agierenden Beteiligten um ihrer eigenen Affektion Willen tendenziell gerettet und bewusst aufrechterhalten wird.⁹¹

Dem Begehren nach Aufweisung des Wirklichen begegnet A. Ulman mit dem Anschein eines Dokumentarischen, das dem Verlust des Wirklichen anheimfällt. Die Künstlerin schreibt an rezipierbaren Wirklichkeitsnarrativen, derentwegen die Wirklichkeit in Vermittlung, Interpretation, Narration und Präsentation abgeleitet gelassen wird. Und dies, die inszenierte Fotografie, die sequenzielle Fotobildgeschichte, ist eine besonders geeignete Strategie, um die Spannung zwischen Medium und Zeichen auszustellen.⁹² Der epistemische Modus der Performance zielt auf das bewusste *Unterscheiden*⁹³ der Wirklichkeit des gegenwärtigen Beobachtens des Aufführens von der durch jenes Aufführen hergestellten Fiktion und bewussten Imagination von Nähe und Gegenwärtigkeit. Im Unterscheiden durch ›Beobachten zweiter Ordnung‹ löst sich die affizierende Nähe auf. An ihre Stelle tritt die reflexive Distanz des Beobachtens. Mit ihrer Intervention ermöglicht die Künstlerin den mit ihr Interagierenden eine selbstbezügliche und reflexive ›Beobachtung von Beobachtungen‹.⁹⁴ Der Beobachter zweiter Ordnung würde, so Niklas Luhmann, »*stärker irritierbar*, zugleich aber auch mit *höherer Indifferenz* gegen alle anderen denkbaren Einflüsse ausgestattet«,⁹⁵ sodass sein *Beobachten erster Ordnung* unter den spezifischen Bedingungen der Applikation und unter jenen Bedingungen des Vollzugs der Performance beobachtbar wird. Somit wird die relationale Ver-

91 Vgl. Schröter, Jens: »Medienästhetik, Simulation und ›Neue Medien‹«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 8(1) (2013), S. 88–100, hier S. 91.

92 Schröter, Jens: »Fotografie und Fiktionalität«, in: Lars Blunck (Hg.), Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 143–158, hier S. 157.

93 Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995, S. 94.

94 Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia (= Michael Backes/Thomas Dreher/Georg Jäger/Oliver Jahraus (Hg.), Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien, Bd. 3), München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 26f.

95 N. Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (wie Anm. 93), S. 94 [Herv. i.O.].

schränkung der anthropomedialen Beziehung zwischen Subjekt, sichtbarem Bild und einem die Sichtbarkeit ermöglichenden Smartphone beobachtbar. Jene Verschränkung also, die es jederzeit erlaubt, durch die Social Media in eine Situation einzutreten oder in sie hineinzugera-ten, um die Intimität imaginierter Blickwechsel zu verspüren und sich von ihnen affizieren zu lassen. Diesem Vorgang des Beobachtens zweiter Ordnung ist ein, wie Erika Fischer-Lichte es nennt, »merkwürdiges« Oszillieren zwischen Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit zu eigen, insofern im Oszillieren zwischen Illusion und Desillusion die besondere Medialität dieser eigens zum Zwecke ihrer Reflexion geschaffenen Situation zu Bewusstsein kommt.⁹⁶

Der konstitutive Unterschied zwischen dem Erkennen der Darstellung und dem *feels real* berührt eine von A. Ulman mitthematisierte ethische Dimension. Solange das Empfinden der Intimität des *being for me* in der Struktur des *feels real* kein nur scheinbares Empfinden ist, bedeutet etwa ein willentliches Ausscheiden aus der Situation am Ende von Akt II im Augenblick des scheinbaren psychischen Zusammenbruchs ›Amalias‹, die bewusste Entscheidung zu treffen, jenen Menschen zurück- und sich selbst zu überlassen. Dies hat zur Konsequenz, dass sich der von L. Wiesing für die digitalen Umgebungen beschriebene Effekt der Entlastung von der »anstrengenden Daueranwesenheit in der wahrgenommenen Welt«⁹⁷ verflüchtigt. Die imaginierte Begegnung droht gar zu einem psychisch belastenden Ereignis zu werden. Mithin kann sich in der gesuchten und imaginierten Nähe der anthropomedialen Beziehung die höchste Intensität der Affektion als Effekt des nicht-intentionalen Verstrickt-Seins in Gefühlen der Verantwortung und Schuld bahnbrechen.

96 In theatralen Aufführungen beobachtet E. Fischer-Lichte häufig ein »merkwürdiges« Oszillieren zwischen Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit, weil die besondere Semiozität von Aufführungen in ihrem hohen Grad an Selbstreferenzialität begründet liege. Fischer-Lichte, Erika: »Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen«, in: Jens Kertscher/Dieter Mersch (Hg.), *Performativität und Praxis*, München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 97–111, hier S. 106f.

97 Wiesing, Lambert: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie* [2009], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2015, S. 213.

Begegnungen in der »hellen Kammer«

Seine »Begierde« nach Intensität »in Bezug auf manche Photographien«⁹⁸ thematisiert R. Barthes in der 1980 erschienenen *Bemerkung zur Photographie*. Die von ihm herangezogenen Bildbeispiele sind Alben und Zeitschriften wie dem *Nouvel Observateur Photo* entnommen, stammen aus der »heroische[n] Phase« der Frühzeit der Fotografie oder sind Arbeiten zeitgenössischer Fotografen wie Robert Mapplethorpe und Richard Avedon. Trotz der Mannigfaltigkeit der Sujets sei allen vorgestellten Fotografien ihr argumentativer Wert gemein.⁹⁹ Insofern er sich in den theoretischen Ausführungen seiner Begierde nach Intensität stellt, sucht R. Barthes nach dem Auslöser einer »photographischen Ekstase«, von der er annimmt, sie ereigne sich in der Erfahrung der »Gewalt des ›Dagewesenen‹«.¹⁰⁰

In all jenen Bildern, die er dem Leser präsentiert – und vor allem dem einen, das er nicht zeigt¹⁰¹ – richtet R. Barthes seinen Blick ausschließlich auf das, was zuerst einmal er selbst in den Bildern sieht. Er zerlegt, wie Jaques Rancière pointiert darlegt, die Repräsentation des Gewöhnlichen, die auch in der ganz überwiegenden Zahl der dokumentierten Gegenwarten in den Social Media statthat, in zwei Teile: zum einen wird das Gewöhnliche durch die Kombination einer bestimmten Anzahl allgemeiner Eigenschaften im fotografischen Bild identifizierbar und zum anderen taucht aus diesem abgebildeten Gewöhnlichen etwas absolut Einzigartiges auf, dessen rohe Präsenz sich auf-

98 Barthes, Roland: »Über die Photographie« [1980], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag²2020, S. 221–229, hier S. 226.

99 Ebd. S. 227.

100 Barthes, Roland: »Vom Geschmack zur Ekstase« [1980], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag²2020, S. 230–231, hier S. 231.

101 Als einzige der besprochenen Fotografien zeigt R. Barthes die Fotografie seiner Mutter aus Kindertagen im Wintergarten ihres Geburtshauses in Chennevières-sur-Marne nicht. Siehe dazu in diesem Beitrag den Abschnitt »Berührung, Distanz und Kontakt«.

drängt und individuell zu affizieren vermag. An dieser Gegenüberstellung des ›studium‹ als Begriff für den informativen Gehalt der Fotografie und dem ›punctum‹, jenem Begriff, mit dem R. Barthes die affizierende Kraft adressiert, die nicht in bloßer Übertragung von Wissen aufgeht,¹⁰² findet J. Rancière den formalistischen Modernismus geradezu verdreht. Während der formalistische Modernismus der künstlerisch-malerischen Form die empirisch-fotografische Anekdote gegenüberstellte, die ebenso formal durch die bildnerischen Mittel repräsentiert wird, biege R. Barthes diese Opposition um, indem er die Anekdote auf die Seite des studium stelle und ihr nicht mehr die künstlerische Form, sondern eine Erfahrung des Einzigartigen entgegensetze. Somit gebe er weder dem Anspruch der Kunst noch der Seichtheit der Information statt.¹⁰³

Schon in seinen Essays *Die Photographie als Botschaft* (1961) und *Rhetorik des Bildes* (1964)¹⁰⁴ näherte R. Barthes sich der Fotografie über die Semiotik an und warf die Frage auf, ob die Fotografie als eine der Sprache ähnliche Form der Artikulation zu betrachten sei, um sich in seiner späteren *Bemerkung* und den in zeitlicher Nähe zu deren Veröffentlichung geführten Interviews *Über die Photographie* (1980) und *Vom Geschmack zur*

102 R. Barthes stellt jenem den Handlungskontext grundierenden kulturellen Hintergrund (Figuren, Gesten, äußerliche Formen und Handlungen, die sich als Zeugnisse eines anschaulichen Geschehens lesen lassen) ein die Lektüre durch Einschnitte und Einstiche aus dem Gleichgewicht bringendes Affektpotenzial des Zufälligen gegenüber. R. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 44), S. 35f.

103 Rancière, Jacques: »Anmerkungen zum photographischen Bild«, in: Beate Fricke/Markus Klammer/Stefan Neuner (Hg.), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie* (= Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel (Hg.), eikonos), München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 441–465, hier S. 444f.

104 R. Barthes: *Die Photographie als Botschaft* (wie Anm. 21); ders.: »Rhetorik des Bildes« [1964], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), *Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*, Berlin: Suhrkamp Verlag ²2020, S. 93–111.

Ekstase (1980) wie auch der *Vorbereitung des Romans* (1980)¹⁰⁵ im Schwerpunkt der phänomenologischen Methodik zuzuwenden.

Was sich entzieht

E. Horn begründet den von ihr beobachteten Dokumentationsdrang mit dem Umstand der flüchtigen Gegenwart. Unter den Bedingungen ständiger Veränderung sei die Flüchtigkeit, so stellt es V. Flusser bereits 1983 heraus, zu einem derart dominanten Umstand geworden, dass die permanente Veränderung als gewöhnlich empfunden werde. Die Redundanz fresse den »Fortschritt« auf, lasse ihn uninformativ und ordinär erscheinen. Unter eben jenen Bedingungen trete die redundante Form der Fotografie auf.¹⁰⁶ Unter der Voraussetzung, dass möglichst jeder Begriff einen Punkt in der ausgedehnten Welt draußen bedeutet – obgleich derlei Begriffe schlicht nicht mannigfaltig genug sein können, als dass sie die Welt in Gänze zu bedeuten vermögen –, habe sich mit der Etablierung des »Fotouniversums« eine Umkehrung der Bedeutungsvektoren vollzogen. Die Apparate seien zu Simulationen des Denkens geworden, wie es im cartesianischen Modell entworfen ist. Insofern jede aufgenommene Fotografie eben jene Begriffe bedeute, für die der sie erzeugende Apparat programmiert worden ist, ziehe das sich selbst realisierende Programm eine Grenze, auf die schließlich jede menschliche Intention treffe.¹⁰⁷ Doch relativiert V. Flusser die Unüberwindbarkeit einer solchen Grenze zugunsten einer Schwelle, jenseits derer die handelnden Fotografen einen durchaus erreichbaren Raum der Freiheit erahnen und erreichen könnten, indem sie den Apparat zwingen, Unvorhergesehenes, Unwahrscheinliches, mithin Nicht-Redundantes und

105 R. Barthes: Über die Photographie (wie Anm. 98); ders.: Vom Geschmack zur Ekstase (wie Anm. 100), S. 230f.; Éric Marty (Hg.): Roland Barthes: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ⁴2016, insbesondere S. 126–137.

106 V. Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie (wie Anm. 20), S. 53 u. 59.

107 Ebd. S. 61f.

tatsächlich Informatives zu erzeugen. Diese Schwellensituation aufzuzeigen und zu thematisieren sei die Aufgabe einer noch zu etablierenden Philosophie der Fotografie.¹⁰⁸

Weil das, was in diesem Augenblick gerade geschieht, schon im nächsten vorüber gegangen sein wird, soll es durch die fotografische Aufnahme nicht nur festgehalten werden. Mittels Aufzeichnens und Teilens in den Social Media erlangt es seine spezifische Bedeutung innerhalb eben jenes die Bedeutung eigens stiftenden Programms der Social-Media-Applikation. Ohne aufgezeichnet und geteilt zu werden ginge der Augenblick nicht nur vorüber und verloren, er bliebe unbestimmt. Doch als Statusmeldung »Es war da. Ich war da.« wird dieser Augenblick im Spiel der Social Media zu einem bedeutenden,¹⁰⁹ insofern die Wahrnehmung des digitalen fotografischen Bildes die Erfahrung stiftet, an etwas teilzunehmen, ohne im Augenblick des originären Sich-Ereignens daran teilgenommen zu haben. Diese »reale Irrealität« der Fotografie entspringt einer, wie R. Barthes sie nennt, »unlogische[n] Verquickung zwischen dem Hier [und jetzt im Augenblick Bildbetrachtung, N.B.] und dem Früher [dem Augenblick der Aufnahme, N.B.]«. ¹¹⁰ Die strukturelle Distanz zwischen Betrachter und fotografiertem Welt-ausschnitt ist die Ursache einer möglichen Entlastung von der anstrengenden Daueranwesenheit in der wahrgenommenen Welt. Denn in je-

108 Im Raum der Freiheit des Fotografen verortet V. Flusser neben der Möglichkeit, Unvorhergesehenes sichtbar zu machen, auch das Überlisten der Sturheit des Apparats, das Hineinschmuggeln von nicht vorgesehenen menschlichen Absichten in sein Programm und in letzter Konsequenz die Abwendung von ihm und all seinen Erzeugnissen, um das Interesse wieder auf die Informationen selbst zu verlagern. Ebd. S. 73.

109 Nur all jenes, das dem Programm bereits eingeschrieben ist, könne, so V. Flusser, auch fotografiert werden, was eben auch bedeutet, dass nur Sachverhalte fotografiert werden können, wenn Sie von den Fotografierenden im Akt des Fotografierens in die Sprache des eingeschriebenen fotografischen Programms übersetzt werden. Ebd. S. 33. Analog verhält es sich mit Uploads in den Social Media. Durch seinen Upload wird das Bild zum Statusupdate und seiner Minimaldefinition des »Es war da. Ich war da.« eingepasst.

110 R. Barthes: Rhetorik des Bildes (wie Anm. 104), S. 105.

nem Augenblick, da man ein Bild betrachtet, ist man von der Partizipation im vergangenen Augenblick befreit, um sich dem Bildobjekt erst jetzt als einem intentionalen Objekt des Bewusstseins zu nähern.¹¹¹

Diese eigentliche Entlastung, die sich in eine individuell empfundene Belastung verkehren kann, ist das eigentliche Thema von R. Barthes' *Bemerkung zur Photographie*, zu der er im ersten Teil seines Essays mit der Gegenüberstellung von *studium* und *punctum* hinleitet. Im zweiten Teil geht er schließlich auf das *punctum* der Dichte der Zeit, diese »erschütternde Emphase des Noemas (»Es-ist so-gewesen«)¹¹² ein. Die »nursichtbare« Realität der Fotografie schaffe eine Distanz und eröffne die Möglichkeit einer, so Andreas Cremonini, »libidinösen Besetzung« der Fotografie.¹¹³ Wesentlich ist, dass diese Besetzung den Platz eines »absolut beliebigen »Gegenstands überhaupt«¹¹⁴ einnehme, wohingegen V. Flusser jedes fotografische Bild von den Metacodes des Programms grundiert glaubt. Das Foto bedeute einen in eben jenes Bild umcodierten Text, der, wenn man das Bild betrachtet, die neuartig verschlüsselten Begriffe im Bild durchscheinen lässt.¹¹⁵

Indem er die technischen Bilder als von Metacodes präjudizierte behandelt, sodass etwas durch einen und als Text in das Bild zu setzen ist,¹¹⁶ formuliert V. Flusser eine Intentionalität, die R. Barthes im Begriff des »photographischen Paradoxons« differenzierter zu fassen sucht. Es entstehe die, so R. Barthes, paradoxe Situation einer analogischen Perfektion des fotografischen Bildes, das den Übergang vom Wirklichen zu dessen Ablichtung nicht durch ein codiertes Relais bewerkstellige. Jede Beschreibung der denotierten Botschaft des

111 L. Wiesing: Das Mich der Wahrnehmung (wie Anm. 97), S. 213f.

112 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 105.

113 Cremonini, Andreas: »Reale Bilder – Bilder des Realen. Fotografien als Paradigmen des Begehrens«, in: Andreas Cremonini/Markus Klammer (Hg.), Bild-Beispiele. Zu einer pikturalen Logik des Exemplarischen (Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel (Hg.), eikones), München: Wilhelm Fink Verlag 2020, S. 109–131, hier S. 113.

114 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 83.

115 V. Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie (wie Anm. 20), S. 14.

116 Ebd. S. 14 u. 42.

Analogons füge also eine zweite implizite Botschaft an, die die Rezipierbarkeit im Nachgang überhaupt erst ermöglicht. Dies heißt auch, dass jede Botschaft nicht nur ungenau oder unvollständig bleiben, sondern dass sie zwangsläufig ihre Struktur wechseln muss, sobald sie sprachlich vermittelt wird. Indem er in *Die Photographie als Botschaft* explizit herausstellt, dass mit diesem Wechsel etwas anderes als das Gezeigte bedeutet werde,¹¹⁷ legt R. Barthes bereits 1961 den Grundstein für die sich knapp zwei Jahrzehnte später in der *Bemerkung zur Photographie* zeigende Emphase der Emanation des Referenten. Die Lesbarkeit der Fotografie mag zu tendenziösen Lesarten eines gedeuteten Inhalts führen, doch eignet dem Dagewesen-Sein dessen, was sich im fotografischen Bild noch in jedem Augenblick seiner späteren Betrachtung in einer Kopräsenz zeigt, eine nicht vollends aufzulösende Unbestimmtheit.¹¹⁸

Jede Begegnung ist von solch einem unvorhersehbar Unbestimmten begleitet. Durch das Aufzeichnen und Teilen im programmatischen Spiel der Social Media mag dem Sich-Ereignen und Vergehen des Augenblicks eine Bedeutung im Sinne eines »Es war da. Ich war da.« verliehen werden, doch fußt diese Programmatik auf einem Botentum. Und der Bote selbst sei, so Sybille Krämer, neutral. Er lege Zeugnis von jeglichem Sich-Ereignen und Vergehen ab. Demgemäß bringt jedes hochgeladene und geteilte Bild 1. etwas zur Erscheinung, während es gegenüber jenen anderen, denen es sich zeigt, wie auch dem Inhalt, den es zeigt, indifferent ist. 2. wird der zeitliche und räumliche Abstand vom Boten als Teil eines Materialitätskontinuums durch den physischen Bestand der Körperlichkeit überbrückt, insofern die Botschaft einem Körpergedächtnis inskribiert ist, das wiederum durch nicht-personale, also symbolische und/oder technische Mittel der Aufzeichnung und Übertragung zu ersetzen ist. Und 3. bildet das »unfreiwillige Botentum der Spur« die Rückseite eines Botenmodells. Sie ist diesem inhärent. Spuren würden bedeutsam, wenn ein Medium weniger kommunika-

117 R. Barthes: *Die Photographie als Botschaft* (wie Anm. 21), S. 81.

118 R. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 44), S. 95f.

onstheoretisch als epistemologisch von Belang ist.¹¹⁹ Was sich ereignet hat, was dagewesen und vergangen ist, um sich jemandem noch einmal im Augenblick des Bildbetrachtens in einer Kopräsenz zu zeigen, ist keine Repräsentation des Vergangenen. Im Unbestimmten verbleibend präsentiert es sich durch den Boten.

»Unschuldige« fotografische Bilder

An der 1865 von Alexander Gardner aufgenommenen Fotografie des wegen Mordversuchs am amerikanischen Außenminister W. H. Seward festgenommenen und später zum Tode verurteilten Lewis Payne¹²⁰ würdigt R. Barthes sowohl die gelungene Aufnahme als auch die Attraktivität des Verurteilten: »Das Photo ist schön, schön ist auch der Bursche [...]«. ¹²¹ Neben der ihn affizierenden Attraktivität des jungen Mannes ist die Aussichtslosigkeit seiner Situation und das Drama des unausweichlich nahenden und in jenem Augenblick, da R. Barthes die Fotografie betrachtet, bereits in der Vergangenheit liegenden Todes eine konnotierte Botschaft des Bildes, die auf zwei formalen Entscheidungen der Bildkomposition fußt: L. Payne ist aus leichter Untersicht aufgenommen. Gegenüber dieser auf den unteren Bildrand zulaufenden Iteration ist sein Haupt erhoben, sodass sein Blick eine Iteration auf den oberen Bildrand zeigt. Im Augenblick der Aufnahme

119 Krämer, Sybille: »Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft«, in: Sibylle Schmidt/Sybille Krämer/Ramon Voges (Hg.), Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik der Wissenspraxis, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 117–139, hier S. 126.

120 Alexander Gardner: [Washington Navy Yard, D.C. Lewis Payne, in sweater, seated and manacled] (1865), Glasnegativ. In der Sammlung der Library of Congress, Washington D.C. finden sich der Akte »Civil war photographs, 1861–1865, Library of Congress, Prints and Photographs Division« vier Glasnegative auf denen die Szene in sehr ähnlicher formaler Komposition wiedergegeben ist. Derjenige Abzug, auf den sich R. Barthes bezieht, trägt die Signatur LC-DIG-cwpb-04208 (digitale Datei vom Originalnegativ) und LC-B8171-7773 (S/W-Abzug vom Originalnegativ). Quelle: Library of Congress, Washington D.C. <https://www.loc.gov/pictures/item/z018667106/> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

121 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 106.

glitt sein Blick über den Standpunkt des Fotografen hinweg, sodass er nun immerfort auch über den Blick eines jeden Betrachters der Fotografie hinwegzugleiten scheint. Die zweite formale Entscheidung des Fotografen betrifft die Balance von hellen und abgeschatteten Bildpartien. Steil von links oben fiel ein breites Bündel von Lichtstrahlen in den Raum der Szene, sodass ein Teil des Bildraums stark überbelichtet erscheint und sich die Konturen der heraldisch rechten Seite des frontal aufgenommenen Antlitzes L. Paynes tendenziell in lichter Helligkeit aufzulösen scheinen. Das gesamte Bildfeld ist formal-kompositorisch sehr deutlich in eine helle und eine kontrastierend dunkle Fläche unterteilt. Das Bild zeigt diese bestimmte Ansicht, die auf den Blick der potenziellen Betrachter hin organisiert ist.

Die von A. Gardner im Akt des Fotografierens getroffenen Entscheidungen für die Hell- und Dunkelwerte wie auch die Perspektive und die damit verbundene Wahl des Bildausschnitts sind Entscheidungen, die nicht zuletzt in der Dunkelkammer durch Auswahl einer bestimmten Fotografie aus einer ganzen Sequenz von Fotografien dieser einen Szene getroffen worden sind. Die Verdichtung bestimmter Entscheidungen in einem einzigen Bild erlaubt es dem Rezipienten, den bevorstehenden Tod durch die Setzung einer Struktur von Zeichen, die sich im Feld der gegenwärtigen Wahrnehmung des Produzenten nicht schon als solche gaben, als Zeichen des Dramas des nahenden Todes zu rezipieren. Es ist nicht allein die »unbeschränkte, blinde und gleichsam unbedarfte KONTINGENZ, [...] die TYCHE, der ZUFALL, das ZUSAMMENTREFFEN, das WIRKLICHE in seinem unerschöpflichen Ausdruck«,¹²² das R. Barthes ergreift. Das Bild ist formal durchkomponiert. Das Drama ist konnotiert.

122 Ebd. S. 12.

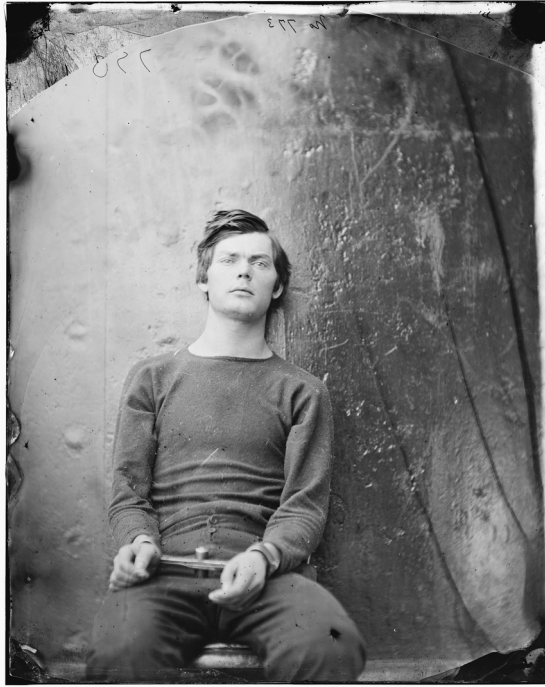


Abbildung 3: Alexander Gardner, [Washington Navy Yard, D.C. Lewis Payne, in sweater, seated and manacled], 1865, Library of Congress, Prints & Photographs Division, Civil War Photographs, LC-DIG-cwpb-04208

Im Umschlagen der Simultaneität des Bildes und der Sukzessivität des visuellen Abtastens der Bildoberfläche ineinander realisieren sich die von möglichen Bedeutungen zuerst einmal unabhängigen formalen Relationen der Iterationswerte mit einem bestimmten Richtungsduk-

tus.¹²³ Das Hinweggleiten des Blicks über den Betrachterstandpunkt und das scheinbare Abdriften des Häftlings in seinen nahenden Tod gehören zu einem höheren Sinnkomplex des fotografischen Bildes, der – um es mit Max Imdahl zu formulieren – innerhalb des gesamten kompositorischen Gefüges des Bildes durch Vermittlung zwischen gegenständlichem wiedererkennendem Sehen und formalem sehendem Sehen in der Anschauung der ›ikonischen Sinnstruktur‹ aufgeht.¹²⁴ Gottfried Boehm greift die formalen Relationen der Iterationswerte in der planimetrischen Ebene des Bildes auf und ordnet sie einer ›ikonischen Potenzialität‹ zu, die die Rezeption als Entbergung einer ikonischen Sinnstruktur überhaupt ermöglicht. Denn die schiere Faktizität von Farben und Formen wirft noch nicht die Frage auf, ob sich aus dem Gegebenen an sich ein noch zu entbergender signifikanter Sinn einer Darstellung herauspräparieren ließe.¹²⁵ Dennoch beruht die in der Malerei gegebene Faktizität von Farben und Formen an sich auf Akten der Setzung. Demgemäß spricht R. Barthes vom »akademischen Urzustand« eines nicht schon von Konnotation überlagerten, von Grund auf objektiven und letzten Endes »unschuldigen« Bildes, das nur aus den Diskursen der Ästhetik heraus zu begründen. So gesteht er denn dem fotografischen als einzigem Bild – nicht dem Film, nicht der Zeichnung und auch nicht der Malerei – zu, eine »Botschaft ohne Code darzustellen«, da es die Fähigkeit besitze,

»die (buchstäbliche) Information zu vermitteln, ohne sie mit Hilfe von diskontinuierlichen Zeichen und von Transformationsregeln hervorzubringen.«¹²⁶

123 Vgl. Imdahl, Max: »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur« [1979], in: Gottfried Boehm (Hg.), Max Imdahl: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S. 424–463, hier S. 438.

124 Ebd. S. 432.

125 Boehm, Gottfried: »Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes« [2006], in: Ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin: University Press 2007, S. 199–212, hier S. 200–202.

126 R. Barthes: Rhetorik des Bildes (wie Anm. 104), S. 103f.

Da sich in der Fotografie nicht leugnen lasse, dass eine Sache dagewesen ist, ohne die es diese Fotografie eben jener Sache nicht gäbe,¹²⁷ zielt seine Argumentation auf die Indexikalität der Fotografie. Er betont den Umstand, dass sich notwendigerweise etwas vor dem Objektiv befinden haben muss, damit sich die taktile Relation des Berührens zwischen Gegenstand und lichtempfindlicher Oberfläche der fotografischen Platte hat ereignen können. Deshalb zeigt sich in der Fotografie eine Spur des Berührens. D. Mersch spricht in diesem Zusammenhang vom Widerspruch zwischen Materialität und Bedeutung, insofern das Zeichen die Materialität kraft seiner Signifikanz nirgends mitzubezeichnen vermöge.

»Der Signifikation entgeht so die Basis ihrer Signifikanz. Es ›ist‹, indem es be-deutet, und es kann nur bedeuten, indem es ›ist‹: So tritt an ihm die Gegenwart einer *Andersheit* hervor. [...] mithin gehen die Zeichen nicht in ihrem Gehalt auf: Etwas bleibt an ihnen chronisch unterbesetzt: Die Unabdingbarkeit ihrer *Erscheinung*, die nicht als Zeichen funktioniert, wohl aber, als gleichsam *widerständige ›Spur‹*, in der die Funktion des Be-Zeichnens oder der Struktur der Signifikation hartnäckig *mitspielt*.«¹²⁸

Tritt die Fotografie als das mechanische Analogon auf, das sie vor allen intentionalen Eingriffen der Bildeinstellung, der bestimmten Entfernung zum Objekt, der Beobachtung des Lichts, der Regulierung von Schärfe und Unschärfe usw. möglicherweise sein mag, liegt es mit R. Barthes nahe, anzunehmen, dass die ›Botschaft ohne Code‹ ihre Substanz gewissermaßen vollständig ausfüllt und keinerlei Raum für eine zweite, konnotierte Botschaft lässt. In dieser Engführung der Intentionlosigkeit wäre die Fotografie ausschließlich von einer denotierten Botschaft konstituiert und besetzt. Aus eben diesem Grund sei die Beschreibung einer Fotografie unmöglich, bestehe das Beschreiben doch

127 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 86.

128 Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Ereignis, Präsenz, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 147 [Herv. i.O.].

gerade darin, der denotierten Botschaft ein Relais oder eine zweite Botschaft hinzuzufügen, die dem Code der Sprache entnommen ist und zwangsläufig eine Konnotation in Bezug auf das fotografische Analogon bilde.¹²⁹ Indem R. Barthes einen Nullzustand der Bedeutung des fotografischen Bildes begründet, sei er, so Peter Geimer und Bernd Stiegler in ihrem Nachwort zu dessen *Kleinen Schriften zur Photographie*, in einen präsemiotischen Raum eingedrungen, der noch von keiner Kultur und keiner entstellenden Ideologie berührt worden ist, einen Raum, in dem der Traum des Realen in Erfüllung geht.¹³⁰

Daher rührt die auffällige Sprachlosigkeit R. Barthes' in Bezug auf die formalen Entscheidungen der Fotografen, die den immanenten und zuerst einmal sinnlich wahrgenommenen Sinn der Bilder bilden, weil sie in die Relation eines nicht-anschaulichen Sinns des Bildes gesetzt worden sind. Von der Bemerkung, dass nicht nur der Bursche, sondern auch die Fotografie schön sei, einmal abgesehen, lässt er sich nicht näher auf formale Fragen der Bildfindung ein. Komposition und Stil einer Fotografie verhielten sich wie eine sekundäre Botschaft, die über die Wirklichkeit und den Fotografen in der sprachlich verfassten Konnotation Auskunft gebe. Fotografien konnotierten immer etwas anderes als das, was sie auf der Ebene der Denotation zeigten. Diese Unterscheidung muss zwangsläufig zu eben jener Sprachlosigkeit führen.¹³¹ Ihre Begründung führt R. Barthes im zweiten Teil seiner *Bemerkung über die Photographie* weiter aus, indem er dem Leser das Motiv des Todes als vollendeter, doch im fotografischen Bild noch ausstehender Vergangenheit entfaltet.

129 R. Barthes: Die Photographie als Botschaft (wie Anm. 21), S. 79f.

130 Geimer, Peter/Stiegler, Bernd: »Reale Irrealität. Photographie als Medium der Verwandlung«, in: Dies. (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag ²2020, S. 323–342, hier S. 326.

131 Paradoxerweise sei die Fotografie, so R. Barthes, allein durch den Stil, der die Anlage einer bestimmten bedeutungstiftenden Komposition impliziert, eine Sprache, die eine geregelte Kommunikation durch das fotografische Bild erlaube. R. Barthes: Über die Photographie (wie Anm. 98), S. 221.

Berührung, Distanz und Kontakt

Im Versuch, die Trauer über den kürzlich erlittenen Verlust seiner Mutter zu überwinden, formuliert R. Barthes das emphatische Noema der Fotografie, jenes ›Es-ist-so-gewesen‹.¹³² Denn im Augenblick der Aufnahme war er selbst ein noch abwesender und mithin nicht intendierter Empfänger der Fotografie, der erst Jahrzehnte später in jener Gegenwart, da seine Mutter nun nicht mehr ist, auftreten würde. In dieser ursprünglichen Ungerichtetheit können Signifikanten und Signifikate – wenigstens auf der Ebene der buchstäblichen Botschaft – keine Beziehung der Transformation zueinander unterhalten. Möglich ist allenfalls eine Aufzeichnung, die nicht auf jemanden gerichtet und in dieser Ungerichtetheit unbestimmt ist.¹³³ Diese Unbestimmtheit erlaubt es, vom punctum affiziert zu werden. Und wenngleich die Zeit, da seine Mutter vor ihm lebte, ihm nicht zugänglich ist, erscheint R. Barthes doch diese Fotografie im Wintergarten ihres Geburtshauses in Chennevières-sur-Marne, diese Fotografie, die seine Mutter in ihren längst vergangenen Kindertagen zeigt, als das einzig richtige Bild ihrer selbst, weil sie am Ende ihres Lebens, da er sie pflegte, in seinen Augen »wieder zum Wesen des Kindes zurückgefunden« habe.¹³⁴

G. Didi-Huberman erinnert sich einer jüdischen Erzählung, der zufolge man im Mutterleib noch das Wissen um alle Dinge gehabt hätte. Doch im Augenblick der Geburt lege ein Engel seinen Finger auf die Lippen der Neugeborenen – genau in die Mitte und an jene Stelle, die die Anatomen als ›Amors Bogen‹ bezeichnen –, worauf sie mit einem Mal alles vergessen. Und so sehne man sich immerfort nach dem einst Bekannten, suche es und glaube, es in allem wiederzuerkennen. Es stelle sich nunmehr die Frage, in welcher Zeitlichkeit oder in welchem Knotenpunkt von ineinandergreifenden Zeitlichkeiten, den Zeiten des Schon und den Zeiten des Plötzlichen, sich die wiedererkannte

132 R. Barthes, *Die helle Kammer* (wie Anm. 44), S. 87.

133 R. Barthes: *Rhetorik des Bildes* (wie Anm. 104), S. 104.

134 R. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 44), S. 73 u. 82f.

Erscheinung ereignen würde. Und mit Laurent Jenny gibt G. Didi-Huberman die Antwort, dass die ästhetische Erfahrung eine Verdoppelung des Bewusstseins in der Größenordnung eines Augenblicksgedächtnisses zu bewirken scheine. Das Erlebte würde zu einem ›Moment‹, zu einer unmittelbaren Erinnerung. Demgemäß wäre die Ästhetik selbst dieser ›Moment‹.¹³⁵

Auffällig ist, dass R. Barthes, obwohl er die Fotografien seiner Mutter hervorholte und wohl hoffte, sie in den Fotografien wiederzufinden,¹³⁶ ihr dennoch scheinbar unvermittelt und ohne den Schutz eines Vorwands begegnete. Das Ereignis der Begegnung trug nicht den Inhalt der Erinnerung an ihr Antlitz. In diesem Augenblick ereignete sich das ›Es geschieht‹.¹³⁷ Die Sichtbarkeit der gegenwärtigen soziotechnischen Prozesse nimmt Jean-Luc Nancy denn zum Anlass eines Gesprächs mit Carolin Meister über die Begegnung, um zu fragen, ob die sie ihr Mysterium, ihre uneingeschränkte Gnade – sofern eine Begegnung weder erwirkt noch geplant werden kann – verliere, oder aber, ob nicht die Auseinandersetzung mit den soziotechnischen Prozessen besonders dazu auffordere, diese Gnade umso mehr wertzuschätzen.¹³⁸

Zu fragen ist also, ob R. Barthes sich, obgleich er die Begegnung mit seiner Mutter implizit herbeizuführen suchte, vielmehr in das Geschehen fallen ließ und eine mögliche Begegnung zulassen musste. Denn

135 C. Didi-Huberman: *Aperçus* (wie Anm. 7), S. 257.

136 R. Barthes eröffnet den zweiten Teil seines Essays damit, dem Leser mitzuteilen, dass er an einem Novemberabend, kurz nach dem Tod seiner Mutter, Fotos ordnete, in der Hoffnung, sie »wiederzufinden«. R. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 44), S. 73.

137 J.-F. Lyotard glaubt die ästhetische Erfahrung des sich augenblicklich Ereignenden nur dann möglich, wenn Vorkommnisse so »direkt« wie möglich ertragen würden. Denn kein Ereignis sei überhaupt möglich, wenn das Selbst nicht auf das Blendwerk seiner Kultur, seines Wissens und seines Gedächtnisses verzichte. Man müsse ohne Kriterien auf jenen Einzelfall des Sich-Ereignenden eingehen, sodass auch dieses reflektierende Urteil wieder einen Einzelfall bedeute, zu dem eine Verknüpfungsweise erst noch gefunden werden müsse. Engelmann, Peter (Hg.): Jean-François Lyotard: *Streifzüge. Gesetz, Form, Ereignis* [1988], Wien: Passagen Verlag 2010, S. 42 u. 57.

138 Meister, Carolin/Nancy, Jean-Luc: *Begegnung*, Zürich: Diaphanes 2021, S. 8.

er konnte wohl nicht erwarten, seiner Mutter in jener Fotografie aus Chennevières-sur-Marne zu begegnen, war sie doch zu der Zeit, da diese Fotografie aufgenommen wurde, noch ein Kind und mithin eine andere als diejenige, die er als ihr Sohn erst noch kennenlernen sollte. Die Begegnung sei eine, so J.-L. Nancy, Berührung von Personen, die sich gerade in ihrer Unterschiedenheit gegenseitig als nah erfahren würden. Diese Berührung impliziere zugleich Distanz, Resistenz und Kontakt. Sie überwinde den Abstand, indem sie ihn wahrte.¹³⁹ In jenem Augenblick, da ihm diese Fotografie in die Hände fiel, begegnete R. Barthes einem Kind, das er nie traf. Hier tritt die unbewusste Bedeutung nicht als sie selbst, sondern verschlüsselt, in der Verschiebung von Signifikant und Signifikat, von Darstellung und Affekt, in Erscheinung.¹⁴⁰ Das Begehren richtet sich nicht auf das Kind, das einmal zur Frau heranwachsen und schließlich seine Mutter werden würde. Es richtet sich auf das nicht näher bestimmte »Wesen des Kindes«, zu dem die Mutter vor ihrem Tod zurückgefunden habe.¹⁴¹ Das Objekt des Begehrens zeigt sich also als ein nicht benennbares Element des Bildes. Es manifestiert sich als Entzug, der auf jenes phantasmatische punctum verweist, das allein R. Barthes in der chiastischen Verflechtung von Distanz, Resistenz und Kontakt der Berührung zu affizieren vermag.¹⁴² Deshalb ist diese Fotografie die einzige unter allen im Essay besprochenen, die er nicht zeigt.¹⁴³ Diesen Entschluss zum Entzug mache R. Barthes wiederum produktiv, indem er jenes dem Essay zentrale und doch nicht gezeigte Bild zur, so A. Cremonini, Matrix für alle anderen Bilder ma-

139 Ebd. S. 29.

140 A. Cremonini: Reale Bilder – Bilder des Realen (wie Anm. 113), S. 115.

141 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 82.

142 A. Cremonini: Reale Bilder – Bilder des Realen (wie Anm. 113), S. 115.

143 In den eigentlichen Textfluss fügt R. Barthes den Einschub »(Ich kann das PHOTO aus dem Wintergarten nicht zeigen. Es existiert ausschließlich für mich. Für Sie wäre es nichts als ein belangloses Photo, eine der tausend Manifestationen des Absolut beliebigen ›Gegenstands überhaupt‹. [...])« ein. R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 83.

che, die zwar gezeigt werden, in deren Sichtbarkeit sich das punctum aber ebenso entzieht.¹⁴⁴

Es wird deutlich, dass die Intensität des Affiziert-Werdens ganz wesentlich von einer »ursprünglichen Berührung«¹⁴⁵ getragen ist, die sich schon der Intention des Fotografen entzog. Denn das, was sich im fotografischen Bild zeigt, zeige sich durch eine, so R. Barthes, Berührung der vom Gegenstand ausgehenden Lichtstrahlen, die den Blick wie »eine Art Nabelschnur« mit dem Körper des fotografierten Gegenstandes zu verbinden scheinen.¹⁴⁶ Jenes wirkliche Geschehen, das sich durch Aufzeichnen mittels einer Kamera in die planimetrische Ebene des Bildes abgedrückt hat, wird also sowohl von der Programmatik des Apparats als auch den rezipierbaren Wirklichkeitsnarrativen des Dokumentarischen überschrieben. Mithin ist es entscheidend, herauszustellen, dass dem Bild seine Bestimmungskraft aus der Liaison mit dem Unbestimmten erwächst, einer visuellen Kontamination, die den Anstoß dafür gibt, dass ein materialer Sachverhalt als Bild erscheint und jener Überschuss des Aussagbaren entsteht.¹⁴⁷ Die Bedingung dafür,

144 A. Cremonini: Reale Bilder – Bilder des Realen (wie Anm. 113), S. 119.

145 Dieses nicht-repräsentationalistische Ereignis eines Sich-Einprägens vollziehe sich, so M. A. Doane, im Drucken, Abdrucken und Aufdrucken eines ursprünglich in der Malerei und der Plastik gegen die Festigkeit der Materie ankämpfenden Körpers. Doane, Mary Ann: »Hat das Medium Gewicht?«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2(2) (2010), S. 14–26, hier S. 22f.

146 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 91.

147 Boehm, Gottfried: »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik des Bildes« [2004], in: Ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin: University Press 2007, S. 34–53, hier S. 49. Entscheidend ist nicht, ob sich eine Sinnordnung aus den für sich genommen bedeutungslosen Elementen, aus denen die Ordnung eines Bildes zusammengesetzt ist, herauschälen ließe, sodass ein vielleicht symbolisch oder ikonologisch interpolierbarer Bedeutungskomplex rezipierbar und begrifflich fassbar würde. Vielmehr ist der Rezipient herausgefordert, das Spiel gegenseitiger Verweise, das Potenzial der Übergänge zwischen den ikonischen Elementen zu realisieren. Ders.: »Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik«, in: Willi Oelmüller (Hg.), Ästhetische Erfahrung (= Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 1), Paderborn u.a.: Verlag Ferdinand Schöningh 1981, S. 13–28, hier S. 19.

dass überhaupt »etwas« im Bild als »etwas« in Erscheinung tritt, ist das Sich-Ereignen einer unbestimmten Kopräsenz. Dieses Sich-Ereignen ist der Praxis des Aufzeichnens durch Fotografieren inhärent. Es ist von der Praxis nicht zu trennen.¹⁴⁸ Im Augenblick des Aufzeichnens müssen die sensitive Fotoplatte und ein das Licht reflektierender Körper miteinander anwesend, sie müssen kopräsent gewesen sein. Das fotografische Bild schließlich zeugt von der Anwesenheit und dem unwiederbringlich vorübergegangenen Geschehen einer Berührung, die nicht »etwas« repräsentiert, sondern im Sinne des In-die-Sichtbarkeit-Rückens und Präsentierens dessen, was schon einmal anders sichtbar gewesen ist, durch die Sichtbarkeit eines im Bild hinterlassenen Abdrucks re-präsentiert wird.¹⁴⁹ Diese Argumentationsfigur greift auch Susan Sontag auf, wenn sie in der Fotografie nicht nur ein Bild, nicht nur eine Interpretation des Wirklichen, »sondern zugleich eine Spur, etwas wie eine Schablone des Wirklichen, wie ein Fußabdruck oder eine Totenmaske«, »eine materielle Spur ihres Gegenstands« aufgehoben findet.¹⁵⁰ Diese taktile Relation des Berührens zwischen Gegenstand und lichtempfindlicher Oberfläche mag den Effekt des Affiziert-Werdens nicht allein bewirken, doch sie intensiviert ihn. Das kleine Mädchen, das R. Barthes in der Fotografie entdeckt, hat einmal im Wintergarten des Hauses in Chennevières-sur-Marne und vor einer Kamera gestanden. Es wurde von Lichtstrahlen berührt, die sein Körper reflektierte. In diesem einen und vor langer Zeit vorübergegangenen Augenblick fand eine durch das

148 Am Akt des Aufzeichnens heben P. Löffler und K. Peters das Absehen vom Aufgezeichneten zugunsten der Hinwendung zu den Gesten und Praktiken des Aufzeichnens noch einmal besonders hervor. Löffler, Petra/Peters, Kathrin: »Aufzeichnen. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2(2) (2010), S. 9–13, hier S. 11.

149 Boehm, Gottfried: »Form und Zeit. Relationen zwischen Bild und Performance«, in: Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann (Hg.), *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 241–252, hier S. 246f.

150 Sontag, Susan: »Die Bilderwelt«, in: Dies.: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag^{18–20} 1989, S. 146–172, hier S. 147.

Licht vermittelte Berührung zwischen seinem Körper und der sensiti-
ven Oberfläche der fotografischen Platte statt, die seinen späteren Sohn
zur Aussprache jenes dramatisierten punctums führen würde: »dies ist
tot und dies wird sterben«¹⁵¹.

Das, was sich im Bild noch als Spur zeigt, konfrontiert mit einer, so
S. Krämer, uneinholbaren Ferne, einer unüberwindbaren Absenz, einer
Unzugänglichkeit und einem unwiederbringlichen Vergangen-Sein.¹⁵²
R. Barthes setzt den Tod als Einsatzpunkt des definitiven Verschwin-
dens gegen den Eindruck des Lebendigen und Dynamischen, das die zu
Lebzeiten in der Fotografie eingefangenen Körper zeigen. Als ein wie-
derum Immobiles würde das fotografische Bild gerade deshalb zum Ge-
genstand des unerschöpflich Faszinierenden, weil es die Unvereinbar-
keit von Tod und Lebendigkeit austrage.¹⁵³ In jenem Augenblick, da er
die Fotografien betrachtet, die den Anschein der Lebendigkeit L. Paynes
und seiner Mutter erwecken, entsteht R. Barthes der Eindruck, als trä-
ten ihm diese auf ihr unweigerliches Ableben Zustrebenden auch nach
ihrem Tod noch im Augenblick der Bildbetrachtung lebendig vor Augen.
Doch ist diese lebendige Vergangenheit bereits vollendet. Die mitein-
ander unvereinbaren Phänomene der Dynamik des Lebendigen und der
Immobilität des Bildes prallen aufeinander. Zwischen ihnen scheint die
Zeit wie zermalmt.¹⁵⁴

151 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 106.

152 Krämer, Sybille: »Immanenz und Transzendenz der Spur. Über das epistemolo-
gische Doppelleben der Spur«, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube
(Hg.), Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt
am Main: Suhrkamp Verlag 2016, S. 155–181, hier S. 156f.

153 In den Fotografien Richard Avedons sieht R. Barthes nicht mehr die fotogra-
fierten Personen, sondern »in gewissem Sinne [ihre, N.B.] Leichen«, »doch ha-
ben diese Leichen lebhaft Augen«, die den Betrachter der Fotografie anblicken
würden. Barthes, Roland: »So« [1977], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), Ro-
land Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhr-
kamp Verlag 2020, S. 184–186, hier S. 184.

154 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 106. Im zweiten Teil der *Hellen
Kammer* eröffnet R. Barthes dem Leser, dass die Trauer über den kürzlich erlitte-
nen Verlust der Mutter, die er in Fotografien zwar nicht »wiederzufinden«, aber

Präsenzeffekte

Am 17. Februar 2020 postete A. Kassier auf Instagram ein Foto, das ihn in einem Swimmingpool stehend, in der linken Hand ein geöffnetes weißes Macbook, zeigt. Er ist frontal aufgenommen. Das von den Wänden des Pools reflektierte Licht lässt das ihm beinahe bis zur Brust reichende Wasser türkisblau erscheinen. Hinter dem Künstler zeichnet sich etwa auf halber Höhe des Bildformats die Umrandung des Pools ab, darüber eine Reihe von Palmen, die ihn rahmen und nach oben aus dem Bild herausragen. Ließe sich das Foto auf den ersten Blick in die Kategorie »Reisebildchen ›ich vor dem xyz‹« einordnen, lässt A. Kassier seine Follower in der Bildunterschrift wissen, dass er es vor allem an Montagen vorziehe, in angenehmer Kulisse zu arbeiten.

»You decide how your Monday looks like. Work should be fun, always!
[Palmen-Emoji, Aktentaschen-Emoji].«¹⁵⁵

Es scheint, als mache er sein paradiesisch anmutendes Arbeitsumfeld sichtbar, um Singularitätskapital zu akkumulieren.¹⁵⁶ Denn wohl nicht jeder kann überall und noch dazu in mediterraner Umgebung arbeiten. Scrollt man durch den gesamten Instagram-Kanal, wird die sequenzielle Präsentation in allzu leuchtend farbigen Bildern augenfällig. Und nicht zuletzt erscheint die Häufung von nicht alltäglichen Handlungen als emphatisch überbetonte Darstellung eines »so anregenden und erlebnisreichen, wie erfolgreichen Lebens«. Mal reitet A. Kassier mit nacktem Oberkörper auf einem weißen Schimmel an einem ebenso weißen Sandstrand, mal legt er eine cyanblauen Gesichtsmaske auf und porträtiert sich neben dem tintenblau schillernden Gefieder eines Pfauen, mal posiert er im mallorquinischen Tal von Sóller nur mit einer die

zu erkennen hofft, der neuerliche Anlass seiner Bemerkung zur Photographie sei. Ebd. S. 73 u. 82f.

155 Instagram: Andy Kassier (@andykassier), Statusupdate vom 17.02.2020, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, <https://www.instagram.com/p/B8qcrPuooWH/> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

156 Vgl. A. Reckwitz: Erschöpfte Selbstverwirklichung (wie Anm. 63), S. 217.

Scham bedeckenden Handvoll Orangen, die an das Feigenblatt Adams erinnern, und zuletzt zeigte er sich bis auf einen Blumenkranz im Haar unbekleidet an einem Bächlein im mexikanischen Urwald.¹⁵⁷ In seiner seit 2013 laufenden Instagram-Performance *Success is just a smile away*¹⁵⁸ stellt A. Kassier in weitgehend undifferenzierter Emphase von Bunt-heit und Extravaganz die Aufführung des Lebens als einer »Komödie mit Happy-End« aus und weist darin auf die Tendenz hin, die ästhetische Erfahrung in den Social Media auf eine ideale Vollkommenheit zu reduzieren, der die »Wirklichkeit« als noch unvollkommene gegenübersteht.¹⁵⁹

Es sei das, so Andreas Reckwitz, Besondere einer Ästhetisierungsweise, wie sie das Kreativitätsdispositiv forcieren und wie sie sich im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts etabliert habe, das Neue nicht mehr als Fortschritt oder quantitative Steigerung aufzufassen, sondern sich vielmehr von perzeptiv-affektiv wahrgenommenen und positiv empfundenen Reizen, oder gar nur einer fortwährenden Sequenz von Reizen jenseits des zweckrationalen »Als« affizieren zu lassen.¹⁶⁰ Bedeutet

157 In der Reihe der Nennungen: Instagram: Andy Kassier (@andykassier), Statusupdate vom 07.06.2017, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, <https://www.instagram.com/p/BVCoZYKfZf/>; ders. (@andykassier), Statusupdate vom 21.04.2019, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, <https://www.instagram.com/p/BwhM75vnfGo/>; ders. (@andykassier), Statusupdate vom 29.02.2020, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, <https://www.instagram.com/p/B9JyWG4nOTV/>; ders. (@andykassier), Statusupdate vom 05.11.2021, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, <https://www.instagram.com/p/CV6H1BNJMwW/> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

158 Andy Kassier: *Success is just a Smile away* (2013 – fortlaufend), Instagram-Performance (wie Anm. 24).

159 Vgl. G. Vattimo: Die Grenzen der Wirklichkeitsauflösung (wie Anm. 25), S. 22.

160 Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung [2012], Berlin: Suhrkamp Verlag 72021, S. 40. Um die kulturelle Struktur und Transformation menschlicher Sinne, also die Transformation der Aisthesis als Gesamtheit sinnlicher Wahrnehmung zu analysieren, bezieht A. Reckwitz sich auf ein enges Verständnis des Ästhetischen, das nicht alle, sondern jene besonderen sinnlichen und eigendynamischen Prozesse meint, die sich aus ihrer Einbettung in zweckrationales Handeln gelöst haben. Ihr Spezi-

die Orientierung am Neuen zuerst einmal, dass ein Zeitschema entwickelt wird, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft voneinander unterscheidet und das Neue gegenüber dem Alten vorzieht, so habe das, was A. Reckwitz das ›Regime des Neuen III‹ nennt, das Neue normativ weitgehend neutralisiert. Dem Neuen ist sein Ort in einer Fortschrittssequenz in die Zukunft hinein zugunsten des gegenwärtig momenthaften ästhetischen Reizes, der immer wieder von einer nächsten sinnlich-affektiven Qualität abgelöst wird, genommen. Der Fortschritt wird durch die Abfolge gegenwärtig affizierender Reize substituiert, sodass sich das Paradox einer ästhetischen Normalisierung einstellt.¹⁶¹

Die gemeinsame Intention hinter den Begriffen des ›Regime des Neuen III‹ und dem von H. U. Gumbrecht eingeführten Begriff der ›breiten Gegenwart‹ ist es, die Akkumulation einer Überlast an Erfahrungen herauszustellen, die das cartesianische Subjekt wiederum tendenziell durch eine Wiederaneignung seines Körpers zu substituieren versucht. Sollte die enge Gegenwart der historischen Zeit das epistemologische Habitat des cartesianischen Subjekts gewesen sein, müsse sich, so H. U. Gumbrecht, in der gegenwärtig breiten Gegenwart eine andere Figur der Selbstreferenz ausbilden, aus der heraus der sich schon seit einigen Jahrzehnten immer weiter intensivierende intellektuelle Druck zu erklären sei, die Aspekte einer Physis wieder zum Bestandteil eines Bildes und Begriffes vom Menschen zu machen. Diese epistemologische Disposition für eine stärker körper- und mithin raum-orientierte Figur der Selbstreferenz bedeute ein Insistieren auf Konkretheit, Körperlichkeit und Präsenz des menschlichen Lebens.¹⁶²

fikum der Selbstzweckhaftigkeit und Selbstbezüglichkeit bedeute die Orientierung am eigenen Vollzug in diesem Moment, eine Sinnlichkeit um der Sinnlichkeit willen. Im Zuge dessen tritt eine erhebliche Affektivität, eine Involviertheit des Subjekts hinzu, sodass ästhetisches Erleben immer ein Doppel von Perzepten und Affekten umfasse. Ebd. S. 23f.

161 Ebd. S. 43–46.

162 H. U. Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart (wie Anm. 22), S. 17.



Abbildung 4: Andy Kassier, macbook pool, 2020, © Andy Kassier

Zeit sei nur eine gesellschaftliche Konstruktion und dennoch die grundlegende Form der Erfahrung, die ausschlaggebend dafür ist, wie man jene in der Umwelt wahrgenommenen Veränderungen in ein Verhältnis zu sich selbst und dem eigenen Handeln setzt.¹⁶³ Anstatt Augenblicke der Präsenz in der Trennung von Körper und Geist durch bestimmte sie umgebende »Wolken und Polster des Sinns« hindurch als Effekte von etwas zu begreifen, sei eine von der Breite der Gesellschaft getragene Suche nach fokussierter Intensität zu beobachten, die ihr Ziel immer häufiger in »Situationen der Insularität« finde, die dazu dienten, jenem Unvermögen zu begegnen, die Epiphanie der Präsenz festzuhalten.¹⁶⁴ Denn nur im augenblicklichen »Jetzt« als einer der Ekstasen der Zeitlichkeit findet Jean-François Lyotard das Gegenteil dessen, was »etwas« zeigt. Die Empfänglichkeit als Möglichkeit des Empfindens beruhe nicht auf Begriffen. Immer würde man sich zuallererst fragen müssen, ob es geschieht, weil die Empfänglichkeit schon voraussetze, dass überhaupt etwas gegeben ist, das ebenso fundamental und ursprünglich sein müsse, wie es die Empfänglichkeit selbst ist.¹⁶⁵ Den Augenblick, da sich die Präsenz ereignet, festhalten und ergreifen zu wollen, würde bedeuten, die Präsenz als eine, so H. U. Gumbrecht, sinnvolle retten, sie begreifen und damit der Signifikation übereignen zu wollen.¹⁶⁶

163 Ebd. S. 67f.

164 Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 127.

165 Lyotard, Jean-François: »Das Erhabene und die Avantgarde« [1984], in: Peter Engelmann (Hg.), Jean-François Lyotard: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen-Verlag 1989, S. 159–187, hier S. 159–161. Lyotard, Jean-François: »So etwas wie: »Kommunikation ... ohne Kommunikation« [1986], in: Peter Engelmann (Hg.), Jean-François Lyotard: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen-Verlag 1989, S. 189–206, hier S. 192f.

166 H. U. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 164), S. 127.

Temporäre Kopräsenz und situativ-konstellative Relation

In der Serie *From Window* (1974)¹⁶⁷ fing Masahisa Fukase seine Ehefrau in siebzehn Fotografien an verschiedenen Tagen in jeweils jenen Augenblicken ein, da sie das Haus verließ. Mutmaßlich aus dem in einem der oberen Stockwerke ihres Wohnhauses gelegenen Fenster aufgenommen, zeigt jede Fotografie ihre direkte Interaktion mit dem Fotografen und mithin der Kamera. Der gegenüber seinem Modell deutlich erhöhte Standpunkt des Fotografen schränkt die Möglichkeiten des Modells, sich als jemand zu präsentieren und zu inszenieren, sowohl ein wie er das Erproben neuer Posen unter den beschränkten Bedingungen ebenso befördern kann. Jede Pose wird auf die im Bild sichtbar werdende Draufsicht hin entworfen. Die Ehefrau M. Fukases zeigt sich in ihrer Orientierung auf die Kamera sehr variabel. Ihre Gesten und Posen reichen von einer recht statuarischen Körperhaltung, über weit ausgebreitete Arme und weite, sprunghafte Ausfallschritte bis zur spürbaren Körperspannung eines Marschschrittes. Die wahrzunehmenden Emotionen reichen von einem sanften Lächeln, über ein offensichtlich herzliches Lachen und das herausfordernde Entgegenstrecken der Zunge bis zur scheinbaren Bekümmertheit.

Im Posieren vor der und für die Kamera wird die Fiktion einer sich potenziell immer wieder ereignenden Begegnung zwischen der im Bild begegnenden Akteurin und dem späteren Bildbetrachter vorbereitet. Wie bereits ausgeführt, ist das fotografische Bild selbst keine Fiktion. Es ist nicht zu leugnen, dass die Akteurin mit dem Fotografen und dem Medium interagierte, und es hat ganz offensichtlich Bedingungen gegeben, die diese Begegnung ermöglicht haben. Und doch zielt die Reflexivität der künstlerischen Intervention darauf, die essenzielle Unberechenbarkeit der Begegnung hervorzuheben. Jeder Betrachter des Bildes

167 Masahisa Fukase: *From Window* (1974), 17 S/W-Fotografien, je 30 x 19,5 inch, Masahisa Fukase Archives, zuerst publiziert in *Camera Mainichi*, Februar 1974, <http://masahisafukase.com/yohko-1974/> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022). Zuletzt in: Baker, Simon/Moran, Fiontán (Hg.), *Performing for the Camera*, Ausstellungskatalog Tate Modern, London, London: Tate Publishing 2016, S. 206f.

tritt in das Relationssystem einer temporären Kopräsenz der situativ-konstellativen Relation zwischen der Sichtbarkeit der Akteurin und ihrer Orientierung auf das fotografische Medium der Aufzeichnung ein. Dem Betrachter des Bildes entsteht der Eindruck, an die Stelle des Fotografen zu treten und der Akteurin aus der Draufsicht des erhöhten Standpunktes aus dem Fenster zu begegnen. Wer aber das Bild betrachtet und der Akteurin begegnet und wie er die Situation deutet, bleibt offen. Und diese Offenheit ist konstitutiv für die Relation zu anderen, der Umwelt und dem Bild. Sie ist eine Relation, in die man qua apriorischer Basis des somatischen Ortes des eigenen Körpers eintritt. Die Interaktion mit dem sich im Bild Zeigenden findet in präverbalen Akten statt.¹⁶⁸ Unabhängig davon, ob eine Sichtbarkeit in Gebärden entäußert und Sichtbares als etwas Sichtbares artikuliert wird, kann der denotative Bestand im Relationssystem der temporären Kopräsenz als einem beweglichen Milieu, in dem Körper und Bild interdependent sind,¹⁶⁹ die Substanz des Bildes vollständig ausfüllen. Aus dieser Relationalität kann eine ›motorische Resonanz‹¹⁷⁰ emergieren, deren wesentliches Movens die einmal vollzogene ambulante Praxis des Aufzeichnens ist.

168 Boehm, Gottfried: »Der Haushalt der Gefühle. Form und Emotion«, in: Marion Lauschke/Johanna Schiffler/Franz Engel (Hg.), *Ikonische Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten* (= Horst Bredekamp/David Freedberg/Marion Lauschke/Sabine Marienberg/Jürgen Trabant (Hg.), *Image, Word, Action*, Bd. 3), Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 63–84, hier S. 75f.

169 Vgl. P. Löffler: *Im Raum sein* (wie Anm. 15), S. 222.

170 Lauschke, Marion: »Motorische Resonanz«, in: Marion Lauschke/Pablo Schneider (Hg.), *23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung* (= Horst Bredekamp/David Freedberg/Marion Lauschke/Sabine Marienberg/Jürgen Trabant (Hg.): *Image. Word. Action*, Bd. 1), Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 127–132, hier S. 127f.



Abbildung 5: Masahisa Fukase, Untitled from the series Yoko: from window, 1973, © Masahisa Fukase Archives

Konstellationen von Sehendem und Sichtbarem

Als die Temperaturen in Berlin im August 2020 auf sechsunddreißig Grad stiegen, war es im Inneren des von dicken Mauern gegen die Hitze abgeschirmten ehemaligen Reichsbahnbunker Friedrichstraße, wo ich die private Sammlung zeitgenössischer Kunst von Karen und Christian Boros besuchte, mit nur sechzehn Grad angenehm kühl. Meine Wahrnehmung des eklatanten Temperaturunterschieds zwischen In-

nen- und Außenraum nahm ich denn zum Anlass eines neuen Statusupdates auf Instagram, um darüber zu informieren, dass ich gerade in Berlin weilte, um eine Reihe von Ausstellungen und darunter jene *Sammlung Boros #3* zu besuchen. Die Bildunterschrift meines Updates lautete: »The heat is on – 36° outside, 16° inside the @boroscollection«. ¹⁷¹ Dass ich über das Wetter, anstatt der Sammlung bedeutender Werke zeitgenössischer Kunst sprach, war dem Umstand geschuldet, dass es aus Gründen des Urheberrechts nicht gestattet ist, Fotos von den Ausstellungsräumen im Inneren des Bunkers aufzunehmen. Was also zeigen und worüber sprechen, wenn die besondere Ausstellungsarchitektur mit den zum Teil ortsspezifischen Installationen nicht gezeigt werden darf, aber jeder Post, in dem die *Boros Collection* verlinkt wird, die Chance darauf hat, repostet zu werden? ¹⁷² Mein Beitrag wurde schließlich nicht repostet. Es mangelte ihm womöglich an Signifikanz.

An den ambulanten Aufzeichnungspraktiken, die hier auch von mir angewandt worden sind, stellt Matthias Thiele ihre Differenz zu den »von der Welt isolierten Schreib- und Aufzeichnungspraktiken« heraus. Während die Isolation des Schreibens in institutionell definierten Räumen die Effektivität der Umgestaltung gesellschaftlicher Aktivitätsbereiche verstärke, überwinde das Individuum als schreibendes Subjekt die Zurückgezogenheit der Einschnitte durch jene von zahlreichen Außeneinflüssen abhängigen Praktiken des ambulanten Aufzeichnens, »um sich mit der Welt als Fülle des Merkwürdigen und Notablen zu

171 Instagram: Nick Böhnke (@nick.boehnke), Statusupdate vom 21.08.2020, <https://www.instagram.com/p/CEKNHUrlelk/> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

172 Das Dokument meiner Anwesenheit ging nicht in seinem instrumentalisierten Verhältnis einer Gabe auf, die vornehmlich dazu gegeben worden ist, eine Beziehung zur *Boros Collection* herzustellen, um Verbindungen in einem institutionalisierten Ritus des ökonomischen Austauschs weiterzunknüpfen. Denn auch das dokumentarische Bild wird von jemanden an jemanden gegeben, weshalb M. Froger die Sozialität des (ökonomischen) Austauschs hervorhebt, die die Zuschauer selbst aktualisieren. Sie ist der Produktion, dem Erwerb und dem Tausch von Gütern und Dienstleistungen vorrangig. Froger, Marion: »Die Gabe und das Bild der Gabe. Dokumentarische Ästhetik und Gemeinschaft«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 6(2) (2014), S. 65–78, hier S. 66 u. 75.

verbinden und re-portierend zu verknüpfen.«¹⁷³ Die anderen würden das Aufzeichnen neugierig beobachten, es als intendierten kommunikativen Akt gar erst auslösen, seine Form inspirieren, als Informanten fungieren oder intervenieren, den Aufzeichnenden begleiten oder ihm als Mitproduzenten und Assistenten zur Seite stehen. Derart seien jene Abwesenden oder Fernbleibenden als antizipierte andere mitpräsent, da sie den Aufzeichnenden in Bereitschaft versetzten und ihn ausharren ließen.¹⁷⁴ Mithin tritt hier implizit ein durch ›anderes‹ Sehen ›geschenktes‹ Auge im Sinne einer »Blick-Gabe« auf, da das, was die im Augenblick der ambulanten Aufzeichnungspraktik antizipierten anderen zu sehen bekommen, sich dem Blick desjenigen verdankt, der das Bild aufnahm. Ganz entscheidend sei, so D. Mersch, dass der Blick des anderen keine präzise Lokalität im Bild besitze. Es scheine weder klar, »wo« im Bild der Blick des anderen sich in das Sichtbare eingeschrieben hat, noch was er ist oder er zu »be-deuten« sucht. Deshalb sei alle Bildlichkeit von einer prinzipiellen Unbestimmtheit oder vielmehr Unbestimmbarkeit und Nichterfüllung heimgesucht.¹⁷⁵ Diese Hypothese läuft der Sozialität des (ökonomischen) Austauschs – mithin auch der Praxis des Repostens – und dessen inhärentem und vorrangigem Verwertungsinteresse am signifikanten ikonischen Anteil des gehandelten und in seiner Verwertung ge- und verbrauchten Bildes¹⁷⁶ zuwider.

Was sich gibt, ist die ›Struktion‹ als solche, die J.-L. Nancy eine nicht gefügte Gesamtheit, eine unversammelte und schwindelerregende Anhäufung von Stücken und Teilen, Zonen, Fragmenten, Parzellen,

173 M. Thiele: Die ambulante Aufzeichnungsszene (wie Anm. 33), S. 89.

174 Ebd. S. 89f.

175 Mersch, Dieter: »Die Zerzeugung. Über die ›Geste‹ des Bildes und die ›Gabe‹ des Blicks«, in: Ulrich Richtmeyer/Fabian Goppelsröder/Toni Hildebrandt (Hg.), Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 15–44, hier S. 19.

176 Bruhn, Matthias: Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit (= Matthias Bruhn/Kai-Uwe Hemken/Claus Pias (Hg.), visual intelligence. Kulturtechniken der Sichtbarkeit, Bd. 5), Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2003.

Teilchen, Elementen, Lineamenten, Keimen, Kernen, Clustern, Punkten, Knoten, Datenbäumen, Projektionen und Dispersionen nennt. Eine Kopräsenz ohne Koordinationsprinzip, in die jeder Einzelne durch sein Handeln mehr denn je verwoben sei.¹⁷⁷ Solche Kontiguität des Mit-Erscheinens und Mitseins des anderen gründiert den Begriff der ›Medienökologie‹, der, so Petra Löffler, die Möglichkeit eröffne, in einer raumtheoretischen Perspektive mannigfaltige Relationssysteme temporärer Kopräsenzen, Praktiken des Raums und beweglicher Milieus zu denken. Natürliches und Technisches erscheinen interdependent. Im Rekurs auf J.-L. Nancy fasst sie das ›reine spatium‹, jene nichtausgedehnten Zwischenräume, die nicht homogen, leer und unbewegt, sondern real und intensiv sind, als ungefügte Gefüge, die als Relationssysteme zu erkunden sind. Es zeigen sich Gefüge, in denen Kopräsenz als Miterscheinen in Nahverhältnissen jenseits der Unterscheidung zwischen Natur und Technik, jenseits der Unterscheidung zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Sein ermöglicht ist.¹⁷⁸ Für das unter postdigitalen Bedingungen zirkulierende fotografische Bild bedeutet dies, dass man, um in das Relationssystem einzutreten, nicht bei sich bleiben kann. Man muss sich zu seinem eigenen Körper als einem in ein Gefüge entäußerten verhalten.¹⁷⁹ Für eine solche Relationalität, die sich im Emergieren von Bild und Körperschema des Betrachters zeigt, eine Relationalität, die nicht die Summe der Elemente Rezipient, Bild und raumzeitliche Bedingungen, sondern eine dynamische Verlaufsform ist, ist von Marion Lauschke, Johanna

177 Nancy, Jean-Luc: »Von der Struktion«, in: Erich Hörl (Hg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt* (= Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Bd. 8), Berlin: Suhrkamp Verlag 2011, S. 54–72, hier S. 61 u. 65.

178 P. Löffler: *Im Raum sein* (wie Anm. 15), S. 222.

179 Schürmann, Eva: »Verkörperter Denken, Medialität des Geistes. Skizze einer darstellungstheoretischen Medienanthropologie«, in: Lorenz Engell/Frank Hartmann/Christian Voss (Hg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 69–82, hier S. 75.

Schiffler und Franz Engel eben jener oben schon einmal gefallene Begriff der ›ikonischen Formprozesse‹ eingeführt worden.¹⁸⁰

Vor diesem Hintergrund wird eine Annäherung an die Unbestimmtheit oder vielmehr die Unbestimmbarkeit der Blickgabe durch mein beispielhaft angeführtes Statusupdate möglich. Aus extremer Untersicht aufgenommen, zeigt jene Fotografie, die ich von der Fassade des ehemaligen Reichsbahnbunker Friedrichstraße aufnahm, in der rechten Hälfte des quadratischen Bildformats die steil aufragende Außenwand des Bunkers. In der linken Bildhälfte zeigt sie den beinahe wolkenlosen Himmel. Nur ganz am linken Bildrand und in das untere Drittel des Bildformats gerückt, ist eine kleine Wolkenformation mit der im Gegenlicht als Kreisform erscheinenden Sonne erkennbar. Etwas aus der Bildmitte nach rechts verschoben fluchtet eine Linie entlang der Fassade vertikal in die Höhe des Bildformats, während die anderen an den Betonblöcken entlanglaufenden Linien wie auch die Linien an den Kanten des Bunkers von beiden Seiten jeweils immer steiler auf diese Achse zulaufen. Es entsteht der Eindruck der in den Himmel aufragenden Höhe dieses Betonriesen. Im Gegenlicht aufgenommen, erscheint die von der aufragenden Vertikalen abgeteilte Fläche der vorspringenden Wand dunkler abschattiert, wohingegen die Fläche der zurückspringenden Wand besonders hell hervortritt und den Eindruck des gleißenden Sonnenlichts und mithin der Hitze des Tages spürbar werden lässt.

180 M. Lauschke/J. Schiffler/F. Engel: Ikonische Formprozesse – Einleitung (wie Anm. 23), S. IXf.

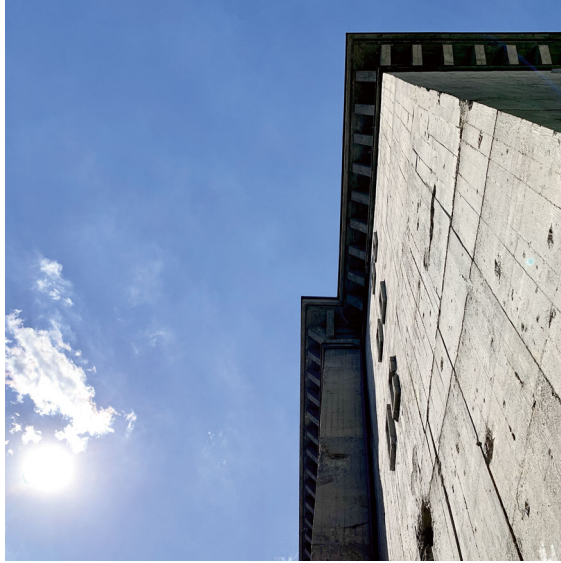


Abbildung 6: Nick Böhnke, Instagram: @nick.boehnke, Status-update vom 21.08.2020

Bereits 1898 stellte Max Allhin die unnatürliche Wirkung, die eine solche Ansicht auf den Betrachter haben müsse, heraus. Das Auge nähere sich der Weite des Sichtbaren lediglich in einem engen Winkel sukzessive an, sodass die Ansichtigkeit des weiteren Feldes erst durch das Wandern der Augen möglich würde, wobei der Augenpunkt fortwährend wechsele und die sich den Augen im Sichtbaren zeigenden Bilder in ihren perspektivischen Verhältnissen ineinander übergingen. In jenem Augenblick, da all diese einzelnen Bilder in der sich unmittelbar an das Jetzt des Wahrnehmens anschließenden Retention zu einem Gesamtbild zusammengesetzt werden, ist das Bild ein geistiges, ein subjektives Bild. Indem er den Standpunkt gerade so weit zurücklege, dass er das Bild in den gegebenen Augenwinkel fallen lässt, ließe sich der Künstler nicht durch theoretische Erwägungen, sondern sein

unmittelbares Gefühl leiten.¹⁸¹ Schließlich ist es die Entscheidung für die kompositorische Bildorganisation des subjektiven Bildes, die jene Grenze zwischen künstlerischer Fotografie und profanem Registrieren durch Ablichten markiert.

Insofern das fotografische Bild sich zwischen seinem Erscheinen für jemanden und seinem Wahrgenommen-Werden durch jemanden ereignet, hält die Fotografie nicht fest, was ist. Sie ist eine Version ihres Sichtbarseins. Sie zeigt, wie jemand etwas sah, der sich zum Wahrnehmbaren verhielt. Zwischen der Reinhardtstraße und der Albrechtstraße gelegen, war es kaum möglich, zum Bunker auf jene angemessene räumliche Distanz zu gehen, die es erlaubt hätte, das Gebäude in einer Totalen im Bildformat zu zeigen. Es ist diese eingeschränkte Beweglichkeit im Raum, die sich schließlich im fotografischen Bild in der übertriebenen Perspektive mit ihren auf einen gedehnt wirkenden Vordergrund hinabfallenden Linien zeigt. Ein Bild zeigt das, so Eva Schürmann, Verhältnis zwischen Sehendem und Sichtbarem, einem Sichtbaren, das seinerseits eine Konstellation von dem ist, was aktuell gesehen

181 Zur Klärung der Frage, unter welchen Umständen die Fotografie in den Status der Kunst aufsteigen kann, zieht M. Allhin einen Vergleich zwischen einem Fotografen und einem Lithografen. Während auf der einen Seite die Übersetzung des in der Erinnerung zusammengesetzten Gesamtbildes des sichtbar Gewesenen in das grafische Bild eine Abstraktionsleistung des Lithografen erfordert, die mit einem virtuellen Standpunkt arbeitet, der »bei fortgesetztem, feinfühligem Prüfen die Sache als richtig empfunden« in einer bestimmten Ansicht und damit in einer bestimmten formalen Organisation von Linien zeigt, die im Wandern des Blicks über den in seine Umgebung eingebetteten, sichtbaren Gegenstand nicht erscheinen, nimmt der Fotograf seinerseits mit der Entscheidung für den entscheidenden Augenblick und den aus einer bestimmten Perspektive aufgenommenen Bildausschnitt, der an die Relation zwischen Körper und Raum rückgebunden ist, eine Setzung von Linien vor, die eine Dramatisierung des im Bild sichtbar Werdenden einführt, das eine eigenständige künstlerische Findung bedeutet. Allhin, Max: »Das subjektive Bild« [1898], in: Bernd Stiegler/Felix Thürlemann (Hg.), *Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900*, München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 225–233, hier S. 228.

wird.¹⁸² Doch schon in seinen *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* gibt Heinrich Wölfflin – obgleich er in den später veröffentlichten *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* mit dem Begriffspaar von linear und malerisch zur Scheidung von taktiler und optischer Wahrnehmung zurückkehren würde¹⁸³ – zu bedenken, dass eine ästhetische Beurteilung der Körperwelt versagt bleiben müsse, würde man allein optisch wahrnehmen: »Als Menschen aber mit einem Leibe, [...] sammeln wir an uns die Erfahrungen, die uns erst die Zustände fremder Gestalten mitzuempfinden befähigen.«¹⁸⁴ Im Raum und damit in Bezug auf den Leib koexistieren die Dinge nur deshalb, weil sie demselben Wahrnehmungssubjekt gegenwärtig und von einer einzigen, zwischen ihr vorangehenden und ihr folgenden Zeitwelle eingedrängt sind. In den Raum als Nullpunkt des Erfassens einbezogen würde, so Maurice Merleau-Ponty, der Raum im Sich-in-ihm-Bewegen von innen her erlebt, sodass die Welt für den in den Raum eingelassenen Leib nicht allein aus Dingen, sondern aus räumlich-zeitlichen Übergängen bestehe.¹⁸⁵ Für die

182 Schürmann, Eva: »Erscheinen als Ereignis. Zeittheoretische Überlegungen zur Fotografie«, in: Emmanuel Alloa (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 17–38, hier S. 28 u. 38.

183 »Es gibt einen Stil [das Lineare, N.B.], der, wesentlich objektiv gestimmt, die Dinge nach ihren festen, tastbaren Verhältnissen auffasst und wirksam machen will, und es gibt im Gegensatz dazu einen Stil [das Malerische, N.B.], der, mehr subjektiv gestimmt, der Darstellung das *Bild* zugrunde legt, in dem die Sichtbarkeit dem Auge wirklich erscheint und das mit der Vorstellung von der eigentlichen Gestalt der Dinge oft so wenig Ähnlichkeit mehr hat.« Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: F. Bruckmann A.-G. 1915, S. 35f. [Herv. i.O.].

184 Wölfflin, Heinrich: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [1886] (= Tristan Weddingen/Oskar Bätschmann (Hg.), Heinrich Wölfflin: *Gesammelte Werke; Schriften*, Bd. 1), Basel: Schwabe Verlag 2021, S. 39.

185 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1966] (= Carl Friedrich Graumann/Johannes Linschoten (Hg.), *Phänomenologisch-psychologische Forschungen*, Bd. 7), Berlin: Walter De Gruyter 2011, S. 320f.; ders.: »Das Auge und der Geist« [1961], in: Christian Bermes (Hg.), Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003, S. 275–317, hier S. 300.

Produktion von Bildern bedeutet dies, dass sich der bewegliche Leib als Teil der tastbaren und sichtbaren Welt am Erstastbaren und Sichtbaren ausrichtet. In den Blick tritt nur das, worauf man den Blick durch Blickwendung und mithin durch leibliche Interaktion mit dem Umgebenden richtet. Aus eben diesem Grunde sind die sichtbare Welt und die Welt der motorischen Vorhaben erschöpfende Teile desselben Seins, weshalb dieses Ineinandergreifen, an das man, so M. Merleau-Ponty, nicht oft genug denke, es verbiete, das Sehen als eine Denkopoperation aufzufassen, die vor dem Geist ein Bild oder eine Vorstellung der Welt aufstellen würde.¹⁸⁶ Der Fotograf ist körperlich in das räumliche Gefüge eingelassen, das, entgegen der Auffassung M. Thieles, der ambulanten Aufzeichnungspraktik weder zuarbeitet noch ihr entgegenwirkt, da im ungefügten Gefüge des Raums zwar materielle Raumpraktiken, jedoch noch keine Repräsentationen des Raums oder Räume der Repräsentation¹⁸⁷ vorzufinden sind. Sie werden durch die Signifikanz der Interaktionen erst geschaffen.

Visus und Tactus im Bildgeschehen

Im Bild kann sich ein selbst nicht dargestelltes und nicht darstellbares Wirkliches zeigen, das an der gezeigten, zufälligen Wirklichkeit unter der Negation ihrer Gegebenheit unerklärt ist und unerklärlich bleibt.¹⁸⁸ Zur Klärung bildimmanenter Sachverhalte kommt es also zu konstruierenden Eingriffen durch Schaffen eines Bildgefüges. In seinem Begehren nach Aufweisung des eigentlich Unaussprechlichen fiel das Dokumentarische auch in jenem Augenblick dem Verlust des Wirklichen anheim, da jemand entschied, die Bildausschnitte von vier im August 1944 aus dem Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau an die Öffentlichkeit gelangten Fotografien zu verkleinern. An diesem Eingriff thematisiert G. Didi-Huberman das Begehren, die Fotografien vermeintlich

186 Ebd. S. 279.

187 M. Thiele: Die ambulante Aufzeichnungsszene (wie Anm. 33), S. 90.

188 Vgl. E. Cowie: Dokumentarische Kunst (wie Anm. 53), S. 21.

informativer gestalten, sie »vorzeigbar« machen wollen.¹⁸⁹ Dem Häftling Alex, der gezwungen worden war, die unzähligen Ermordeten einzusichern, gelang es, eine Reihe von fotografischen Aufnahmen vom Inneren des Konzentrationslagers anzufertigen. Eine von ihnen zeigt die Einäscherung in Verbrennungsgräben unter freiem Himmel. Noch als Spur ist dem Bild die Relationalität zwischen dem Körper des Häftlings und seinem Vollzug des ambulanten Aufzeichnens eingeschrieben.¹⁹⁰ Um überhaupt Bilder machen zu können, musste das Fotografieren heimlich und aus der vor Blicken schützenden Dunkelheit der Gaskammer des Krematoriums V geschehen. Diese den Häftling schützende Dunkelheit des situativ-konstellativen Ausgangszustands der anthropomedialen Beziehung zeigt sich in der Fotografie im »rein optischen Bild« mit den »optisch-wahren« Verzeichnungen des großflächigen Schwarzes. Dass sich im Bild jene ausgedehnt schwarz erscheinende Flächigkeit zeigen würde, war im Augenblick des Fotografierens schlicht unvermeidbar, bzw. von immenser Bedeutung für das Überleben des Häftlings und das Entstehen der Fotografien. Da sie aber jenes bestimmte zu zeigende Geschehen der Einäscherung in den Verbrennungsgräben vermeintlich derart zu dominieren drohte, dass es als zu vermittelnder Bildinhalt in den Hintergrund hätte geraten können, entschied jemand, die Schwärze durch die Wahl eines kleineren Bildausschnittes in einem neuen und heute stark verbreiteten Abzug desselben Negativs zu tilgen.¹⁹¹

Vom Betrachter des Bildes durchaus wahrzunehmen, zeigt sich jedoch nur in der Flächigkeit des Schwarzes das räumliche Gefüge des reinen spatium, das innerhalb der gewohnten Rationalität unserer Alltäglichkeit durchaus als »sinnlos«, als etwas den eigentlichen Bildinhalt Verdrängendes erscheinen kann. Tatsächlich aber ist es ein Sinnliches, das sich an die Fähigkeit der Betrachter richtet, das Körperschema als

189 Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem [2003] (= Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Karlheinz Stierle (Hg.), Bild und Text), München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 60.

190 Vgl. M. Lauschke: Motorische Resonanz (wie Anm. 170), S. 129.

191 G. Didi-Huberman: Bilder trotz allem (wie Anm. 189), S. 62.

ein bewegtes Tastbild zu fühlen. Und ein solches Sehen des Tastbildes setzt John M. Krois an den Beginn einer Bildkompetenz. Das Sehen des eigenen Körperbildes folge erst nach, da das Erfassen des Körperschemas mit der Propriozeption, mit dem Erfassen des eigenen Körpers als einem ambulanten Standpunkt im Raum, zusammenhängt. Eine körperliche Orientierung im (Bild-)Raum,¹⁹² die ihren Ausgang an der Vertikalen des eigenen Körpers nimmt, der das Bild in aller Regel wiederum in der Horizontalen begegnet, bedarf des Sehens also prinzipiell nicht. Schon Leon Battista Alberti wies mit seinem Emblem des »Flugauges«, das die in der Horizontalen des Fliegens entgegenkommenden Bilder erblickt und zugleich in der Vertikalen seines körperlichen Standpunktes deren Enargeia aufspürt, auf die Wahrnehmung des enigmatischen und über die visuelle Wahrnehmung hinausgehenden Vermögens von Bildern hin.¹⁹³

192 Krois, John M.: »Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen« [2010], in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), John M. Krois: Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen (= Horst Bredekamp (Hg.), Actus et Imago. Berliner Schriften zur Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, Bd. II), Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 211–231, hier S. 218f.; ders.: »Bildkörper und Körperschema«, in: André L. Blum/John M. Krois/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), Verkörperungen (= Horst Bredekamp (Hg.), Actus et Imago. Berliner Schriften zur Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, Bd. VI), Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 91–109, hier S. 102 u. 109.

193 Rath, Markus: »Albertis Tastauge. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie«, in: *kunsttexte* 1 (2009), S. 1–7, hier S. 4. In seinem Traktat *Über die Malerei* weist L. B. Alberti den Maler an, seine Fähigkeiten nicht zuvorderst an der Malerei, sondern an der raumgreifenden taktilen Skulptur zu schulen, insofern man an den gemalten Dingen nicht mehr als die Kenntnis der Ähnlichkeit, während man im Studium der Skulptur sowohl die Ähnlichkeit als auch die Kenntnis der Nachbildung von Licht und Schatten erwerbe. Bätschmann, Oskar/Gianfreda, Sandra (Hg.), Leon Battista Alberti: Della Pittura/Über die Malkunst [1435/46], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 161. Von H. Bredekamp bereits 1995 schon einmal thematisiert (Bredekamp, Horst: »Albertis Flug- und Flammenauge« [1995], in: Jörg Probst (Hg.), Horst Bredekamp: Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel. Aufsätze und Reden, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2007, S. 9–22.), wird das Verhältnis von Sehen und Berühren, wie es sich historisch herausgebildet hat und sich aktuell verändert, in

In der sinnlichen Situation des visuellen Abtastens der Bildoberfläche ist ein Zulassen des Unbestimmten der sich in ikonischen Formprozessen entziehenden Präsenz einer Berührung gefordert,¹⁹⁴ deren Träger jenes durch einen lichthaften Abdruck hergestellte Objekt des fotografischen Bildes ist. Und dennoch erlaube die, so G. Didi-Huberman, oft intensive, unbezweifelbare Berührung keine zweifelsfreie Identifikation des realen dargestellten Gegenstands. Ein Kontakt hat stattgefunden, doch ließe sich nicht sagen mit wem, mit was, wann und mit welchem ursprünglichen Objekt. Was sich im Abdruck einprägte und nun zu berühren vermag, was mit seiner eigenen, unzugänglichen Erinnerung der Berührung »beeindrucke«, sei die Divergenz,¹⁹⁵ die R. Barthes seinerseits mit der Unvereinbarkeit von Tod und Lebendigkeit assoziiert, insofern das fotografische Bild vom Verschwinden desjenigen Körpers zeugt, der sich abdrückte, während das Bild noch den Eindruck des Lebendigen erweckt.¹⁹⁶ Glaubt G. Didi-Huberman, man müsse, um den Ursprung der Einwirkung zu kennen und die Formwerdung als solche denken zu können, »zusammen mit der Tonerde in die Form gelangen können, gleichzeitig Form und Ton werden, ihr Zusammenwirken spüren«,¹⁹⁷ so fordert J.-L. Nancy vom Betrachter des Bildes, in die Oberfläche als Ort der Übereinkunft einzutreten – was dank der Fähigkeit das eigene Körperschema als ein bewegtes Tastbild zu fühlen, möglich ist –, um jene Kraft zu spüren, die die Form zwingt, sich selbst zu berühren.¹⁹⁸ Es gibt ein dem Tactus analoges Sehen, die Paradoxie einer berührungslosen Berührung, die zugleich Präsenz und

der Bildaktforschung zum zentralen Problem. Dazu exemplarisch: Ders.: *Der Bildakt* (wie Anm. 23).

194 M. Lauschnke/J. Schiffler/F. Engel: *Ikonische Formprozesse – Einleitung* (wie Anm. 23), S. XI f.; H. Bredekamp: *Der Bildakt* (wie Anm. 23), S. 18.

195 Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont Buchverlag 1999, S. 190.

196 R. Barthes: *So* (wie Anm. 153), S. 184.

197 G. Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung* (wie Anm. 195), S. 190.

198 Nancy, Jean-Luc: »Das Bild – das Distinkte« [2001], in: Ders.: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2012, S. 9–29, hier S. 21.

Entzug ist und auf naher Ferne und ferner Nähe beruht.¹⁹⁹ Das »Noli me tangere«, jenes »Halte mich nicht fest«, das Christus Maria Magdalena in jenem Augenblick entgegnete, da sie, die in ihm bis zu dieser Ansprache einen Gärtner sah, ihn berühren wollte, bedeute eine, so J.-L. Nancy, wahre, zurückgehaltene, nicht Besitz ergreifende und nicht identifizierende Berührung. Sie sei eine Liebkosung, eine Berührung, die sich zurückzieht und einen wirklichen Glanz der Präsenz des Berührten zurückbehält.²⁰⁰



Abbildung 7: Andy Kassier, *naked oranges*, 2018/2020,
© Andy Kassier

199 H. Böhme: *Zonen der Berührungsfurcht* (wie Anm. 41), S. 36.

200 Nancy, Jean-Luc: *Noli me tangere* [2008], Zürich/Berlin: Diaphanes ²2019, S. 70f.

Sinn und Sinnlichkeit

Die Relationalität einer Überbrückung des zeitlichen und räumlichen Abstands deutet sich durch das Botentum eines physischen Materialitätskontinuums an, das an den von J.-L. Nancy formulierten Begriff des »Entschreibens« des Körpers anschlussfähig ist. Das Schreiben sei weniger ein Zeigen oder Aufzeigen einer Bedeutung, als vielmehr eine Geste, »um an den *Sinn* zu *rühren*«. ²⁰¹ Wer schreibt, berührt nicht, indem er anfasst, in die Hand nimmt, begreift. Er berührt, indem er sich richtet, sich an die Berührung eines Draußen, Entwendeten, Auseinandergerückten und Aufgespannten sendet. So sei der eigene Körper der fremde enteignete, das fremde Da-Drüben, weil er hier ist. Und die Schrift adressiere sich, adressiere uns, vom Da an das Da-Drüben, im Eben-Hier. ²⁰²

Damit komme ich auf jene von A. Kassier in seiner Instagram-Performance *Success is just a Smile away* präsentierte Häufung nicht alltäglicher Handlungen und die emphatisch und vor bunten Farben berstende Darstellung eines »so anregenden und erlebnisreichen, wie erfolgreichen Lebens« zurück. Die bis zum Extrem getriebene Reihung greller Farbigkeit und extravaganter Inszenierung, die nicht einfach wiederholt – man würde abzustumpfen drohen –, sondern immer wieder variiert wird, ist nicht erst mit A. Reckwitz eine fortwährende Sequenz von Reizen zu nennen, die im Regime des Neuen III jenseits von zweckrationaler Verwendung als Reize affizieren. Schon in seiner 1922 erschienen *Psychologie der Kunst* bezeichnet Richard Müller-Freienfels »alles ästhetisch wirksame, das nicht durch besondere Gestaltungsqualität [...] zu wirken vermag« als »»Ausdruck« einer Subjektivität«. ²⁰³

201 Nancy, Jean-Luc : *Corpus* [2000], Zürich/Berlin : Diaphanes 2014, S. 22 [Herv. i.O.].

202 Ebd. S. 22f.

203 Müller-Freienfels, Richard: *Psychologie der Kunst* (Bd. 2, *Psychologie des Kunstschaffens und der ästhetischen Wertung*) [1922], Leipzig/Berlin: Verlag von B. G. Teubner 1923, S. 103.

Dieser Ausdruck habe eine möglichste Intensität durch eben jene stete Erneuerung der Farbigkeit und starker Farbkontraste zu erreichen, um schließlich wirksam zu werden.²⁰⁴ Einige Jahrzehnte später spricht Arnold Gehlen in der angespannten gesellschaftlichen Lage der 1950er Jahre von »einigen Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens« und hebt das im Menschen angelegte Potenzial eines handlungslosen ästhetischen Entzückens hervor, das vom Schein des Schönen, den symmetrischen, regelmäßigen und möglichst geometrischen Mustern (Streifen, Bänder, und Punktgruppen in reinen Farben) ausgelöst würde, die »tiefe biologische Verwurzelung des Schönen« und damit seine »durchschlagende Enthemmungswirkung auf ein physisches Verhalten« aber verloren hätte. Nicht einzelne, spezifische Qualitäten wirkten als Auslöser. Vielmehr erscheine alles bloß noch schön, da differenzlos und mithin funktionslos geworden.²⁰⁵ So stellt vor ihm schon R. Müller-Freienfels heraus, dass es eine Frage der gesellschaftlichen Umstände sei – und die gegenwärtige postdigitale Medialisierung befördert die sequentielle Produktion von Zeichenkomplexen, die in ihrer

204 Ebd. S. 103f.

205 Während das Tier auf das Schöne des Balzverhaltens (das Pfauenrad, die prachtvolle Färbung vieler Vögel und Fische, oder das ausladend prachtvolle Geweih eines ausgewachsenen Hirschbullen) mit dem instinktiven Fortpflanzungsdrang reagiere, sei diese Verkopplung beim Menschen evolutionär aufgegeben worden, sodass ihm derartige Reize nunmehr lediglich noch als schön erscheinen würden. Vom Tier durch die Kontrolle seines Fortpflanzungsdranges unterschieden, habe der Mensch von der »stammesgeschichtlich uralten Auslöserwirkung« offenbar einen funktionslos gewordenen, entmachteten Rest übrigbehalten, der seiner fehlenden Spezifik wegen das Potenzial zur individuellen Entlastung im ästhetischen Vollzug auf Basis des noch erhaltenen Reduktionsbestands der entdifferenzierten Instinktresiduen, genauer den Reiz des Objektes, »zurückgeschnitten auf die generellen Auslöserqualitäten und gerade deshalb in unendlicher Mannigfaltigkeit auffindbar«, in sich berge. Gehlen, Arnold: »Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens« [1950], in: Ders.: *Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften* (Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Arnold Gehlen Gesamtausgabe, Bd. 9), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2016, S. 335–348, hier S. 338–340.

ungefügten Anhäufung schlicht in Situationen der Insularität zerfallen –, ob der affizierende Ausdruck die Gestaltung dominiert.²⁰⁶

Insofern die Gestaltung einer durchgehaltenen Dichte von Reizen als entscheidendes Merkmal des Regimes des Neuen III gelten kann, stellt A. Kassier in seiner Instagram-Performance ein zeittypisches Phänomen vor, das, wie schon R. Müller Freienfels festhält, den typischen Apperzeptionsbedingungen am stärksten entgegenkommt: »Die Apperzeption [...] will bei einem Optimum an Erleben doch stets ein Minimum an Energieaufwand [...]«. Und das Mittel dies zu erreichen ist im Falle A. Kassiers die Gestaltung²⁰⁷ des auf Jahre angelegten und immer deutlicher zutage tretenden Wiederholungsprinzips einer vor bunter Farbigkeit berstenden Darstellung. An diesem Prinzip ist entweder ein offensichtliches Strukturproblem zu bemängeln, oder aber die sich durch die dezidierte Aussetzung der Wiederholung zeigende Einheit der nivellierten Information eigens herauszustellen.²⁰⁸ Der Augenblick des affektiven Sensibel-Werdens und Sich-Öffnens durch Aussetzen in die Situation ist der Augenblick, in dem die Trennung von Körper und Geist, jene Trennung, derentwegen Augenblicke der Präsenz sonst nur

206 Im Duktus der 1920er Jahre spricht R. Müller-Freienfels von den »überindividuellen Zusammenhängen, in die das Individuum eingeht, vor allem der zeitlichen und völkischen Gemeinschaft.« R. Müller-Freienfels: *Psychologie der Kunst* (wie Anm. 203), S. 101.

207 Vgl. ebd. S. 105.

208 Das affektive Potenzial des Wiederholungsprinzips ist von K. Stockhausen, der den musikalischen Verlauf seiner seriellen Kompositionen auf die Veränderungsdichte des Verlaufs in der Relation von Struktur und Erlebniszeit gründete, in theoretischen Texten reflektiert und von der künstlerischen Avantgarde seiner Zeit rezipiert worden. Dies hatte Einfluss auf die gegen Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre einsetzende Entwicklung der Performance-Kunst im Rheinland. Stockhausen, Karlheinz: »Zu meiner Musik« [1956], in: Karl Heinz Wörner (Hg.), Karlheinz Stockhausen: *Werk + Wollen. 1950–1962* (Heinrich Lindlar (Hg.), *Kontrapunkte. Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart*, Bd. 6), Rodenkirchen am Rhein: P. J. Tonger Musikverlag 1963, S. 9; ders.: »Struktur und Erlebniszeit« [1955], in: Ders.: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. 1: Aufsätze 1952–1962: zur Theorie des Komponierens), Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1963, S. 86–98, hier S. 87.

durch bestimmte sie umgebende »Wolken und Polster des Sinns«²⁰⁹ als Effekte von etwas Sinnvollem begriffen werden, endlich überwunden wird.

Der Widerstand gegen ein Verwertungsinteresse des signifikanten ikonischen Anteils des gehandelten und in seiner Verwertung ge- und verbrauchten Bildes ist offensichtlich. Insofern entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass ein Statusupdate aus *Success is just a Smile away* vom Juli 2018²¹⁰ zur Illustration des Themenschwerpunkts der »Creator Econmy« auf dem Cover der diesjährigen März Ausgabe des Wirtschaftsmagazins *brand eins* reproduziert worden ist, ohne den eigentlichen Bruch mit der allgemeinen Ästhetisierung der Existenz zu thematisieren. Das Bild, das A. Kassier im flachen Meerwasser kniend mit einem auf die weiße Speedo-Badehose abgestimmten und auf seinem rechten Knie ruhenden, weißen MacBook zeigt, büßt derart unkommentiert und seines Zusammenhangs beraubt sein kritisches Potenzial ein.²¹¹

Schluss: Was bleibt

Was also bleibt nach all dem hier Vorgetragenen vom Tag übrig, wenn das, was dagewesen ist, festgehalten, dokumentiert und in den Social Media mit anderen geteilt worden ist? Jedes Bild trägt an sich die Spur einer irreversibel vergangenen Berührung. Im ungefügten Gefüge des Mitterscheinens in den Nahverhältnissen der zeitnahen Interaktion zeigt sich die Spur der relationalen Verschränkung der anthropomedialen Beziehung des situativ-konstellativen Ausgangszustands vermittelt einer sinnlichen Erschütterung des Sich-Erhebens

209 H. U. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 164), S. 127.

210 Instagram: Andy Kassier (@andykassier), Statusupdate vom 31.07.2018, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, <https://www.instagram.com/p/Bl57WDnhvE4/> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

211 Der Künstler ist lediglich im Impressum unter der Rubrik Fotografie/Illustration namentlich genannt. *Brand eins* 24(3) (2022), Hamburg: brand eins Medien AG, S. 112.

der digitalen Form. Diese muss zu sich selbst in Form kommen und sich an sich selbst anpassen gelassen werden. Denn allein im Zuge dessen »informiert« sich die Form, in jenem, so J.-L. Nancy, doppelten Sinne des »Sich-Entdeckens«, »Sich-Kennenlernens« und des »Sich-in-Form-Bringens«, »Sich-Anpassens« an dieses Selbst, das die Formation zugleich entdeckt und geschehen lässt.²¹² Was der Ursprung und die Signifikanz der Berührung gewesen sein mag, muss unbestimmt bleiben. Denn jeder Begegnung eignet ein unvorhersehbar Unbestimmtes. In der Gegenwart des anderen kommen Alterität, Distanz, Resistenz und Kontakt, die Dualität von Nähe und Distanz ins Spiel. Was auch immer sie als dasjenige Bedeutende herauszustellen suchen, das vom Tag übrigbleiben soll, in ihrer eigentlichen Distanz machen die miteinander in den Social Media Interagierenden die Erfahrung einer Ko-Präsenz, die Nähe stiftet. Diese Nähe zeigt sich schon bevor überhaupt etwas Bestimmtes aus der fortwährenden Sequenz von Reizen herausstehen, ohne dass überhaupt etwas Bestimmtes über diese Überbleibsel mitgeteilt werden müsste.

212 J.-L. Nancy: Von der ästhetischen Lust (wie Anm. 28), S. 76f.