HOLGER OSTWALD

EINE KLEINE PHILOSOPHIE DER FOTOGRAFIE

Das Um-denken des Fotografischen



BÜCHNER

EINE KLEINE PHILOSOPHIE DER FOTOGRAFIE

Holger Ostwald

EINE KLEINE PHILOSOPHIE DER FOTOGRAFIE

Das Um-denken des Fotografischen

BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Holger Ostwald
Eine kleine Philosophie der Fotografie
Das Um-denken des Fotografischen
ISBN (Print) 978-3-96317-462-9
ISBN (ePDF) 978-3-96317-1045-0

Copyright © 2026 Büchner-Verlag eG, Marburg
Bahnhofstraße 5, 35037 Marburg
Kontakt: info@buechner-verlag.de

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | rn
Bildnachweis Umschlag: © Bild des Autors | www.freude-am-licht.de
Druck und Bindung: Totem.com.pl, Inowrocław, Polen
Die verwendeten Druckmaterialien sind zertifiziert als FSC-Mix.

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Inhalt

Erster Blick: Umkreisen des Motivs 9

Um-denken als Bewegung des Blicks und Schulung der Aufmerksamkeit

I. Ursprünge und Abgrenzungen

Was ist Fotografie – und was ist sie nicht?

Kapitel 1: Abgrenzung zu Film und bewegten Bildern 16

Kapitel 2: Abgrenzung zur Malerei 20

Kapitel 3: Fotografie und Realismus – die neue Wirklichkeit 24

Kapitel 4: Die Indexikalität des Fotografischen und die Disziplinen der Fotografie 29

Kapitel 5: Der Moment im Foto 35

Kapitel 6: Exkurs – Die ewige Wiederkehr und Lebensbejahung 39

Kapitel 7: Das fotografische Bedürfnis 43

II. Zeit, Erinnerung, Wirklichkeit

Fotografie als Bewahrung und Übersetzung von Zeit

Kapitel 8: Fotografie und Erinnerung 48

Kapitel 9: Fotografie im digitalen Zeitalter 51

Kapitel 10: Manipulation, Interpretation und die Grenze zur KI 55

Kapitel 11: Authentizität in der Fotografie 63

Kapitel 12: Zeit und Erinnerung 66

Kapitel 13: Wirklichkeit und Interpretation 69

Kapitel 14: Erinnerung und Geschichte, Erinnerung als Geschichte 72

Kapitel 15: Fotografie und Zufall oder der entscheidende Moment 75

Kapitel 16: Die festgehaltene Zeit in der Fotografie 78

III. Subjekt, Blick und Identität

Der Fotograf, der Betrachter und das Selbst im Bild

Kapitel 17: Fotografie, soziale Medien und Publikum 82
Kapitel 18: Der Anspruch des Fotografen – Motivation und Streben 87
Kapitel 19: Die Philosophie des Blicks und die Rolle des Betrachters 91
Kapitel 20: Exkurs – Blickübungen 94
Kapitel 21: Das fotografische Subjekt und die Identität 102
Kapitel 22: Das fotografische Selbstbild – Gesicht, Porträt und Selfie 106
Kapitel 23: Sich in Perspektiven setzen 110
Kapitel 24: Einzelbild und Serie 113

IV. Ethik, Verantwortung und Macht

Das Sehen als moralische und gesellschaftliche Praxis

Kapitel 25: Technik und Medium 120
Kapitel 26: Sehen und Wahrnehmen 124
Kapitel 27: Ethik und Verantwortung 127
Kapitel 28: Wahrheit über Wirklichkeit – Wahr-Nehmen als fotografische Praxis 132
Kapitel 29: Fotografie als soziale Praxis 137
Kapitel 30: Ikonische Bilder als kollektive Erfahrung 140
Kapitel 31: Fotografie und Macht 144
Kapitel 32: Fotojournalismus und PR-Fotografie 149

V. Kontemplation, Stille und Unsichtbares

Das Poetische und Metaphysische im Bild

Kapitel 33: Fotografie und Kunst 156
Kapitel 34: Fotografie und Intimität 162
Kapitel 35: Fotografie und Aura 166
Kapitel 36: Fotografie und Stille – Kontemplation im Bild 170
Kapitel 37: Fotografieren als Akt der Gewalt und als Liebkosung 174

Kapitel 38: Fotografie und das Unsichtbare – Jenseits des Lichts 177

Kapitel 39: Das Verschwinden des Originals – Reproduktion und Entauratisierung des Bildes 181

VI. Körper, Sprache und Raum

Fotografie als leibliche, sprachliche und räumliche Erfahrung

Kapitel 40: Fotografie und Sprache – Das Unsagbare im Bild 188

Kapitel 41: Fotografie und Leib – Der Blick, das Begehren, das Sichtbare 192

Kapitel 42: Exkurs – Der Leib in der Geschichte der Fotografie 198

Kapitel 43: Fotografie und das Nicht-Menschliche – Objekt, Tier, Dinglichkeit 203

Kapitel 44: Exkurs – Stilistische Richtungen der Darstellung des Nicht-Menschlichen 206

Kapitel 45: Fotografie und Raum – Die Geometrie des Sehens 209

Kapitel 46: Exkurs – Räume und Landschaften in der Geschichte der Fotografie 213

VII. Endlichkeit und Zukunft

Fotografie zwischen Erinnerung und Auflösung

Kapitel 47: Fotografie und Tod – Das Bild als Memento Mori 220

Kapitel 48: Exkurs – Tod in der Geschichte der Fotografie 223

Kapitel 49: Fotografie und Verlust – Vom Verschwinden der Welt im Bild 229

Kapitel 50: Fotografie und Zukunft – Das Ende des Fotografischen? 233

Kapitel 51: Topologie fotografischer Zukunft – Gegenwartsräume des kommenden Bildes 237

VIII. Erweiterte Horizonte der Fotografie

Fotografie als Denken über Wahrnehmung, Technik, Ökologie und Zukunft

Kapitel 52: Das phänomenologische Sehen – Fotografie als Verkörperung des Blicks 246

Kapitel 53: Fotografie und Wahrheit – Vom Beweis zum Vertrauen 250

Kapitel 54: Der Apparat denkt mit – Technik und Macht des Nicht-Menschlichen 254

Kapitel 55: Ökologie des Fotografierens und des Fotografischen – Materie und Aufmerksamkeit 257

Kapitel 56: Das nicht-menschliche Auge – Algorithmus und der posthumane Blick 261

Kapitel 57: KI-Bilder – Spur, Simulation und Urteilskraft 264

Kapitel 58: Politiken der Sichtbarkeit – Wer darf gesehen werden? 271

Kapitel 59: Das Unsichtbare, das Vergessen, das Kommende – Gegen das Rauschen der Bilder 280

Kapitel 60: Fotografie und Transzendenz – Das Licht als Offenbarung 285

Kapitel 61: Jenseits des Sichtbaren – Quantenoptik und die Grenzen des Fotografischen 288

Kapitel 62: Nach der Fotografie – das Fotografische 292

IX. Denken im Bild

Fotografie als Denken im Bild: Aufmerksamkeit, Urteilskraft und offener Blick

Kapitel 63: Fotografie als Denken im Bild 298

Kapitel 64: Was ein gutes Foto ausmacht 303

Kapitel 65: Der fotografische Blick – Was ein Fotograf macht 309

Kapitel 66: Die Philosophie des Lichts 313

Kapitel 67: Der offene Blick 317

Schlussbild: Der Blick, der bleibt – das Fotografische als Haltung 321

Fotografie als Bildpraxis, das Fotografische als Weise des Sehens: Aufmerksamkeit, Urteilskraft und Verantwortung gegenüber Welt, Zeit und dem Anderen

Bibliographie

A. Philosophische, theoretische Literatur 327

B. Fotografen/Künstler/Weitere Quellen 333

Erster Blick:
Umkreisen des Motivs

Um-denken als Bewegung des Blicks
und Schulung der Aufmerksamkeit

»*Die Idee sitzt gleichsam als Brille auf unsrer Nase, und was wir ansehen, sehen wir durch sie. Wir kommen gar nicht auf den Gedanken, sie abzunehmen.*« Ludwig Wittgenstein[1]

Fotografie ist allgegenwärtig. Nie zuvor wurden so viele Bilder gemacht, so schnell verbreitet, so beiläufig gelöscht. Ein Smartphone genügt, und der Augenblick liegt scheinbar sicher vor uns. Er wird gespeichert, sortiert und geteilt. Zugleich wächst der Eindruck, dass uns im gleichen Maß etwas entgleitet: die Geduld des Hinsehens, die Genauigkeit des Erinnerns, die Bereitschaft, einem Bild wirklich Zeit zu geben. Viele Fotografien sind heute flüchtige Signale, kurze Impulse im Strom, konsumiert in Sekunden, geliked, überblendet, vergessen.

Dieses Buch erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es ist eine »kleine« Philosophie der Fotografie und sie beginnt mit einem einfachen Verdacht: Wir sehen längst durch eine Brille, ohne sie zu bemerken. Fotografische Konventionen, Bildsprachen, technische Automatiken, Erwartungen an »gute« Bilder – all das sitzt uns so nah, dass es uns selbstverständlich wird. »Um-denken« heißt dann nicht eine neue Lehre verkünden, sondern die Brille spüren. Und lernen, sie zu wechseln.

Mit Um-denken ist deshalb mehr gemeint als ein bloßes Anders-denken. Es bedeutet, dass wir um das Phänomen Fotografie, um ihr Wesen, ihre Erscheinungen und ihre Wirkungen herumgehen, es mit verschiedenen Blicken und von verschiedenen Seiten betrachten, es neu befragen und damit unser Verständnis erweitern. Diese »kleine« Philosophie der Fotografie soll kein System erstellen, sondern eine Bewegung in Gang setzen. Der Leitgedanke ist ein Um-denken des Fotografischen, wie ein Fotograf um ein Motiv herumgeht, den Standpunkt wechselt, auf ein anderes Licht wartet, näher tritt, Abstand nimmt. Um-denken heißt hier wörtlich: das Denken in Bewegung setzen. Nicht auf eine Definition zielen, sondern den Blick und die Perspektive wechseln, bis sich etwas zeigt, das vorher nicht sichtbar war.

Denn Fotografie ist nie nur Technik. Sie ist eine Art, Welt durch Auswahl, Rahmung, Timing, durch das Spiel von Licht und Schatten, durch Nähe und

1 Philosophische Untersuchungen: Teil 1, §103.

Distanz zu ordnen. Und sie ist zugleich eine Art, Welt zu befragen: Was ist hier wirklich zu sehen? Was bleibt außerhalb des Bildes? Was macht dieses Bild mit mir und warum? Wer fotografiert, übt Aufmerksamkeit; wer Bilder betrachtet, übt Urteil. In beiden Fällen geht es um mehr als um »schöne« Oberfläche. Es geht um Wirklichkeit und ihre Deutungen, um Erinnerung und Vergessen, um Ethik und Macht, um das Verhältnis von Mensch, Apparat und Welt.

Die Kapitel dieses Buches nähern sich dem Fotografischen aus unterschiedlichen Richtungen: mal historisch, mal phänomenologisch, mal medienkritisch, mal praktisch. Es wird um Fragen gehen wie: Was unterscheidet Fotografie von Malerei und Film und was verbindet sie? Wie viel Konstruktion steckt in jedem scheinbar »dokumentarischen« Bild? Was bedeutet es, dass ein Foto eine Spur des Gewesenen tragen kann und was geschieht, wenn Bilder zunehmend ohne Spur entstehen, als Simulation, als generative Möglichkeit? Wie verändert digitale Kultur unser Sehen, wenn Bilder in Feeds konkurrieren, wenn Sichtbarkeit zur Währung wird, wenn Algorithmen auswählen, was überhaupt erscheint? Und was heißt Verantwortung in einer Praxis, die immer auch zeigen und verbergen, schützen und ausstellen, würdigen und vereinnahmen kann?

Dabei richtet sich dieses Buch nicht nur an Fotografierende, sondern ebenso an Betrachtende. Denn Fotografie ist ein Beziehungsgeschehen. Ein Bild entsteht nicht allein im Moment der Aufnahme, sondern auch im Moment der Begegnung. Wer ein Foto betrachtet, bringt Zeit, Erfahrung, Erwartungen mit und wird vom Bild zurückgefragt. Genau in diesem Zwischenraum kann Fotografie zu einer Form der Reflexion werden: nicht als theoretische Übung, sondern als Schulung des Blicks. Ein gutes Bild lehrt uns nicht einfach »etwas« zu sehen, sondern wie Sehen überhaupt funktioniert: selektiv, leiblich, deutend, verletzlich.

Bekannte und weniger bekannte Arbeiten von Fotografen werden dabei immer wieder als Kristallisationspunkte dienen. Sie sind dabei nicht Illustrationen einer Theorie, sondern Anlässe zum Denken. Denn Fotografien können etwas leisten, was Begriffe oft nur umständlich erreichen. Sie machen sichtbar, dass etwas sichtbar wird. Sie zeigen nicht nur Gegenstände, sondern Haltungen; nicht nur Motive, sondern Beziehungen. Wer sich auf solche Arbeiten einlässt, merkt schnell: Man lernt nicht nur etwas über Fotografie, man lernt

etwas über die Welt, weil man sie durch andere Augen, in anderen Facetten, mit anderer Aufmerksamkeit erfährt. In diesem Sinn ist das Umkreisen des Motivs auch ein Umkreisen der eigenen Wahrnehmung.

Die Geste dieses Buches besteht darin, beharrlich zu bleiben, ohne festzuschreiben, nicht zu schließen, sondern zu öffnen. Fotografie ist ein Feld zwischen Denken und Sehen, zwischen Wirklichkeit und Vorstellung, zwischen Spur und Interpretation. Jede Annäherung verändert den Blick. Jede neue Perspektive ist eine kleine Erweiterung dessen, was überhaupt als Welt für uns in Erscheinung treten kann. Wer sich darauf einlässt, wird am Ende nicht »wissen«, was Fotografie ist, aber genauer erfassen und spüren, was es heißt, fotografisch zu sehen: langsam genug, um Unterschiede wahrzunehmen; wach genug, um Fragen zuzulassen; frei genug, um sich vom Sichtbaren berühren zu lassen.

Eine kleine Gebrauchsanweisung

Auch der Aufbau des Buches folgt dem Gedanken des Umkreisens. Die Struktur in Kapiteln dient der Übersicht, aber sie ist keine Zwangsordnung. Wie beim Umkreisen eines Motivs gibt es keinen einzig richtigen Anfang. Man kann an verschiedenen Stellen einsteigen, querlesen, zurückkehren, wiederlesen. Und ja: Dabei wird sich mancher Aspekt wieder zeigen. Diese Wiederholung ist nicht bloß Redundanz, sondern ein Verfahren der Vertiefung. Ein Motiv verändert sich, wenn das Licht wechselt. Ein Gedanke gewinnt eine andere Schärfe, wenn er in einem neuen Zusammenhang auftaucht. So wie Fotografierende an einen Ort zurückkehren, um »dieselbe« Szene anders zu sehen, kehrt auch dieses Buch zu zentralen Fragen zurück. Nicht, um sie endgültig zu beantworten, sondern um sie genauer zu stellen.

Dieses Buch nennt und behandelt zahlreiche Fotografen und konkrete Fotografien. Eine Liste befindet sich am Ende des Buches. Die meisten dieser Bilder lassen sich über Namen und Titel leicht im Internet auffinden. Für einen ersten Blick ist das hilfreich. Es erlaubt, dem Text nicht nur begrifflich, sondern auch bildlich zu folgen: zu sehen, worüber gesprochen wird, und die eigenen Eindrücke mit den Deutungen dieses Buches zu vergleichen.

Doch Fotografien erschließen sich selten im schnellen Aufrufen allein. Ein Bild lädt zur Kontemplation ein: zum Wiedersehen, zum Vergleichen, zum Verweilen. Gerade bei Fotografen, deren Arbeiten einen besonders ansprechen, lohnt sich deshalb der Schritt aus der flüchtigen digitalen Ansicht hinaus – zu Fotobüchern, Ausstellungskatalogen, guten Reproduktionen oder, wo möglich, zu sorgfältig gedruckten Abzügen. Ein Foto verändert sich, wenn es nicht nur erscheint, sondern vor einem liegt; wenn Papier, Format, Tonwert, Sequenz und Druckqualität Teil der Erfahrung werden. Viele Bilder gewinnen erst dann jene Dauer, die dem schnellen Scrollen entgeht.

Die Fußnoten dienen ausschließlich als Literaturverweise. Sie enthalten keine zusätzlichen Erläuterungen, Ergänzungen oder weiterführenden Gedanken, sondern nennen lediglich die Literatur, die für die jeweiligen Überlegungen herangezogen wurde. Die genauen Literaturangaben befinden sich im Literaturverzeichnis. Für den Einstieg in die theoretische Grundbewegung dieses Buches empfehlen sich besonders *Die helle Kammer* von Roland Barthes, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von Walter Benjamin sowie *Über Fotografie* von Susan Sontag. Von dort aus öffnen sich viele der Fragen, die dieses Buch umkreist: Spur und Erinnerung, Aura und Verlust, Blick und Macht, Wirklichkeit und Deutung und immer wieder die Frage, was es heißt, fotografisch zu sehen.

I. Ursprünge und Abgrenzungen

Was ist Fotografie – und was ist sie nicht?

Kapitel 1: Abgrenzung zu Film und bewegten Bildern

Fotografie und Film begegnen uns heute überall, doch sie sprechen verschiedene Sprachen. Beide arbeiten mit Licht, Ausschnitt und Zeit und doch entfalten sie jeweils eine eigene Grammatik. Man kann diese Differenz sehr knapp fassen: Film konstruiert Zeit, Fotografie behauptet sie. Der Film macht Zeit, indem er sie anordnet; die Fotografie macht Zeit, indem sie sie schneidet.

Der Film ist Bewegung, nicht nur im sichtbaren Sinn, sondern im strukturellen. Er trägt uns durch eine Abfolge: Einstellung folgt auf Einstellung, Rhythmus auf Rhythmus. Montage – ob hektisch oder kaum spürbar – ist dabei nicht bloß Technik, sondern ein Denken in Zeit. Der Film verknüpft, überspringt, beschleunigt, dehnt. Er schafft Zusammenhänge, die es so vor der Kamera nicht geben musste. Selbst der scheinbar »natürliche« Fluss ist durch Schnitt, durch Dauer, durch Reihenfolge gemacht.

Die Fotografie dagegen ist ein Einschnitt. Sie nimmt dem Geschehen die Fortsetzung und gibt ihm eine Form. Das Bild sagt nicht: »So ging es weiter«, sondern: »So war es genau hier.« Es ist, als würde die Fotografie die Zeit nicht erzählen, sondern ausstellen. Darin liegt ihre eigentümliche Macht. Ein Foto zwingt uns nicht, mitzugehen, sondern lädt uns ein, zurückzukehren. Der Film führt, das Foto bleibt. Film ist Verlauf, Fotografie ist Präsenz.

Diese Präsenz ist jedoch keine Neutralität. Ein Foto zeigt nicht einfach »was war«, sondern was als sichtbar durch Wahl des Standpunkts, durch Ausschnitt, durch Belichtung, durch die Entscheidung für diesen Moment und gegen unzählige andere gesetzt wurde. In der Fotografie wird Zeit nicht »objektiv festgehalten«, sondern in eine einzige Form verdichtet. Sie ist still, aber nicht stumm. Sie enthält ein Davor und Danach als Spannung, als Andeutung, als nicht eingelöstes Versprechen. Gerade weil das Foto nicht fortläuft, fordert es Deutung. Der Betrachter muss die Zeit, die fehlt, innerlich ergänzen.

Der Film nimmt uns diese Ergänzung teilweise ab und genau hier tritt ein oft übersehener Unterschied hervor: der Ton. Im Film ist Ton ein unsichtbarer Zeitträger. Er verbindet Schnitte, stiftet Kontinuität, erzeugt Erwartung, lässt Räume jenseits des Bildrandes existieren. Man hört, bevor man sieht; man hört weiter, nachdem das Bild gewechselt hat; man hört, was nicht gezeigt wird. Ton ist eine Zeitbrücke, manchmal sogar eine Wahrheitsbrücke. Er kann eine Szene »real« wirken lassen, auch wenn das Bild springt. Die Fotografie dagegen muss Zeit ohne Ton evozieren. Sie kann das Rauschen einer Menge nicht hörbar machen, den Klang eines Raumes nicht mitschwingen lassen und gerade daraus entsteht ihre besondere Kunst. Sie muss Stille so gestalten, dass sie nicht leer ist. Schatten, Gesten, Blickrichtungen, Unschärfen, Spuren von Bewegung: Das Foto baut eine hörlose Welt, die dennoch akustisch zu sein scheint. Es ist ein Medium, das das Unsichtbare (und Unhörbare) nicht ergänzt, sondern aufruft.

Ein weiterer Unterschied liegt in der Art, wie beide Medien zwischen Menschen zirkulieren. Ein Foto liegt vor, etwa als Blatt, Datei, Abzug, als etwas, worauf man zeigen kann. Es ist ein Gegenstand des gemeinsamen Blicks: »Siehst du das?« und man kann gemeinsam verweilen, streiten, interpretieren. Beim Film ist das schwieriger, selbst wenn man ihn heute pausieren kann. Er bleibt im Kern ein Ereignis in Dauer. Man spricht über Szenen, über Abläufe, über eine Erfahrung, die sich entfaltet hat. Das filmische Bild ist nicht primär »da«, sondern »im Gang«. Fotografie hingegen ist ein stillgestelltes Angebot, das seine Zeit nicht verbraucht, sondern bewahrt.

Wie durchlässig und zugleich wie real diese Grenze ist, zeigt Chris Markers Film *La Jetée* (1962). Es ist ein Film, der fast vollständig aus Fotografien besteht. Marker erzeugt »Filmzeit« aus Standbildern, aber nicht durch Bewegung im Bild, sondern durch Erzählung und Ton, durch Stimme, Musik, Geräusche, durch die Art, wie Bilder aufeinander folgen. Und dann, an einer Stelle, geschieht etwas Minimales und gerade deshalb Erschütterndes: ein kurzer Moment wirklicher Bewegung. Diese Sekunde wirkt nicht wie ein technischer Effekt, sondern wie ein ontologischer Umschlag. Plötzlich ist da nicht nur ein behaupteter Augenblick, sondern ein sich ereignender. *La Jetée* macht sichtbar, was Film und Fotografie trennt und wie nah sie sich kommen können, ohne identisch zu werden.

Ein älterer Grenzfall liegt bereits am Ursprung der bewegten Bilder: Eadweard Muybridges Bewegungsstudien, etwa die Serien eines galoppierenden Pferdes. Hier entsteht Bewegung aus einer Folge von Standbildern, als würde der Film aus der Fotografie »herausdestilliert«. Zugleich bleibt sichtbar, was das Foto behauptet. Jedes Einzelbild ist ein Schnitt, eine Festlegung, ein isolierter Moment. Erst die Anordnung erzeugt den Fluss und damit eine Zeit, die es im Foto allein nicht gibt. Muybridge zeigt, dass Bewegung nicht einfach da ist, sie wird gemacht.

Auch umgekehrt gibt es Filme, die die Schwelle zur Fotografie berühren. In Andrej Tarkowskijs Film *Stalker* dehnt sich die Zeit so sehr, dass Einstellungen fast zu stehenden Bildern werden: Licht, Wasser, Staub, Flächen, alles scheint »stofflich«. Doch selbst hier bleibt der Unterschied: Der Film erzeugt diese fotografische Intensität durch Dauer, Rhythmus, Geräusch, durch eine Zeit, die sich im Vollzug zeigt. Das Foto hingegen muss die Intensität in einem einzigen Bild tragen – ohne Nachsatz, ohne Nachklang, ohne akustische Spur.

Besonders lehrreich ist in diesem Zusammenhang Alfred Hitchcock, weil er zeigt, wie Filmzeit nicht nur »abläuft«, sondern gebaut wird. In der Duschszene von *Psycho* (1960) entsteht der Schock weniger aus dem, was man »sieht«, als aus der Konstruktion des Moments mit kurzen Einstellungen, harten Übergängen, Rhythmus, Geräusch. Zeit wird zur Maschine der Wirkung. Zugleich versucht Hitchcock in *Rope* (1948) das Gegenteil mit der Illusion eines ungeschnittenen Verlaufs. Doch auch hier bleibt die Pointe dieselbe. Selbst wenn der Schnitt unsichtbar wird, bleibt Zeit im Film eine Konstruktion, eine gemachte Kontinuität. Die Fotografie dagegen kann keinen Verlauf »illusionieren«, sie kann ihn nur implizieren.

Damit wird die Leitdifferenz noch einmal klar: Film setzt Zeit in Gang; Fotografie setzt Zeit fest. Der Film macht aus Zeit eine Ordnung (und oft eine Erzählung), die Fotografie macht aus Zeit einen Schnitt, der als Form bestehen bleibt. Beides sind Weisen, Wirklichkeit zu interpretieren, aber in verschiedener Syntax. Der Film argumentiert in Sequenzen; die Fotografie insistiert im Moment.

Und genau darin liegt ihre je eigene philosophische Kraft. Film zeigt, wie Bedeutung aus Übergängen entsteht; Fotografie zeigt, wie Bedeutung aus einem Halt entsteht. Der Film nimmt uns mit; das Foto hält uns auf. In einer

Welt, die immer schneller zirkuliert, bewahrt die Fotografie dadurch eine eigensinnige Möglichkeit: Zeit nicht nur zu erleben, sondern zu betrachten und im Stillstand jene Ränder mitzusehen, an denen das Unsichtbare beginnt.

Zwischen beiden Polen entstehen heute hybride Formate: animierte GIFs, Cinemagraphs, ›Live Photos‹, Video-Stills oder Short-Loops in Feeds. Sie spielen mit der Erwartung des Standbilds und kippen sie minimal in Bewegung und machen gerade dadurch sichtbar, wie sehr unser Sehen an Zeitformen hängt. Solche Grenzformen zeigen, dass weniger entscheidend ist, ob ein Bild still oder bewegt ist, als welche Art von Zeit es dem Blick zumutet.

Kapitel 2: Abgrenzung zur Malerei

Die Fotografie ist seit ihrem Aufkommen im 19. Jahrhundert in ein spannungsreiches Verhältnis zur Malerei getreten. Als die ersten Daguerreotypien (das sind auf versilberten Kupferplatten direkt erzeugte Fotografien) vorgestellt wurden, galt das neue Bildverfahren vielen als mechanische Abkürzung, als ein seelenloses Kopieren der Wirklichkeit, ohne schöpferischen Gehalt. Maler wie Eugène Delacroix und Jean-Auguste-Dominique Ingres betonten das Ideal des Künstlers als Schöpfer, der Linie, Farbe und Komposition bewusst setzt, um eine Idee oder ein Ideal zu verkörpern.[1] Im Vergleich dazu schien die Fotografie nur passiv Licht und Schatten einzufangen, sie schien eine Technik ohne Geist und ein »Sklave der Natur« zu sein.

Doch diese Gegenüberstellung war von Anfang an schief. Nicht, weil Fotografie »auch manipuliert«, sondern weil sie anders arbeitet. Sie bringt eine eigene Form von Bildlichkeit hervor, eine eigene Art, Welt in Erscheinung zu übersetzen. Schon die Wahl des Ausschnitts, der Distanz, der Schärfeebene, der Belichtungsdauer ist kein bloßes Registrieren, sondern ein Blickakt. Fotografie ist nicht nur ein Verfahren, sondern eine Entscheidung darüber, wie etwas sichtbar werden soll.

Und dabei hatte auch die Malerei längst schon vom optischen Apparat gelernt. Von der Camera obscura über Linsenhilfen und Perspektivkonstruktionen bis zur Projektion. Immer wieder hat die Malerei technische Sehmodelle genutzt, um Wirklichkeit zu ordnen. Die Fotografie ist nicht einfach »das Technische«, das der Kunst gegenübertritt; sie ist vielmehr die Zuspitzung einer langen Geschichte, in der Bilder immer schon mit Apparaturen des Sehens verknüpft waren. Die Grenze verläuft also nicht zwischen Kunst und Technik, sondern zwischen verschiedenen Arten, eine Spur von Wirklichkeit zu erzeugen.

---

1 Vgl. Journal de Eugène Delacroix.

Umgekehrt verdrängt die Fotografie die Malerei historisch nicht, sondern verschiebt sie. Indem das neue Medium die Aufgabe der mimetischen Abbildung mit übernahm, gewann die Malerei Freiraum für Abstraktion, Farbe, Geste und Konzept. Später reagieren Fotorealismus und Hyperrealismus wiederum auf die fotografische Evidenz – nicht als bloße Kopie, sondern als Reflexion darüber, wie Sehen sich an Apparate bindet.

Gerade hier wird eine Figur wie Johannes Vermeer interessant. Ob und wie stark er tatsächlich mit optischen Hilfen gearbeitet hat, ist bis heute umstritten, aber die Frage selbst ist aufschlussreich. In Bildern wie *Das Milchmädchen* oder *Mädchen mit dem Perlenohrring* wirkt das Licht nicht nur »gemalt«, sondern wie ein präziser Sehzustand. Glanzpunkte, weiche Übergänge, eine fast tastbare Luft zwischen Objekt und Hintergrund erwecken den Eindruck, als würde die Malerei eine optische Situation nachbilden, nicht als Trick, sondern als Erkenntnismittel. Vermeer zeigt damit, dass schon vor der Fotografie ein »fotografischer« Blick als Möglichkeit in der Malerei existiert, ein Blick, der nicht nur Dinge darstellt, sondern Sichtbarkeit selbst organisiert.

Hier liegt aber auch ein Grundunterschied. Das Gemälde ist eine Spur der Hand. Jede Linie, jede Lasur, jeder Pinselstrich ist eine physische Setzung, in der sich Absicht, Rhythmus, Korrektur, Ausdruck materialisieren. Das Bild trägt die Zeit seiner Herstellung in sich: Schichtung, Überarbeitung, Verdichtung. Malerei ist – selbst wenn sie einen Augenblick darstellt – eine Kunst der Dauer. Sie formt Zeit, indem sie sie in Material verwandelt.

Fotografie dagegen ist eine Spur des Lichts. Das Licht, das von einem Gegenüber reflektiert wird, schreibt sich auf Film oder Sensor ein. Darin liegt jene Indexikalität, die Charles Sanders Peirce als kausale Spur beschreibt.[2] Sie ist keine Garantie von Wahrheit, sondern eine besondere Form von Kontakt. Ein Foto ist nicht nur »ähnlich«, es ist durch einen Vorgang entstanden, der an eine konkrete Situation gebunden war. Roland Barthes bezeichnet diese Differenz mit dem Hinweis auf das »Es-ist-so-gewesen« (»ça a été«): Das Foto trägt den Nachhall eines Dagewesenseins.[3] Die Malerei bezeugt weniger, dass etwas war, als wie es gesehen, gedacht oder erinnert wurde.

2 Vgl. Collected Papers: Bd. 7, §356.
3 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32.

Dieser Unterschied ist jedoch kein Duell, sondern eine Nähe im Abstand. Denn auch die Malerei bewahrt Spuren des Wirklichen, nicht als Abdruck, sondern als Übersetzung. Caspar David Friedrich komponierte Landschaften aus realen Eindrücken, doch er verband sie zu symbolischen Räumen; Claude Monet und Vincent van Gogh nehmen die sichtbare Welt als Ausgangspunkt, aber verwandeln sie durch Farbe, Rhythmus, Duktus. Das Wirkliche bleibt erkennbar, doch es wird in eine andere Bildlogik überführt. Das Sichtbare wird Träger des Inneren, des Gedachten. Malerei erzeugt Wirklichkeit als Interpretation im Material; Fotografie erzeugt Wirklichkeit als Begegnung im Licht.

Damit verschiebt sich auch das Verhältnis zur Zeit. Ein gemalter »Moment« ist oft eine Verdichtung, ein Innehalten, das aus langer Betrachtung und langsamer Herstellung hervorgeht. Das Foto hingegen ist ein Schnitt. Es entnimmt der Zeit eine Stelle und macht sie sichtbar. In dieser Differenz liegt eine eigene Zeitform beider Medien. Malerei gestaltet Zeit als Schichtung, Fotografie behauptet Zeit als Einschnitt. Beides kann kontemplativ sein, nur auf verschiedene Weise.

Auch das Blickregime unterscheidet sich. Malerei kann den Blick freier entwerfen. Sie kann Perspektiven verbinden, Unmögliches plausibel machen, den Raum nach inneren Gesetzen ordnen. Fotografie hingegen bindet den Blick an einen Standort, an eine optische Situation, an eine bestimmte »Stellung« zur Welt. Selbst wenn sie künstlerisch arbeitet, trägt sie eine spezifische Signatur des Apparats: Nähe und Distanz, Tiefenschärfe, Rand, Ausschnitt, eine Welt, die »im Blickfeld« erscheint. Diese Bindung ist keine Einschränkung, sondern eine eigene Wahrheit des Fotografischen. Wirklichkeit wird nicht erfunden, sondern begegnet und in dieser Begegnung geformt.

Gerade an dieser Stelle wird Gerhard Richter zur paradigmatischen Grenzfigur. Seine »Foto-Bilder« (etwa *Onkel Rudi*, 1965) übernehmen fotografische Logik in die Malerei: Ausschnitt, scheinbare Zufälligkeit, das Überblendete, die Unschärfe als Signatur eines Blicks, der nicht alles festnagelt. Richter malt nicht gegen die Fotografie an, sondern zeigt, dass »Fotografisches« eine Denkform ist, eine Art, Wirklichkeit als Ausschnitt, als Spur, als Abstand zu begreifen. Wenn Malerei fotografisch werden kann, dann liegt die Differenz nicht schlicht im Material, sondern im Modus, im Verhältnis von Spur, Zeit

und Blick. Richters Bilder machen sichtbar, dass die Fotografie nicht nur ein Medium ist, sondern ein historisches Sehmodell, das andere Künste mitprägt.

Auch Edward Hopper lässt sich hier als stiller Grenzfall lesen. Nicht, weil er »fotografisch« arbeitet, sondern weil seine Malerei den Blick in einer Weise rahmt, die wir aus der Fotografie sofort erkennen: Fensterkanten, Türrahmen, Straßenecken, harte Lichtkegel, große Zonen der Leere. Bilder wie *Nighthawks* (1942) oder *Morning Sun* (1952) wirken wie angehaltene Szenen, als hätte jemand einen Moment aus einem Strom herausgeschnitten und ihn in eine Schwebe gesetzt. Nichts »passiert« und gerade dadurch wird Zeit als Warten, als Abstand, als eine Gegenwart, die sich nicht erklärt, spürbar. Hopper zeigt, dass der fotografische Blick nicht erst mit der Kamera beginnt, sondern dort, wo Welt als Ausschnitt erscheint: nicht vollständig, sondern genau so, dass eine Frage offenbleibt. Hopper wirkt fotografisch, weil er den Blick wie ein Objektiv organisiert; doch die Zeit, die seine Bilder tragen, ist nicht als lichtkausale Spur »abgedruckt«, sondern malerisch gesetzt als Schichtung von Farbe, Kante und Licht, die den Ausschnitt nicht bezeugt, sondern behauptet.

Zugleich nimmt die Fotografie von der Malerei vieles auf: Komposition, Lichtführung, Farbharmonie, sogar die Idee, dass ein Bild eine innere Ordnung braucht, um mehr zu sein als Information. Strömungen wie der Piktorialismus suchen die Nähe zur Malerei; die Moderne (etwa die Neue Sachlichkeit) setzt dagegen die Eigenwürde des fotografischen Sehens. Dinge dürfen hier »sprechen«, ohne malerische Weichzeichnung. Präzision wird nicht zur Technikschau, sondern zur Disziplin der Aufmerksamkeit.

So tritt Fotografie nicht in Konkurrenz zur Malerei, sondern in Dialog mit ihr. Die eine formt Welt aus Farbe und Zeit der Hand; die andere formt Welt aus Licht und Zeit des Schnitts. Beide zeigen nicht einfach »die Wirklichkeit«, sondern erzeugen je eigene Wirklichkeitsweisen. Und die produktive Nähe liegt genau darin, dass Malerei und Fotografie einander daran erinnern, dass jedes Bild eine Entscheidung über Sichtbarkeit ist und dass die Frage nicht lautet, welches Medium »wahrer« ist, sondern welches Verhältnis zur Welt es stiftet.

Kapitel 3: Fotografie und Realismus – die neue Wirklichkeit

Viele Menschen halten Fotografie für ein Medium des Realismus. So ist es gewesen, so hat es ausgesehen. Ein Foto scheint die Wirklichkeit zu belegen. Doch gerade dieser Eindruck ist weniger eine Eigenschaft des Bildes als ein Effekt, der aus Ausschnitt, Technik, Sehgewohnheiten, Kontext und kulturellen Codes entsteht. Realismus ist im Fotografischen nicht einfach »da«, sondern wird hergestellt.

Schon die erste Entscheidung, was überhaupt fotografiert wird, verschiebt Wirklichkeit. Nicht, weil etwas »gefälscht« würde, sondern weil jede Sichtbarkeit eine Auswahl ist. Ein Porträt zeigt nicht »eine Person«, sondern einen Moment, eine Haltung, eine Konstellation von Licht und Nähe. Eine Landschaftsfotografie zeigt nicht »die Natur«, sondern einen Ausschnitt, eine Stimmung, eine Lesart. Fotografie ist immer die Welt durch einen Blick. Roland Barthes legt dieses Paradox in die Zeitform des Fotos. Es sagt nicht einfach »das ist«, sondern »das ist gewesen« und in diesem »gewesen« schwingen Erinnerung, Deutung, Verlust mit.[1] Das Foto wirkt realistisch, aber es ist bereits ein Schnitt, der Wirklichkeit formt.

Walter Benjamin erkennt früh, dass Fotografie nicht nur reproduziert, sondern zugleich eine neue Wirklichkeit eröffnet. Etwas wird erst durch das Medium sichtbar, wie ein »optisch Unbewusstes«, das unsere Alltagswahrnehmung übersteigt.[2] Man könnte sagen, dass Fotografie realistisch ist, nicht weil sie »die« Realität besitzt, sondern weil sie Realitätseffekte erzeugt, wie etwa Evidenz, Nähe, Präsenz, Bezeugung.

Diese Effekte entstehen auch durch Technik. Schärfentiefe schafft Hierarchien, Belichtungszeit schreibt Bewegung als Spur oder friert sie ein, Brenn-

1 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32.

2 Vgl. Kleine Geschichte der Photographie / Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. XIII.

weite definiert Nähe und Distanz, Farbprofile modellieren Atmosphäre. Licht ist nicht nur Voraussetzung, sondern Mitautor. Der Realismus des Fotos ist daher immer auch eine Grammatik, die sagt, dass *so* »wirklich« aussieht, weil wir uns an bestimmte Bildformen gewöhnt haben. Gerade die moderne »Computational Photography« (Nachtmodus, Smart HDR, Porträtmodus) zeigt das deutlich. Bilder wirken natürlicher, als die Szene es in der Wahrnehmung oft war. »Natürlichkeit« ist hier ein kulturell codierter Wert und kein neutrales Abbild.

Die Semiotik beschreibt, warum dieser Realismus so überzeugend ist. Charles S. Peirce unterscheidet drei Zeichenweisen: Index, Ikone und Symbol.[3] Auf die Fotografie bezogen heißt das: Sie ist Index, insofern sie eine kausale Spur zum Dargestellten hat – Licht trifft auf Film oder Sensor. Sie ist Ikone, insofern sie dem Gezeigten ähnelt. Und sie wird symbolisch, insofern sie kulturell gelesen, gerahmt und gedeutet wird. In knapper Form: Spur, Ähnlichkeit und Code wirken im Foto zusammen. Gerade dieses Zusammenspiel macht seine Überzeugungskraft aus. Doch oft lenkt der Code – also Titel, Bildunterschrift, Publikationsort oder institutioneller Rahmen – das Verstehen stärker als die Spur. Ein und dasselbe Bild verhält sich anders im Museum, in der Zeitung oder im Social-Media-Feed.

Hier liegt eine Grundspannung: Die indexikalische Spur stiftet Wirklichkeitsnähe, doch Bedeutung entsteht im Spiel von Auswahl, kulturellem Rahmen und Kontext. Darum wird Realismus nicht durch »Objektivität« garantiert, sondern durch Lesbarkeit. Wir erkennen ein Bild als realistisch, weil es in unseren Seh-Konventionen plausibel wird.

Das zeigt sich besonders an der fließenden Grenze zwischen Dokumentation und Inszenierung. Jeff Wall ist dafür ein paradigmatisches Beispiel. Seine großformatigen Tableaus wirken wie zufällig gefundene Szenen, wie ein Moment aus der Welt, nur eben präziser gesehen. Tatsächlich sind sie minutiös gebaut. Licht, Gesten, Anordnung, Timing sind komponiert. Walls Bilder demonstrieren damit eine zentrale Pointe: Dokumentarischer Realismus kann eine ästhetische Grammatik sein, die auch ohne »zufälliges Ereignis« funktioniert. Das Realistische ist dann nicht die Eigenschaft eines vorgefundenen Moments, sondern die Wirkung einer Bildsprache, die wir als »wirklich« lesen.

3 Vgl. Collected Papers: Bd. 2, §§ 247–249, 299–302.

Ähnlich arbeiten andere Beispiele, die Realismus als Effekt sichtbar machen. Andreas Gurskys *Rhein II* zeigt einen Fluss, der digital von Störfaktoren gereinigt wurde; es zeigt eine Idee von Landschaft, nicht die Landschaft selbst. Dorothea Langes *Migrant Mother* ist Dokument der Großen Depression, aber zugleich Ergebnis von Auswahl, Nähe und Komposition. Eddie Adams' *Saigon Execution* wurde zum Symbol des Vietnamkriegs, obwohl der Kontext im Bild nicht »mitgeliefert« wird. Und Robert Capas *Falling Soldier* zeigt, wie stabil die symbolische Wirkung eines Bildes sein kann, selbst wenn die Faktizität umstritten bleibt. In all diesen Fällen tritt der Realismus nicht als »reine Wahrheit« auf, sondern als Form, die Evidenz erzeugt und zugleich Deutung erzwingt.

Noch deutlicher wird diese Herstellungslogik durch das, was man Paratexte nennen könnte. Gérard Genette betont, dass kein Text ohne Paratext auskommt;[4] für Fotografien gilt das ebenso. Titel, Bildunterschriften, Layout, Hashtags, Ausstellungsformate lenken Wahrnehmung. John Tagg zeigt, dass fotografische Dokumente nie voraussetzungslos sind, sondern in institutionelle Machtkontexte eingebunden werden – von Polizeiakten über Verwaltungsdokumente bis zur Pressefotografie.[5] Ein Passfoto ist weniger Porträt als Formular. Seine »Wahrheit« liegt in der Funktion, nicht im Gesicht. Realismus ist hier administrativ. Er dient Identifikation und Ordnung.

Die digitale Zirkulation verschärft diese Dynamik. Plattformen homogenisieren Blickweisen durch Filtersprache, algorithmische Belohnung, standardisierte Smartphone-Optik. Hito Steyerl spricht vom »armen Bild«: komprimiert, verlustbehaftet, aber wirkmächtig. Realität wird, was performt und zirkuliert.[6] Realismus verschiebt sich. Nicht das gilt als wirklich, was war, sondern oft das, was glaubwürdig aussieht und Reichweite bekommt.

Gerade hier lohnt ein kleiner, unbequemer Zusatz. Realismus kann banal sein. Ein »zu klares« Bild – perfekt scharf, perfekt korrekt, perfekt erwartbar – kann Wirklichkeit gerade dadurch schließen, dass es nichts öffnet. Es bestätigt, statt zu befragen. Es zeigt, ohne zu berühren. In diesem Sinn ist Realismus kein Qualitätsmerkmal. Er kann Erkenntnis sein oder bloße Glät-

4 Vgl. Paratexte: Einleitung.
5 Vgl. The Burden of Representation, Kap. 2, 3 und 6.
6 Vgl. The Wretched of the Screen: In Defense of the Poor Image.

te. Diese Unterscheidung wird später wichtig, wenn nach dem »guten Foto« gefragt wird. Nicht die Evidenz allein macht ein Bild stark, sondern die Fähigkeit, im Sichtbaren eine Spannung, eine Frage, eine Mehrdeutigkeit zu halten.

Mit Deepfakes und KI-generierten Bildern wird die klassische Kopplung von Spur und Konstruktion zusätzlich prekär. Wahrheit ist dann weniger eine Eigenschaft des Fotos als Resultat von Überprüfungsverfahren über Metadaten, Quellenkritik, Vergleich und forensische Methoden. Deshalb gewinnen Herkunftsnachweise, transparente Bearbeitungsketten und technische Signaturen (z. B. Content Credentials) an Gewicht. Projekte wie *Forensic Architecture* zeigen, dass Bilder trotz Manipulierbarkeit als Werkzeuge der Aufklärung funktionieren können, gerade weil Wahrheit zur Praxis wird.[7] Realismus ist hier nicht »gegeben«, sondern ermittelt.

Am Ende führt das zurück zur Verantwortung. »Die Kamera lügt nicht« war nie zutreffend; aber die Formel verweist auf eine Verpflichtung, genauer hinzusehen. Objektivität ist keine Eigenschaft des Fotos, sondern eine Haltung und eine Praxis, die Verantwortung gegenüber Subjekten, Kontexten und Wahrheitsansprüchen übernimmt.

Und dieses Gespräch mit der Wirklichkeit hat mindestens drei Rollen, die sich gegenseitig bedingen:

- Der Fotograf entscheidet über Nähe, Ausschnitt, Zeitpunkt und damit über Sichtbarkeit. Verantwortung liegt nicht nur im Nicht-Fälschen, sondern im Fair-Rahmen: Was wird behauptet? Was bleibt ungesagt? Wem nützt die Sichtbarkeit, wem schadet sie?

- Der Betrachter ist nicht bloß Empfänger, sondern Mitproduzent von Sinn, von Deutung, von Vertrauen, von Zweifel, von Kontextualisierung. »Glauben« ist hier keine naive Zustimmung, sondern die Kompetenz zu prüfen, zu vergleichen, zu verorten.

- Der In-Verkehr-Bringer (Redaktion, Plattform, Agentur, Kuratorik, Influencer-Account, Algorithmus als Distributionsinstanz) rahmt das Bild

7 Vgl. Weizman, Eyal: *Introduction: Forensis*, in: Forensic Architecture, Forensis. The Architecture of Public Truth.

durch Auswahl, Überschrift, Platzierung, Taktung, Reichweite, Monetarisierung. Diese Instanz entscheidet oft darüber, ob ein Foto als Dokument, Skandal, Meme oder Kunstwerk gilt.

Damit ist die Leitfrage dieses Kapitels benannt: Wie entsteht Realismus und wer trägt Verantwortung für die Wirklichkeitseffekte, die Bilder erzeugen? Denn je stärker Bilder nicht nur aufgenommen, sondern auch automatisiert sortiert, verstärkt, umgeschrieben und synthetisch erzeugt werden, desto deutlicher wird, dass Realismus keine Eigenschaft ist, sondern ein Verhältnis und dieses Verhältnis verlangt Urteilskraft.

Kapitel 4: Die Indexikalität des Fotografischen und die Disziplinen der Fotografie

Fotografie ist ein weites Feld, gegliedert in Disziplinen, Genres und Techniken und doch lässt sich ihr klassischer Kern erstaunlich knapp benennen: Fotografie beruht auf Spur. Damit ist nicht »Ähnlichkeit« gemeint (die auch Zeichnung oder Malerei erzeugen kann), sondern Kontakt: Licht, das von etwas Wirklichem zurückkehrt, schreibt sich auf Film, Platte oder Sensor ein. In Charles S. Peirces Begriffen ist das Foto zunächst Index, ein Zeichen, das durch reale Verbindung entsteht.[1] Diese Indexikalität ist keine Garantie von Wahrheit; sie ist eine besondere Art von Weltbindung. Sie sagt nicht: »So ist es«, sondern: »Da war etwas im Verhältnis zu einem Apparat und dieses Verhältnis hat eine Spur hinterlassen.«

Indexikalität heißt, dass das Foto im klassischen Sinn nicht nur ähnlich ist, sondern aus einem kausalen Kontakt hervorgegangen ist. Licht, das von etwas Wirklichem zurückkehrt, schreibt sich ein. Diese Berührungslogik garantiert keine Wahrheit und keinen Sinn, sie markiert nur eine besondere Weltbindung, bevor das Bild gerahmt, gelesen und gedeutet wird. Zugleich ist Indexikalität heute oft graduell. Je mehr Software ein Bild aus Serienaufnahmen, Pixelverschiebungen und Modellannahmen »zusammenrechnet«, desto stärker wird Spur zu einer Frage nach Prozess, Transparenz und Kontext.

Diese Grunddefinition lohnt sich, weil sie immer wiederkehren wird, wenn es um Manipulation, KI, Authentizität oder die Frage nach dem »Nach der Fotografie« geht. Hier genügt zunächst: Spur ist Berührung in Bildform. Und man versteht diesen Gedanken am besten nicht abstrakt, sondern über eine einfache Analogie.

Man denke an ein Kontaktbild. Bei einem Fotogramm wird ein Gegenstand direkt auf lichtempfindliches Material gelegt und sein Schatten/Abdruck wird als Bild sichtbar. Solche Bilder müssen nichts »interpretieren«, um

1 Vgl. Collected Papers: Bd. 7, §356.

überzeugend zu sein. Ihre Evidenz liegt in der Tatsache, dass etwas anwesend gewesen sein muss, damit diese Spur entstehen konnte. Das ist keine Romantik, sondern eine Logik. Fotografie ist nicht nur Darstellung, sondern ein Ereignis von Kontakt, das als Bild lesbar wird.

Von hier aus wird auch verständlich, warum Fotografie in ganz unterschiedlichen Bereichen »arbeitet«. In manchen Kontexten geht es darum, Spuren schön zu sehen; in anderen darum, Spuren überhaupt zu lesen. Genau deshalb ist ein kurzer Blick auf die forensische Fotografie hilfreich. In der Forensik zählt nicht Atmosphäre, sondern Nachvollziehbarkeit: Maßstab, Perspektive, Vergleichbarkeit, Reihenfolge, Kontext. Ein Reifenspurenfoto, eine Dokumentation eines Tatorts, eine Aufnahme von Materialabrieb oder Verletzungsmustern – all das ist Fotografie als Spurenkunde. Der fotografische Blick wird hier zur Methode: nicht »Wirkung« zuerst, sondern Bezug (zu Ort, Zeit, Maß, Kausalität). Diese Erdung zeigt, was Indexikalität im Alltag bedeutet. Ein Foto kann weniger »Bild« sein als Belegform, ohne dass es deshalb neutral wäre. Es folgt Regeln, und gerade dadurch entsteht seine Autorität.

Mit diesem Begriff von Spur im Hintergrund lassen sich die Disziplinen der Fotografie neu als Weisen lesen, Weltkontakt zu organisieren, etwa durch Distanz oder Nähe, Kontrolle oder Hingabe, Inszenierung oder Fund, Funktion oder Kontemplation. Die Genre-Einteilungen (Landschaft, Wildlife, Porträt, Street, Makro, Mode, Produkt usw.) sind dann nicht nur Geschmacksfragen, sondern unterschiedliche Regime des Sichtbarmachens, unterschiedliche Antworten auf die Frage, welche Spur wichtig ist und wie sie gezeigt werden soll. Diese Regime des Sichtbarmachens sind jedoch nicht nur Vorgaben, sondern auch Reibungsflächen. Man kann sie übernehmen, verschieben, ironisieren oder bewusst durchbrechen und gerade in dieser Abweichung wird sichtbar, dass jede fotografische »Disziplin« auch eine Entscheidung über Wahrnehmung und Macht ist.

Landschaft: Spur als Ordnung und Erhabenheit

In der Landschaftsfotografie sucht der Fotograf im scheinbar Unendlichen eine Form von Ordnung. Ein klassisches Beispiel ist Ansel Adams' *Clearing Winter Storm* (1944). Natur wird nicht nur »abgebildet«, sondern als Licht- und Tonwertarchitektur komponiert. Das Zonensystem ist dabei weniger Trick als

Disziplin. Es macht die Spur der Welt lesbar, indem es ihr eine Tonwertlogik gibt. Adams' Landschaften behaupten nicht: »So war die Natur«, sondern: »So spricht sie im Licht, wenn wir sie ernst nehmen.« (Die weiterreichende Bedeutung der Landschaftsfotografie als Raumfigur und als historische Form des Sehens wird in den späteren Raumkapiteln eigens entfaltet.)

Street: Spur als flüchtige Kollision
Im Gegensatz dazu steht Street Photography, die den Augenblick nicht ordnet, sondern trifft. Henri Cartier-Bressons *Derrière la Gare Saint-Lazare* (1932) zeigt die Spur einer Bewegung, die gleich verschwindet. Entscheidend ist hier nicht Perfektion, sondern das Timing einer Konstellation: Linie, Rhythmus, Körper, Reflexion. Der »entscheidende Moment« ist dann eine besondere Indexikalität. Spur hat hier keine Dauer, sondern ist ein exakter Schnitt durch das Flüchtige.

Porträt: Spur als Begegnung und Deutung
Die Porträtfotografie verschiebt die Spur ins Zwischenmenschliche. Sie sucht nicht »die Person«, sondern eine Form von Anwesenheit. Richard Avedons *In the American West* arbeitet frontal, isolierend, ohne Kulisse. Das Bild wirkt wie eine Konfrontation, weil es die üblichen sozialen Hintergründe entfernt und dadurch die Spur des Gesichts, der Haltung, der Müdigkeit, der Arbeit umso härter hervortreten lässt. Das ist nicht neutral, aber es ist präzise im Sinn der Spur. Hier war jemand und diese Nähe ist eine Entscheidung.

Akt: Spur als Intimität, Macht, Verletzlichkeit
Die Aktfotografie macht sichtbar, wie sehr Spur immer auch Beziehung ist. Der Körper ist nicht nur Motiv, sondern Schauplatz von Macht, Scham, Begehren, Selbstbild. Bei Helmut Newton kann der Körper zur Pose, zur Rüstung werden; bei Nobuyoshi Araki (je nach Serie) zum fragilen Dokument einer Nähe, die zugleich riskant ist; bei Lucien Clergue zu einer fast landschaftlichen Form aus Linie und Schatten. Entscheidend hier ist, dass der Akt nie »nur Körper« bedeutet. Er ist eine Spur davon, wie jemand gesehen wird und von wem.

Wildlife: Spur als Begegnung mit dem Anderen
Wildlife-Fotografie scheint dokumentarisch, ist aber symbolisch hoch aufgeladen. In Nick Brandts *On This Earth* erscheinen Tiere wie Porträts. Das Tier ist keine Ressource, sondern es ist Präsenz. Paul Nicklens Begegnungen (etwa im Polarraum) zeigen die andere Seite. Nähe ist Risiko. Hier wird Indexikalität ethisch spürbar. Die Spur ist nicht nur »da«, sie ist Ergebnis einer Situation, die für das Tier Folgen haben kann. Das Bild ist dann nicht folgenlos, gerade weil es Weltkontakt beansprucht.

Makro: Spur als Skalenwechsel
In der Makrofotografie wird Spur zur Entdeckung von Oberflächenwelten: Texturen, Ränder, Mikro-Licht. Ein Wassertropfen, eine Motte im Schein, eine Reflexion am Rand – bei Rinko Kawauchis *Illuminance* (2011) wird das Kleine nicht »heilig«, sondern aufmerksam. Das Foto zeigt, dass Bedeutung nicht nur in großen Ereignissen liegt, sondern in der Genauigkeit des Hinsehens. Hier ist Indexikalität fast still. Weltkontakt wird zu Feinheit.

Mode: Spur als bewusst künstliche Evidenz
Modefotografie ist ein Sonderfall, weil sie Künstlichkeit offen zeigt. Gerade darin kann sie ehrlich sein. Sie behauptet nicht Dokumentation, sondern produziert Begehren, Stil, Traum. Und doch bleibt auch hier Spur. Licht fällt auf Stoff, Haut, Oberflächen – eine Welt der Inszenierung, die trotzdem eine reale Materialität trägt. Modefotografie zeigt, dass Indexikalität und Konstruktion keine Gegensätze sind. Man kann künstlich sein und dennoch kontaktgebunden. Gute Beispiele sind *Mainbocher Corset* von Horst P. Horst, *Le Smoking* von Helmut Newton oder *Victoria Beckham, Legs, Bag and Shoes* von Jürgen Teller.

Reisefotografie: Spur als Aneignung und Übersetzung des Fremden
Reisefotografie steht zwischen Landschaft, Street und Porträt und zeigt deutlich, wie sehr Fotografie nicht nur Welt abbildet, sondern Welt ordnet. Sie ist oft zuerst ein Beweisgestus: »Ich war dort«. Die Spur dient der Selbstvergewisserung, dem privaten Archiv, heute auch der sozialen Zirkulation. Doch gerade darin liegt ihre Ambivalenz. Das Fremde wird leicht zur Kulisse, zur

Trophäe oder zum Klischee. Sehenswürdigkeiten werden nach bereits bekannten Bildformeln »abgearbeitet«, Orte werden zu Motiven, Menschen zu Staffage. Reisefotografie kann so zur schnellen Aneignung werden, zu einem Blick, der nimmt, statt zu begegnen. Sie kann aber ebenso das Gegenteil sein. Sie kann eine Schule des Respekts sein, wenn sie das Eigene im Blick zurücknimmt und die Differenz aushält, wenn sie nicht alles vereinnahmt, sondern fragt, was hier sichtbar werden darf, unter welchen Bedingungen, und wer durch das Bild welchen Preis zahlt. In diesem Sinn ist Reisefotografie eine Disziplin der Übersetzung. Sie übersetzt Raum, Kultur und Atmosphäre in ein Bild und muss gerade deshalb die Ethik des Ausschnitts, die Würde der Abgebildeten und den Kontext des Gezeigten mitdenken. Beispiele für Reisefotografie: *Sleeping by the Mississippi* von Alec Soth oder *Tea ceremony* von Werner Bischof.

In der touristischen Reisefotografie verschärft sich diese Ambivalenz noch einmal: Dass Touristen sich vor Sehenswürdigkeiten fotografieren und dabei das Motiv mitunter sogar teilweise verdecken, ist keineswegs neu. Neu sind die Dimensionen. Noch nie sind so viele Menschen gereist wie heute. Das hat Gründe. Reisen ist (relativ) günstiger und zugänglicher geworden, soziale Medien machen Ziele permanent sichtbar und begehrenswert, und das Zeigen, Teilen und Sich-Inszenieren ist so einfach wie nie. Die Folge ist eine neue Form der Überfüllung. Orte werden zu Kulissenströmen, Aussichtspunkte zu Warteschlangen, »ikonische« Perspektiven zu Engstellen. Genau dies thematisiert Martin Parr in seinen Fotos der *Small World*. Für den langsamen Fotografen, der ein Motiv erkunden, umwerben, zu verschiedenen Zeiten und Stimmungen sehen möchte, wird das zum Problem. Ihm fehlt nicht nur die Ruhe, sondern buchstäblich der Raum. Das Sehen selbst ist verstopft. Der Fotograf muss um einen Standort, um einen Zugang kämpfen. Dadurch steht Reisefotografie oft vor der Frage, entweder der Logik des schnellen Nachweises (»Bild gemacht, weiter«) zu folgen oder bewusst Umwege in Kauf zu nehmen, indem sie andere Zeiten, andere Ränder, andere Perspektiven sucht, um dem Ort wieder eine Begegnung abzuringen.

Funktionale Bilder: Spur als Verwaltung, Messung, Steuerung
Schließlich gibt es eine ganze Sphäre fotografischer Praxis, die nicht für Kontemplation gemacht ist, sondern für Funktion. Zu nennen sind hier Passbilder, Polizeifotografie, medizinische Aufnahmen, industrielle Kontrolle, Satellitenbilder, Überwachung, biometrische Erfassung. Solche Bilder sollen »arbeiten«. John Tagg zeigt, wie stark diese Formen institutionell gerahmt sind. Ihre Wahrheit liegt in der Funktion, nicht im Ausdruck.[2] Und heute kommen »operative Bilder« hinzu. Bilder, die von Maschinen für Maschinen zur Auswertung, Entscheidung, Steuerung gemacht werden. Hier wird Spur zur Datenform. Das Bild wird gelesen, nicht betrachtet.

So verstanden sind die Disziplinen der Fotografie keine getrennten Inseln, sondern verschiedene Wege, Spur zu organisieren: als Erhabenheit, als Kollision, als Begegnung, als Intimität, als Andersheit, als Skalenwechsel, als Inszenierung, als Beleg, als Datenereignis. Die Technik (Weitwinkel oder Tele, Studiolicht oder Available Light) ist dabei nicht Selbstzweck, sondern Grammatik. Sie bestimmt, welche Art von Kontakt sichtbar wird.

Fotografie ist – solange sie Fotografie und nicht reine Simulation ist – eine Kunst und Praxis der Weltbindung. Sie ist nicht bloß Repräsentation, sondern Beziehung. Jede Aufnahme ist eine Entscheidung darüber, wie Welt sichtbar werden darf und für wen. Genau deshalb ist die Frage nach der Spur nie nur eine Theoriefrage. Sie ist eine Frage nach Verantwortung: Was bedeutet es, Welt zu berühren und diese Berührung als Bild in Umlauf zu bringen?

2 Vgl. The Burden of Representation: Kap. 2–5.

Kapitel 5: Der Moment im Foto

Es gibt Augenblicke, die wie Schatten an uns vorbeiziehen, und solche, die sich in unser Gedächtnis einbrennen. Fotografie ist das Medium, das diese flüchtigen Augenblicke nicht einfach »speichert«, sondern sie als Gegenwart erfahrbar macht. Ein Foto ist nicht nur ein Bild von etwas, das war. Es ist ein Ort, an dem sich ein Moment erneut ereignen kann, nicht als Wiederholung des Geschehens, sondern als Wiederkehr der Aufmerksamkeit. Wer ein Foto betrachtet, begegnet einem »Jetzt«, das nicht mit der Uhrzeit identisch ist, sondern mit der Intensität des Hinsehens.

Dass Fotografie dieses Versprechen von bewahrter Gegenwart früh populär gemacht hat, zeigt die Sprache der Werbung. Kodak prägte den Ausdruck des Kodak Moments[1], eines Augenblicks, der es »wert« ist, festgehalten zu werden. George Eastman warb 1888 mit dem Slogan »You press the button, we do the rest« – als könne man dem Leben seine Vergänglichkeit abnehmen und Erinnerung in Besitz verwandeln. Auch wenn solche Formeln aus der Konsumkultur stammen, berühren sie eine tiefere Struktur. Fotografie verwandelt Augenblicke in etwas, das wieder angeschaut werden kann und damit in etwas, das erneut Bedeutung annehmen kann.

Doch was heißt es überhaupt, einen Moment festzuhalten? Häufig spricht man so, als ließe sich Zeit konservieren wie ein Objekt. Tatsächlich geschieht etwas anderes. Das Foto fixiert nicht »den Moment«, sondern einen Blick auf den Moment. Es hält nicht nur Sichtbares fest, sondern auch eine Entscheidung über Ausschnitt, Distanz, Licht, Zeitpunkt. Der fotografische Moment ist daher nicht bloß zeitlich, sondern intentional. Er ist das Ergebnis einer Aufmerksamkeit, die sich in der Welt orientiert, bevor sie auslöst. Das »Jetzt« des Fotografierens ist eine Handlung des Bewusstseins, ein Ereignis der Wahrnehmung.

---

1 Siehe hierzu: Keller, Gary: Kodak's Moment: The Rise and Fall of the Camera King.

Roland Barthes beschreibt diese Struktur als »Es-ist-so-gewesen«. Das Foto verweist unweigerlich auf eine vergangene Realität, auch wenn es sie zugleich neu deutet.[2] Susan Sontag beschreibt Fotografien nicht als Aussagen über die Welt, sondern als Stücke von ihr; zugleich lehren sie uns einen neuen visuellen Code und erweitern so, was wir überhaupt für sehenswert halten.[3] Walter Benjamin wiederum betont das »optisch Unbewusste«. Details, die im Erleben übersehen werden, treten im Foto hervor und verändern, was wir überhaupt als Wirklichkeit wahrnehmen können.[4] Diese Gedanken zeigen, dass der Moment im Foto nie nur ein Datum in der Zeit ist. Er ist ein Verdichtungsraum, in dem Realität, Auswahl und spätere Betrachtung ineinandergreifen.

Hier lässt sich eine wichtige Unterscheidung treffen, um den Blick auf Gegenwärtigkeit zu schärfen. Nicht alle Fotografen arbeiten im Pathos des »entscheidenden Moments«. Henri Cartier-Bresson sucht jene seltene Sekunde, in der Form, Bewegung und Bedeutung zusammenfallen. Dieses Ideal prägt die Fotografie, aber es ist nicht die einzige Wahrheit des Moments. Garry Winogrand steht für eine andere Haltung. Er sucht den Moment ohne feierliche Zuspitzung, ohne metaphysische Aufladung, eher ein Staunen über das Alltägliche im Modus der Sichtbarkeit. Sein Ansatz lautet, dass er fotografiert, um herauszufinden, wie etwas fotografiert aussehen wird.[5] Fotografieren heißt dann nicht, den perfekten Augenblick zu »erwischen«, sondern herauszufinden, was die Welt wird, wenn sie fotografiert ist. Das »Jetzt« liegt nicht im dramatischen Höhepunkt, sondern in der neugierigen, wachen Gegenwart eines Blicks, der sich überraschen lässt. Winogrand ersetzt das Pathos des entscheidenden Moments durch die Erkenntnis, dass Fotografie selbst ein Ereignis ist. Sie produziert einen neuen Zustand des Sichtbaren.

Diese Perspektive verändert auch die Rolle des Betrachters. Ein Foto betrachten heißt nicht, in ein vergangenes Geschehen zurückzugehen wie in eine Erinnerungskapsel. Es heißt, den Moment neu zu erleben als Beziehung zwischen dem, was gezeigt wird, und dem, was im Betrachter entsteht. Bedeu-

2 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32.
3 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.
4 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. XIII.
5 Vgl. Figments from the Real World.

tung entsteht nicht im Bild allein, sondern im Vollzug des Sehens. In diesem Sinn ist der fotografische Moment weniger »festgehaltene Zeit« als angebotene Gegenwart: ein stiller Raum, in dem wir verweilen können, statt weitergeschoben zu werden.

Gerade dadurch spricht das Foto immer auch von dem, was wir nicht sehen, insbesondere vom Rand des Bildes, vom Davor und Danach, von dem, was außerhalb des Ausschnitts liegt. Susan Sontag betont, dass jede Fotografie ein Ausschnitt ist. Sie gewinnt, indem sie ausblendet.[6] Dieses Unsichtbare ist nicht nur Verlust, sondern produktive Bedingung. Es kann zufällig sein (das Unfotografierte), technisch (Überbelichtung, Bewegungsunschärfe) oder bewusst gesetzt (Schutz, Scham, Rücksicht, Zensur). Bilder beziehen ihre Spannung oft gerade aus einer Lücke, aus dem, was sich zeigt, indem anderes sich entzieht. Und John Berger erinnert daran, dass das, was wir sehen, immer auch das ist, was wir gelernt haben zu sehen.[7] Das »Jetzt« des Fotos ist deshalb nicht nur Präsenz, sondern auch eine Schule des Fragens: Was wird sichtbar und wer entscheidet das? Welche Erwartungen, Deutungsmuster und sozialen Prägungen bringen wir selbst in das Bild ein – beim Fotografieren ebenso wie beim Betrachten?

Aus dieser Schule des Sehens folgt eine ethische Dimension. Denn wenn jede Fotografie auswählt, rahmt und Sichtbarkeit verteilt, dann ist der Augenblick des Auslösens nie bloß technisch, sondern immer auch eine Entscheidung darüber, was gezeigt, was geschützt und was dem Blick anderer überantwortet wird. Wer fotografiert, friert einen Moment nicht einfach ein, sondern markiert ihn als bedeutsam und übernimmt Verantwortung für diese Setzung. Susan Meiselas nimmt diese Verantwortung in den Blick und betont die Fragen, was wir erinnern wollen und wie.[8] Das »Jetzt« des Fotografierens ist deshalb auch ein Moment der Haltung: Wie nah darf ich gehen? Was wird zur Geschichte eines anderen? Wann ist Nicht-Auslösen die präzisere Form von Respekt?

Damit wird deutlich: Fotografie ist weit mehr als Dokumentation. Sie ist eine Praxis des Gegenwärtigwerdens, ein Denken mit den Augen. Sie ver-

6 Vgl. Das Leiden anderer betrachten: Kap. 1.
7 Vgl. Ways of Seeing: Kap. 1.
8 Vgl. In History: Kap. 2.

wandelt einen flüchtigen Augenblick nicht einfach in ein Artefakt, sondern in eine Möglichkeit des erneuten Sehens. Ein Foto ist nicht nur Erinnerung an das, was war, an einen vergangenen Moment, sondern eine Einladung, jetzt genauer auf das Sichtbare hinzuschauen und auf die Bedingungen, unter denen es sichtbar wird.

Kapitel 6: Exkurs – Die ewige Wiederkehr und Lebensbejahung

Es ist ein paradoxes Geschenk der Fotografie, dass ein flüchtiger Augenblick, der längst vergangen ist, auf magische Weise bestehen bleiben kann. Ein Bild konserviert nicht nur das Sichtbare, es kann auch die Erfahrung, die Intention, die Stimmung, ja den Atem eines Moments bewahren. Und wer ein solches Bild betrachtet, teilt ein Stück dieser Erfahrung, wird Zeuge einer Zeit, die längst vorbei ist und doch auf eigentümliche Weise gegenwärtig bleibt.

Hier offenbart sich eine tiefe Verbindung zu Friedrich Nietzsches Konzept der Ewigen Wiederkehr des Gleichen. In *Die fröhliche Wissenschaft* stellt Nietzsche die Frage:

> »Was wäre, wenn dich ein Dämon eines Tages oder Nachts in deiner einsamsten Einsamkeit überfiele und dir sagte: Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, musst du noch einmal und noch unzählige Male leben...?«[1]

Der Gedanke verlangt vom Einzelnen, das Leben so vollständig zu bejahen, dass er bereit wäre, es in jedem Detail wieder und wieder zu durchleben – ohne Abstriche, ohne Flucht in eine andere Möglichkeit.

Wichtig ist dabei: Die ewige Wiederkehr meint nicht, dass ein Ereignis »noch einmal« so verfügbar wäre wie ein Bild, das man jederzeit hervorholen kann. Fotografie wiederholt den Moment nicht, sie stellt ihn auch nicht als Beweis seiner Wahrheit sicher. Sie liefert vielmehr einen Anlass, einen Punkt, an dem das Vergangene erneut zur Frage wird. Das Foto sagt nicht: »So war es, und damit ist es entschieden«, sondern fragt: »So war es und was bedeutet es, dass es so war?« In diesem Sinn ist die Wiederkehr in der Fotografie keine Wiederholung des Augenblicks, sondern eine Prüfung unserer Haltung zu

1 Aphorismus §341.

ihm. Sie fragt, ob wir ihn annehmen, ablehnen, betrauern, rechtfertigen, verwandeln. Das Bild ist weniger ein Urteil als ein Auslöser, ein erneuter Einsatz des Gewesenen in der Gegenwart des Blicks.

Vor diesem Hintergrund lädt der Fotograf, der den flüchtigen Augenblick festhält, den Betrachter zu einer besonderen Form der Bejahung ein. Nicht, weil der Moment »wiederkehrt«, sondern weil er im Bild als Herausforderung präsent bleibt. Den Augenblick, so wie er war, anzuerkennen, zu akzeptieren, zu feiern, das ist zunächst eine Geste der Zustimmung. Für Nietzsche aber hat diese Zustimmung eine Konsequenz. Wer den Moment bejaht, bejaht auch alles, was zu ihm geführt hat und was aus ihm folgt. Die Bejahung des Augenblicks wird damit zur Bejahung des Ganzen, des Seins als solchem, in all seiner Schönheit und Grausamkeit.

Fotografie wird so zu einer Form existenzieller Reflexion. Nicht weil sie das Vergangene wiederholt, sondern weil sie es als Gewesenes gegenwärtig stellt. Wer ein Bild betrachtet, muss dem Inhalt nicht »zustimmen«, aber er kann sich der Tatsache nicht entziehen, dass dieser Moment gewesen ist und nun als Frage zurückkehrt: Was mache ich mit dem, was war? Das Foto ist damit kein moralischer Beweis, sondern ein Anlass zur Prüfung der eigenen Haltung: ob wir den Augenblick nur konsumieren oder ihn als Teil eines größeren Zusammenhangs aushalten – mit seinen Bedingungen, Ursachen, Zufällen und Folgen. In diesem Sinn kann Fotografie zur »Übung im amor fati« werden, jener Liebe zum eigenen Schicksal, die Nietzsche in *Ecce homo* formuliert:

> »Meine Formel für Größe am Menschen ist amor fati: dass man nichts anderes will, nicht vorwärts, nicht rückwärts, nicht in alle Ewigkeit.«[2]

Doch diese Zustimmung ist nicht harmlos. Sie verlangt, das Ganze des Lebens zu bejahen, auch das Leid, das Scheitern, das Ungeheuerliche. Hier liegt das eigentlich Unerträgliche der ewigen Wiederkehr. Sie fordert nicht, dass wir das Schöne lieben, sondern dass wir auch das Schreckliche bejahen.

Kann ich – angesichts von Dorothea Langes *Migrant Mother* – das Leid dieser Frau »bejahen«, nur weil die Fotografie eine überwältigende ästhetische Kraft besitzt? Oder ist genau hier die Grenze, an der Bejahung missverstanden

2 Warum ich so klug bin, Aphorismus 10.

werden kann? *Amor fati* meint nicht die moralische Billigung des Leidens anderer, sondern die Weigerung, das Gewesene ungeschehen zu wünschen. Im Kontext der Fotografie kann daraus die Frage entstehen, ob der Blick in bloßer Betrachtung verharren darf oder in eine Haltung, sogar in ein Handeln, übergehen muss.

Nietzsche ist sich der Monstrosität dieses Gedankens bewusst. Die Bejahung des Daseins schließt alles ein, das Schöne und das Grausame, das Erhabene und das Erniedrigende, das Glück und das Leiden. Nur wenn auch zu dem Entsetzlichen »Ja« gesagt werden kann, ist die Bejahung vollständig. In dieser Radikalität liegt die eigentliche Tragweite des Gedankens.

So kann die Fotografie zum Prüfstein eines solchen Denkens sein. Sie zeigt das Leid, die Wunden, die Zerstörung und zwingt uns zugleich, über unsere eigene Haltung nachzudenken. Susan Sontag bemerkt, dass Fotografien von Leid uns dazu zwingen, auch das Schwere, das Abgründige als Teil der Welt zu sehen.[3] Aber ob wir das, was wir sehen, bejahen können oder dürfen, bleibt offen und muss offen bleiben.

Ein anderes Beispiel sind die Landschaftsbilder von Ansel Adams, in denen die unberührte Natur nicht nur dokumentiert wird, sondern als Einladung erscheint, sie in ihrer Perfektion und Vergänglichkeit anzuerkennen. Ebenso gilt dies für Henri Cartier-Bressons entscheidenden Moment. Der Augenblick, in dem alles zusammenfällt, ist nicht wiederholbar, und gerade dadurch drängt er sich uns auf als bejahenswert und verlangt nach Ewigkeit.

Doch Lebensbejahung in der Fotografie ist kein Selbstzweck. Sie ist immer ein Dialog zwischen Fotograf und Motiv, zwischen Bild und Betrachter, zwischen Gegenwart und Erinnerung. Jeder Moment, der festgehalten wird, fordert unsere Aufmerksamkeit, unsere Reflexion und unsere Bereitschaft, Verantwortung für die Wahrnehmung dieses Augenblicks zu übernehmen. Wir erkennen, dass die Ewigkeit eines Moments im Bild nicht isoliert existiert, sondern in der Art und Weise, wie er entstanden ist und in der Art und Weise, wie wir ihn sehen, interpretieren und bejahen.

Und so kann das Fotografieren zu einer Form existenzieller Meditation werden. Der Augenblick im Bild ist nicht bloß schön oder interessant; er ist wertvoll, weil er uns lehrt, die Welt vollständig anzunehmen – mit all ihren

3 Vgl. Das Leiden anderer betrachten: Kap. 8.

Bedingungen und Konsequenzen. Doch diese Annahme bleibt ein Wagnis. Sie ist ein Versuch, das Unbejahbare zu denken. Jeder Blick auf ein solches Bild ist daher keine naive Affirmation, sondern eine philosophische Herausforderung, die in der Frage besteht, ob wir im Angesicht des Leidens dennoch »Ja« sagen können.

Fotografie wird damit nicht nur zu einem ästhetischen, sondern zu einem tragischen Instrument: ein Fenster zur Ewigkeit, das uns die Kostbarkeit des Augenblicks erfahren lässt und zugleich die Zumutung enthält, das Ganze des Lebens, auch das Schreckliche, zu bejahen.

Kapitel 7: Das fotografische Bedürfnis

Fotografie ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Das Fotografische als Bedürfnis aber ist viel älter. Es ist die alte menschliche Sehnsucht, dem Flüchtigen eine Spur abzuringen: dem Gesicht, das sich verändert; dem Ereignis, das vergeht; der Begegnung, die nie wieder genau so wiederkehrt. Bevor es Kameras gab, gab es bereits Praktiken, die genau dieses Bedürfnis bedienen wollten: Schattenrisse und Silhouetten, Totenmasken, Abgüsse, physiognomische Profile, die Camera obscura als Seh-Maschine, und nicht zuletzt die unzähligen Versuche der Malerei, Präsenz festzuhalten, ohne sie bloß zu erfinden. Dass Fotografie später »entdeckt« wurde, ist in dieser Perspektive weniger ein Wunder als die technische Zuspitzung eines kulturellen Hungers nach Bildern. Michel Frizot betont genau diese Vorgeschichte: Fotografie ist nicht nur eine plötzliche Innovation, sondern die Bündelung langer Bildpraktiken, Wissensinteressen und sozialer Bedürfnisse. Sie ist ein historischer Knotenpunkt, an dem sich das Verlangen nach Sichtbarkeit technisch materialisiert.[1]

Dieses Bedürfnis hat mehrere Schichten und es lohnt sich, sie auseinanderzulegen.

(1) Das Bedürfnis nach der Spur: »Da war etwas.«

Ein Foto ist (im klassischen Sinn) nicht nur Darstellung, sondern *Abdruck*: Licht, das von Dingen zurückkam, hat sich eingeschrieben. In der Semiotik wäre das der Index: ein Zeichen, das durch reale Verbindung entsteht. Roland Barthes' »Es-ist-so-gewesen« ist die existenzielle Formulierung desselben Gedankens: Das Foto bezeugt nicht einfach Bedeutung, sondern Präsenz-in-der-Vergangenheit.[2] André Bazin wiederum bindet diese Spurhaftigkeit an eine ontologische Sehnsucht: Bilder sollen nicht nur ähneln, sondern

1 Vgl. Les machines à lumière.

2 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32.

bewahren, als ob die Welt selbst einen Abdruck hinterlassen könnte.[3] Diese Spur ist nicht die ganze Wahrheit des Fotos, aber sie ist sein eigenartiger Kern: Selbst die stärkste Inszenierung, die kühnste Komposition, die poetischste Abstraktion arbeitet – solange sie Fotografie bleibt – mit einem Rest von Weltkontakt.

(2) Das Bedürfnis nach Entlastung: »Die Welt soll sich selbst zeichnen.«
Die frühe Faszination an Daguerreotypie und Negativ/Positiv-Verfahren war nicht nur ästhetisch. In ihnen liegt die Idee, dass die Hand des Künstlers mit all ihren Fehlern, Idealisierungen, Absichten zumindest teilweise entlastet wird. Nicht weil Fotografie objektiv wäre (das ist sie nicht), sondern weil sie eine besondere *Autorität* erzeugt: den Eindruck, dass etwas »von selbst« entstanden sei. Genau diese Autorität macht Fotografie so wirksam – in Wissenschaft, Technik, Verwaltung, Familie. Geoffrey Batchen spitzt diesen Punkt radikal zu: Die Frage ist weniger ›Wer hat die Fotografie erfunden?‹ als ›Warum wollte eine Kultur überhaupt ein solches Bild?‹ Das Begehren nach einem automatisch erzeugten Weltabdruck existierte bereits vor dem Apparat.[4]

(3) Das Bedürfnis nach Erinnerung: »Das soll bleiben.«
Hier berührt das Fotografische das Alltägliche: Familienporträts, Reisefotos, Alben, später Smartphone-Archive. Das Bedürfnis ist nicht nur Bewahrung, sondern auch *Beruhigung*: Wir lagern Zeit aus. Susan Sontag beschreibt, wie Fotografieren Besitz- und Sicherheitsgefühle erzeugen kann. Man sammelt Welt, um sich in ihr zu verorten.[5] Dass diese Strategie ins Paradox kippen kann (mehr Bilder, weniger Erinnerung), wird erst später zentral, aber der Ursprung ist verständlich: Fotografie antwortet auf Vergänglichkeit mit Sammlungslogik.

(4) Das Bedürfnis nach Ordnung und Macht: »So sollst du gesehen werden.«
Neben dem privaten Gedächtnis gibt es das institutionelle: Passbilder, Polizeifotografie, anthropometrische Serien, medizinische und koloniale Archive.

3 Vgl. Was ist Film?: Kap. I.
4 Vgl. Negative/Positive: A History of Photography, Kap. 1.
5 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.

Hier wird das fotografische Bedürfnis zu einem staatlichen und ökonomischen Interesse: Identifizieren, klassifizieren, kontrollieren. John Tagg zeigt, dass fotografische »Dokumente« ihre Wahrheit oft aus Institutionen beziehen – aus Verwaltungsakten, Normen, Verfahren – nicht aus dem Gesicht selbst.[6] Fotografie bedient also nicht nur ein poetisches oder nostalgisches Bedürfnis, sondern auch ein disziplinierendes. Bilder schaffen Realitäten, indem sie festlegen, *was* und *wer* zählt.

(5) Das Bedürfnis nach Teilhabe: »Auch ich will ein Bild von mir.«
Fotografie demokratisiert (historisch gesehen) Sichtbarkeit. Das gemalte Porträt war lange ein Privileg; fotografische Porträts, Visitkarten, Studioaufnahmen machten Selbstbild und Familiengedächtnis breiten Schichten zugänglich. Das Bedürfnis dahinter ist zutiefst sozial: gesehen werden, zu einer Geschichte gehören, Spuren hinterlassen. Dass dieses Bedürfnis heute in Selfies, Feeds und Profilbildern weiterlebt, ist keine Verfallsform, sondern eine neue Bühne mit neuen Risiken (Ökonomie der Aufmerksamkeit, algorithmische Normierung), aber derselben anthropologischen Grundbewegung.

Viele Theorien betonen unterschiedliche Aspekte der Fotografie, aber die meisten setzen (implizit oder explizit) diese Spurhaftigkeit voraus. Politik der Sichtbarkeit, Ethik des Blicks, ästhetische Form, kulturelle Codes, technische Programme: Sie variieren die Frage, *was* das Bild tut. Doch dass Fotografie im klassischen Sinn eine Weltbindung behauptet – »da war etwas vor der Linse« – ist der Boden, auf dem diese Variationen überhaupt erst ihre Schärfe gewinnen. Genau deshalb ist die Abgrenzung zu KI-Bildern nicht bloß konservative Nostalgie, sondern begrifflich sinnvoll: Nicht weil KI-Bilder »wertlos« wären, sondern weil sie eine andere Art von Bild sind – eher Synthese und Simulation als Spur.

Wenn man Frizot folgt, ist Fotografie deshalb weniger als *Erfindung* zu werten denn als Antwort: auf Bedürfnisse nach Spur, Erinnerung, Ordnung, Teilhabe. Diese Bedürfnisse sind älter als das Medium und werden es vermutlich auch überleben.

6 Vgl. The Burden of Representation: Kap. 2–4.

II. Zeit, Erinnerung, Wirklichkeit

Fotografie als Bewahrung und Übersetzung von Zeit

Kapitel 8: Fotografie und Erinnerung

Fotografie ist untrennbar mit Erinnerung verbunden. Sie ist nicht nur ein technisches Verfahren zur Fixierung von Licht, sondern ein kulturelles und existenzielles Medium des Gedächtnisses. Ein Bild konserviert nicht nur einen Moment, sondern aktiviert zugleich Erinnerung – sowohl die des Fotografen als auch die des Betrachters. In dieser doppelten Bewegung wird die eingefrorene Szene zu einem Ankerpunkt in der Zeit, der Vergänglichkeit eine Form von Dauer verleiht. Erinnerung wird sichtbar, spürbar und erfahrbar. Im Mittelpunkt steht hier die Fotografie als Gedächtnismedium: als Weise, in der Bilder persönliche und kollektive Erinnerungen auslösen, bewahren und weitergeben. Roland Barthes betont diese besondere Beziehung, wenn er festhält, dass das Foto immer sagt: ›So ist es gewesen‹[1], womit es eine eigentümliche Mischung aus Präsenz und Abwesenheit, aus Leben und Tod bedeutet.

Die Besonderheit der Fotografie liegt darin, dass sie das vergangene Ereignis in der Gegenwart wieder aufrufen kann. Anders als flüchtige Erlebnisse, die im Strom der Zeit verschwinden, kann ein Foto jederzeit erneut betrachtet werden. Die Realität des Augenblicks bleibt als Spur erhalten, und zugleich wird sie durch die Wahrnehmung und Interpretation des Betrachters erweitert. Erinnern bedeutet dabei nicht bloß, Vergangenes in das Bewusstsein zurückzuholen; es bedeutet ebenso, es neu zu bewerten und in den eigenen Lebenszusammenhang einzuordnen. Susan Sontag weist darauf hin, dass Fotografien Erinnerungskapseln sind, die sowohl individuelles als auch kollektives Gedächtnis formen. Sie machen Vergangenes wiederholbar und damit verhandelbar – immer neu im Licht der Gegenwart.[2]

Die Rolle des Betrachters ist in diesem Prozess zentral. Wer ein Bild betrachtet, erinnert sich nicht nur an das Gezeigte, sondern verbindet es mit

1 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32.
2 Vgl. Das Leiden anderer betrachten: Kap. 5 / Über Fotografie: In Platons Höhle.

eigenen Erfahrungen, Gefühlen und Gedanken. Erinnern wird so zu einem aktiven Prozess der Bedeutungszuschreibung. Ein Kind, das auf einem alten Familienfoto lacht, wird nicht nur an diesen Moment erinnert; es erkennt auch die Bedingungen, die zu diesem Lachen führten, und die Zukunft, die daraus hervorgegangen ist. Die Fotografie verwandelt das Gedächtnis. Sie erlaubt es, das Flüchtige zu fixieren, ohne es vollständig zu bestimmen. Damit ist sie weniger ein Speicher als ein Katalysator von Erinnerungen.

Besonders deutlich wird diese Funktion in Bezug auf das kollektive Gedächtnis. Historische Bilder, dokumentarische Serien oder ikonische Pressefotografien prägen, was Gesellschaften erinnern – und was sie vergessen. Nick Úts Foto des *Napalm Girl* (1972) etwa ist nicht nur ein Dokument des Vietnamkriegs, sondern ein Symbol der Grausamkeit des Krieges insgesamt geworden. Ebenso prägen Robert Capas Aufnahmen vom Spanischen Bürgerkrieg eine kollektive Vorstellung von Mut und Leid in bewaffneten Konflikten. Solche Fotografien wirken über den konkreten historischen Moment hinaus: Sie werden zu Chiffren, in denen Werte, Konflikte und Verluste ganzer Gesellschaften verdichtet sind. Maurice Halbwachs betont, dass kollektives Gedächtnis immer in sozialen Rahmen verankert ist.[3] Fotografien liefern hierfür die visuellen Kristallisationspunkte, an denen Erinnerung sich festmacht.

Doch die Verbindung von Fotografie und Erinnerung ist nicht frei von Ambivalenz. Ein Bild konserviert, aber es reduziert auch. Es zeigt einen Ausschnitt, während es andere Perspektiven unsichtbar macht. Erinnerung wird so fragmentarisch, selektiv, subjektiv. Walter Benjamin spricht von der »Aura« des Kunstwerks, die im fotografischen Bild durch seine massenhafte Reproduzierbarkeit gefährdet sei.[4] Zugleich eröffnet gerade diese Reproduzierbarkeit neue Formen des kollektiven Erinnerns: Bilder können in Umlauf geraten, sich in vielfältige Kontexte einschreiben und so eine gemeinsame Erinnerungskultur stiften. Pierre Nora beschreibt diese Funktion in seiner Theorie der »Erinnerungsorte«: Orte – und auch Bilder – fungieren als Fixpunkte, in denen sich Geschichte und Erinnerung kristallisieren.[5]

---

3 Vgl. Das kollektive Gedächtnis: Kap. I und IV.

4 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. II und III.

5 Vgl. Les Lieux de mémoire: Einleitung: Entre Mémoire et Histoire.

Ein Blick auf die Praxis zeigt: Familienalben sind Archive des Privaten, in denen sich Biografien und Generationen verdichten. Monumentale Fotobände, Ausstellungen oder digitale Archive wie Instagram oder Flickr konstruieren dagegen neue, globale Formen des Erinnerns. Marianne Hirsch legt in ihrem Konzept der »postmemory« dar, dass Fotografien Erinnerung sogar über Generationen hinweg vermitteln können. Kinder oder Enkel erinnern sich an Ereignisse, die sie nie selbst erlebt haben, durch die Bilder, die ihnen überliefert wurden.[6] Fotografie erweitert also nicht nur das individuelle Gedächtnis, sondern verschiebt auch die Grenzen des Erlebten.

Schließlich bilden Fotografie und Erinnerung auch ein ethisches Feld. Welche Bilder erinnern wir, welche verdrängen wir? Welche Szenen werden immer wieder gezeigt und welche bleiben unsichtbar? Susan Meiselas, die Kriegs- und Krisengebiete dokumentierte, betont, dass das Zeigen von Bildern eine Verantwortung ist.[7] Erinnerung durch Fotografie ist immer auch ein Akt der Macht, der Auswahl und der Interpretation.

So zeigt sich, dass Fotografie nicht bloß ein technisches Medium ist. Sie konserviert Augenblicke, transformiert sie in Erinnerung und eröffnet Räume des Nachdenkens. Sie macht Vergänglichkeit sichtbar und verwandelt sie in einen bleibenden Impuls des Bewusstseins. Im Foto begegnet uns die paradoxe Gleichzeitigkeit von »damals« und »jetzt«: ein Fenster in die Vergangenheit, das uns in der Gegenwart zu existenzieller Reflexion einlädt.

6 Vgl. Family Frames: Kap. 1 und 8.
7 Vgl. In History: Kap. 1.

Kapitel 9: Fotografie im digitalen Zeitalter

Die Fotografie erfährt im digitalen Zeitalter eine Transformation, die sowohl technisch als auch kulturell tiefgreifend ist. Wo einst das Fotografieren ein bewusster, oft langwieriger Prozess war – Film wählen, Licht beachten, Entwicklung abwarten –, kann heute jeder Moment mit einem Smartphone festgehalten und binnen Sekunden geteilt werden. Die Menge an Bildern, die täglich erzeugt wird, übersteigt alles bisher Dagewesene. Susan Sontag spricht bereits 1977 von einer Überproduktion an Bildern[1] – eine Beobachtung, die heute fast prophetisch wirkt, wenn man die visuelle Flut in sozialen Medien betrachtet. Diese Verfügbarkeit bringt neue Fragen und Verantwortlichkeiten mit sich.

Zunächst verschiebt sich die Rolle des Fotografen. Früher war das Fotografieren ein Akt bewusster Auswahl, ein Moment der Konzentration und der Verantwortung. Heute kann das Auslösen beiläufig geschehen, oft ohne Auseinandersetzung mit Motiv, Komposition oder Bedeutung. Die Masse der Bilder erzeugt eine »visuelle Inflation«: Der Wert einzelner Aufnahmen misst sich nicht mehr an ästhetischer Qualität oder Tiefe, sondern an Sichtbarkeit, Reichweite, Aufmerksamkeit. Byung-Chul Han beschreibt diese Dynamik als »Aufmerksamkeitsökonomie«, in der Bilder wie flüchtige Währungen zirkulieren. Sie sind nicht für die Dauer gemacht, sondern für den Effekt.[2] Schon Vilém Flusser warnt, dass der Fotograf zunehmend zum »Funktionär des Apparats« werde.[3] Dieser Apparat ist heute algorithmisch geworden. Nicht mehr nur die Technik der Kamera, sondern auch Plattformen, Filter und Datenströme entscheiden, was gesehen wird, was relevant ist, was verschwindet.

---

1 Vgl. Über Fotografie: Die Bilderwelt.
2 Vgl. Im Schwarm: Flucht ins Bild.
3 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III.

Das digitale Zeitalter definiert den Dialog zwischen Bild und Betrachter neu. Soziale Medien sind keine Galerien mehr, sondern Arenen. Bilder werden geteilt, kommentiert, geliked, gelöscht. Der Betrachter ist nicht mehr passiv, sondern Teil des Zirkels der Sichtbarkeit. Roland Barthes spricht vom *punctum* – jenem Detail im Foto, das den Betrachter trifft, ihn verwundet.[4] Doch im endlosen Strom der Bilder verliert dieses *punctum* seine Kraft. Der Klick ersetzt den Blick. Rezeption wird Konsum, und das Bild verflüchtigt sich in Sekunden. Fotografie wird zur Geste der Aufmerksamkeit – und zugleich Opfer ihrer Ökonomie.

Dennoch eröffnet die digitale Welt neue Räume. Projekte wie *Everyday Africa* zeigen, dass soziale Plattformen nicht nur zur Selbstinszenierung dienen, sondern auch stereotype Bilder korrigieren, alternative Narrative schaffen, Wahrnehmung dekolonisieren können. Die Demokratisierung der Fotografie ist real: Jeder kann heute Zeuge sein, dokumentieren, eingreifen. Der Bürgerjournalismus – ob bei Protesten, Umweltkatastrophen oder in Kriegsgebieten – hat eine ethische Dimension, die sich mit Walter Benjamin als »Politisierung der Kunst« beschreiben lässt.[5] Die Kamera in der Hand vieler verändert, wer spricht, und wer gesehen wird.

Technisch revolutioniert die Digitalisierung die Fotografie. Sensoren, Software, KI-Algorithmen erweitern den Rahmen dessen, was möglich ist. Nachbearbeitung, Filter, generative Prozesse verschieben die Grenze zwischen Realität und Konstruktion. Die Frage »Wann endet Interpretation, wann beginnt Manipulation?« ist nicht mehr theoretisch. Boris Groys bemerkt, dass digitale Bilder ihre Stabilität verlieren. Sie sind nicht mehr Objekte, sondern Prozesse, ständig im Fluss.[6] Und Hito Steyerl spricht vom »armen Bild« – komprimiert, geteilt, verzerrt, aber zugleich frei zirkulierend. Es verliert an Aura, gewinnt aber an Reichweite.[7] In dieser paradoxen Bewegung wird sichtbar, dass Authentizität nicht mehr im Medium liegt, sondern im Kontext, in der Intention, im Vertrauen.

---

4 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10.
5 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Nachwort.
6 Vgl. *Vom Bild zur Bilddatei – und zurück*.
7 Vgl. The Wretched of the Screen: In Defense of the Poor Image.

Zugleich betrifft die digitale Revolution nicht nur Verbreitung und Bearbeitung, sondern auch die Einübung des fotografischen Blicks. Das Display macht das Bild fast augenblicklich rücksehbar: Was eben aufgenommen wurde, kann sofort geprüft, verworfen, korrigiert oder variiert werden. Ausschnitt, Licht, Distanz und Timing treten in einen unmittelbaren Lernzusammenhang. Was in der analogen Fotografie oft durch Verzögerung, Entwicklung und spätere Auswertung geschah, vollzieht sich nun vor Ort als rasche Rückkopplung von Sehen, Urteilen und neuem Versuchen. Für diejenigen, die besser fotografieren wollen, ist das nicht bloß Bequemlichkeit, sondern eine neue Form fotografischer Übung.

Doch die eigentliche Herausforderung des digitalen Zeitalters liegt nicht nur in Technik und Ästhetik, sondern in der sozialen Intelligenz des Blicks. Die Algorithmen, die entscheiden, was wir sehen, reagieren auf unser Verhalten, nicht auf Bedeutung. Sichtbarkeit wird zur Währung, Relevanz zum Effekt. Was Aufmerksamkeit erzeugt, wird verstärkt und nicht das, was Tiefe besitzt. Damit entsteht eine paradoxe Situation: Eine vermeintliche »Massenintelligenz«, gespeist aus Milliarden Blicken, generiert in Wahrheit oft Oberflächlichkeit. Sie bevorzugt das Laute, das Schnelle, das Spektakuläre. Wir sind Teil dieses Schwarms – und zugleich von ihm abhängig. Die Frage ist nicht nur: *Was zeigen wir?* Sondern auch: *Wer zeigt für uns?*

Haben wir die Macht über unsere Bilder, oder wirken sie längst durch uns – im Dienst von Plattformen, Trends, kollektiven Mechanismen, die Aufmerksamkeit in Kapital verwandeln? In diesem Sinn ist das digitale Bild weniger Ausdruck des Individuums als Symptom einer Kultur, die auf Wirkung programmiert ist. Die Kamera schaut nicht mehr einfach nur für uns. Sie ist in digitale Systeme eingebunden, die unseren Blick mitformen, unsere Wahrnehmung lenken und mitunter sogar gegen unsere eigenen Absichten arbeiten.

Trotzdem bleibt die Möglichkeit, anders zu sehen. Die digitale Fotografie kann – wenn bewusst eingesetzt – zu einem Akt der Reflexion werden: ein Werkzeug, um Wahrnehmung zu entschleunigen, Beziehung zu schaffen, Zeugenschaft zu üben. Das erfordert Haltung und Bewusstheit. Es erfordert eine Rückkehr zum fotografischen Denken und zum Innehalten, bevor man abdrückt.

Fotografie im digitalen Zeitalter ist daher nicht verloren, sondern herausgefordert. Sie steht zwischen Schwarm und Subjekt, zwischen Algorithmus und Intuition. Sie kann zum Spielzeug der Massen werden oder zur Schule des Sehens. Die Entscheidung liegt nicht im Apparat, sondern im Bewusstsein dessen, der ihn bedient. Darin liegt die eigentliche Aufgabe der zeitgenössischen Fotografie: inmitten des digitalen Rauschens die Stille wieder hörbar zu machen, im endlosen Scrollen einen Moment des Sehens zu schaffen, in der Masse das Subjekt zu retten.

Kapitel 10: Manipulation, Interpretation und die Grenze zur KI

Fotografie wird oft als neutraler Spiegel der Wirklichkeit verstanden und doch beginnt die Manipulation bereits beim Drücken des Auslösers. Jeder Fotograf trifft Entscheidungen, die den Moment transformieren: Welche Perspektive wird gewählt? Welches Licht betont? Welche Elemente verschwinden durch den Bildausschnitt? Schon diese Entscheidungen sind Akte der Deutung, die Wirklichkeit in Bildsprache übersetzen. Susan Sontag bemerkt dazu, dass fotografieren heißt, sich die Welt anzueignen. Das Foto ist nie bloßes Abbild, sondern immer Aneignung, Interpretation und Setzung.[1]

Diese Gestaltung setzt sich über den Moment hinaus fort. Schon Ansel Adams versteht die Dunkelkammer nicht als neutralen Ort, sondern als schöpferisches Labor. Mit seinem Zonensystem entwickelt er eine Technik, um Belichtung und Entwicklung bewusst zu steuern. Seine Aufnahmen des Yosemite-Nationalparks zeigen Natur nicht, *wie sie war*, sondern *wie sie gesehen werden sollte*: als idealisierte, verdichtete Realität. Diese Logik setzt sich in der digitalen Fotografie fort. Bildbearbeitungsprogramme, heute oft mit KI-Unterstützung, potenzieren die Eingriffsmöglichkeiten: Kontrast, Farbbalance, Perspektive und selbst ganze Bildelemente können nachträglich verändert, gelöscht oder generiert werden. Damit verschwimmen die Grenzen zwischen Dokumentation und künstlerischer Transformation immer stärker.

In den sozialen Medien wird diese Dynamik performativ. Fotografien dienen nicht nur der Darstellung, sondern der Inszenierung. Sie werden kuratiert, optimiert, gefiltert. Sichtbarkeit wird zur Währung. Roland Barthes warnt, dass Fotografien erstarren, wenn sie zu sehr in ihrer sozialen Funktion verhaftet sind.[2] Heute verschärfen Algorithmen diesen Effekt: Sie entscheiden, was sichtbar bleibt. Vilém Flussers Gedanke des Fotografen als »Funktionär

1 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.
2 Vgl. Mythen des Alltags: Schockphotos.

des Apparats« gewinnt hier neue Schärfe. Heute ist der Apparat nicht mehr allein die Kamera, sondern ein komplexes System aus Software, Plattform und algorithmischer Steuerung.

Doch Technik ist nicht nur Bedrohung, sondern Erweiterung. Fotografien können heute in nie dagewesenem Maß Aufmerksamkeit auf politische, soziale oder ökologische Realitäten lenken. Der dokumentarische Blick ist demokratisiert. Jeder kann Zeuge werden, festhalten, teilen. Projekte wie *Everyday Africa* zeigen, dass Social Media auch Werkzeuge der Aufklärung sein können.

Doch die entscheidende Frage unserer Gegenwart lautet: *Was bleibt von der Spur des Wirklichen, wenn Bilder von Maschinen erzeugt werden?*

Fotografie beginnt mit einer Begegnung. Licht, Raum, Zeit und Subjekt treten in Beziehung, und der Fotograf vermittelt zwischen ihnen. KI dagegen erzeugt Bilder aus Sprache, Daten und Wahrscheinlichkeiten. Sie basiert auf Millionen vorhandener Fotografien und damit auf den Spuren vieler Blicke. In diesem Sinn hat sie durchaus Anteil an der Welt: Sie schöpft aus ihr. Aber diese Spur ist vermittelt, gefiltert, abstrahiert. Sie ist nicht das Ergebnis einer konkreten gelebten Erfahrung, sondern einer statistischen Verdichtung. Während der Fotograf auf die Welt antwortet, antwortet die KI auf Daten. Das eine ist Beziehung, das andere Berechnung.

Vilém Flusser schreibt, dass Fotografien Bilder sind, die von Apparaten gemacht wurden.[3] In der KI-Generation wird der Apparat selbst zum Autor. Er vermittelt nicht mehr zwischen Mensch und Welt, sondern ersetzt diese Beziehung durch ein Modell von Welt – eine Welt der Wahrscheinlichkeiten, gespeist aus Millionen realer Bilder, aber losgelöst von ihrem jeweiligen Moment. Die KI reproduziert *das Sichtbare*, aber sie hat es nie gesehen. Ihre Bilder sind Konstruktionen aus Spuren, nicht Spuren selbst.

Hier liegt der entscheidende Unterschied zu dem, was Roland Barthes das *Es-ist-so-gewesen* nennt.[4] Jedes Foto trägt, unabhängig von Stil oder Intention, die ontologische Bindung an das Dagewesene. Das Licht, das auf den Sensor oder Film traf, war dasselbe Licht, das die Welt berührte. KI-Bilder hingegen haben kein »gewesen«. Sie verweisen auf kein Ereignis, keine Begegnung, kein Hier und Jetzt. Und doch tragen sie ein Echo davon in sich – das Echo vieler

3 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III.
4 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32.

Fotografien, vieler Wirklichkeiten. Sie sind also nicht *falsch*, sondern *entwirklicht*: Abbilder einer bereits abgebildeten Welt.

Die KI produziert nicht mehr Bilder der Realität, sondern Simulationen zweiter Ordnung, Abbilder von Abbildern, die keine Quelle mehr haben. Damit verschiebt sich der Status des Bildes. Es verliert seine Funktion als Zeugnis und wird zur Hypothese. Was wir sehen, ist nicht, was war, sondern was *sein könnte* oder *was gewesen sein könnte*.

An dieser Stelle hilft der Vergleich mit der Malerei. Ein Gemälde erhebt in der Regel keinen Anspruch auf Beweis. Es zeigt eine Sicht auf die Welt – eine Verdichtung von Wahrnehmung, Erinnerung und Vorstellung – und macht seine Gemachtheit nicht zum Makel, sondern zum Prinzip.

Man kann das an Edward Hoppers *Nighthawks* (1942) sehen, dass die nächtliche Diner-Szene fast fotografisch wirkt, und doch ist sie eine komponierte Einsamkeit. Das Licht ist nicht »gefunden«, sondern gesetzt; der Raum ist nicht dokumentiert, sondern gebaut. Die Wahrheit des Bildes liegt nicht im Gewesen, sondern in der Stimmigkeit einer Erfahrung, die viele kennen, ohne sie je genau so erlebt zu haben.

KI-Bilder stehen dieser Logik näher als der klassischen Fotografie. Auch sie entstehen nicht aus einer einmaligen Begegnung von Licht, Ort und Zeit, sondern aus Konstruktion, aus einer Beschreibung, aus Parametern, aus der statistischen Verdichtung vorhandener Bilder. Wer promptet, arbeitet weniger wie ein Zeuge als wie ein Regisseur oder Auftraggeber. Er formuliert Motiv, Atmosphäre, Stilrichtung und erhält ein Bild als Vorschlag.

Der entscheidende Unterschied liegt in der Spur. Malerei trägt eine körperliche Handschrift: Pinselzug, Schichtung, Korrektur, Zeit. Selbst wenn ein Gemälde nach einer Fotografie arbeitet – man denke an Gerhard Richters foto-basierte Bilder –, bleibt die Übersetzung sichtbar. Man sieht, dass hier ein Blick durch Material gegangen ist. KI dagegen kann die Oberfläche des Fotografischen übernehmen, ohne eine Spur des Ereignisses oder der Handarbeit zu besitzen. Sie kann fotografisch wirken, ohne je etwas berührt zu haben.

Darum verschiebt KI eine alte Grenze. Die Frage ist nicht nur, ob ein Bild »manipuliert« ist – das war es immer –, sondern ob es noch einen Kontaktpunkt zur Welt behaupten darf. Das Gemälde sagt: »So sehe (oder entwerfe) ich die Welt.« Das KI-Bild kann – gerade wenn es fotografische Grammatik

imitiert – den Eindruck erwecken: »So war es.« Und genau hier wird Transparenz zur neuen Form von Redlichkeit.

Trotzdem bleibt die Manipulation selbst kein Makel. Sie gehört zum Wesen der Fotografie. Sie ist eine Form der Interpretation. Jede Entscheidung, jedes Spiel mit Licht und Perspektive ist ein Akt des Sehens und Nicht-Sehens. Diese Erkenntnis ist heute aktueller denn je. Denn im Zeitalter der KI müssen wir nicht nur entscheiden, *was* wir zeigen, sondern auch *wem* wir glauben.

Fotografie behält in dieser neuen Ordnung eine einzigartige Stärke. Sie ist die Kunst der Beziehung zwischen Welt und Wahrnehmung. Sie vermittelt zwischen dem, was sich zeigt, und dem, was wir darin erkennen. Die KI kann diese Beziehung simulieren, aber nicht erleben. Das fotografische Bild bleibt also das, was uns mit Welt verbindet, nicht, weil es wahrer ist, sondern weil es Beziehung trägt.

Manipulation, Interpretation und Technik sind keine Bedrohungen, sondern Ausdruck der Freiheit des Sehens. Doch diese Freiheit verlangt Bewusstsein und Verantwortung. Die Frage ist nicht mehr, *ob* wir manipulieren, sondern *wofür* und ob wir Transparenz im Hinblick auf das *Wofür* schaffen. Fotografie bleibt Haltung im Bild: ein Denken im Licht – und über das Licht hinaus.

Schon Ansel Adams versteht die Dunkelkammer als schöpferisches Labor. Seine Aufnahmen des Yosemite-Nationalparks – etwa *Clearing Winter Storm* (1944) – zeigen, wie er mit Licht und Kontrast Stimmungen erzeugte, die weit über Dokumentation hinausgehen. Der Schnee, der Himmel, das Licht – alles scheint auf eine metaphysische Ebene gehoben. Die Natur ist hier nicht abgebildet, sondern komponiert. Das Foto bleibt real, aber die Realität ist gestaltet.

Ein anderes Beispiel bietet Dorothea Langes *Migrant Mother* (1936). Die Aufnahme wurde zur Ikone der amerikanischen Depression, doch Lange wählte bewusst den Ausschnitt, entfernte störende Details, ließ die Hand eines Kindes verschwinden. Das Resultat ist kein neutrales Dokument, sondern ein kondensiertes Symbol menschlicher Würde im Leid. Diese subtile Manipulation zeigt, dass ein Foto zwischen Ethik und Ästhetik vermittelt: Die Entscheidung, *wie* etwas gezeigt wird, ist immer auch eine Entscheidung darüber, *was* sichtbar bleibt.

Im digitalen Zeitalter wird dieser Spielraum unendlich. In der Werbefotografie etwa werden Produkte und Körper makellos inszeniert, in der Landschaftsfotografie werden Himmel und Farben durch HDR-Techniken überhöht. Das berühmte Beispiel von Steve McCurrys nachträglich bearbeiteten Bildern – darunter *Dust Storm, Rajasthan* (1983, später digital verändert) – zeigt, wie selbst dokumentarische Ikonen im Nachhinein in den ästhetischen Bereich gleiten. Die Grenze zwischen Reportage und Inszenierung verschwimmt.

Und in der Gegenwart? KI-Bildgeneratoren wie Midjourney, DALL·E oder Stable Diffusion erzeugen Szenen, die nie stattgefunden haben. Ein KI-generiertes *Porträt von Papst Franziskus in weißer Daunenjacke* (2023) ging viral – nicht, weil es als Kunstwerk gedacht war, sondern weil es *glaubwürdig* wirkte. Hier zeigt sich der Bruch: Die KI erschafft Bilder, die real *aussehen*, aber keinen realen Ursprung besitzen. Das Licht, das diese Motive ausleuchtet, hat nichts berührt. Es ist mathematisch, nicht physisch. Und doch basiert es auf Milliarden realer Fotos. Es basiert auf dem visuellen Gedächtnis der Menschheit, das die Maschine neu zusammensetzt. Was wir sehen, ist also nicht eine Lüge, sondern eine Verdichtung kollektiver Sehweisen: die Summe vieler Blicke, anonym, aggregiert, entwirklicht.

Auch Künstler reflektieren diese neue Bildlogik. Trevor Paglens Serie *Adversarially Evolved Hallucinations* (2017–2019) zeigt Bilder, die aus neuronalen Netzen generiert wurden, ohne menschliches Motiv. Sie wirken vertraut, aber fremd, so wie Erinnerungen einer Maschine. Paglen macht sichtbar, was unsichtbar bleibt: die technische Bedingtheit des Bildes, das seine eigene Quelle verloren hat. Hito Steyerl schließlich dreht in ihrem Film *How Not to Be Seen* den Blick um: Sie zeigt, wie digitale Bilder Machtstrukturen reproduzieren, wie Sichtbarkeit selbst zur Waffe wird. Ihre Arbeiten reflektieren nicht nur das Sehen, sondern auch das Übersehen.

Diese Beispiele zeigen, dass Manipulation und Konstruktion die Fotografie von Anfang an begleiten. Fotografie behält jedoch eine unverzichtbare Stärke: Sie bleibt eine Kunst der Begegnung. Sie entsteht dort, wo Licht auf Welt trifft und ein Mensch hinsieht. Das unterscheidet sie von synthetischen Bildern, die aus Wahrscheinlichkeiten geboren werden. Denn jedes Foto, egal wie stark bearbeitet, trägt noch den Abdruck der Wirklichkeit, den Moment,

in dem etwas tatsächlich war und der in einer Beziehung zu dem Fotografen steht. Die Fotografie definiert sich durch ihre ontologische Spur, die durch die Beziehung des Fotografen mit der Wirklichkeit entstanden ist.

Zur Verdeutlichung: Zwei Bilder zwischen Realität und Simulation

1. Das KI-Bild vom *Papst in der weißen Daunenjacke* (2023)
Als im Frühjahr 2023 das Bild von Papst Franziskus in einer weißen Daunenjacke viral ging, glaubten Millionen Menschen weltweit, ein echtes Foto zu sehen. Erst später wurde bekannt, dass das Bild mit *Midjourney* erzeugt worden war und ein Produkt künstlicher Intelligenz darstellt, die aus einer Textbeschreibung heraus ein vermeintlich realistisches Porträt geschaffen hatte.

Seine Wirkung beruhte auf der Perfektion des Gewöhnlichen. Der Papst steht aufrecht, der Hintergrund ist unscharf, das Licht weich, alles erinnert an dokumentarische Pressefotografie. Doch gerade diese Alltäglichkeit verleiht der Simulation ihre Glaubwürdigkeit. Das Bild imitiert die visuelle Grammatik der Fotografie so präzise, dass es sich mühelos in den Fluss echter Bilder einreiht. Es besitzt Oberfläche, aber keinen Ursprung. Im Unterschied zur Fotografie hat hier kein Licht die Haut des Porträtierten berührt, kein Objektiv den Moment fixiert. Die »Wirklichkeit« des Bildes ist rein algorithmisch. Dennoch basiert sie auf einer statistischen Verdichtung des Realen: Millionen echter Porträts, Pressefotos und Modebilder sind in den Datensätzen gespeichert, aus denen die KI ihr Ergebnis errechnet. In gewisser Weise enthält das Bild also Spuren von Realität – aber nicht *eine* Realität. Es ist ein Aggregat vieler Blicke, vieler Wirklichkeiten, deren Einzelursprung ausgelöscht wurde.

Damit erfüllt sich, was Jean Baudrillard als *Simulacrum* beschreibt: Ein Bild, das nicht mehr auf ein Original verweist, sondern nur noch auf andere Bilder.[5] Das Vertrauen in den fotografischen Index – die Spur des »Es-ist-so-gewesen«[6] – löst sich auf. Was bleibt, ist eine Glaubwürdigkeit ohne Erfahrung, eine Oberfläche ohne Begegnung.

Die ästhetische Brisanz liegt darin, dass dieses Bild ›realer aussieht als die Realität‹. Es entspricht nicht der Welt, sondern unserer Vorstellung von ihr.

5 Vgl. Simulacres et simulation: Kap. 1.
6 Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer: Kap. 32.

Genau darin liegt sein Erfolg: Es spiegelt nicht die Wirklichkeit, sondern unser Begehren nach einem perfekten, makellosen Bild von ihr.

2. Das Midjourney-Porträt *Young Woman with Tears in Neon Light* (2023)
Ein weiteres Beispiel liefert ein häufig zirkulierendes Midjourney-Bild, das eine »junge Frau mit Tränen im Neonlicht« zeigt – ein Motiv, das in Online-Galerien und KI-Kunstforen unzählige Variationen findet. Das Bild scheint vertraut: eine Nahaufnahme, das Licht schimmert violett, die Haut glänzt, der Blick ist melancholisch. Man könnte es für ein modernes Modeporträt halten.

Doch bei genauer Betrachtung fällt auf, dass der Blick der Figur ins Leere geht, dass das Auge zu perfekt reflektiert, dass die Haut makellos, aber leblos wirkt. Das, was in der Fotografie nach Roland Barthes das *punctum* ausmacht – der kleine Fehler, der Zufall, die Unschärfe, das Menschliche[7] – fehlt hier vollständig. Alles ist Oberfläche. Die Emotion wird *berechnet*, nicht erfahren.

Diese Simulation emotionaler Tiefe gehört zu den beunruhigendsten Qualitäten der KI-Bilder. Sie erzeugen Empfindung, ohne sie je erlebt zu haben. Die Träne ist perfekt modelliert, aber ohne Geschichte. Das Licht ist makellos, aber ohne Ort. Der Moment ist bewegend – und zugleich nie geschehen.

Hier kollabiert das Verhältnis von Wirklichkeit und Bild. Nicht mehr der Fotograf entscheidet, was ihn berührt, sondern der Algorithmus entscheidet, was *uns* berührt. Das Begehren nach Authentizität wird zur ästhetischen Formel.

So zeigt sich im Vergleich zur Fotografie: Der fotografische Blick ist immer ein Blick auf etwas, der KI-Blick ist ein Blick auf das, was *gesehen werden soll*. Das eine ist Begegnung mit einem Motiv vermittelt durch den Fotografen, das andere Projektion. Und zwischen beiden liegt der Verlust des Zufalls, der Verlust jener Unvollkommenheit, die Wahrheit erst spürbar macht.

Ein Versuch der Einordnung: Beide Bilder – der *Papst in der Daunenjacke* und das *Neontränenporträt* – sind keine Täuschungen im klassischen Sinn. Sie sind Spiegel dessen, was unsere Kultur von Bildern erwartet: Perfektion, Klarheit, Emotion, Wirkung. Doch sie offenbaren zugleich, dass das fotogra-

7 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10.

fische Prinzip – das Verhältnis von Licht, Zeit und Erfahrung – zu einem Stil geworden ist, den man imitieren kann. Und auch den Zufall und die Unvollkommenheit, die oft die Wahrheit eines Fotos erlebbar machen, können simuliert werden.

Damit wird das fotografische Sehen selbst historisch: Es steht vor der Herausforderung, sich neu zu definieren, nicht als Technik, sondern als Haltung zur Welt. Denn das, was KI nicht kennt, ist das Innehalten, das Zögern, das Nicht-Wissen. Und genau dort beginnt Fotografie – als bewusste Begegnung mit der Welt, nicht als Berechnung von Bildern.

Kapitel 11: Authentizität in der Fotografie

Die Frage nach der Authentizität begleitet die Fotografie seit ihren Anfängen. Schon im 19. Jahrhundert galt die Kamera als Garant für Objektivität. »Die Kamera lügt nicht«, hieß es – als sei der Apparat frei von Intention. Diese früh verbreitete Formel (»the camera never lies«) lässt sich bereits im späten 19. Jahrhundert in der Fotopresse nachweisen.[1]

Doch bald zeigt sich, dass jedes Bild eine Entscheidung ist: eine Wahl des Blickwinkels, der Belichtung, der Nähe oder Distanz. Authentizität ist daher kein fixer Zustand, sondern ein Spannungsfeld zwischen Fakt, Interpretation und Wahrnehmung. Roland Barthes beschreibt diese Paradoxie präzise. Das Foto sagt immer: So ist es gewesen. Damit behauptet es nicht Wahrheit, sondern Herkunft: dass ein physischer Kontakt zur Welt bestand, dass Licht tatsächlich auf Film oder Sensor gefallen ist. Für Barthes liegt Authentizität nicht in Objektivität, sondern in dieser ontologischen Spur, das heißt im Wissen, dass das Abgebildete *da war*.[2] Diese Spur unterscheidet Fotografie von Malerei, Zeichnung oder – heute – von KI-generierten Bildern. Sie bezeugt nicht bloß etwas Sichtbares, sondern eine Begegnung mit der Welt.

Doch diese Bindung ist verletzlich. Schon Walter Benjamin sieht in der technischen Reproduzierbarkeit den Verlust der »Aura«, jener Einmaligkeit, die dem Werk durch seine Präsenz im Hier und Jetzt eingeschrieben ist. Mit jeder Vervielfältigung, so Benjamin, verliert das Bild an Authentizität, gewinnt aber politische und kommunikative Reichweite.[3] Diese Dialektik gilt heute verschärft. Digitale Fotografie ist grenzenlos reproduzierbar und manipulierbar und doch kann sie aufrichtig sein. Denn Bearbeitung bedeutet nicht

1 Vgl. Gervais, Thierry: *Insuffisances photographiques? Photographies de presse au XIXe siècle*.

2 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32.

3 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. II und III.

zwangsläufig Täuschung. Ansel Adams versteht seine Dunkelkammerarbeit als Teil des kreativen Prozesses, nicht als Fälschung. Seinem Verständnis nach wird ein Foto nicht aufgenommen, sondern gemacht.[4] Authentizität ist hier nicht Faktentreue, sondern Ausdruckstreue. Authentizität bedeutet die Übereinstimmung von Wahrnehmung, Intention und Form.

Susan Sontag weist darauf hin, dass jede Fotografie Interpretation ist.[5] Ein authentisches Foto muss nicht »ungefiltert« sein, es muss *aufrichtig* sein. Es darf etwas gestalten, solange es im Dialog mit der erlebten Wirklichkeit bleibt. So gilt Dorothea Langes *Migrant Mother* (1936) trotz ihrer inszenierten Pose als eines der authentischsten Bilder des 20. Jahrhunderts. Lange bat die Mutter, den Blick leicht abzuwenden, um das Gefühl von Sorge und Würde zu verstärken. Dieses Eingreifen zerstört die Authentizität nicht – im Gegenteil: Es verdichtet sie. Das Foto wird zum Symbol einer sozialen Wahrheit, nicht einer faktischen. Es zeigt nicht, was war, sondern was *wahr* war. Im Gegensatz dazu verlieren Roger Fentons arrangierte Kriegsfotos des Krimkriegs ihre Glaubwürdigkeit, weil sie das Leiden ästhetisch glätten. Sie inszenieren, statt zu bezeugen. Authentizität entsteht also dort, wo sich subjektives Sehen und gelebte Welt berühren.

Theoretiker wie Allan Sekula und John Tagg erweitern diesen Begriff. Kein Foto ist »ungebunden«: Jedes Bild steht in einem sozialen und institutionellen Kontext. Ein Polizeifoto, ein Pressebild, ein Werbemotiv – sie alle behaupten Wahrheit, aber ihre Authentizität liegt in ihrer Funktion, nicht in ihrer Faktizität. Das heißt: Authentizität ist immer auch eine Frage der Position – wer spricht, zu wem, in welchem Rahmen.[6]

Diese Frage gewinnt im digitalen und KI-Zeitalter neue Schärfe. Fotografien können heute verändert, rekonstruiert oder vollständig künstlich erzeugt werden. KI-Systeme wie Midjourney oder DALL·E produzieren Bilder, die nie stattgefunden haben. Sie simulieren Realität, indem sie aus Milliarden realer Fotos Muster ableiten. Damit besitzen sie noch eine indirekte *Spur des Realen*, aber keinen Moment der Realität. Sie beruhen auf Welt, aber sie sind

4 Vgl. The Print: Visualization and the Expressive Image.
5 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.
6 Vgl. Allan Sekula: *The Body and the Archive* / John Tagg: The Burden of Representation, bes. Evidence, Truth and Order: Photographic Records and the Growth of the State sowie A Means of Surveillance: The Photograph as Evidence in Law.

keine Begegnung mit ihr. Während das Foto durch Licht und Präsenz gebunden bleibt, ist das KI-Bild Ergebnis von Statistik, Wahrscheinlichkeiten und kulturellen Stilen. Das zeigt sich eindrücklich an einem anderen ikonischen Beispiel der Gegenwart: den hyperrealistischen Porträts von *This Person Does Not Exist*.[7] Sie zeigen Gesichter, die vollkommen echt wirken. Jede Pore, jeder Schatten, jeder Blick ist überzeugend. Doch keiner dieser Menschen existiert. Das Licht, das ihre Haut zu beleuchten scheint, hat nie stattgefunden. Diese Bilder tragen eine perfekte Oberfläche, aber keinen Ursprung. Sie sind nicht das Ergebnis einer Begegnung, sondern einer Berechnung.

Hier bleibt Roland Barthes' *Es-ist-so-gewesen* gültig, aber nur in der Negation: Das KI-Bild sagt nicht »Das war da«, sondern »So *könnte* es gewesen sein.« Es hat eine Spur der Welt, aber keinen Kontakt zu ihr. Es speichert die Erinnerung an viele Wirklichkeiten, ohne selbst je Teil einer gewesen zu sein. Damit offenbart sich eine subtile, aber entscheidende Verschiebung: Authentizität wird zur Frage der Erfahrung. Das Foto bezeugt, dass etwas geschah. Das KI-Bild bezeugt nur, dass etwas *errechnet* wurde.

Doch gerade dadurch gewinnt die Fotografie neue Bedeutung. In einer Welt, in der alles simulierbar ist, wird die authentische Erfahrung wieder wertvoll. Die Bindung an das Licht, an den Augenblick, an die Anwesenheit eines Menschen oder eines Ortes wird zur letzten Form von Wirklichkeit. Authentizität ist damit keine Eigenschaft mehr, sondern eine Haltung: das Bewusstsein, dass jedes Bild Verantwortung trägt. Ein stark bearbeitetes Foto kann authentisch sein, wenn es eine Erfahrung ehrlich vermittelt. Ein unbearbeitetes kann unehrlich sein, wenn es bloß manipulativ Wirkung sucht. Authentizität liegt nicht im Bild selbst, sondern in der Beziehung zwischen Fotograf, Motiv und Betrachter. Sie ist keine Garantie, sondern eine Bewegung. Sie ist ein Versuch, Wahrheit zu zeigen, ohne sie garantieren zu können.

Ein authentisches Foto ist also nie nur Zeugnis der Welt, sondern auch des Sehens. Es trägt die Spur der Erfahrung und damit eine Form von Würde, die sich nicht simulieren lässt. In einer Zeit, in der Algorithmen Bilder ohne Welt erzeugen, bleibt Authentizität das, was uns an das Reale bindet: das gelebte Licht, die Spur des Augenblicks, die Erinnerung daran, dass etwas wirklich war.

7 Siehe: thispersondoesnotexist.com.

Kapitel 12: Zeit und Erinnerung

Fotografie und Erinnerung sind nicht identisch, und gerade deshalb lohnt ihre Verbindung. Während zuvor die Frage nach der Fotografie als Gedächtnismedium gestellt wurde, rückt hier stärker die zeitliche Nachwirkung des Bildes in den Vordergrund. Ein Foto speichert Vergangenheit nicht einfach, sondern verändert mit wachsender Distanz seinen Sinn. Dasselbe Bild sagt uns nach zehn, zwanzig oder vierzig Jahren etwas anderes. Erinnerung ist daher nicht bloß Inhalt des Fotos, sondern eine Bewegung zwischen Aufnahme, späterem Wiedersehen und verändertem Leben. Das Bild bewahrt Zeit nicht nur, es tritt in sie ein.

Diese Verschiebung beschreibt Siegfried Kracauer mit großer Präzision. Während Erinnerung auswählt, verdichtet und Sinn stiftet, hält die Fotografie auch das Nebensächliche fest: Stoffe, Schatten, Gesten, Wetter, beiläufige Dinge am Rand.[1] Gerade diese Überschüsse können in späterer Betrachtung bedeutsam werden. Walter Benjamin nennt dies das »optisch Unbewusste«: Details, die im Moment der Aufnahme kaum beachtet wurden, treten erst im Abstand hervor.[2] Zeit und Erinnerung verschränken sich daher nicht als einfache Speicherung, sondern als Nachträglichkeit. Das Foto erinnert nicht nur an Vergangenes, es gibt dem Vergangenen immer wieder neue Lesbarkeit.

Besonders deutlich wird das in der Trauer und in der familiären Überlieferung. Roland Barthes' Wintergartenfoto seiner Mutter – das er gerade nicht abdruckt – ist dafür paradigmatisch. Das Bild wird nicht öffentliches Dokument, sondern privates Reliquiar; es bewahrt nicht einfach eine Person, sondern eine Beziehung zur verlorenen Zeit.[3] Eine Grenzfigur dieser zeitlichen Verschiebung zeigt Christian Boltanski: In seinen Installationen, etwa die Fo-

1 Vgl. Die Photographie: Abschnitte 3 und 5.
2 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. XIII.
3 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 25–30.

tografien verstorbener Kinder mit leuchtenden Glühbirnen, erscheinen Fotografien nicht mehr als private Erinnerungsbilder, sondern als fragile Überreste von Leben, deren biografischer Zusammenhang weithin entschwunden ist. Gerade dadurch wird sichtbar, wie fotografische Bilder mit wachsender Distanz ihren Status verändern: Sie werden von Bildern des individuellen Kindes und individuellen Verlustes zu Trägern von Abwesenheit, Verlust und anonym gewordener Erinnerung. Ähnlich arbeitet das Familienalbum: Es speichert keine neutralen Fakten, sondern Szenen, die mit jeder erneuten Betrachtung anders sprechen. Marianne Hirschs Begriff der »postmemory« zeigt, dass Fotografien Erinnerung sogar über Generationen hinweg weitergeben können. Nachgeborene eignen sich Bilder eines Vergangenen an, das sie nicht selbst erlebt haben, das aber durch Fotografien in ihre Gegenwart hineinwirkt.[4]

Konkrete Werkbeispiele machen diese zeitliche Arbeit der Erinnerung sichtbar. Nicholas Nixons Serie *The Brown Sisters* (seit 1975) zeigt vier Schwestern Jahr für Jahr in nahezu gleicher Anordnung. Das einzelne Bild hält jeweils nur einen Sommer fest; die Serie verwandelt diese Einzelmomente jedoch in ein sichtbares Gedächtnis des Alterns, der Wiederholung und der Veränderung. Nan Goldins *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) arbeitet anders, aber nicht weniger eindringlich: als fotografisches Tagebuch eines Milieus, in dem Nähe, Verletzung, Intimität und Verlust nicht rückblickend geordnet, sondern im Verlauf des Lebens selbst gesammelt werden. In beiden Fällen ist Fotografie nicht bloß Speicher, sondern eine Form, in der Zeit am Bild weiterarbeitet.

Mit dem Smartphone und den digitalen Archiven verändert sich diese Beziehung erneut. Bilder sind heute nicht nur jederzeit verfügbar, sondern werden von Programmen wieder vorgelegt, sortiert und kuratiert. Erinnerungsfunktionen von Plattformen und Geräten rufen Vergangenes automatisch auf und ersetzen damit teilweise jene bewusste Geste des Wiederhervorholens, die früher mit dem Album, der Schachtel oder dem Abzug verbunden war. Byung-Chul Han weist darauf hin, dass das Digitale die Spur nivelliert: Es kennt kein Vergilben, keine Patina, keinen materiellen Widerstand.[5] Erinne-

4 Vgl. Family Frames: Kap. 1 und 8.
5 Im Schwarm: Totalprotokollierung des Lebens.

rung gerät damit in die Gefahr einer endlosen Gegenwart, in der Bilder zwar zirkulieren, aber schwerer sedimentieren.

Zeit und Erinnerung treffen sich im Foto also nicht deshalb, weil es Vergangenheit einfach konserviert. Sie treffen sich, weil das Bild eine Zeitform besitzt, die Erinnerung immer wieder neu aktiviert, verschiebt und umdeutet. Gerade darin liegt seine besondere Kraft: Das Foto ist weder bloß Gedächtnisspeicher noch bloß festgehaltener Augenblick, sondern ein Medium der Nachzeitigkeit. Es zeigt, dass Vergangenheit nicht abgeschlossen ist, sondern im Sehen immer wieder neu Gegenwart gewinnt.

Kapitel 13: Wirklichkeit und Interpretation

Fotografie trägt seit ihren Anfängen das Versprechen, Wirklichkeit sichtbar zu machen. Die Kamera gilt als technischer Apparat, der unbestechlich registriert, was vor ihr geschieht. Doch bereits früh wurde deutlich, dass eine Fotografie nicht die Wirklichkeit selbst ist, sondern eine Interpretation derselben. Jedes Bild ist Resultat von Auswahl, Rahmung, Belichtung und Perspektive. John Tagg betont, dass Fotografien nicht einfach Spiegel der Realität sind, sondern soziale und politische Funktionen erfüllen. Sie erzeugen Wirklichkeit, indem sie sie auf bestimmte Weise darstellen. Jede Fotografie ist das Ergebnis eines sozialen Produktionsprozesses, das Resultat eines spezifischen Gefüges institutioneller, ökonomischer und diskursiver Praktiken.[1]

An dieser Stelle lohnt ein kurzer Rückgriff auf René Descartes, weil sich bei ihm eine bis heute wirksame Seh-Metapher von Wahrheit findet. Descartes macht Wahrheit daran fest, dass sie dem Geist »klar und deutlich« erscheint (claire et distincte). Das sind Begriffe aus dem Feld des Sehens: Wahrheit ist, was sich einsichtig zeigt, was nicht verschwimmt, nicht doppeldeutig ist, nicht im Nebel der Verwechslungen steht. In der cartesianischen Dramaturgie wird dieses Ideal jedoch erst tragfähig, nachdem ein Fundament der Gewissheit gewonnen ist (zunächst das cogito, das Ich-denke, dann die Absicherung durch Gott, dass der Irrtum nicht das Grundgesetz der Welt ist).[2] Die Fotografie übernimmt in der Moderne oft eine ähnliche Rolle. Sie verspricht Evidenz durch Sichtbarkeit. Aber genau hier beginnt das Problem. Optische Klarheit (Schärfe, Detailreichtum, »So sieht es aus«) ist nicht identisch mit epistemischer Klarheit (»So ist es«). Ein Bild kann kristallklar sein und dennoch täuschen; und ein verwackeltes, partielles, »unvollkommenes« Foto kann – im Kontext – eine sehr robuste Wahrheit tragen. Der Traum, Wahrheit als Sicht-

1 Vgl. The Burden of Representation: Kap. 2.
2 Vgl. hierzu: Bericht über die Methode.

barkeit zu besitzen, ist verführerisch; die Fotografie zeigt, wie schnell er in Interpretation umschlägt.

Charles S. Peirce führt die semiotische Unterscheidung von Index, Ikone und Symbol ein. Fotografien sind Indexe, da sie eine kausale Spur zum Dargestellten haben. Licht trifft auf lichtempfindliches Material oder auf einen Sensor. Doch sie sind auch Ikonen, weil sie Ähnlichkeit aufweisen, und Symbole, da sie kulturell gelesen werden. Ein Bild von einem Soldaten ist zugleich Spur seines Daseins, ikonische Darstellung eines Menschen und Symbol für Nation, Opfer oder Gewalt.[3]

Gerade hier wird der Unterschied zwischen cartesianischer Evidenz und fotografischer Spur greifbar. Descartes sucht Wahrheit dort, wo sie dem Geist klar und deutlich einleuchtet – als innere Gewissheit des Erkennens. Der Index bei Peirce hingegen garantiert keine Klarheit, sondern nur eine Kausalbindung. Das Foto ist Spur, weil etwas die Aufnahme verursacht hat, nicht weil damit schon entschieden wäre, was dieses Etwas »wirklich bedeutet«. Die fotografische Spur kann also evidenzhaft wirken, ohne cartesianisch eindeutig zu sein. Sie liefert Kontakt mit einem Gewesenen, aber keine letzte Eindeutigkeit darüber, was dieses Gewesene bedeutet.

Robert Capas Foto des fallenden Soldaten (1936) ist paradigmatisch. Ob der Tod im Gefecht wirklich in diesem Augenblick festgehalten wurde oder ob es sich um eine Inszenierung handelt, bleibt umstritten. Entscheidend ist, dass das Bild zu einem Symbol des Spanischen Bürgerkriegs wurde. Die historische Wirklichkeit wird durch die Fotografie nicht nur abgebildet, sondern geformt. Ähnlich verhält es sich mit Ansel Adams' Landschaftsfotografien im Yosemite-Nationalpark. Sie scheinen die reine Natur zu dokumentieren, doch Adams versteht seine Arbeit als bewusste Gestaltung – sein Zonensystem zielte darauf, ein Bild zu komponieren, das mehr ist als bloße Aufnahme. Die »Wirklichkeit« ist für Adams in seinen Bildern das Resultat einer künstlerischen, interpretativen Haltung.[4]

Susan Sontag argumentiert, dass die Bedeutung eines Fotos immer von seinem Kontext abhängt. Ein und dasselbe Bild kann als Kunstwerk im Museum, als Beweis im Gerichtssaal oder als Propagandamaterial gelesen werden.[5]

---

3 Vgl. Collected Papers: Bd. 2, §§2.248–2.249.
4 Vgl. The Print: Visualization and the Expressive Image.
5 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.

Andreas Gurskys großformatige Fotografien – etwa *Rhein II* (1999) – zeigen dies auf andere Weise. Sie sind digital bearbeitet, manipuliert, und dennoch werden sie als Kunstwerke rezipiert, die eine eigene Wahrheit beanspruchen. Hier wird offensichtlich, dass Fotografie längst nicht mehr nur Abbilder liefert, sondern interpretative Konstruktionen von Wirklichkeit.

Die digitale Gegenwart radikalisiert diese Fragen. Fotos lassen sich nicht mehr sicher als Indexe einer Realität lesen. Mit Deepfakes entstehen täuschend echte Bilder von Szenen, die nie existierten. Damit verschiebt sich die Funktion der Fotografie: von einem Medium, das Wirklichkeit garantiert, zu einem Medium, das Realität erzeugt und zugleich unterminiert. Vilém Flusser spricht von Technobildern, die nicht mehr auf Welt, sondern auf Programme verweisen.[6] Jean Baudrillard geht noch weiter. Im Zeitalter der Simulation, so seine These, verschwindet die Realität hinter den Bildern, die keine Referenz mehr haben, sondern »Simulakren« sind.[7]

Fallbeispiele verdeutlichen dies. Diane Arbus fotografiert Menschen am Rand der Gesellschaft. Ihre Bilder wurden zunächst als schonungslos, dann als empathisch gelesen. Sie zeigen, wie sehr Interpretation weniger im Foto selbst liegt als in der Haltung der Betrachtenden. Jeff Wall baut großformatige Tableaus, die wie Momentaufnahmen wirken, aber minutiös inszeniert sind. Das vermeintlich Dokumentarische ist pure Konstruktion und macht gerade dadurch sichtbar, dass jede Fotografie eine Inszenierung enthält. Sebastião Salgado dokumentiert Minenarbeiter oder Flüchtlingsströme in dramatischer Schwarzweißästhetik. Kritiker werfen ihm vor, Leid zu ästhetisieren; Befürworter betonen die Kraft seiner Bilder, Empathie zu erzeugen. In beiden Fällen wird deutlich: Wahrheit und Interpretation lassen sich nicht trennen.

Fotografie ist niemals eine neutrale Kopie der Welt. Sie ist Deutung, Setzung, ein kulturelles Artefakt. Ihre Wahrheit besteht nicht im reinen Abbild, sondern im Spannungsfeld von Index, Ikone und Symbol. Fotografien tragen eine Spur der Wirklichkeit, aber nie unvermittelt: Sie halten Kontakt mit dem Gewesenen, indem sie es zugleich auswählen, rahmen und interpretieren. Darum zeigen sie nicht einfach, was ist, sondern was unter den Bedingungen eines Blicks sichtbar wird.

---

6 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. VIII.

7 Vgl. Simulacres et simulation: Kap. 1.

Kapitel 14: Erinnerung und Geschichte, Erinnerung als Geschichte

Fotografie ist nicht nur privates Gedächtnis, sondern kollektives Archiv. Sie bewahrt Geschichte, sie produziert Geschichtsbilder, sie prägt, wie Ereignisse erinnert werden. Maurice Halbwachs prägt den Begriff des kollektiven Gedächtnisses. Erinnern ist nicht bloß individuell, sondern sozial eingebettet.[1] Im Vordergrund steht damit nicht mehr die individuelle Erinnerung, sondern ihre geschichtliche und politische Rahmung: Archive, Ikonen, Narrative und Institutionen, die bestimmen, was als Vergangenheit sichtbar bleibt. Fotografie ist in diesem Sinn eine der zentralen Institutionen kollektiver Erinnerung. Sie liefert Bilder, die zur Ikone von Epochen werden und damit historische Narrative rahmen.

Das Hissen der Flagge auf *Iwo Jima* von Joe Rosenthal (1945) ist nicht bloß Dokument, sondern Ikone des amerikanischen Sieges. Robert Capas D-Day-Fotos sind nicht nur Reportage, sondern Teil des visuellen Gedächtnisses des Zweiten Weltkriegs. Nick Úts *Napalm Girl* (1972) oder James Nachtweys Aufnahmen aus *Ruanda* (1994) sind Bilder, die kollektive Erinnerung prägen. Sie fungieren als Fixpunkte, um die herum ganze Narrative entstehen. Susan Sontag betont, dass Fotografien den Eindruck eines Beweises erzeugen: Etwas, von dem wir nur hören und das wir anzweifeln könnten, scheint bestätigt, sobald wir ein Foto davon sehen.[2] Doch dieses Beweisbild ist immer auch Interpretation.

Georges Didi-Huberman analysiert die wenigen erhaltenen Fotografien aus Auschwitz als Bilder trotz alledem – als Fragmente des Unzeigbaren, die dennoch bezeugen. Denn sie zeigen, was nicht gezeigt werden kann, und genau darin erfüllen sie ihre ethische Funktion.[3] Claude Lanzmann verwei-

1 Vgl. Das kollektive Gedächtnis: Kap. I und IV.
2 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.
3 Vgl. Bilder trotz allem: Kap. I, 1. Abschnitt / Kap. II, 3. Abschnitt.

gert im Film *Shoah* (1985) bewusst Archivbilder und setzte auf Zeugenschaft in der Gegenwart. Zwischen Bild und Bildlosigkeit verläuft so eine Debatte über die Möglichkeit und Unmöglichkeit, Geschichte zu zeigen.

Allan Sekula zeigt, dass Fotografie in Archiven nicht neutral gesammelt wird, sondern sozialen Funktionen dient, etwa polizeilicher Erfassung, kolonialer Katalogisierung oder wissenschaftlicher Typisierung. Archive sind keine Orte der Wahrheit, sondern der Macht.[4] Das Archiv ist damit nicht nur Speicher, sondern Machtinstrument. Michel Foucaults Diktum, dass Wissen immer mit Macht verknüpft ist,[5] wird hier greifbar: Archive strukturieren Erinnerung; sie bestimmen, was sichtbar bleibt und was verschwindet.[6] Das 19. Jahrhundert war reich an anthropologischen Serien – vermeintlich objektiv, tatsächlich Teil kolonialer Gewalt. Heute sind diese Archive umstritten. Sie dokumentieren Unterdrückung und sind zugleich deren Werkzeug. Erinnerung wird damit zur Frage nach Gerechtigkeit und Restitution.

Konkrete Beispiele zeigen, wie ambivalent fotografische Geschichtsschreibung arbeitet: Dorothea Langes *Migrant Mother* (1936) wird nicht einfach zum Symbol der Großen Depression, sondern erhält diese emblematische Kraft erst in ihrer rhetorischen Rahmung und Zirkulation. Cara Finnegan macht sichtbar, wie Printkontexte (Auswahl, Layout, Bildunterschriften und Begleittexte) das Foto in sozialwissenschaftliche und reformpolitische Deutungsangebote einpassen und es so als exemplarisches Bild von Armut und Krise lesbar machen. Gerade diese symbolische Verdichtung hat jedoch eine Kehrseite: Die abgebildete Person wird zur Trägerin einer fremden Bedeutung, und mit der ikonischen Wiederverwendung verschärfen sich Fragen nach Instrumentalisierung, Zustimmung und Kontrolle über die eigene Darstellung. Der ›historische Beleg‹ wird zugleich zum Medium, das die Dargestellte verfügbar macht.[7] Jewgeni Chaldejs *Raising a Flag over the Reichstag* (1945) ist das sowjetische Gegenbild zu *Iwo Jima* – inszeniert, retuschiert, und dennoch Ikone des Sieges. James Nachtweys Fotos aus Ruanda dokumentieren Grausamkeit und Leid mit formaler Klarheit. Es sind Bilder, die das Massaker in

4 Vgl. Reading an Archive: Photography between Labour and Capital / The Body and the Archive, Abschnitt II.
5 Vgl. Überwachen und Strafen: Teil I, Kap. 1.
6 Vgl. Archäologie des Wissens: Teil III, Kap. 5.
7 Vgl. Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs: Kap. 2.

kollektives Bewusstsein einschrieben. Sebastião Salgados Serie *Workers* (1993) stilisiert Arbeiter zu Monumenten einer untergehenden Epoche; sie ist zugleich Chronik und Anlass zur Kritik an der Ästhetisierung des Leidens.[8]

Mit dem Internet verschiebt sich das Gedächtnis. Digitale Plattformen speichern unzählige Bilder, aber ihre Organisation folgt neuen Logiken: Algorithmen, Sichtbarkeit, Likes. Was erinnert wird, ist, was sichtbar bleibt. Projekte wie *Everyday Africa* nutzen Instagram, um alternative Geschichtsbilder zu erzeugen. Citizen Journalism – etwa die Handyfotos des Arabischen Frühlings 2011 – zeigt, wie Amateurfotografie Teil der Geschichtsschreibung wird. Gleichzeitig warnt Aleida Assmann, dass digitale Speicher ohne Selektion Gefahr laufen, Bedeutung zu verlieren. Erinnerung lebt nicht vom bloßen Aufbewahren, sondern vom Wiedererzählen.[9]

Fotografie ist Geschichtsschreibung mit anderen Mitteln. Sie dokumentiert, symbolisiert, vergisst und bewahrt. Ihre Bilder sind nie neutral, sie sind Interpretationen, die Geschichte rahmen. Wer Geschichte fotografisch verstehen will, muss auch die Macht reflektieren, die im Bildarchiv steckt. Jacques Derrida erinnert daran, dass es kein Archiv ohne eine Politik des Archivierens gibt.[10] In dieser Einsicht liegt auch eine Aufgabe: nicht nur auf das Bild als Zeugnis zu vertrauen, sondern auf die Bedingungen zu blicken, unter denen es produziert, gespeichert und erinnert wird.

8 Siehe hierzu zum Beispiel: Rosler, Martha: In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography).

9 Vgl. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses: Erster Teil, Kap. VI.

10 Vgl. Dem Archiv verschrieben: Exergue.

Kapitel 15: Fotografie und Zufall oder der entscheidende Moment

Fotografie lebt vom Augenblick. Henri Cartier-Bresson prägt dafür den Begriff des entscheidenden Moments – jener kurzen, unwiederholbaren Konstellation, in der Form, Licht, Bewegung und Ausdruck in einem visuellen Gleichgewicht zusammenfallen. Cartier-Bresson schreibt: »Fotografieren bedeutet, Kopf, Auge und Herz auf eine Linie zu bringen. Es ist eine Lebenseinstellung.«[1] Doch dieser Moment ist nie vollständig planbar. Er ist das Produkt von Beobachtung, Intuition – und Zufall.

Zufall in der Fotografie ist nicht bloß ein glücklicher Umstand, sondern eine kreative Möglichkeit. Er ist das Unerwartete, das sich der Kontrolle entzieht und gerade dadurch Bilder von Authentizität und Tiefe hervorbringt. In Straßenszenen, in der Reportage oder in der spontanen Porträtfotografie entstehen Augenblicke, die kein Studio und kein Drehbuch vorhersehen könnten: ein Blick, ein Lichtreflex, eine Geste im Hintergrund, ein unvorhergesehenes Zusammentreffen von Figuren. Susan Sontag bemerkt, dass Fotografieren heißt, sich die Welt anzueignen und zugleich, sie dem Zufall zu überlassen.[2] Gerade in der Achtsamkeit gegenüber dem Ungeplanten liegt die Kunst als die Fähigkeit, den Moment zu erkennen, bevor er vergeht, und ihn zugleich in eine visuelle Form zu bannen und ihn sich damit anzueignen.

Der Zufall ist somit nicht der Feind der Gestaltung, sondern ihr Partner. Er verlangt vom Fotografen eine Haltung des wachen Loslassens – Geduld, Präsenz und die Bereitschaft, sich von der Welt überraschen zu lassen. Vilém Flusser beschreibt den Fotografen als Spieler (homo ludens), der innerhalb des Programms des Apparats Freiräume sucht.[3] Der entscheidende Moment ist

1 Vgl. Brief an John de Menil.
2 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.
3 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III.

genau dieses Spiel. Er liegt im Spannungsfeld zwischen Kontrolle und Hingabe, zwischen Absicht und Entdeckung.

Viele ikonische Fotografien des 20. Jahrhunderts verdanken ihre Wirkung dieser Wechselwirkung aus Intention und Zufall. Alberto Kordas *Guerrillero Heroico* (1960) – das Porträt Che Guevaras – entstand beiläufig während einer Rede und wurde fast verworfen; und dennoch wurde es zur politischen Ikone. Robert Doisneaus *Le Baiser de l'Hôtel de Ville* (1950) fing eine Pariser Alltagsszene ein, die so perfekt erschien, dass sie lange für gestellt gehalten wurde – und deren Magie gerade in dieser Ambivalenz zwischen Realität und Inszenierung liegt. Ähnlich Alfred Eisenstaedts *V-J Day in Times Square* (1945): Der spontane Kuss eines Matrosen und einer Krankenschwester wurde zum Symbol des Friedens und der Rückkehr ins Leben. Solche Bilder sind Zufälle, die zu Mythen werden, die unser kollektives Sehen prägen.

Doch was geschieht, wenn der Zufall selbst zur Chiffre wird – wenn der entscheidende Moment ikonisch und damit reproduzierbar wird? Paare stellen Doisneaus Kuss nach, Touristen küssen sich vor dem Hôtel de Ville in derselben Pose. Das Bild wird millionenfach variiert – auf Postkarten, Plakaten, in Instagram-Feeds. Ähnlich Eisenstaedts Matrosen-Kuss. Er wird zahllos kopiert, parodiert, digital rekonstruiert.

In dieser Flut geschieht etwas Paradoxes: Der Moment, der einst einzigartig war, verliert seine Einmaligkeit und wird dadurch zugleich unsterblich. Der Zufall wird zum Schema, das Unerwartete zur Pose. Das »Original« wird zur Spur, zur mythischen Referenz, die man kennt, ohne sie je gesehen zu haben. Damit verwandelt sich der Zufall in Erinnerung, das Ereignis in Erzählung.

Walter Benjamin hätte darin wohl den Verlust der »Aura« erkannt: Das technisch (und heute digital) reproduzierte Bild verliert die Einmaligkeit des Hier und Jetzt.[4] Doch zugleich entsteht eine neue Form kollektiver Aura – die Wiederholung schafft ein soziales Ritual des Sehens.

Philosophisch betrachtet verweist dieser Prozess auf eine doppelte Bewegung: Der Zufall wird bedeutend, wenn er erinnert und wiederholt wird. Jedoch verliert er zugleich seinen ursprünglichen Charakter. Er verwandelt sich vom Ereignis in ein kulturelles Zitat. In der Fotografie zeigt sich diese

4 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. II.

Dialektik besonders deutlich, weil jedes Bild Spuren trägt, die zwischen Authentizität und Mythos oszillieren.

Der entscheidende Moment ist damit nicht nur eine ästhetische Formel, sondern eine Haltung: ein Bejahen des Unerwarteten, ein Vertrauen in das Lebendige, das sich nicht planen lässt. In einer Welt, in der Serienaufnahmen, KI-Generierung und algorithmische Komposition das Zufällige simulieren, bleibt die größte Kunst vielleicht jene, den echten Zufall noch zu erkennen – das kleine, unvorhersehbare Detail, das sich entzieht und doch trifft: Roland Barthes' punctum.[5]

So lehrt der entscheidende Moment, dass das Wirkliche seine Schönheit nicht der Ordnung verdankt, sondern der Möglichkeit des Wunders. Und wenn wir heute vor einem berühmten Foto stehen, das tausendfach kopiert wurde und wird, dann sehen wir womöglich nicht mehr den ursprünglichen Zufall, aber wir sehen seine Spur: das Aufblitzen eines Augenblicks, den niemand wiederholen kann, obwohl er immer wieder kopiert wird.

5 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10.

Kapitel 16: Die festgehaltene Zeit in der Fotografie

Ein Foto hält einen Moment fest – diesen Gedanken kennt jeder. Doch was heißt das genau? Welche Zeit ist es, die im Bild sichtbar wird? Geht es nur um das Abgebildete? Oder zeigt ein Foto mehr, sogar anderes als den Moment der Aufnahme?

Roland Barthes schreibt, dass jedes Foto mit einem stummen Satz spricht: »So ist es gewesen.« Das Bild zeigt, was einmal war und bezeugt gerade dadurch, dass es vorbei ist.[1] Der fotografierte Moment ist nicht nur festgehalten, er ist gleichzeitig entrückt. Das macht jedes Foto zu einer Art Zeitbehälter. Es konserviert die Spur eines Ereignisses, eines Blicks, einer Geste. Diese Spur lässt sich nicht zurückholen, aber anschauen.

Zeit im Bild ist mehr als eine technische Belichtungsdauer. Auch eine Langzeitbelichtung zeigt keinen Zeitverlauf, sondern eine Verdichtung. Hiroshi Sugimoto radikalisiert dies in *Theaters*: In seinen Kinoaufnahmen belichtet er die gesamte Dauer eines Films auf ein einziges Bild. Was bleibt, ist eine leuchtende Fläche – Zeit komprimiert zu Licht. In solchen Arbeiten wird sichtbar, wie Fotografie nicht nur einen Moment zeigt, sondern Zeit sichtbar macht.

Auch in der Alltagsfotografie begegnet uns Zeit auf vielen Ebenen: das Alter einer Person, die Mode eines Jahrzehnts, die Spuren des Lichts, die Schatten. Ein Foto erzählt oft mehr Zeit, als es technisch misst. Es kann auf eine Vergangenheit verweisen, auf einen zukünftigen Verlust, auf einen nie eintretenden Zustand. Cindy Shermans Selbstporträts beispielsweise spielen nicht nur mit Identität, sondern auch mit der Frage, welche Zeit sie darstellen und welche sie vorgaukeln.

Der Blick des Betrachters bringt eigene Zeit mit. Wenn wir ein Foto anschauen, schauen wir immer aus einem anderen Jetzt. Die Distanz zum Mo-

1 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32.

ment im Bild verändert dessen Bedeutung. Ein Kinderfoto zeigt nicht nur ein Kind, sondern Kindheit. Ein Kriegsfoto zeigt nicht nur Zerstörung, sondern Vergangenheit. Die Zeit im Bild ist auch gebunden an die Zeit des Sehens.

Fotografie kann auch mit Zeit arbeiten, ohne sie linear darzustellen. Duane Michals kombiniert Bilder zu Sequenzen, in denen kleine Geschichten ablaufen – oft mit poetischen, surrealen Wendungen (etwa *The Human Condition* von 1969). Nicht die Zeit als Abfolge steht im Zentrum, sondern Zeit als Erfahrung. Diese Arbeiten erinnern daran, dass Fotos zwar eingefroren wirken, aber beim Sehen wieder in Bewegung geraten.

Die festgehaltene Zeit ist keine objektive Größe. Sie ist interpretiert, gerahmt, gewählt. Einige Fotografien verdeutlichen diese Vielschichtigkeit besonders eindrucksvoll. Etwa das Bild *Derrière la Gare Saint-Lazare* (1932) von Henri Cartier-Bresson: Ein Mann springt über eine Pfütze, sein Fuß berührt beinahe das Wasser. Dieser Moment ist eingefroren in exakt jenem Bruchteil einer Sekunde, in dem die Bewegung nicht vollendet ist und gerade deshalb als Zeitspannung sichtbar wird. Hier wird Zeit erfahrbar, als etwas, das gleich passiert oder gerade verpasst wurde. Dieses Bild zeigt, wie ein Foto nicht nur dokumentiert, sondern Erwartung auflädt.

Ein anderes Beispiel ist Dorothea Langes *Migrant Mother* (1936). Das Gesicht der Frau, die Haltung der Kinder, der Ausdruck von Sorge und Würde – all das verweist auf ein konkretes historisches Ereignis, die Große Depression. Und doch übersteigt das Bild den Moment. Es zeigt Not und Hoffnung gleichermaßen und wird dadurch zeitlos. Die festgehaltene Zeit umfasst hier soziale Wirklichkeit, aber auch emotionale Tiefe.

Auch Jeff Walls *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993) spielt mit Zeit: Das inszenierte Tableau zeigt Menschen im Moment, in dem Wind Blätter und Papiere durch die Luft wirbelt. Obwohl die Szene minutiös geplant ist, wirkt sie wie ein eingefrorener Zufall. Wall schafft damit einen Moment voller Energie, der wie ein Filmstill anmutet – ein Standbild voller Bewegung.

Diese Beispiele zeigen, dass Zeit im Foto nicht bloß gemessen, sondern imaginiert, empfunden, konstruiert wird. Die Kamera hält nicht nur fest, was war. Sie macht erfahrbar, dass nichts bleibt, wie es ist. Der Moment, der sichtbar wird, ist ein Ausschnitt und dieser Ausschnitt verändert, wie wir Zeit be-

greifen. In einer Welt, in der Bilder immer schneller entstehen und vergehen, bleibt das *fotografische* Bild ein stiller Gegenentwurf: Es hält fest. Aber nicht, um zu konservieren, sondern um spürbar zu machen, dass Zeit nie stillsteht.

So ist das Foto nie nur ein Fenster in die Vergangenheit. Es ist auch ein Spiegel für das Jetzt und ein Projektionsraum für das, was einmal war oder hätte sein können. Die Zeit im Foto ist festgehalten, aber nie abgeschlossen.

III. Subjekt, Blick und Identität

Der Fotograf, der Betrachter und
das Selbst im Bild

Kapitel 17: Fotografie, soziale Medien und Publikum

Die Fotografie erfährt im digitalen Zeitalter eine tiefgreifende Transformation. Wo früher ein Bild auf Papier gedruckt, in Ausstellungen gezeigt oder in Büchern veröffentlicht wurde, erreicht es heute innerhalb weniger Sekunden Millionen von Menschen über Plattformen wie Instagram, TikTok oder Pinterest. Diese neue Verbreitungslogik verändert die Dynamik zwischen Fotograf, Bild und Publikum. Was bedeutet Fotografie, wenn ihr primäres Ziel Aufmerksamkeit, Likes und Klicks ist? Wie beeinflusst das Publikum den kreativen Prozess? Und welche Konsequenzen ergeben sich für Intention und Authentizität des Fotografen?

Fotografieren bedeutet Aneignung, Distanzierung und Reflexion zugleich. Doch während jedes Foto schon immer für ein Publikum gedacht war, verschiebt sich heute die Dimension der Öffentlichkeit radikal. Früher war das Publikum verdeckt. Es bestand aus Lesern, Ausstellungsbesuchern, der Nachwelt. Die Rückmeldung war vereinzelt und oft auch nur indirekt. Heute ist es konkret, oft sichtbar, messbar und unmittelbar reagierend. Der Fotograf sieht in Echtzeit, wie sein Werk »ankommt«. Die Beziehung zwischen Schaffen und Reaktion, zwischen Ausdruck und Rückmeldung, ist unauflöslich miteinander verschränkt. Die Logik des Sehens wird zur Logik des Bewertens.

Damit ist die Fotografie oft nicht mehr primär ein Ausdruck einer Begegnung mit der Welt, sondern immer häufiger ein performativer Akt im sozialen Raum. Doch neu ist daran nicht der Wunsch, gesehen zu werden. Diesen Wunsch gab es immer. Neu ist die Geschwindigkeit, Quantität und algorithmische Vermittlung der Sichtbarkeit. Erfolg ist nicht länger Folge von Resonanz, sondern von Berechnung. Die Performance wird nicht zur Nebensache, sondern zur zentralen Form des Fotografischen. Der Fotograf antizipiert die Reaktion, bevor das Bild überhaupt existiert. Das Foto entsteht oft nicht aus

einer inneren Vision heraus oder gar aus innerer künstlerischen Notwendigkeit, sondern aus Erwartung.

Byung-Chul Han nennt dies eine digitale Massensuggestion: Sichtbarkeit ersetzt Bedeutung, Quantität ersetzt Tiefe.[1] Das Bild wird zur Währung in einer Ökonomie der Aufmerksamkeit. Was zählt, ist nicht mehr die Erfahrung hinter dem Bild, sondern seine Fähigkeit, kurze, messbare Reaktionen auszulösen. Das führt zu einer subtilen Entwertung des ›punctum‹, jenes Moments, der bei Roland Barthes das individuell Berührende ausmacht.[2] Stattdessen dominiert das ›studium‹, das ist das kulturell Kodierte, das sofort Erkennbare, das Gefällige. Der visuelle Fluss der sozialen Medien ist ein endloses ›studium‹, in dem das ›punctum‹ kaum mehr Raum findet, um zu wirken.

Doch diese Diagnose wäre zu einfach, wenn sie nur pessimistisch bliebe. Soziale Medien schaffen auch Räume des Austauschs, der Sichtbarkeit, des politischen Widerstands. Bilder von Protesten, Krisen oder Unterdrückung verbreiten sich binnen Stunden weltweit. Sie dokumentieren nicht nur Ereignisse, sondern erzeugen kollektives Bewusstsein. Der Bürgerjournalismus, der in Sekunden globale Reichweite entfaltet, verkörpert eine demokratisierte Form des Sehens. Walter Benjamin hätte darin vielleicht die späte Erfüllung seines Gedankens von der »Politisierung der Kunst« gesehen[3]: Die Kamera in der Hand der Vielen verändert, wer spricht und wer gesehen wird.

Zugleich aber kann dasselbe Prinzip ins Gegenteil umschlagen. Der Bürgerjournalist, der Empörung entfacht, um Aufmerksamkeit, Klicks und Follower zu gewinnen, bewegt sich in Richtung Skandalisierung. Die Logik der Plattformen belohnt Zuspitzung, Affekt und moralische Entrüstung stärker als Genauigkeit, Kontext und Selbstkorrektur. Die Demokratisierung des Blicks setzt Mündigkeit voraus: eine Öffentlichkeit, die Bilder prüfen, widersprüchliche Informationen aushalten und zwischen Zeugenschaft und Inszenierung unterscheiden kann. Gerade diese Voraussetzung ist weniger selbstverständlich, als viele demokratische Selbstbeschreibungen nahelegen. Dies macht die ethische Reflexion über fotografische Bilder umso dringlicher.

---

1 Vgl. Im Schwarm: Empörungsgesellschaft / Nomos der Erde / Vom Bürger zum Konsumenten.

2 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10.

3 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Nachwort.

Die Beziehung zwischen Fotograf und Publikum war allerdings nie unproblematisch. Schon in der analogen Ära suchten Fotografen nach Anerkennung, Ausstellungen, Reaktionen. Auch Henri Cartier-Bresson oder Robert Capa wollten ihre Bilder gedruckt sehen, diskutiert, erinnert wissen. Der Unterschied liegt heute in der ständigen, unaufhörlichen Rückkopplung. Der Fotograf hört das Echo seines Publikums in Echtzeit. Likes, Followerzahlen und Kommentare werden zu Messgrößen kreativer Identität. Das Bild wird nicht nur gemacht, sondern programmiert, um Resonanz zu erzeugen.

Vilém Flussers Begriff des Funktionärs des Apparats[4] bekommt hier eine neue Bedeutung: Der Apparat ist nicht mehr nur die Kamera, sondern das gesamte System aus Smartphone, Plattform, Algorithmus und Publikum. Der Fotograf arbeitet nicht allein am Bild, sondern am Bild seiner selbst. Er produziert nicht nur Fotos, sondern Profile. Die visuelle Kultur sozialer Medien verschiebt damit die Grenze zwischen Werk und Selbstdarstellung: Jede Aufnahme ist auch ein Selbstkommentar.

Diese Entwicklung prägt ebenso die Rolle des Publikums. Der Betrachter ist nicht länger bloßer Rezipient, sondern aktiver Mitgestalter. »Das Medium ist die Botschaft«, schreibt Marshall McLuhan.[5] Soziale Medien führen dies in radikalster Form vor. Die Plattform selbst prägt, was Bedeutung gewinnt. Kommentare, Likes und geteilte Emotionen machen jedes Bild zum Teil eines kollektiven Erzählakts. Die individuelle Erfahrung des Fotografen verschmilzt mit dem sozialen Algorithmus seiner Rezeption. Hier wird Marianne Hirschs Konzept der ›postmemory‹ anschlussfähig: Bilder in sozialen Netzwerken tragen Erinnerungen weiter, auch wenn sie nicht »authentisch« im klassischen Sinn sind.[6] Sie werden zu Symbolen geteilter Emotion, nicht dokumentierter Erfahrung.

Diese Dynamik lässt sich an konkreten Beispielen ablesen. Die ikonische Aufnahme von George Floyds Ermordung (2020), festgehalten mit einem Smartphone, wurde innerhalb von Stunden zum Symbol globalen Protests. Hier zeigt sich das Potenzial sozialer Medien: Sichtbarkeit als ethische und politische Kraft. Zugleich existiert dieselbe Logik auf der anderen Seite – in

4 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III.
5 Die magischen Kanäle: Teil I, Kap. 1.
6 Vgl. Family Frames: Kap. 1 und 8.

der hyperinszenierten Welt der Influencer, wo jeder Sonnenuntergang, jeder Körper, jede Emotion ästhetisch perfektioniert wird. Zwischen diesen Polen – dokumentarischer Dringlichkeit und digitaler Selbstvermarktung – bewegt sich der größte Teil der heute produzierten Fotografien.

André Gunthert spricht von einer »Kultur der geteilten Bilder«, in der Authentizität nicht durch Wahrheit, sondern durch Beteiligung entsteht.[7] Ein Bild ist »wahr«, wenn viele es teilen, kommentieren, weiterverarbeiten. Wahrheit wird sozial. Diese Verschiebung mag beunruhigend erscheinen, doch sie eröffnet auch neue Formen kollektiver Bedeutung. Joan Fontcuberta versteht die digitale Fotografie nicht als Bruch mit dem Medium, sondern als Zuspitzung einer alten Grundspannung. Für ihn ist Fotografie nie schlicht Dokument, sondern immer auch Konstruktion, Inszenierung und kulturelle Fiktion. Das digitale Zeitalter radikalisiert diese Ambivalenz: Bilder lösen sich aus stabilen Wahrheitsansprüchen, zirkulieren global in Netzen und Plattformen und verlagern den Akzent vom dokumentarischen Beweis auf Gebrauch, Kontext und Umlauf.[8]

Fotografie bleibt selbst im digitalen Raum ein Medium der Reflexion, wenn der Fotograf seine Haltung bewahrt. Ein Bild kann gleichzeitig inszeniert und authentisch sein, viral gehen und dennoch zum Nachdenken anregen. Authentizität liegt nicht im Verzicht auf Inszenierung, sondern in der Kohärenz von Intention und Ausdruck. Bewusstes Sehen bedeutet, sich den Mechanismen der Aufmerksamkeit nicht zu entziehen, sondern sie zu durchschauen. Wer begreift, wie Sichtbarkeit erzeugt wird, kann sie gezielt als Form von Widerstand, von Aufklärung, von ästhetischer Verantwortung nutzen.

So zeigt sich: Die Fotografie in sozialen Medien ist keine bloße Fortsetzung des Alten, sondern eine neue Bühne des Blicks. Sie ist flüchtig, konsumorientiert und doch voller Potenzial für Dialog, politische Sichtbarkeit und ästhetische Selbstreflexion. Das Publikum ist nicht nur Beobachter, sondern Mitspieler in einem offenen Prozess der Bedeutungsproduktion. Und der Fotograf, der diesen Prozess bewusst führt, kann die Essenz des Mediums bewahren: das Bild als Ort zwischen Ausdruck und Begegnung,

7 Vgl. L'Image partagée: Kap. 7 und 11.
8 Vgl. Le Baiser de Judas. Photographie et vérité.

zwischen Aufmerksamkeit und Achtsamkeit, zwischen digitaler Geste und menschlicher Erfahrung.

Die Gegenwart der Fotografie ist damit auch eine ethische Bewährungsprobe. Sichtbarkeit ist Macht, aber sie ist auch Verletzlichkeit. Jedes Bild, das geteilt wird, ist Teil eines Netzes von Bedeutungen, das weit über den Moment hinausreicht. In dieser digitalen Öffentlichkeit wird Authentizität zur Haltung, nicht zur Eigenschaft. Sie zeigt sich im Bewusstsein, dass jedes Bild nicht nur etwas zeigt, sondern auch etwas formt: unsere Wahrnehmung, unsere Empathie, unsere Beziehung zur Welt. Der Fotograf steht heute nicht mehr allein hinter der Kamera, er steht vielmehr mitten im Strom der Bilder, in einem endlosen Austausch zwischen Sehen und Gesehenwerden.

Die Frage ist nicht mehr, ob Fotografie wahr ist, sondern ob sie verantwortlich ist. Zwischen Algorithmen und Aufmerksamkeit, zwischen Selbstinszenierung und Zeugenschaft, bleibt die Kunst des Fotografierens ein Akt des Bewusstseins. Wer sich dem Blick der Anderen aussetzt, trägt Verantwortung für das, was er sichtbar macht. So macht das digitale Zeitalter sichtbar, was der Fotografie von Anfang an eingeschrieben ist: den Versuch, die Welt festzuhalten, ohne sie zu beherrschen, sie zu zeigen, ohne sie zu verlieren.

Kapitel 18: Der Anspruch des Fotografen – Motivation und Streben

Die Kamera in der Hand zu halten bedeutet, mehr als nur ein Werkzeug zu bedienen. Es bedeutet, Entscheidungen zu treffen (und zu verantworten): für den Moment, für die Auswahl, für den Blick, den man auf die Welt richtet. Jeder Druck auf den Auslöser ist nicht bloß ein technischer Vorgang, sondern ein Urteil über die Wirklichkeit, eine Setzung von Bedeutung, auch wenn dies dem Fotografierenden oft nicht bewusst ist. Fotografieren heißt, die eigene Wahrnehmung in ein Bild zu übersetzen, die Welt nicht nur zu zeigen, sondern sie zu deuten, zu gestalten, zu befragen. Fotografie wird so zu einer Haltung und einer Antwort auf die grundlegende Sehnsucht, im Flüchtigen Dauer zu finden, im Alltäglichen Bedeutung, im Vergänglichen Wahrheit.

Dieser Anspruch ist innerlich und existenziell, nicht äußerlich und dekorativ. Er bemisst sich nicht in Klicks, Likes oder Verkäufen, sondern in der Aufrichtigkeit gegenüber dem Gesehenen und gegenüber dem eigenen Blick. Der Fotograf schuldet der Realität ein aufmerksames Auge, und er schuldet sich selbst die Ehrlichkeit, diese Realität nicht einfach wiedergeben zu können, sondern zu interpretieren. Walter Benjamin deutet dies an, wenn er schreibt, Bilder seien nicht bloß Reproduktionen, sondern könnten zum Träger gesellschaftlicher Verantwortung werden.[1] Theodor W. Adorno betont ergänzend, Kunst sedimentiere gesellschaftliches Bewusstsein.[2] Ein Bild prägt, was gesehen und erinnert wird und damit auch was im Verborgenen bleibt. Gerade darin liegt die Abgrenzung zum bloßen Knipsen und zum belanglosen Strom der Bilder in sozialen Medien. Der Unterschied liegt nicht zuerst im Gerät und auch nicht in technischer Perfektion, sondern im Anspruch des Blicks. Wo fotografiert wird, um nur festzuhalten, zu posten oder im Strom des Sichtbaren mitzuschwimmen, bleibt das Bild oft beiläufig. Wo hingegen

1 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. VI.
2 Vgl. Ästhetische Theorie: Gesellschaft – Doppelcharakter der Kunst.

Aufmerksamkeit, Auswahl und Gestaltung zusammentreten, beginnt Fotografie als bewusste Praxis: als Versuch, im Sichtbaren Bedeutung zu finden und ihr eine Form zu geben.

Fotografie ernst genommen bedeutet daher immer auch Selbstverpflichtung zur Aufmerksamkeit, zur Reflexion und zum Widerstand gegen das Banale, Beliebige. Vilém Flusser stellt fest, dass der Fotograf gegen das Programm des Apparats arbeiten müsse. Der Apparat ist dabei nicht nur die Kamera oder das Smartphone, sondern der gesamte technische und infrastrukturelle Komplex, der Bilder erzeugt, verarbeitet, verteilt, postet und teilt. Das technische System drängt zu Wiederholungen, Mustern und automatisierten Blicken. Die eigentliche Aufgabe des Fotografen besteht darin, diese Automatismen zu durchbrechen, bewusst neue Sichtweisen zu suchen und den Apparat in seiner Begrenztheit zu überwinden. Authentischer Anspruch zeigt sich gerade darin, nicht in die Beliebigkeit des mechanisch Reproduzierbaren zu verfallen.

Henri Cartier-Bresson formuliert dies ähnlich: »Fotografieren heißt, den Kopf, das Auge und das Herz in eine Linie zu bringen.«[3] Für ihn ist das Bild ein Akt der Bewusstheit, nicht der Mechanik.

Damit verbindet sich eine ethische Dimension. Wenn Fotografieren Aneignung bedeutet, dann kann diese Aneignung Ausbeutung sein, etwa ein Bild, das einen Menschen oder eine Situation auf Oberfläche reduziert. Sie kann aber auch Verstehen bedeuten, den Versuch, sich einem Gegenüber mit Respekt zu nähern, das Gesehene ernst zu nehmen, es im Bild zu interpretieren, ohne dabei den Respekt zu verlieren. Sebastião Salgado schreibt, er habe Würde, Mitgefühl und Hoffnung gerade dort erfahren, wo man Wut und Bitterkeit erwarten würde und markiert damit sein Ziel, Menschen selbst in Extremsituationen nicht als Elendsobjekte, sondern in Würde und innerer Stärke sichtbar zu machen.[4] Gerade in einer Welt, in der Bilder ständig produziert und konsumiert werden, liegt hier der Anspruch, Fotografie nicht in Beliebigkeit verfallen zu lassen, sondern sie als bewusstes, verantwortliches Handeln zu begreifen.

3 Brief an John de Menil.
4 Vgl. Migrations: Introduction.

John Berger erinnert daran, dass Sehen immer auch Nicht-Sehen bedeutet.[5] Jeder Klick legt fest, was sichtbar wird und was unsichtbar bleibt. Wer sich als Fotograf von der gedankenlosen Bilderflut absetzen will, kann diese Entscheidung daher nicht dem Zufall überlassen, sondern muss sie bewusst und reflektiert treffen. Welche Stimmen, welche Momente, welche Realitäten will man sichtbar machen? Welche Risiken des Weglassens entstehen? Authentizität in der Fotografie ist nicht die Abwesenheit von Interpretation, sondern die Kongruenz zwischen Intention und Darstellung, zwischen erlebter Wirklichkeit und gezeigtem Bild. Dies verweist auf den moralischen Kern fotografischer Arbeit, auf das Sehen als ethischen Akt.

Dieser Anspruch ist utopisch, und gerade deshalb produktiv. Vollendung ist nie erreichbar: Kein Bild wird je die ganze Wahrheit zeigen, kein Ausschnitt die Fülle der Realität enthalten. Doch das Streben selbst, das Ringen um Bedeutung, das Bemühen um Intensität macht den Akt des Fotografierens wertvoll. Roland Barthes beschreibt mit dem Begriff des ›punctum‹, dass es Momente gibt, in denen ein Bild den Betrachter auf existenzielle Weise berührt.[6] Diese Wirkung ist kein Zufall, sondern Ausdruck der Intensität, mit der der Fotograf den Moment wahrgenommen und gestaltet hat.

Nach Ansel Adams lässt sich diese Haltung in dem Gedanken zusammenfassen, dass der Fotograf ein Foto nicht aufnimmt, sondern das Foto macht.[7] Für ihn ist jedes Foto eine bewusste Gestaltung, ein Akt zwischen Technik, Gefühl und moralischer Klarheit. Robert Adams zufolge leben viele Fotografen nicht einfach mit der Fotografie, sondern durch sie. Darin liegt ein entscheidender Hinweis: Fotografieren ist nicht nur Herstellung, sondern eine Weise der Anwesenheit. Der Anspruch des Fotografen besteht dann darin, aufmerksam und einfallsreich genug zu bleiben, um in der sichtbaren Welt mehr zu entdecken als bloße Information – nämlich Bedeutung, Bindung und manchmal sogar Trost.[8]

Fotografie ist somit kein bloßes Handwerk und keine rein ästhetische Praxis. Sie ist Haltung, sie erfordert Entscheidungen, sie ist Dialog. Sie zwingt

5 Vgl. Ways of Seeing: Kap. 1.
6 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10.
7 Vgl. The Print: Visualization and the Expressive Image.
8 Vgl. Why People Photograph.

zur Stellungnahme, fordert Präsenz und Engagement. Der Fotograf wird damit zum Vermittler zwischen Zeit und Wahrnehmung, zwischen Realität und Erinnerung, zwischen Individuum und Gesellschaft. Sein Anspruch ist nicht nur technischer Natur, sondern zutiefst moralisch: der Versuch, das Flüchtige zu bewahren und es in ein Bild zu verwandeln, das nicht nur gesehen, sondern verstanden werden kann.

Kapitel 19: Die Philosophie des Blicks und die Rolle des Betrachters

Fotografie lebt nicht allein durch den Akt des Fotografierens; sie lebt ebenso durch den Blick des Betrachters. Ein Bild existiert erst in seiner vollen Bedeutung, wenn es gesehen, reflektiert und interpretiert wird. Hier offenbart sich die Philosophie des Blicks: Das Foto ist eine Einladung, die Welt zu betrachten – nicht passiv, sondern aktiv, bewusst und kontemplativ. Walter Benjamin beschreibt in seinen Geschichtsphilosophischen Thesen, dass die Vergangenheit im Augenblick der Betrachtung »aufblitzt«.[1] In ähnlicher Weise entfaltet auch ein Foto seine eigentliche Gegenwart erst im Blick. Bedeutung entsteht, wenn Betrachtung, Erinnerung und Aufmerksamkeit aufeinandertreffen.

Der Betrachter wird Teil des Dialogs zwischen Realität, Interpretation und Bedeutung. Er verweilt vor dem eingefrorenen Moment, studiert Details, erkennt Strukturen, Lichtführung, Gestik und Atmosphäre. Fotografie führt den Blick, aber sie zwingt ihn nicht. Linien, Kontraste, Blickachsen der Porträtierten, Hell-Dunkel-Verteilungen und Schärfentiefe lenken das Sehen. Doch diese Führung ist ein Angebot, keine Vorschrift. Der Betrachter darf springen, zurückkehren, sich verlieren. Im Gegensatz dazu ist der Blick im Film gebunden: Die Zeit läuft, der Schnitt entscheidet, das Bild wechselt und erzählt weiter. Während der Film die Zeit dirigiert, macht die Fotografie sie verfügbar. Das Foto öffnet eine rekursive Form der Zeit – der Betrachter kann wiederkehren, verweilen, umkehren –, während der Film sie linear entfaltet.

Roland Barthes unterscheidet zwischen studium – dem kulturell geteilten Interesse an den Lesbarkeiten und Konventionen eines Bildes – und punctum – jenem Element, das uns persönlich trifft, sticht, verwundet.[2] Genau hier entfaltet sich die Philosophie des Blicks: Im Moment, in dem der Betrachter von einem Detail getroffen wird, das aus dem Bild heraustritt und eine Erinne-

1 Vgl. Über den Begriff der Geschichte: These V und VI.
2 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10 und 19.

rung oder Empfindung berührt. Ein Bild wirkt also nicht nur durch das, was es zeigt, sondern durch das, was es in uns auslöst. Dieses punctum kann bei jedem anders liegen: bei Dorothea Langes *Migrant Mother* etwa die verhaltene Hand an der Wange, bei Steve McCurrys *Afghan Girl* der grüne, misstrauische Blick, bei Richard Avedons *Nastassja Kinski and the Serpent* die Spannung zwischen Haut und Schlangenkörper.

Die philosophische Dimension zeigt sich in der Kontemplation. Jeder Blick ist eine Reflexion über Zeit, Vergänglichkeit und Präsenz. Der Moment, der im Bild konserviert ist, wird durch die Wahrnehmung des Betrachters erweitert. Aus dem Flüchtigen wird ein Dauerndes; das Bild gewinnt im Prozess des Betrachtens eine beinahe zeitlose Qualität. Ansel Adams' monumentale Landschaften eröffnen das Gefühl des Erhabenen, Henri Cartier-Bressons entscheidende Augenblicke schärfen das Bewusstsein für Geometrie und Rhythmus, Nan Goldins intime Szenen verankern Verletzlichkeit als Gegenwart. Diese Fotografien sind nicht bloß Motive, sondern Einladungen zur Begegnung. Sie fordern den Betrachter heraus, nicht nur zu sehen, sondern zu verstehen, zu fühlen, zu antworten.

Der Blick hat eine ethische Dimension. Indem wir bestimmten Bildern Aufmerksamkeit schenken, verweigern wir sie anderen; indem wir bestimmte Details betonen, übersehen wir andere. Sehen ist Auswahl und Auswahl hat Folgen: für Sichtbarkeit, für öffentliche Debatten, für Erinnerungskulturen. In einer übersättigten Bildkultur ist Innehalten keine Schwäche, sondern Verantwortung. Susan Sontag warnt davor, dass die Bilderflut das Mitgefühl lähmen kann.[3] Ob ein Foto zur glatten Oberfläche verflacht oder zum Resonanzraum menschlicher Erfahrung wird, entscheidet die Art des Sehens. Beispielhaft zeigen das Thomas Struths Museumsfotografien. Sie machen sichtbar, wie Blicke sozial organisiert sind, wie Menschen Bilder sehen und wie Bilder Menschen sehen lassen. Ebenso spiegelt Jeff Walls *Picture for Women* den Betrachter buchstäblich in die Szene zurück: Das Bild richtet den Blick auf den Blick selbst.

Die Philosophie des Blicks umfasst zudem das Spannungsverhältnis von subjektiver Wahrnehmung und kollektiver Interpretation. In sozialen Medien können Bilder millionenfach gesehen werden, doch ihre Bedeutung wird

3 Vgl. Das Leiden anderer betrachten: Kap. 7.

fortwährend neu verhandelt. Marshall McLuhan formuliert, dass das Medium die Botschaft sei[4] und im fotografischen Kontext bedeutet das: Die Form der Sichtbarkeit (Feed, Story, Reel) prägt die Bedeutung ebenso wie der Inhalt. Darin liegt die Gefahr einer Abstumpfung. Wenn der Blick nicht verweilt, sondern reflexhaft weiterklickt, verliert das Bild seine Tiefe. Ein authentischer Blick ist in dieser Umgebung Widerstand und eine bewusste Entscheidung für Langsamkeit, Wiederholung und Zweifel.

Phänomenologisch betrachtet ist der Blick ein leiblicher, aktiver Vollzug. Maurice Merleau-Ponty beschreibt Sehen als In-der-Welt-Sein. Der Körper ist keine neutrale Hülle, sondern Bedingung des Sehens.[5] Wer ein Foto betrachtet, tritt in Beziehung zu ihm, wird Teil einer Szene, auch wenn diese längst vergangen ist. In Porträts wird diese Beziehung spürbar, wenn der Blick der Dargestellten den unseren kreuzt – das Bild scheint zurückzublicken. In Straßenfotografien von Garry Winogrand oder Alex Webb spüren wir Temperatur, Enge, Licht – Indizes, die das Bild nicht zeigt, aber aufruft. Betrachtung ist damit keine bloße Registrierung, sondern ein Akt existenzieller Teilhabe: eine Begegnung mit Vergänglichkeit, Erinnerung und Gegenwart zugleich. Der Blick aktualisiert den Moment, er gibt ihm Bedeutung hier und jetzt.

Aus alldem folgt: Fotografie ist nicht nur Abbildung, sondern Brücke zwischen Moment und Dauer, zwischen Fotograf und Betrachter, zwischen Welt und Erfahrung. Das Foto dirigiert nicht wie der Film die Zeit, es überlässt sie dem Blick. Seine kompositorischen Führungen sind Wegweiser, keine Gleise. Erst im Zusammenspiel von angebotener Struktur und freier Lektüre erfüllt sich die Philosophie der Fotografie als Bewusstsein für Zeit, Sein und die unendliche Vielfalt menschlicher Wahrnehmung. Und weil Sehen Auswahl ist, bleibt der Blick eine Praxis der Deutung: Er bestimmt mit, wie wir ein Bild lesen, was uns in ihm berührt und was wir an ihm übersehen.

4 Vgl. Die magischen Kanäle: Teil I, Kap. 1.
5 Vgl. Phänomenologie der Wahrnehmung, Erster Teil, Kap. III, §§18–20.

Kapitel 20: Exkurs – Blickübungen

Um die zuvor beschriebene »Philosophie des Blicks« nicht nur theoretisch, sondern auch erfahrbar zu machen, lassen sich kleine Blickübungen formulieren. Sie sind keine Rezepte, sondern Anregungen und Versuche, den eigenen Blick zu verlangsamen, zu differenzieren und bewusster auf die innere Bewegung des Sehens zu achten.

Dabei richten sie sich nicht nur an Bildbetrachter, sondern ebenso an jene, die fotografieren. Denn der fotografische Akt beginnt lange vor dem Auslösen – als Wahl einer Aufmerksamkeit. Wer fotografiert, entscheidet fortwährend, was sichtbar werden darf und was außerhalb des Rahmens bleibt, welche Nähe angemessen ist, welcher Moment »gilt«, welches Licht eine Situation trägt, welche Perspektive eine Beziehung stiftet. Der Apparat nimmt nicht »die Welt« auf, sondern das, was ihm gezeigt wird. Die Kamera sieht nicht, sie wird geführt. In diesem Sinn sind Blickübungen auch Übungen im Fotografieren. Sie schulen nicht die Technik, sondern die Wahrnehmung, aus der jede technische Entscheidung erst Sinn erhält.

Zugleich antizipiert der Fotograf immer schon einen späteren Blick. Komposition, Schärfe, Rhythmus, Bildrand – all das ist ein Angebot an den Betrachter (und oft auch an das zukünftige Selbst des Fotografen), ein stiller Vorschlag, wie das Bild gelesen werden könnte. Wer seine eigene Art zu sehen bewusster wahrnimmt, kann auch bewusster »für einen Blick« gestalten: weniger reflexhaft, weniger nach Konvention, mehr als präzise Setzung. Und nicht zuletzt haben Blickübungen eine moralische Seite. Sie machen spürbar, dass Sehen wertend ist, sowohl beim Betrachten als auch beim Fotografieren. Je genauer der Blick wird, desto deutlicher wird auch die Verantwortung, die mit Sichtbarkeit einhergeht.

Die folgenden Übungen können daher meist doppelt praktiziert werden: einmal vor vorhandenen Bildern (im Museum, im Buch, im Feed, im eigenen

Archiv) und ein zweites Mal »in der Welt«, während des Fotografierens als kurze Unterbrechungen der Routine, als bewusstes Innehalten, als Test, ob der Blick gerade führt, öffnet, festschreibt oder ausweicht. Der Blick, so verstanden, ist nicht nur ein technischer oder ästhetischer Akt, sondern ein Mittel der Selbsterkenntnis. Wer lernt zu sehen, lernt zugleich, wie er sieht und damit auch, wie er fotografiert.

- *Die Mikrologie (einen Raum in vier Schritten lesen):* Wählen Sie ein Foto oder eine Szene und gehen Sie in vier einfachen Schritten vor. Erstens: Beschreiben Sie den ersten Eindruck in einem oder zwei Wörtern, etwa eng, weit, kühl, still oder unruhig. Zweitens: Suchen Sie ein Detail, das diese Wirkung trägt, zum Beispiel eine Tür, eine Lichtfläche oder einen Schatten. Drittens: Fragen Sie sich, wo Sie selbst in diesem Raum stehen oder stehen könnten und welche Wege oder Blickachsen sich öffnen. Viertens: Schreiben Sie höchstens fünf Zeilen dazu – nicht erklären, sondern beschreiben, wie der Raum auf Sie wirkt.[1] Als Übungsbild eignet sich Eugène Atget, *Cour, 28 rue Bonaparte* (1910): Achten Sie dort besonders auf Schwellen, Lichtzonen und die eigentümliche Leere des Hofes. Als zweites Beispiel bietet sich André Kertész, *Chez Mondrian, Paris* (1926), an: Achten Sie hier auf Türöffnung, Treppe, Wandfläche und das kleine Stillleben. Der Raum wirkt nicht durch Fülle, sondern durch die stille Ordnung weniger Dinge; er öffnet Blickachsen, ohne eine Geschichte zu erzählen.

- *Der geführte Freiraum (Linien folgen, frei abweichen):* Suchen Sie ein Bild, in dem Wege, Ufer, Straßen, Geländer oder andere Linien den Blick lenken. Folgen Sie diesen Linien mit den Augen ganz bewusst und beobachten Sie dann, an welcher Stelle Ihr Blick von selbst abweicht oder hängen bleibt. So wird sichtbar, dass Komposition den Blick führen kann, ohne ihn vollständig festzulegen. Gut geeignet sind Ansel Adams, wenn Wege oder Hänge in die Landschaft führen (etwa *The Tetons and the Snake River, Grand Teton National Park, Wyoming* von 1942), Andreas Gursky, wenn horizontale Ordnungen große Flächen strukturieren (etwa

1 Vgl. hierzu Hasse, Jürgen: Photographie und Phänomenologie: Teil I, 2; 3.5; 9.3.

Rhein II von 1999), oder Candida Höfer, wenn Architektur den Blick durch einen Raum leitet (etwa *Trinity College Library Dublin I* von 2004).

- *Der rückblickende Blick (wenn ein Bild zurückschaut):* Betrachten Sie ein Porträt mit direktem Blick in die Kamera und halten Sie kurz inne. Wie wirkt dieser Blick auf Sie – offen, prüfend, verletzlich, selbstbewusst, distanziert? Entsteht Nähe, Unsicherheit, Widerstand oder Neugier? Gut geeignet sind Richard Avedons *William Casby, born in slavery, Algiers, Louisiana* (1963), Steve McCurrys *Afghan Girl* (1984) oder auch Selbstporträts wie Vivian Maiers *Self-Portrait, Chicago Area* (1956) und Cindy Shermans *Untitled #96* (1981), in denen sich Inszenierung und Authentizität verschieben. Die Übung macht erfahrbar, dass Sehen nicht einseitig bleibt: Manche Bilder geben uns das Gefühl, selbst angesehen zu werden.

- *Das periphere Punctum (das Detail am Rand):* Nehmen Sie eine Straßenfotografie oder ein Bild mit vielen Elementen und ignorieren Sie zunächst bewusst das Hauptmotiv. Suchen Sie stattdessen ein kleines Detail am Rand: eine Handbewegung, einen Schatten, einen Blick im Hintergrund, eine zufällige Geste. Fragen Sie sich dann, warum gerade dieses Detail hängen bleibt. So wird verständlich, was Roland Barthes mit *punctum* meint: jenes kleine, oft nebensächliche Element, das einen Betrachter persönlich trifft. Geeignet sind Henri Cartier-Bressons *Derrière la Gare Saint-Lazare* (1932), Garry Winogrands *New York World's Fair* (1964) oder Saul Leiters *Taxi, New York* (1957), weil bei ihnen Randdetails, Nebenfiguren, Gesten oder verdeckte Formen eine unerwartete Wirkung entfalten.

- *Das stille Feld (ein Bild ohne sofortige Geschichte betrachten):* Wählen Sie ein Bild, in dem keine klare Handlung zu sehen ist. Schauen Sie es länger an, ohne sofort eine Geschichte hineinzulesen. Achten Sie stattdessen auf Fläche, Farbe, Horizont, Leere, Rhythmus und auf die Frage, ob das Bild eher wie ein Raum oder eher wie eine Fläche wirkt. Gut geeignet sind Hiroshi Sugimotos *Seascapes*, etwa *Tasman Sea, Ngarupupu* (1990), oder die stillen, zartfarbigen Arbeiten von Rinko Kawauchi, besonders *Illuminance* (2011). Als Vergleich außerhalb der Fotografie kann auch

Mark Rothkos *No. 10* (1950) helfen. Die Übung trainiert langsames Sehen und zeigt, dass nicht jedes Bild zuerst erzählt; manches will zunächst einfach wahrgenommen werden.

- *Die zeitversetzte Begegnung (denselben Menschen oder Ort später noch einmal sehen):* Betrachten Sie zwei Fotografien desselben Ortes oder derselben Person aus unterschiedlichen Jahren nacheinander. Achten Sie auf Veränderungen in Haltung, Gesicht, Umgebung und Stimmung – und ebenso auf das, was gleich geblieben ist. Geeignet sind etwa Steve McCurrys Porträts von Sharbat Gula, *Afghan Girl* (1984) und das spätere Porträt von *Sharbat Gula* (2002), oder Nicholas Nixons Langzeitprojekt *The Brown Sisters* (1975–2022). Die Übung zeigt, dass Zeit im Foto nicht nur als Datum erscheint, sondern als Veränderung von Präsenz.

- *Der abgewandte Blick (dem Blick aus dem Bild hinaus folgen):* Wählen Sie ein Bild, in dem die Hauptfigur nicht in die Kamera schaut. Verfolgen Sie mit den Augen die Blickrichtung der dargestellten Person und fragen Sie sich: Worauf richtet sie sich, was könnte dort liegen und was bleibt außerhalb des Bildes unsichtbar? Geeignet sind Dorothea Langes *Migrant Mother* (1936), Anders Petersens *Café Lehmitz* (ab 1967) oder viele Arbeiten von Alex Webb, etwa *Outside of the Blue Mosque during Ramadan. Istanbul, Turkey* (2001). Die Übung öffnet den Blick über den Bildrand hinaus und erinnert daran, dass jedes Foto mehr andeutet, als es zeigt.

- *Das Resonanzsehen (was nach dem Bild im Inneren bleibt):* Schauen Sie ein Bild länger an und legen Sie es dann weg oder schließen Sie die Augen. Fragen Sie sich: Was bleibt zurück – eine Farbe, eine Geste, ein Gesicht, ein Licht, ein Gefühl? Öffnen Sie das Bild danach noch einmal und vergleichen Sie, was Sie erinnert haben und was Sie übersehen hatten. Gut geeignet sind Nan Goldins *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), Sally Manns *Immediate Family* (1984–1991, Buch 1992) oder Gregory Crewdsons inszenierte Vorstadtbilder, etwa die Serie *Twilight* (1998–2002). Die Übung zeigt, dass Sehen und Erinnern nicht deckungsgleich sind.

- *Der Randtest (den Bildrand bewusst lesen):* Gehen Sie mit den Augen langsam am Bildrand entlang. Achten Sie darauf, was nur halb zu sehen ist, was angeschnitten wird und was gerade noch im Bild bleibt. Schon kleine Verschiebungen des Standpunkts können die Bedeutung eines Bildes verändern, weil am Rand entschieden wird, was mitgemeint und was ausgeschlossen wird. Geeignet sind Joel Meyerowitz' *Camel Coats, New York City* (1975), William Egglestons *Memphis* (ca. 1969) oder Thomas Struths *National Gallery I, London 1989* (1989): In ihnen ist der Bildrand nicht bloße Begrenzung, sondern eine Zone der Mitentscheidung – dort erscheinen Anschnitte, Nebenfiguren, räumliche Fortsetzungen oder Ausschlüsse, die den Sinn des Bildes verschieben.

- *Die Varianten-Serie (dieselbe Szene, drei Versionen):* Variieren Sie ein Motiv in drei einfachen Entscheidungen: erstens Nähe oder Distanz, zweitens höherer oder tieferer Standpunkt, drittens anderes Format oder eine andere Brennweite. Vergleichen Sie danach die Wirkung der drei Versionen. Was wirkt ruhiger, direkter, distanzierter oder klarer? Als Referenzen eignen sich Henri Cartier-Bresson (*Hyères, France*, 1932) für disziplinierte Standpunkte, Lee Friedlander (*New York City*, 1966) für das Spiel mit dem Rahmen oder Bernd und Hilla Becher (*Water Towers*, 1968–80) für systematische Variation. Die Übung macht sichtbar, dass die Wirkung eines Bildes nicht nur vom Motiv abhängt, sondern von der Entscheidung, wie es gezeigt wird.

- *Das Licht-Argument (Licht und Schatten lesen):* Wählen Sie ein Bild mit starken hellen und dunklen Zonen. Schauen Sie zuerst nur auf die hellen Stellen: Was wird dort sichtbar? Betrachten Sie danach die dunklen Bereiche: Was bleibt verborgen oder nur angedeutet? So wird erfahrbar, dass Licht nicht nur sichtbar macht, sondern auch verbirgt. Geeignet sind fotografisch etwa Brassaï (*Paris de nuit*, 1933), Bill Henson (*Untitled #76*, 2005) oder Daidō Moriyama (*Stray Dog, Misawa*, 1971); als ältere Vergleichsfolie kann auch Michelangelo Merisi da Caravaggio (*Die Berufung des heiligen Matthäus*, 1599–1600) helfen, um das Spiel von Hell und Dunkel zu verstehen. Im eigenen Fotografieren

entspricht dem die bewusste Entscheidung, ob für das Licht oder für den Schatten belichtet wird.

- *Das Zeitfenster (warten statt sofort auslösen):* Wählen Sie ein Motiv – etwa eine Straßenecke, ein Fenster oder eine Tischszene – und fotografieren Sie es erst nach einer festgelegten Wartezeit, zum Beispiel nach zwei Minuten. Beim Betrachten eines Bildes gilt dasselbe: Verlassen Sie es zwei Minuten lang nicht. Beobachten Sie, wie sich in dieser Zeit die Wahrnehmung verändert. Walker Evans eignet sich dafür mit seiner ruhigen, verweilenden Sachlichkeit (*Main Street, Saratoga Springs, New York*, 1931), Jeff Wall mit der kalkulierten Zeit seines Tableaus (*A View from an Apartment*, 2004–5). Die Übung macht sichtbar, wie stark Bedeutung vom Tempo abhängt.

- *Die Körperposition (sehen heißt auch den eigenen Körper bemerken):* Achten Sie beim Betrachten eines Bildes auf Ihre eigene körperliche Reaktion. Gehen Sie näher heran, weichen Sie zurück, neigen Sie den Kopf? Beim Fotografieren desselben Motivs verändern Sie nur Ihre Körperhaltung: knien, strecken, einen Schritt zur Seite gehen. Vergleichen Sie danach die Bilder. Geeignet sind André Kertész (*Satiric Dancer*, 1926) für ungewöhnliche Perspektiven, Diane Arbus (*Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.*, 1962) für das Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz oder Daidō Moriyama (*Stray Dog, Misawa*, 1971) für einen körpernahen Zugriff. Die Übung zeigt, dass Sehen kein rein optischer Vorgang ist: Der Körper schaut immer mit.

- *Die Kontextprobe (wie Titel und Informationen ein Bild verändern):* Betrachten Sie ein Foto zunächst ohne Titel, Ort, Datum oder Bildunterschrift. Lesen Sie diese Informationen erst danach oder recherchieren Sie sie kurz. Fragen Sie sich dann: Was verändert dieses Wissen an meiner Wahrnehmung? Geeignet sind Arbeiten von Lewis Hine (*Addie Card, 12 years old, spinner in North Pownal Cotton Mill, Vermont*, 1910), weil seine Bilder stark vom sozialen Rahmen leben, von Sebastião Salgado (*Serra Pelada, Gold Mine, Brazil*, 1986), weil Bildwirkung und Bildrahmung eng

zusammenhängen, oder von Martha Rosler (*House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–72), weil politische Bedeutung oft durch den Kontext mitproduziert wird. Im eigenen Fotografieren kann ein knapper Kontextsatz notiert werden, um später zu prüfen, wie stark Zusatzinformationen die Lektüre steuern.

- *Die Serien-Lektüre (ein Bild und dann mehrere):* Legen Sie drei bis fünf Bilder desselben Themas nebeneinander. Betrachten Sie sie zuerst einzeln und dann als Reihe. Fragen Sie sich: Entsteht jetzt ein Rhythmus, eine kleine Erzählung, eine Steigerung oder ein Bruch? Geeignet sind Arbeiten von Duane Michals (*Things Are Queer*, 1973) für fotografische Sequenzen, von Sophie Calle (*Suite Vénitienne*, 1980) für serielles Erzählen oder von Alec Soth (*Sleeping by the Mississippi*, 2004) für die Logik von Werkgruppen und Fotobüchern. Im eigenen Fotografieren entspricht dem eine bewusste Mini-Serie mit konstantem Motiv und variierter Distanz oder variiertem Timing. Die Übung zeigt, dass Bedeutung oft erst durch Nachbarschaft entsteht.

- *Der Tonfall-Test (aggressiv oder behutsam?):* Fragen Sie bei einem Bild nach seinem Tonfall. Wirkt es hart, laut, grell, aufdringlich – oder eher ruhig, offen, vorsichtig, zurückhaltend? Vergleichen Sie dafür zum Beispiel Arbeiten von Weegee (*Their First Murder*, 1941) oder Bruce Gilden (*Facing New York*, 1992) mit denen von Rineke Dijkstra (*Kolobrzeg, Poland*, 1992) oder Stephen Shore (*U.S. 97, South of Klamath Falls, Oregon*, 1973). Beim eigenen Fotografieren kann dasselbe Motiv in zwei Haltungen aufgenommen werden: einmal zupackend, einmal zurückhaltend. So wird sichtbar, dass Stil nicht nur Form, sondern auch Haltung ist.

- *Die Auswahl-Übung (Fotografie geht im Edit weiter):* Nehmen Sie 20 bis 30 Aufnahmen derselben Situation. Wählen Sie zuerst spontan drei Favoriten aus. Wählen Sie danach noch einmal drei Bilder, diesmal nach einem klaren Kriterium, zum Beispiel stärkste Geste, klarster Bildrand oder größte Mehrdeutigkeit. Vergleichen Sie beide Auswahlen. Geeignet sind Magnum-Kontaktbögen von Henri Cartier-Bresson, etwa zu

Derrière la Gare Saint-Lazare (1932), oder Robert Capa, etwa zu *D-Day and the Omaha Beach Landings* (1944), sowie William Kleins Fotobuch *Life is Good & Good for You in New York: Trance Witness Revels* (1956), bei dem Auswahl und Reihenfolge besonders stark ins Gewicht fallen. Die Übung zeigt: Der fotografische Blick endet nicht mit dem Auslösen, sondern arbeitet in der Auswahl weiter.

Solche Übungen sind kleine Experimente der Aufmerksamkeit – vor Bildern und im Moment ihrer Entstehung. Sie machen das Sehen als Praxis zwischen Wahrnehmen und Denken, zwischen Ästhetik und Ethik selbst zum Gegenstand des Nachdenkens. Wer so übt, schärft nicht nur das Bewusstsein für Formen, sondern für Entscheidungen: Was wird sichtbar und was wird ausgeschlossen? Welche Nähe ist möglich, welche Distanz notwendig? Und wie verändert sich ein Motiv, wenn es nicht nur angeschaut wird, sondern es auch gewählt, gerahmt, belichtet und später ausgewählt wird? Der Blick, der so geschult wird, erkennt Beziehungen zwischen Welt und Ich, zwischen Gegenwart und Erinnerung, zwischen Oberfläche und Tiefe und er lernt, Verantwortung als Teil des Fotografischen zu begreifen.

Kapitel 21: Das fotografische Subjekt und die Identität

Fotografie betrifft das Subjekt in mehrfacher Weise. Mit »Subjekt« ist hier vor allem der Mensch gemeint: der Mensch als Wahrnehmender, als Handelnder, als Fotografierter und als Betrachter. Das fotografische Subjekt ist also nicht nur die Person vor der Kamera, sondern ebenso das Selbst, das auswählt, blickt, deutet und auf Bilder antwortet. Identität meint in diesem Zusammenhang nicht bloß persönliche Einzigartigkeit, sondern die Weise, in der ein Mensch im Bild erscheint, gelesen wird und sich selbst darin wiederfinden oder verlieren kann.

Jede Aufnahme ist darum Spiegel und Bühne zugleich. Der abgebildete Mensch tritt hervor, doch er wird dabei auch fixiert, kontrolliert, interpretiert. Michel Foucaults Konzept der Disziplinargesellschaft lässt sich hier fruchtbar machen: Sichtbarkeit ist Macht. Der fotografische Blick funktioniert in manchen Kontexten wie das Panoptikum[1] – nicht weil jede Kamera wörtlich überwacht, sondern weil das Bewusstsein, gesehen und festgehalten zu werden, Verhalten formt. Der Blick der Kamera kann so ein Subjekt hervorbringen, das sich selbst kontrolliert und nach dem erwarteten Bild seiner selbst richtet.

Roland Barthes wiederum schreibt, dass das Porträt nie einfach die Person zeige, sondern immer auch ihre »Totenmaske« enthalte: ein Abbild, das über das Leben hinausweist, ein Moment, in dem Präsenz und Vergänglichkeit ineinanderfallen. Das fotografische Subjekt erscheint daher nie nur als lebendige Gegenwart, sondern immer auch als etwas, das schon in den Bereich der Erinnerung, der Spur und des Verlusts eintritt.[2]

Seit den frühen Daguerreotypien wird das Porträt als Ort der Identität verstanden. August Sander entwarf mit *Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929 ff.) eine fotografische Typologie: Bauern, Arbeiter, Intellektuelle. Seine Arbeit ist

1 Vgl. Überwachen und Strafen: Teil III, Kap. 3.
2 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 14, 37 und 38.

weniger Porträt einzelner Menschen als eine soziologische Kartografie. Fotografie zeigt hier, wie Individualität in Typen überführt wird – in eine Ordnung des Sichtbaren, die soziale Hierarchien nicht nur abbildet, sondern mit hervorbringt.

Richard Avedon greift diese Tradition in *In the American West* (1979–84) auf, radikalisiert sie jedoch: »Ein Porträt ist keine Ähnlichkeit. In dem Moment, in dem ein Gefühl oder eine Tatsache in ein Foto verwandelt wird, ist es keine Tatsache mehr, sondern eine Meinung.«[3] Identität im Bild ist also nicht einfach Tatsache, sondern immer schon Interpretation: Ergebnis von Auswahl, Pose, Licht, Hintergrund und Blick.

Mit Cindy Shermans *Untitled Film Stills* (1977–80) verschiebt sich der Fokus. Sie inszeniert sich selbst in Rollen – Sekretärin, Hausfrau, Verführerin – und dekonstruiert damit kulturelle Codes weiblicher Identität. Ihre Arbeit bestätigt Judith Butlers These, dass Geschlecht nicht Substanz, sondern performativer Akt ist.[4] Das Subjekt erscheint hier nicht als innerer Kern, sondern als etwas, das durch Rollen, Gesten und Wiederholungen hervorgebracht wird.

Nan Goldin führt dieses Prinzip in die Intimität. Ihre Fotografien zeigen Gemeinschaften, Beziehungen, Verletzlichkeiten und Selbstentwürfe im Raum des Persönlichen. Identität erscheint hier nicht als feste Form, sondern als etwas Fragmentiertes, Gefährdetes und zugleich Geteiltes. Das Subjekt ist nicht souverän, sondern abhängig von Nähe, Blicken und Beziehungen.

Francesca Woodman schließlich zeigt in ihren Selbstporträts das eigene Verschwinden – ein Subjekt, das sich in Bewegung, Unschärfe und Auflösung erfährt. Hier wird das Ich nicht stabilisiert, sondern in Frage gestellt: ein flüchtiges Dasein zwischen Sichtbarkeit und Entzug. Fotografie dient in solchen Bildern nicht dazu, Identität zu sichern, sondern dazu, ihre Brüchigkeit sichtbar zu machen.

Auch Diane Arbus' Porträts – Zwillinge, Transvestiten, Zirkusleute – verhandeln Identität als Grenzerfahrung. Ihre Bilder fordern den Betrachter heraus, den eigenen Blick auf das Andere zu reflektieren: nicht nur, was gezeigt wird, sondern wie es gezeigt wird, als Nähe, die zugleich Distanz wahrt. Susan Sontag kritisiert an Arbus' Projekt, dass es zwar auf Menschen in verletzlicher

3 In the American West: Foreword.

4 Vgl. Das Unbehagen der Geschlechter: Kap. 1, Absch. 4–6.

Lage blickt, diesen Blick aber nicht auf ein mitfühlendes oder helfendes Anliegen hin ausrichtet. Dadurch kann beim Betrachten der Fotos Mitgefühl selbst fraglich werden.[5] Das fotografische Porträt wird so zur moralischen Frage: Wer darf wen wie zeigen – und welche Haltung wird im Bild und im Betrachten mitproduziert?

Neuere Positionen erweitern diese Auseinandersetzung. Zanele Muholi aus Südafrika bezeichnet die Porträts Schwarzer queerer Menschen als »visual activism« – Fotografie als Selbstermächtigung. Samuel Fosso inszeniert sich in wechselnden Identitäten – als Kolonialsoldat, Politiker, Rockstar – und sprengt damit den kolonialen Blick. Gillian Wearing (*Me as…*, 1995–2000) trägt Masken anderer Menschen, um zu zeigen, dass Identität eine soziale Verhandlung ist: Wir sehen uns selbst nie ganz unabhängig von den Bildern, die andere von uns haben.

Damit wird deutlich: Fotografie ist nie bloß Darstellung, sondern ein Ort der Subjektkonstitution. Sie erzeugt Identität nicht einfach, aber sie wirkt an ihr mit – indem sie sie inszeniert, bestätigt, typisiert, destabilisiert oder verweigert. Das gilt in besonderem Maß für die Gegenwart. Das Selfie ist zur alltäglichsten Form des fotografischen Selbst geworden – eine performative Geste, in der Subjektivität zugleich produziert und konsumiert wird. Jean Baudrillard sieht in der allgegenwärtigen Bilderproduktion das »Verschwinden des Realen im Zeichen«[6]. Das Selfie kann in diesem Sinn als Simulacrum erscheinen: eine Simulation von Authentizität, deren Wahrheit sich oft im Effekt misst – in Likes, Filtern, Wiederholungen. Doch es wäre zu einfach, diese Praxis nur zu verurteilen. Sie offenbart zugleich den Wunsch, gesehen und erinnert zu werden – das Bedürfnis, im unendlichen Strom der Bilder Spuren zu hinterlassen.

Gleichzeitig ist Fotografie heute auch Instrument der Kontrolle. Biometrische Pässe, Gesichtserkennung und Überwachungskameras verwandeln das Gesicht in Daten. Shoshana Zuboff spricht von einer Ökonomie der Überwachung, in der Sichtbarkeit zur Ware wird.[7] Hier kollidiert das Selbstporträt mit dem Überwachungsbild. Was einst Ausdruck von Autonomie sein

5 Vgl. Über Fotografie: Amerika im düsteren Spiegel der Fotografie.
6 Vgl. Simulacres et Simulation: Kap. 1.
7 Vgl. Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus: Kap. 3 und 14.

konnte, wird zur Form der Datenerfassung. Foucaults Machtanalysen treffen in dieser digitalen Gegenwart auf erschreckende Weise zu: Das Subjekt wird nicht nur gesehen, sondern berechnet.[8]

Zwischen diesen Polen – Selbstinszenierung und Kontrolle – bleibt die Frage nach Identität im Bild zentral: Was ist das fotografische Selbst? Maurice Merleau-Ponty betont, dass Wahrnehmung immer verkörpert ist: Das Sehen ist leiblich, das Bild ein Echo dieser Verkörperung.[9] In diesem Sinn kann Fotografie eine Rückkehr zum Körper bedeuten – eine Erinnerung an das gelebte, endliche Subjekt. Wenn Woodman, Goldin oder Muholi Körper in Szene setzen, tun sie das, um Identität als gelebte Erfahrung zurückzugewinnen. Fotografie wird hier zur Antwort auf Entfremdung: ein Versuch, das Selbst in der Sichtbarkeit zu verankern, ohne ihm eine letzte Stabilität vorzutäuschen.

So zeigt sich: Fotografie produziert Subjektivität in vielfacher Weise – als Disziplinierung, als Performance, als Widerstand, als Erinnerung. Sie ist nicht Spiegel, sondern Bühne; nicht Abbild, sondern Prozess. Das fotografische Subjekt ist kein statisches Ich, sondern ein Ort der Aushandlung zwischen Körper, Blick, Macht und Bedeutung. Darin liegt ihre ethische und philosophische Kraft: Identität erscheint in der Fotografie nicht als fertiger Besitz, sondern als etwas, das im Gesehenwerden, im Sich-Zeigen und im Betrachten immer neu entsteht.

8 Vgl. Überwachen und Strafen: Teil III, Kap. 2.

9 Vgl. Phänomenologie der Wahrnehmung, Erster Teil, Kap. III, §§19–21.

Kapitel 22: Das fotografische Selbstbild – Gesicht, Porträt und Selfie

Das vorige Kapitel fragte allgemein nach Subjektivität und Identität im fotografischen Bild. Nun verengt sich der Blick auf eine besondere und besonders aufschlussreiche Form davon: das fotografische Selbstbild. Im Gesicht, im Porträt, im Selbstporträt und heute im Selfie wird sichtbar, wie sehr Fotografie nicht nur Identität darstellt, sondern an ihrer Hervorbringung mitwirkt. Das fotografische Selbst ist kein innerer Kern, der im Bild einfach ans Licht käme. Es entsteht im Zusammenspiel von Blick, Pose, Technik, Erwartung und Erinnerung.

Fotografien halten Gesichter fest, doch sie zeigen selten, wer jemand »wirklich« ist. Seit ihren Anfängen stand die Fotografie im Dienst des Porträts und damit im Dienst einer Hoffnung: im Bild das Eigene zu finden. Gerade darin liegt aber ihre Ambivalenz. Das fotografische Gesicht ist nie einfach das Selbst, sondern immer schon dessen Übersetzung. Es erscheint als Oberfläche und Ausdruck, als Behauptung und Maske, als Präsenz und Distanz zugleich. Das Porträt verspricht Identität, aber es liefert nur deren sichtbare Form.

Als im 19. Jahrhundert die ersten Porträtstudios entstanden, versprach die Fotografie etwas Neues: die Möglichkeit, das eigene Gesicht scheinbar wahrheitsgetreu zu sehen. Wo Malerei und Zeichnung noch deutlicher als Deutung erschienen, schien das Foto unmittelbare Gewissheit zu bieten. Doch diese Gewissheit war von Anfang an inszeniert. Licht, Hintergrund, Pose, Kleidung, Requisiten – all dies formte das Gesicht zu einem Bild der Würde, der Klasse, der Individualität. Die Fotografie machte das Selbst nicht einfach sichtbar; sie brachte den Wunsch hervor, im eigenen Bild erkannt zu werden.

Roland Barthes beschreibt die paradoxe Erfahrung, fotografiert zu werden: Ich bin zugleich der, der sich dargestellt glaubt, und der, der sich dabei selbst darstellt. Das Subjekt spaltet sich in den Körper, der anwesend ist, und das Bild, das von ihm bleibt. Der Moment des Fotografiertwerdens ist deshalb

nicht nur technisch, sondern existenziell. Ein zweites Selbst entsteht: eines, das gesehen, aufgehoben, weitergegeben und erinnert werden kann, während das lebendige Ich weitergeht und sich verändert. Jedes Porträt trägt so etwas von einer Verwandlung in sich. Es bewahrt das Gesicht, aber es löst es zugleich aus dem Strom des Lebens heraus.[1]

In der Porträtfotografie des 20. Jahrhunderts wird diese Spannung bewusst reflektiert. Richard Avedon radikalisiert die Pose, indem er sie von fast allem Kontext befreit: heller Hintergrund, harte Präsenz, Konzentration auf Gesicht und Körper. Das Subjekt erscheint bei ihm nicht als gesicherte Essenz, sondern als Moment zwischen Kontrolle und Offenbarung. Seine Porträts zeigen keine »wahre Identität«, sondern den Versuch, eine Identität vor der Kamera zu behaupten.

Mit Cindy Sherman verschiebt sich der Akzent entscheidend. In ihren *Untitled Film Stills* (1977–1980) schlüpft sie in Rollen – Hausfrau, Studentin, Verführerin, Sekretärin – und zeigt gerade dadurch, dass das fotografische Selbstbild nie nur Ausdruck eines Inneren ist. Es ist auch kulturelles Skript. Das Ich erscheint nicht als Ursprung der Darstellung, sondern als etwas, das sich durch Bilder, Gesten und Rollen erst zusammensetzt. Hier berührt sich die Fotografie mit Judith Butlers Einsicht, dass Identität nicht stabile Substanz, sondern performativer Vollzug ist.[2] Das Bild zeigt dann nicht, wer jemand »ist«, sondern wie Identität im Zeigen hergestellt wird.

Das Selbstporträt in der Fotografie ist deshalb nie bloße Selbstwiedergabe. Es ist immer auch Experiment. Schon im klassischen Selbstporträt wird das eigene Gesicht nicht einfach aufgenommen, sondern gewählt, getestet, in Szene gesetzt. Man zeigt sich nicht nur anderen, sondern auch sich selbst. Im Selfie wird das eigene Gesicht zur Adresse des eigenen Blicks: Ich sehe mich, indem ich mich zeige. Das fotografische Selbstbild ist daher nicht nur Dokument, sondern Handlung, ein Versuch, sich zu verorten, sich zu behaupten, sich zu prüfen oder sich zu entwerfen.

Mit der digitalen Kultur spitzt sich diese Dynamik weiter zu. Das Selfie ist die alltäglichste Form des fotografischen Selbstbildes geworden. Es scheint die Vermittlung zu verkürzen: kein anderer Fotograf, kein fremder Blick, nur

1 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10, 12 und 13.
2 Vgl. Das Unbehagen der Geschlechter: Kap. 1, Absch. 4–6.

das Ich mit seinem Gerät. Doch diese Unmittelbarkeit ist trügerisch. Auch das Selfie ist gerahmt durch Filter, Plattformen, Erwartungen und soziale Codes. Das Ich wird sein eigener Produzent, aber nicht unter freien Bedingungen. Es zeigt sich in einem Raum, in dem Sichtbarkeit bewertet, verteilt und standardisiert wird. Das Selbstbild wird damit zur Währung der Aufmerksamkeit.

Andy Warhol nimmt diesen Übergang früh vorweg. Seine Polaroids zeigen Gesichter als Oberflächen der Reproduktion. Identität erscheint hier nicht als Tiefe, sondern als Wiederholbarkeit, als Stil, als Effekt des Bildes. Authentizität wird Pose. Warhol versteht, dass das moderne Selbst nicht jenseits seiner Bilder existiert, sondern in ihnen zirkuliert. Das Bild ist nicht mehr bloß Spiegel, sondern Medium einer Kultur, die sich durch Sichtbarkeit organisiert.

Eine radikalere Variante dieser Logik zeigt Lucas Samaras. In seinen *AutoPolaroids* und späteren *Photo-Transformations* wird das Selbst nicht nur aufgenommen, sondern im Bild selbst bearbeitet, verzerrt, verschoben. Gerade weil die fotografische Oberfläche hier materiell manipuliert wird, erscheint Identität nicht als innerer Kern, sondern als etwas Instabiles, Verformbares, Taktisches. Das Selbstbild wird zum Ort seiner eigenen Veränderung.

Das Selfie ist die demokratisierte Fortsetzung dieser Entwicklung. Wo Warhol noch die Bildoberfläche als Kulturphänomen inszeniert und Samaras sie materiell bearbeitet, ist das Smartphone heute der alltägliche Apparat einer solchen Selbstproduktion. Doch dieser Apparat ist kein neutraler Spiegel. Er glättet, korrigiert, optimiert, filtert. Das Gesicht wird zum Interface, an dem sich soziale Anerkennung, Selbstbehauptung und algorithmische Normierung kreuzen. Der Satz »Ich zeige mich« bedeutet daher immer auch: Ich zeige mich in einer Form, die schon vom Medium mitgeprägt ist.

Darin liegt die Ambivalenz des fotografischen Selbst im digitalen Zeitalter. Es sucht Authentizität und erzeugt dabei oft Simulation. Es will Präsenz sichern und gerät doch in Wiederholung. Es möchte Spuren hinterlassen und zerfließt zugleich im Strom der Bilder. Filter, Retusche, Schönheitsnormen, KI-Porträts und automatische Optimierung lösen das Gesicht weiter in ästhetische Fragmente auf. Die Fotografie, die einst versprach, das Ich sichtbar zu machen, macht heute oft seine Formbarkeit sichtbar.

Doch es wäre zu einfach, diese Entwicklung nur als Verfall zu lesen. Auch im Selfie zeigt sich ein ernstes Bedürfnis: gesehen zu werden, sich zu verorten,

dem eigenen Dasein eine sichtbare Spur zu geben. Das fotografische Selbstbild ist deshalb nicht bloß Narzissmus, sondern auch eine Weise, im Sichtbaren um Gegenwart zu ringen. Es sagt: Ich bin hier – zumindest im Bild, in diesem Moment, unter diesen Bedingungen.

So bleibt das fotografische Selbst eine paradoxe Figur. Es ist weder reine Wahrheit noch bloße Täuschung. Es ist ein Prozess, in dem sich ein Mensch im Medium des Bildes entwirft, beobachtet, stabilisiert oder auch verliert. Das Gesicht ist dabei nicht der sichere Ort der Identität, sondern ihre empfindlichste und sichtbarste Verhandlung. Im Porträt, im Selbstporträt und im Selfie zeigt die Fotografie daher nicht einfach, wer jemand ist. Sie zeigt, wie das Selbst im Bild versucht, Form anzunehmen.

In dieser Spannung liegt die philosophische Pointe des fotografischen Selbstbildes. Das Selbst erscheint nicht als Besitz, sondern als Praxis; nicht als fertiger Ursprung, sondern als etwas, das im Zeigen, Gesehenwerden und Erinnern immer neu entsteht. Genau darin liegt die eigentliche Wahrheit des fotografischen Gesichts: nicht dass es ein verborgenes Inneres enthüllt, sondern dass es sichtbar macht, wie sehr unser Selbstverhältnis an Bilder gebunden ist.

Kapitel 23: Sich in Perspektiven setzen

Fotografie beginnt mit einem Blick – aber endet nicht dort. Wer fotografiert, entscheidet sich nicht nur für ein Motiv, sondern immer auch für eine Perspektive. Dieser Standpunkt ist nicht neutral. Er ist Haltung, Wahl und Aussage. Doch was passiert, wenn man ihn verlässt, wenn man sich ver-rückt, in neue Blickwinkel begibt, gewohnte Sichtachsen aufbricht? Dieses Kapitel fragt nach der Kraft der Perspektive und dem Mut zur Verrückung.

Eine Fotografie kann uns irritieren, gerade weil sie nicht das zeigt, was wir erwarten. Sie lässt uns stutzen, neu schauen, denken. Dieser Effekt entsteht oft dadurch, dass der Fotograf sich nicht mit dem naheliegenden Blick zufriedengibt. Er kriecht auf den Boden, steigt auf einen Hügel, lehnt sich aus dem Fenster, dreht die Kamera. Das Bild wird dadurch nicht unbedingt schöner, aber lebendiger, eigenwilliger, manchmal auch ehrlicher. Perspektive ist Gestaltung. Sie ist Ausdruck einer inneren Haltung zur Welt.

Ein Beispiel: In den Arbeiten von Alex Webb wird die Perspektive zur Choreografie. Seine Straßenszenen – etwa von *Istanbul* – zeigen dichte, vielschichtige Kompositionen. Webb nutzt häufig ein 35 mm-Weitwinkelobjektiv, fotografiert von leicht erhobenen oder schrägen Positionen. Dadurch entstehen Bilder, in denen sich Vorder-, Mittel- und Hintergrund durchdringen, überlagern, widersprechen. Seine Fotografie lässt sich als Suche nach Spannung und nach einer Form von Ordnung innerhalb komplexer, chaotischer Situationen verstehen.[1] Die Perspektive ist hier keine Distanz, sondern Teilhabe. Sie will nicht kontrollieren, sondern aushalten.

Ein anderes Beispiel: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*. Sie zeigt sich selbst in der Rolle einer Sekretärin, die in einer Straßenszene steht, leicht verunsichert, der Blick schweift ab. Die Kamera steht leicht unterhalb der Figur, frontal, scheinbar beiläufig. Doch die Perspektive inszeniert zugleich

1 Vgl. The Suffering of Light: Thirty Years of Photographs by Alex Webb.

ein ganzes Blicksystem: das der Filmgeschichte, der Männlichkeit, der Rolle. Sherman zerlegt die Perspektive: »Ich spiele keine Rolle, ich stelle eine Rolle in Frage«, sagt sie.[2]

Auch die Wahl der Brennweite ist ein Akt der Perspektive. Ein Weitwinkelobjektiv etwa öffnet den Raum, macht Nähe möglich. Wer damit arbeitet, muss sich bewegen, an Motive herantreten, Beziehungen eingehen. So entstehen Bilder, die intim wirken, direkt, unmittelbar.

Ein klassisches Beispiel: Bruce Gildens Serie zu *Coney Island* von 1986. Mit Blitz, Weitwinkel und Kompromisslosigkeit hält er Gesichter fest – aus nächster Nähe, mit aufdringlicher Direktheit. Die Perspektive ist frontal, invasiv, grell. Gilden selbst sagt, dass er nahe heran geht, weil er selbst ein Teil davon ist.[3] Die Grenze zwischen Beobachtung und Provokation verwischt. Der Blick ist nicht neutral, sondern fordernd – vielleicht sogar übergriffig. Aber er zeigt: Nähe ist kein technischer Effekt, sondern eine Haltung. In diesem Sinne lässt sich auch Robert Capas Auffassung verstehen, dass die Qualität eines Bildes von der Bereitschaft abhängt, sich dem Geschehen wirklich auszusetzen und ihm nahe zu kommen.[4] Nähe ist nicht bloß ein räumlicher Wert, sondern eine Entscheidung darüber, wie die Welt gesehen wird.

Das Teleobjektiv hingegen rückt Fernes nahe. Es verdichtet Raum, hebt Vorder- und Hintergrund aus dem Zusammenhang. In Sebastião Salgados Reportagen – etwa *Goldmine, Serra Pelada* – wird dies zur ästhetischen Strategie. Aus der Distanz zeigt Salgado das Menschliche im Monumentalen. Hunderte Körper klettern wie Ameisen eine steile Wand hinauf. Der Raum wird zur Fläche, die Bewegung zur Choreografie. Die Perspektive hier ist nicht neutral – sie ästhetisiert Arbeit, zeigt ihre Gewalt, aber auch ihre Würde.

Ein Perspektivwechsel kann daher auch ein Perspektivgewinn sein. Wer die Kamera dreht, dreht auch den eigenen Blick. Wer sich ver-rückt, sieht mehr. Der Fotograf Daidō Moriyama etwa nutzt die Kamera nicht zur Kontrolle, sondern zur Entgrenzung. Seine Aufnahme *Stray Dog* ist unscharf, grobkörnig, aus einer tiefen Perspektive aufgenommen. Der Hund tritt aus

2 Zit. n. Cindy Sherman: Katalog zur Ausstellung.
3 Interview zu Face.
4 Photographs: Introduction.

dem Schatten hervor – bedrohlich, verloren, stark. Die Kamera ist nicht Beobachterin, sondern Komplizin eines unsteten Blicks.

Oder Elina Brotherus, *The Loneliness of a Photographer* von 2000. Sie stellt sich selbst in die Landschaft – am Rand eines Felsens, am Ufer eines Sees. Die Kamera zeigt sie von hinten, mittig im Bild. Der Blick wird zum Spiegel. Ihre Perspektive fragt nicht nach Schönheit, sondern nach Beziehung: zur Natur, zum Ich, zum Sehen. Die Perspektive wird zur Reflexion über Sichtbarkeit.

Fotografie lebt von diesem Spiel: zwischen Standpunkt und Bewegung, zwischen Abstand und Nähe, zwischen Kontrolle und Irritation. Wer fotografiert, nimmt eine Position ein – aber muss sie nicht halten. Gerade in der Bewegung, im Ausprobieren, im Verlassen des Offensichtlichen liegt die eigentliche Freiheit des Mediums.

Jede Perspektive ist eine Entscheidung darüber, welche Weltbeziehung ein Bild eingeht – was es zulässt, was es ausschließt, worauf es insistiert. »Wo ich stehe« meint damit immer auch: Aus welcher Haltung heraus ich sehe; welche Absicht, welches Wissen, welche Verantwortung meine Nähe oder Distanz begründet. Die Kamera liefert keine Neutralität, sie materialisiert Position: Im Bild wird sichtbar, dass Perspektive weniger optische Technik ist als eine Form des Urteilens – eine gedachte, gefühlte, begründete Setzung, die sich in Linien, Abständen und Blickachsen niederschlägt. Garry Winogrand spitzt dies zu, wenn er meint, dass es ihm beim Fotografieren nicht um das fotografierte Ding gehe, sondern darum, wie es fotografiert aussieht.[5] Perspektive verändert nicht nur, was wir sehen, sondern wie es wirkt.

Deshalb: Sich in Perspektiven setzen heißt, sich selbst nicht zu ernst zu nehmen – den Apparat, den Blick, die Konvention zu ver-rücken. Nur wer bereit ist, den eigenen Blick zu verunsichern, kann neue Bilder finden. Und nur wer neue Bilder wagt, kann neue Wirklichkeit zeigen.

In diesem Sinn ist jeder Perspektivwechsel auch eine Form von Erkenntnisarbeit. Perspektive ist Haltung, Bewegung und Kritik zugleich: ein visuelles Denken, das nicht den Standpunkt verteidigt, sondern ihn befragt. Fotografie lehrt, dass Wahrheit kein fixer Ort ist, sondern ein Raum, der sich nur öffnet, wenn wir uns darin bewegen.

---

5 Vgl. Figments from the Real World.

Kapitel 24: Einzelbild und Serie

Wer sich in Perspektiven setzt, lernt schnell, dass fotografisches Sehen nicht nur eine Frage des Standpunkts ist, sondern eine Frage der Erzählform. Der Blick tastet ab, nähert sich, prüft, verwirft, kehrt zurück und manchmal verdichtet sich dieses Vorgehen in einem Bild, manchmal bleibt es notwendig, dass mehrere Bilder gemeinsam sprechen. Die Entscheidung zwischen Einzelbild und Serie ist daher keine technische oder quantitative, sondern eine narrative. Sie betrifft die Frage, was gezeigt werden soll und wie es gezeigt werden kann, ohne dass die Sache unter der Form verschwindet.

Das Einzelbild ist die radikalste Form der Verdichtung. Es behauptet: *Das genügt.* Es trägt seine Spannung in sich, es baut seine Ordnung aus Komposition, Licht, Geste, Blickrichtung, Oberfläche, Atmosphäre. Darin liegt seine Kraft, aber auch sein Risiko. Das Einzelbild kann eine ikonische Evidenz erzeugen, zum Beispiel ein Porträt, das in einem einzigen Gesicht eine ganze Biographie zu ahnen gibt. Oder eine Landschaft, die eine Stimmung so geschlossen ausprägt, dass sie sich nicht steigern, sondern nur wiederholen ließe. Viele Porträts sind in diesem Sinn Einzelbilder. Sie leben von der Konzentration und dem Anspruch, dass in einer Begegnung etwas »aufgeht«. Auch Landschaften funktionieren oft so. Bei Ansel Adams etwa trägt ein Bild nicht nur ein Motiv, sondern eine Weltordnung aus Licht, Tonwert und Form. Man kann davor stehen und sagen: Mehr brauche ich nicht.

Die Serie dagegen ist nicht das Gegenteil des Blicks, sondern sein anderes Ergebnis. Sie entsteht dort, wo die Sache nicht in einer Verdichtung aufgeht, wo das Einzelbild zu früh »schließt«, wo es die Zeit, die Variation, die Struktur, den Widerspruch nicht tragen kann. Eine Serie erzählt nicht einfach »mehr«, sondern anders. Sie arbeitet mit Relationen, mit Wiederholung und Abweichung, Vergleich und Kontrast, Nähe und Ferne, Vorher und Nachher, Zentrum und Rand. In einer Serie liegt eine besondere Form fotografischer

Wahrheitsarbeit. Nicht die Behauptung eines Augenblicks steht im Vordergrund, sondern das Sichtbarwerden eines Zusammenhangs.

Gerade deshalb sind manche Themen fast von sich aus seriell. Arbeit, Produktion, Infrastruktur, soziale Verhältnisse: Diese Themen sind selten als einzelne »Szene« zu fassen, ohne dass der Eindruck entsteht, man habe die Komplexität mit einem Bild erledigt. Bei Allan Sekula etwa wird sichtbar, warum das so ist. Die Welt der Arbeit und des globalen Warenverkehrs ist nicht in einem einzigen emblematischen Bild zu besitzen, weil sie aus Übergängen, Knotenpunkten, Abläufen, Blickregimen und unsichtbaren Bedingungen besteht. Erst mehrere Bilder mit unterschiedlichen Orten, Rollen, Gesten, Maschinen, Pausen, Schnittstellen lassen erkennen, was gezeigt werden soll. Die Serie ist hier nicht Schmuck, sondern Methode. Sie weigert sich, Komplexität zu komprimieren, wo Kompression zur Lüge würde.

Damit ist die Entscheidung jedoch nicht fest an Genres gebunden. Es gibt Motive, die beides erlauben. Ein Einzelbild kann für sich stehen und zugleich kann eine Folge von Einzelbildern, klug gesetzt, ein neues Feld eröffnen. Ansel Adams ist dafür ein gutes Beispiel. Ein Bild ist abgeschlossen und tragfähig; aber mehrere Bilder können, in richtiger Ordnung, ein Spannungsgefüge erzeugen – nicht weil das Einzelbild schwach wäre, sondern weil das Zusammenspiel zusätzliche Bedeutung erzeugt, etwa Rhythmen von Formen, Wiederkehr von Licht, Variation von Wolken, Wechsel der Perspektive, eine Dramaturgie des Geländes. Die Serie ist dann keine Reparatur des Einzelbildes, sondern ein zweiter Modus des Erzählens.

In der Praxis beginnt diese Frage oft schon vor der Auswahl. Sie liegt im Fotografieren selbst, im inneren Entschluss, ob man nach dem »einen« Bild sucht oder nach einem Feld von Bildern, aus dem sich später eine Ordnung bilden lässt. Und sie entscheidet sich spätestens am Kontaktbogen. Der Kontaktbogen ist nicht nur ein technisches Relikt aus der analogen Zeit; er ist eine Denkfigur des Fotografischen. Er zeigt, dass Fotografie nicht nur aus Ergebnissen besteht, sondern aus Versuchen: aus Annäherungen, Varianten, Irrtümern, Korrekturen, aus Bildern, die für sich genommen nichts »sagen«, aber im Kontext einen Schritt markieren. Im Kontaktbogen erscheint der Blick als Prozess und damit auch die Wahrheit der fotografischen Arbeit. Sie ist nicht der plötzliche Treffer, sondern als Abfolge von Entscheidungen.

Aus diesem Prozess heraus entsteht die zweite große Ebene der Serie: die kuratorische Ordnung. Eine Serie ist nie nur Aufnahme, sie ist auch Auswahl und Setzung. Welche Bilder gehören dazu, welche nicht? Wo beginnt die Folge, wo endet sie? Welche Bilder stehen nebeneinander, welche werden voneinander getrennt? Die Ordnung entscheidet mit darüber, *was* das Werk behauptet. Dadurch rückt die Autorenschaft an eine Stelle, die oft unterschätzt wird. Der Fotograf ist nicht nur derjenige, der auslöst, sondern auch derjenige, der montiert und wer montiert, erzählt.

Hier öffnet sich ein Raum für unterschiedliche Formen, die nicht alle gleich »Serie« heißen, aber seriell arbeiten. Das Fotobuch ist eine der konsequentesten. Es ist nicht bloß ein Behälter für Bilder, sondern eine Zeitform. Seite für Seite entsteht ein Rhythmus, eine Spannung von Erwartung und Erfüllung, ein Wechsel von Dichte und Leere, von Nah und Fern. Ein Fotobuch kann leise führen, kann brechen, kann zurückblättern lassen, kann Echoeffekte erzeugen. Es zwingt den Betrachter, die Bilder nicht als isolierte Treffer zu konsumieren, sondern als Folge, als Weg. Wer Fotobücher ernst nimmt, versteht, dass Fotografie nicht nur einzelne Bilder liefern kann, sondern Argumente, Gedanken und Dramaturgien in Bildform.

Ähnlich arbeitet der fotografische Essay. Er ist keine bloße Reportage und keine bloße Serie, sondern eine Form der bildlichen Argumentation: ein Setzen von Beispielen, ein Zeigen von Bedingungen, ein Herstellen von Zusammenhängen. Der Essay kann offen bleiben und dennoch führen; er kann Widersprüche nebeneinander stehen lassen, ohne sie zu glätten; er kann sich einer These annähern, ohne sie auszusprechen. In dieser Form wird besonders deutlich, dass Fotografie nicht nur illustriert, sondern denkt und dass das Denken hier nicht im Satz, sondern im Arrangement stattfindet.

Ein gutes Beispiel für einen fotografischen Essay ist W. Eugene Smiths *Country Doctor* (für LIFE, 1948). Smith begleitet darin den Landarzt Ernest Ceriani über Tage hinweg und baut aus sehr unterschiedlichen Bildtypen (Übersichten, Details, Handgriffe, Wartezimmer-Momente, Erschöpfung, Nähe) eine erzählerische Struktur, die mehr leistet als Dokumentation. Der Essay macht Bedingungen sichtbar, er zeigt den Rhythmus der Arbeit, soziale Isolation und Verantwortung; er lässt den Betrachter die Situation »mitdenken«, weil die Bedeutung aus der Abfolge und dem Wechsel der

Perspektiven entsteht. Gerade daran wird deutlich, was ein fotografischer Essay sein kann. Er ist keine Bebilderung einer These, sondern ein bildlicher Gedankengang, der Komplexität in Sequenzen organisiert, statt sie im Einzelbild zu behaupten.

Gerade an diesem Punkt wird der Betrachter als aktiver Mitautor erneut sichtbar. Denn jede Sequenz braucht eine Lesart. Der Betrachter verbindet, vergleicht, erinnert, erwartet. Er liest Übergänge, er spürt Brüche, er nimmt Wiederkehr wahr. Im Einzelbild ist diese Aktivität oft konzentriert. Der Blick sucht den Punkt der Entscheidung. In der Serie ist sie verteilt. Der Blick arbeitet in Relationen. Die Serie verlangt eine andere Aufmerksamkeit, sie verlangt weniger das Staunen über einen Treffer, mehr das Mitgehen mit einer Bewegung. Das macht sie anfällig für Beliebigkeit, aber auch fähig zu Präzision.

Diese Präzision steht heute in einem besonderen Spannungsverhältnis zu digitalen Serienformen. Der Feed ist ebenfalls eine Serie, aber eine, die selten als Erzählform gestaltet ist. Er ist eine fortlaufende Kette, oft ohne Anfang und Ende, bestimmt von Aktualität, Reiz, Wiederholung und algorithmischer Gewichtung. In ihm wird Serialität zur Gewohnheit: nicht als bewusst komponierte Folge, sondern als endloser Strom. Das verändert nicht nur die Produktion, sondern auch die Erwartung. Bilder sollen schnell wirken, sofort »ziehen«, und die Serie wird zur Statistik der Aufmerksamkeit. Das Problem ist nicht das Digitale an sich, sondern die Logik des Stroms. Sie begünstigt Austauschbarkeit und reduziert Zusammenhang auf das, was kurzfristig bindet.

Dem lässt sich eine gestaltete Serie entgegenstellen, auch im Digitalen. Eine gestaltete Serie hat einen Anfang, ein Ende, eine innere Ordnung; sie erlaubt Pausen, Wiederholungen, Umwege; sie weiß, dass Bedeutung Zeit braucht. Sie kann als Projektseite, als kuratiertes Set, als bewusst komponierte Sequenz erscheinen oder als Fotobuch, das dem Blick eine andere Geschwindigkeit zumutet. Eine gestaltete Serie ist ein Gegenmodell zum Feed, weil sie nicht nur zeigt, *dass* man da war, sondern *was* man gesehen hat und wie man es verstanden wissen möchte.

Für eine bewusst komponierte, »gemachte« Serie eignet sich Robert Franks Fotobuch *The Americans* besonders gut. Die 83 Fotografien wurden als Buch in einer festen Reihenfolge publiziert (zuerst 1958 in Frankreich, 1959 in den

USA) und genau diese Ordnung erzeugt Sinn. Wiederkehrende Motive (Flaggen, Autos, Blicke, Klassenräume, Bars, Kirchen) werden nicht addiert, sondern rhythmisiert; Übergänge und Nachbarschaften schaffen Reibung, Ironie, Traurigkeit, Verdichtung. So zeigt sich exemplarisch der Unterschied zum Feed. Eine gestaltete Serie hat Anfang/Ende, Pausen, Steigerungen, Kontraste, sie zwingt zur langsameren Lektüre und macht Bedeutung aus der Beziehung zwischen Bildern, nicht aus ihrer bloßen Abfolge.

Am Ende steht keine Hierarchie. Einzelbild und Serie sind nicht bessere oder schlechtere Stufen, sondern unterschiedliche Formen fotografischer Erzählung. Manchmal trägt ein Einzelbild das Ganze, manchmal zeigt erst die Reihe, worum es geht. Oft ist die Entscheidung auch eine Frage der Redlichkeit. Ob man etwas in ein Bild pressen darf oder ob man es nur verantwortbar zeigen kann, indem man es aus mehreren Blickrichtungen sichtbar macht. So verstanden ist die Wahl zwischen Einzelbild und Serie eine Konsequenz des Blicks. Sie folgt aus dem, was der Fotograf sehen gelernt hat und aus dem, was er dem Betrachter zumuten und zutrauen will.

IV. Ethik, Verantwortung und Macht

Das Sehen als moralische und gesellschaftliche Praxis

Kapitel 25: Technik und Medium

Die Fotografie ist untrennbar mit Technik verbunden. Kein anderes Medium ist so eng mit Apparaten, chemischen oder elektronischen Prozessen und heute digitalen Algorithmen verknüpft. Sie ist Kind der Wissenschaft und zugleich Werkzeug der Kunst. Wer Fotografie verstehen will, muss ihre medientechnischen Bedingungen ernst nehmen: Technik bestimmt nicht nur, wie ein Bild entsteht, sondern auch, wie es gesehen, verteilt und erinnert wird.

Die Daguerreotypie von 1839 markiert den Beginn: ein Unikat auf Metall, gestochen scharf, aber nicht reproduzierbar. Parallel entwickelt William Henry Fox Talbot das Negativ-Positiv-Verfahren, das Vervielfältigung erlaubt.[1] Bereits hier zeigt sich: Technik prägt die Zirkulation von Bildern. Die frühen langen Belichtungszeiten machten Bewegungen unsichtbar. Straßen wirkten daher leer, weil Menschen zu schnell gingen, um registriert zu werden. Was nicht der Technik entsprach, verschwand aus der Sichtbarkeit. Fotografie filtert Wirklichkeit, bevor sie sie zeigt.

Eadweard Muybridge experimentierte ab den 1870er Jahren mit Reihenaufnahmen von Pferden im Galopp. Seine Serien beweisen, dass es Momente gibt, die das Auge nicht fassen kann. Damit wird Fotografie zur »Wissenschaft des Sichtbaren«. Walter Benjamin spricht in diesem Zusammenhang vom »optisch Unbewussten«. Bilder zeigen uns etwas, das unser Auge nicht bewusst wahrnehmen kann.[2] Muybridges Arbeit führt direkt ins Kino. Aus der Technik des Einzelbildes wird Bewegung. Hier zeigt sich, dass Technik nicht nur Mittel der Dokumentation, sondern auch Quelle neuer Medienformen ist.

Die Avantgarde des 20. Jahrhunderts macht Technik selbst zum Gegenstand künstlerischer Experimente. Man Ray nutzt Fotogramme – *Rayographs* –,

1 Vgl. The Pencil of Nature.

2 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. XIII.

um Fotografie von der Kamera zu befreien. Das Licht malt direkt auf das Fotopapier, Technik wird zur Subversion. László Moholy-Nagy am Bauhaus sieht in der Fotografie kein bloßes Reproduktionsmedium, sondern eine künstlerische »Lichtgestaltung«. Er hält fest, dass der Apparat das Werkzeug einer neuen Optik, einer Optik des Lichts ist.[3] Technik wird hier nicht als Einschränkung, sondern als Befreiung verstanden.

Vilém Flusser betrachtet die Kamera als »Apparat«, der Programme schreibt. Das bedeutet: Schon bevor der Fotograf Entscheidungen trifft, bestimmt der Apparat, welche Bilder möglich sind.[4] Eine Smartphone-Kamera mit Beauty-Filter programmiert andere Bilder als eine Großformatkamera. Apparate strukturieren Sichtbarkeit und damit auch unser Verhältnis zur Welt. Martin Heidegger beschreibt Technik als »Gestell«, das Welt in Verfügbarkeit ordnet.[5] Fotografie ist solch ein Gestell: Sie macht Realität verfügbar, archivierbar, teilbar.

Ansel Adams' Landschaftsaufnahmen erscheinen auf den ersten Blick als reine Naturdarstellungen. Doch sie sind das Ergebnis seines hochentwickelten Zonensystems, einer präzisen Steuerung von Belichtung und Entwicklung. Zugleich kehrte Adams immer wieder an bestimmte Orte zurück, um den Zeitpunkt zu finden, an dem Licht, Wetter und Form seiner fotografischen Vision entsprachen. Adams' Bilder sind damit keine bloßen Naturdokumente, sondern Interpretationen, in denen technische Präzision und geduldige Wiederkehr zum Mittel einer bestimmten Wahrheit des Sehens werden. In einer ganz anderen Tradition steht Andreas Gursky: Seine großformatigen Fotografien sind am Computer oft aus mehreren Fotos kombinierte, digitale Montagen. Werke wie *Rhein II* (1999) zeigen, dass in der zeitgenössischen Kunst die technische Manipulation nicht verborgen wird, sondern zum ästhetischen Programm gehört.

Neue Technologien verändern den fotografischen Blick radikal. Drohnen liefern Aufnahmen von Städten oder Kriegsgebieten aus der Vogelperspektive. Sie verschieben nicht nur ästhetische Maßstäbe, sondern auch ethische: Krieg

3 Vgl. Malerei, Fotografie, Film: Kap. Einführung / Fotografie ohne Kamera. Das ›Fotogramm‹.
4 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III.
5 Vgl. Die Frage nach der Technik.

kann aus einer Distanz betrachtet werden, ohne körperliches Risiko. Dies verändert die Wahrnehmung von Gewalt. Satellitenbilder, ursprünglich für militärische und wissenschaftliche Zwecke gedacht, prägen heute auch Kunst und Journalismus. Smartphones wiederum integrieren Fotografie in den Alltag. Jeder trägt ein leistungsfähiges Gerät bei sich; Bilder entstehen im Sekundentakt, werden sofort geteilt. Susan Sontag bemerkt bereits 1977, dass Fotografie zu einer Form des ›ästhetischen Konsums‹ werde. Die Kamera erscheint ihr dabei als eine ›Raubwaffe‹, mit der Welt angeeignet und in konsumierbare Bilder verwandelt wird.[6] Heute gilt das in potenzierter Form.

Die neueste Stufe sind KI-generierte Bilder. Programme wie DALL·E oder Midjourney erzeugen Darstellungen ohne Kamera, ohne Spur einer (direkten) realen Lichtquelle. Damit löst sich das traditionelle Verständnis von Fotografie als (direkten) Index einer Realität auf. Jean Baudrillard beschreibt solche Prozesse als Übergang ins Reich des Simulakrums: Bilder, die keine Referenz mehr haben, sondern nur noch auf andere Bilder verweisen.[7] Die Frage lautet nun: Können wir noch von »Fotografie« sprechen, wenn keine fotografische Spur mehr existiert?

Anhand einiger Fallbeispiele lässt sich diese Entwicklung zusammenfassen. Muybridges Serienbilder sind mehr als technische Studien. Sie verändern unsere Wahrnehmung von Bewegung und ebnen den Weg zum Kino. Man Rays Fotogramme sprengen das Dokumentarische und eröffnen eine künstlerische Dimension, in der Technik als Freiheit verstanden wird. Moholy-Nagy macht Fotografie zur Leitkunst der Moderne: Sehen als Experiment.[8] Adams' Landschaften zeigen, dass Technik Wahrheit produzieren kann, aber eben als gestaltete Wahrheit. Gurskys digitale Montagen demonstrieren, dass technische Manipulation nicht versteckt, sondern bewusst ausgestellt werden kann. Drohnenbilder aus Kriegsgebieten werfen die Frage nach Verantwortung auf: Wer sieht, und unter welchen Bedingungen? KI-Bilder schließlich stellen die Grundkategorie des Fotografischen in Frage.

---

6 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.

7 Vgl. Simulacres et Simulation: Kap. 1.

8 Vgl. Malerei, Fotografie, Film: Kap. Einführung / Produktion / Reproduktion / Fotografie ohne Kamera. Das ›Fotogramm‹.

Von der Daguerreotypie bis zur KI zeigt sich: Jede technische Neuerung verändert, was Fotografie ist und was sie kann. Technik ist nie neutral. Sie ist Bedingung der Möglichkeit von Bildern, aber auch eine Struktur von Macht und Wahrnehmung. Walter Benjamin sieht bereits, dass jede technische Reproduzierbarkeit auch eine Veränderung der Wahrnehmung, eine »neue Organisation des Sinnlichen« bewirkt.[9] Und Flusser ergänzt, dass der Fotograf als ›Spieler im Apparat‹ zwar Freiheit hat, aber immer innerhalb vorgegebener Programme agiert.[10] Wer also Fotografie verstehen will, muss sie auch als Technikphilosophie lesen, als einen Diskurs darüber, wie Apparate Welt sichtbar machen und wie diese Sichtbarkeit uns selbst formt.

9 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. III.
10 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III.

Kapitel 26: Sehen und Wahrnehmen

Fotografie beginnt mit dem Blick. Bevor ein Bild auf Film oder Sensor gebannt wird, bevor Blende, Belichtungszeit oder ISO greifen, steht der Akt des Sehens. Dieses Sehen ist nie voraussetzungslos: Es ist kulturell geprägt, subjektiv gefärbt, technisch vermittelt. Wer fotografiert, entscheidet, was sichtbar werden soll und damit zugleich, was unsichtbar bleibt.

Der Sucher der Kamera ist nicht nur eine technische Vorrichtung, er ist ein philosophisches Instrument. Indem er die Welt in ein Rechteck zwingt, strukturiert er Wahrnehmung. Was außerhalb des Rahmens liegt, existiert zwar weiterhin, wird aber für das Bild irrelevant. Susan Sontag schreibt, »Fotografieren heißt rahmen, und rahmen heißt ausschließen«[1]. In jeder Fotografie steckt ein Akt der Gewalt: Etwas wird hervorgehoben, anderes verdrängt. Das Foto von Joe Rosenthal, das die Flaggenhissung auf Iwo Jima zeigt (1945), ist ein Beispiel: Der enge Bildausschnitt inszeniert einen Moment des Triumphs, während die Toten, die Zerstörung und das Leiden unsichtbar bleiben.

Roland Barthes fasst diese Differenz zwischen sichtbarer Ordnung und unsichtbarer Wirkung mit den Begriffen studium und punctum. Das studium bezeichnet jene lesbare, kulturell geteilte Ebene eines Bildes – Motiv, Kontext, Genre –, während das punctum jener kleine Stich ist, »das, was ich dem Foto hinzufüge, und was doch schon darin enthalten ist«, oder auch »das, was ich sehe, das mich packt«[2]. Dieses Moment ist nicht planbar; es entsteht erst in der Begegnung zwischen Bild und Betrachter. Ein Beispiel hierfür ist August Sanders *Der junge Bauer* (1914). Im studium erkennen wir die typologische Ordnung des Bauern, eingebettet in Sanders Projekt eines »Antlitz der Zeit«. Das punctum liegt für viele Betrachter im unsicheren Blick des jungen

1 Das Leiden anderer betrachten: Kap. 1.
2 Die helle Kammer: Kap. 10.

Mannes – ein Ausdruck, der zwischen Stolz und Verletzlichkeit schwankt und gerade dadurch unsere Wahrnehmung aus der bloßen Typologie herauslöst.

John Berger betont, dass »das Verhältnis zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir wissen, niemals endgültig«[3] sei. Diane Arbus etwa provozierte durch die Inszenierung von Menschen am Rand der Gesellschaft. Kritiker warfen ihr Voyeurismus vor, andere sahen in ihren Arbeiten die Anerkennung von Differenz. Der Blick, den ihre Fotos provozieren, ist kein unbeteiligter.

Auch die Frage nach Macht und Sichtbarkeit ist hier zentral. Michel Foucault macht deutlich, dass Sichtbarkeit ein Mittel der Disziplinierung sein kann. Das Panopticon erzeugt ein Verhältnis, in dem Menschen sich auch dann kontrollieren, wenn die Überwachung gar nicht ständig real ausgeübt wird. Mit dem Panopticon ist ein Gefängnismodell gemeint, in dem wenige viele beobachten können, ohne selbst gesehen zu werden.[4] Fotografie fixiert Menschen in einem Moment. Susan Sontag formuliert es drastisch, wenn sie sagt, dass Menschen zu fotografieren bedeutet, sie zu verletzen.[5] Dies wird besonders deutlich in der kolonialen Fotografie des 19. Jahrhunderts, in der »Exoten« für europäische Sammler katalogisiert werden.

Vilém Flusser weist darauf hin, dass die Kamera unser Sehen programmiert, dass der Apparat bestimmt, was als Bild erscheint.[6] Ansel Adams etwa sieht die Welt schon in Zonen der Helligkeit, weil seine Technik – das Zonensystem – sein Sehen prägt. Im digitalen Zeitalter verschiebt sich dies noch weiter: Smartphone-Kameras korrigieren und filtern Bilder bereits vor der Wahrnehmung. Zugleich kann Technik unser Sehen erweitern: Étienne-Jules Marey macht Bewegungsabläufe sichtbar, die dem Auge entgehen, indem er mehrere Phasen einer Bewegung auf einer einzigen fotografischen Platte aufnahm, was die Bewegung als kontinuierlichen Fluss sichtbar macht (etwa *La Chute du chat/Die fallende Katze* von 1894). Und das Hubble-Teleskop zeigt Galaxien, die nie direkt erfahrbar wären, indem es extrem schwaches Licht über einen langen Zeitraum sammelt und außerhalb der störenden Erdatmosphäre operiert.

---

3 Ways of Seeing: Kap. 1.
4 Vgl. Überwachen und Strafen: Teil III, Kap. 3.
5 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.
6 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III und IV.

An dieser Stelle treten auch phänomenologische Perspektiven hinzu. Maurice Merleau-Ponty beschreibt, dass Sehen kein passives Registrieren sei, sondern ein leiblicher, aktiver Vollzug: »Ich bin nicht vor der Welt, sondern in ihr, und mein Körper ist das Mittel, durch das ich sie wahrnehme.«[7] Das Bild spricht nicht nur den Verstand an, sondern den ganzen Menschen, den Blickenden in seiner leiblichen Existenz. Der Akt der fotografischen Betrachtung ist daher immer auch eine Verkörperung von Wahrnehmung. Hans-Georg Gadamer wiederum verweist darauf, dass jedes Sehen bereits ein Verstehen ist – ein hermeneutischer Prozess, in dem wir nicht einfach aufnehmen, sondern immer deuten.[8] Auch die Fotografie verlangt diese Deutung: Sie ist kein neutrales Zeichen, sondern eine Einladung zum interpretativen Dialog.

Ikonische Beispiele zeigen, wie sehr Fotografien unsere Wahrnehmung prägen können. Henri Cartier-Bresson hält in *Derrière la Gare Saint-Lazare* (1932) das Prinzip des entscheidenden Augenblicks fest: »Fotografieren heißt, Kopf, Auge und Herz auf eine Linie zu bringen«[9]. Dorothea Langes *Migrant Mother* (1936) wird zum Symbol für die Armut in den USA, auch wenn das konkrete Schicksal der Porträtierten unsichtbar blieb. Nick Úts *Napalm Girl* (1972) verändert die Wahrnehmung des Vietnamkriegs durch seine brutale Unmittelbarkeit. Steve McCurrys *Afghan Girl* (1984) macht die Porträtierte zur Ikone – gegen ihren Willen. Und schließlich zeigen alltägliche Familienfotos, Selfies und Instagram-Bilder, dass auch das Banale unsere Wahrnehmung formt und uns einübt, wie wir uns selbst und die Welt sehen.

Fotografie ist Sehen – aber nie neutral. Sie rahmt, filtert, konstruiert, macht sichtbar und unsichtbar. Sie ist Prisma, nicht Fenster. Eine zentrale Einsicht in das Wesen der Fotografie ist das Bewusstsein, dass Sehen immer schon Deuten, Entscheiden und Gestalten heißt. Und Sehen ist damit mit Verantwortung verbunden, denn Sehen ist eine Weise, Welt zu begegnen. In dem Maß, wie wir lernen, fotografisch zu sehen, lernen wir auch, die Welt bewusster wahrzunehmen: als etwas, das wir nie vollständig besitzen, aber für einen Moment festhalten können.

---

7 Phänomenologie der Wahrnehmung: Erster Teil, Kap. 4, §§19–20 / Zweiter Teil, Kap. 4, §§21, 24.

8 Vgl. Wahrheit und Methode: Teil II, Abschnitt: 2. a).

9 Brief an John de Menil.

Kapitel 27: Ethik und Verantwortung

Fotografie ist nicht nur ein ästhetisches oder technisches Medium, sondern immer auch ein moralisches Feld. Jedes Bild wirft Fragen nach Verantwortung auf: Wer darf wen oder was fotografieren? Unter welchen Umständen? Mit welcher Absicht und mit welchen Folgen? Susan Sontag formuliert prägnant: »Fotografieren bedeutet, sich das Fotografierte anzueignen.«[1] Gerade darin liegt das ethische Problem. Denn ein Bild hält nicht nur etwas fest; es greift in Sichtbarkeit ein. Es macht Menschen, Dinge, Tiere, Orte und Landschaften auf bestimmte Weise verfügbar – oder verweigert gerade diese Verfügbarkeit.

Besonders deutlich wird dies in Bildern von Gewalt und Leid. Die Fotografien der Folter im Gefängnis von Abu Ghraib (2004) zeigen nicht nur Brutalität; sie sind selbst Teil des Gewaltakts. Gefangene werden gezwungen, zu posieren, und die Kamera wird zum Werkzeug der Demütigung. Hier zeigt sich, dass Fotografie nicht nur dokumentiert, sondern Gewalt auch hervorbringen und verlängern kann. Der Fall Kevin Carter macht die ethische Spannung auf andere Weise sichtbar. Sein 1993 aufgenommenes, 1994 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnetes Bild eines hungernden Kindes im Sudan, neben dem ein Geier lauert, wird zur Ikone der Hungerkatastrophe. Zugleich wurde Carter gefragt, warum er nicht geholfen habe. Auch wenn dieser Fall extrem ist, macht er eines deutlich: Das Auslösen des Verschlusses ist nie völlig frei von moralischer Last.

Verantwortung betrifft jedoch nicht nur Fotografierende, sondern auch Betrachtende. Bilder von Gewalt können Mitgefühl wecken, sie können aber ebenso abstumpfen. Sontag warnt davor, dass ein Übermaß an Leidensbildern den Blick lähmen könne. Zugleich betont sie, dass wir solche Bilder brauchen, um nicht zu vergessen.[2] Die Ethik der Fotografie ist deshalb auch eine Ethik

1 Über Fotografie: In Platons Höhle.

2 Vgl. Das Leiden anderer betrachten: Kap. 7 bzw. 8.

des Sehens. Wie wir schauen, entscheidet mit darüber, ob ein Bild zur Erinnerung wird oder zum Konsum. Zwischen Anteilnahme und Voyeurismus liegt ein schmaler Grat. Der Betrachter steht damit selbst in einer moralischen Verantwortung: nicht den Schmerz anderer zu verbrauchen, sondern ihn als Anruf zu begreifen.

Auch Fragen nach Intimität und Privatsphäre sind zentral. Mit digitalen Medien wird das Fotografieren zu einem dauerhaften Speichern und Verfügbarmachen. Eltern posten Bilder ihrer Kinder – ein Phänomen, das als »Sharenting« bezeichnet wird – oft ohne deren Einverständnis. Diese Bilder werden Teil eines digitalen Archivs, das die Betroffenen lange begleitet. Hier zeigt sich: Fotografieren heißt Verantwortung übernehmen, auch für die Zukunft der Abgebildeten. Street Photography illustriert diese Spannung besonders deutlich. Henri Cartier-Bresson oder Garry Winogrand sehen das unbemerkte, spontane Bild als künstlerisches Ideal. Heute stellt sich zusätzlich die Frage, ob man Fremde ungefragt im Netz zeigen darf. Jenseits des Rechts bleibt die moralische Frage, ob die Würde und Eigenständigkeit der Abgebildeten gewahrt werden.

Hinzu kommt, dass Ethik und Recht ineinandergreifen. Fragen nach Einwilligung, »Recht am eigenen Bild«, Urheberrecht und Datenschutz – etwa Zweckbindung, Archivdauer oder Metadaten – sind nicht bloß Formalien. Sie sind Ausdruck der Einsicht, dass Sichtbarkeit nicht einfach genommen, sondern verhandelt werden muss. Praktisch heißt das: Kontext erklären, Zustimmung einholen, Rückzugsoptionen respektieren und sensible Bild- sowie Personendaten verantwortlich verwalten.

Die Verantwortung der Fotografie endet aber nicht beim Menschen. Auch Tiere, Dinge, Orte und Landschaften können auf problematische Weise fotografisch behandelt werden. Ein Tier ist nicht bloß ein attraktives Motiv, sondern ein Lebewesen, das bedrängt, aufgescheucht oder zur Projektionsfläche menschlicher Wünsche gemacht werden kann. Eine Landschaft ist nicht nur Kulisse, sondern Lebensraum, Erinnerungsort, kulturell geprägter Raum oder ökologisch verletztes Terrain. Und auch Dinge sind nicht einfach »Material des Bildes«; sie tragen Spuren von Arbeit, Gebrauch, Armut, Geschichte oder Verlust. Wer fotografiert, entscheidet mit darüber, ob das Nicht-Menschliche

als bloß verfügbare Oberfläche erscheint oder als etwas, das Eigenwert besitzt und sich dem reinen Zugriff entzieht.

Gerade in Zeiten ökologischer Krisen gewinnt diese Erweiterung an Gewicht. Ein Bild von Landschaft kann die Natur zum konsumierbaren Sehobjekt machen – zur schönen Oberfläche, zur touristischen Verheißung, zur dekorativen Kulisse. Es kann aber auch zeigen, dass Landschaft nicht Besitz, sondern Zusammenhang ist: ein Raum, in dem menschliches und nicht-menschliches Leben miteinander verflochten sind. Ähnliches gilt für Tiere. Die Frage lautet dann nicht nur: Ist das Bild gelungen? Sondern auch: Welche Beziehung stiftet es zum Gezeigten? Verstärkt es Verfügbarkeit oder Respekt? Macht es ein Lebewesen zur Ikone, oder lässt es seine Eigenständigkeit spürbar werden?

Die Digitalisierung bringt neue Herausforderungen hinzu. Deepfakes können Menschen in kompromittierende Szenen versetzen, ohne dass diese je stattgefunden haben. Gesichtserkennung verwandelt das Gesicht in Daten. Überwachungskameras machen Sichtbarkeit zu Kontrolle. Mit Vilém Flusser lässt sich sagen: Fotografie formt die Welt nie voraussetzungslos, sondern immer im Horizont eines Programms.[3] Heute sind diese Programme nicht mehr nur in Kameras eingeschrieben, sondern in die Algorithmen globaler Plattformen. Verantwortung wird dadurch technologisch und politisch: Wer schützt die Integrität von Personen? Wer entscheidet, was sichtbar wird? Und nach welchen Regeln werden Bilder bewertet, verbreitet oder gelöscht?

Doch was folgt daraus für den Fotografen? Verantwortung in der Fotografie bedeutet nicht, auf Bilder zu verzichten, sondern bewusst zu entscheiden, welche man macht, zeigt und teilt – und warum. Der Fotograf steht in einer doppelten Beziehung: zur Welt, die er aufnimmt, und zu den Menschen oder Wirklichkeiten, die in seinen Bildern erscheinen. Seine Aufgabe ist nicht bloß, zu enthüllen, sondern zu verstehen. Emmanuel Levinas betont, dass der Blick in das Gesicht des Anderen immer eine ethische Begegnung ist: Der Andere fordert mich heraus, ihn nicht zum bloßen Objekt zu machen.[4] Für die Fotografie heißt das: Das Gegenüber darf nicht auf ein Bild reduziert werden. Seine Unverfügbarkeit muss respektiert werden.

3 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. IV.
4 Vgl. Totalität und Unendlichkeit, Teil III, B.

An dieser Stelle hilft auch Immanuel Kants Unterscheidung von Wert und Würde. Im klassischen kantischen Sinn besitzen Personen Würde, weil sie nicht bloß Mittel zu fremden Zwecken sein dürfen, sondern immer auch Zweck an sich sind.[5] Übertragen auf die Fotografie heißt das: Bilder selbst zirkulieren in Ökonomien des Preises, denn sie lassen sich verkaufen, liken, teilen, instrumentalisieren. Die Menschen, die in ihnen erscheinen, haben hingegen Würde. Sie sind nicht austauschbar, nicht ersetzbar durch andere »Inhalte«. Sie müssen immer als ein ›Zweck an sich‹ respektiert und betrachtet und dürfen nicht zum bloßen Mittel, etwa für einen Verdienst oder auch Likes, herabgesetzt werden.

Doch gerade heute stellt sich darüber hinaus eine weiterführende Frage: Gilt eine Form von Achtung nicht auch dem Nicht-Menschlichen? Kant selbst würde den Begriff der Würde nicht ohne Weiteres auf Tiere, Dinge oder Landschaften ausdehnen. Aber aus heutiger Sicht bleibt diese Erweiterung zumindest als offene Frage wichtig. Damit stellt sich die Frage, ob nicht nur der Mensch, sondern auch das Nicht-Menschliche nach einer Ethik des fotografischen Umgangs verlangt – nicht in genau demselben Sinn, aber doch als Anspruch, es nicht bloß als Rohstoff des Bildes zu behandeln. Ein Tier, ein Wald, ein zerstörter Ort oder eine verwundete Landschaft besitzen keine »Würde« im strengen kantischen Sinn; sie können uns dennoch zu einer Form der Achtung verpflichten, die Verfügbarkeit begrenzt.

Eine Ethik der Fotografie muss diesen Unterschied und diese offene Frage wachhalten. Sie fragt nicht nur: Wozu dient dieses Bild? Welche Aufmerksamkeit, welcher Nutzen, welche Kampagne, welche Reichweite hängen an ihm? Sondern auch: Wird das Gezeigte respektiert – oder wird es zum bloßen Mittel gemacht? Das gilt für Fotojournalismus ebenso wie für PR, Kunst oder private Posts. Wo ein Gesicht, ein Körper, ein Tier, ein Ort oder eine Landschaft nur noch als verwertbarer »Content« behandelt werden, ist eine Grenze erreicht. (Leider muss man nüchtern feststellen, dass diese Herabsetzung zum bloßen Mittel heute eher die Regel als die Ausnahme ist: In vielen Bildformaten – von Reality-TV bis Social Media – werden Menschen systematisch auf Reichweite, Klicks und Verwertbarkeit reduziert. Nicht zuletzt beteiligen sich

5 Vgl. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten: Zweiter Abschnitt. Akademie Ausgabe 4:429; 4:434–435.

daran auch die Abgebildeten selbst, wenn sogenannte Influencerinnen und Influencer ihren eigenen Körper, ihre Intimität oder ihr Privatleben vor allem als Währung im Aufmerksamkeitsmarkt einsetzen. Ethisch entlastet das niemanden; es zeigt vielmehr, wie tief die Logik der Verwertung in unser Selbstverhältnis und in unseren Umgang mit Bildern eingedrungen ist.)

Auch der Betrachter trägt Verantwortung. Bilder von Leid sollen nicht bloß konsumiert, sondern befragt werden. Ethisches Sehen verlangt Aufmerksamkeit, Langsamkeit und Kontext. Wer nur schnell schaut, teilt oder weiterwischt, macht das Bild leicht erneut zum Gegenstand des Verbrauchs. Wer hingegen innehält, fragt nach Zusammenhang, Perspektive und Folgen. Hannah Arendt schreibt, dass Denken dort beginne, wo man innehält und sich selbst zum Zeugen seines Urteils macht.[6] Diese Haltung gilt auch für den fotografischen Blick.

Fotografische Ethik ist damit keine starre Regel, sondern eine Haltung. Sie verlangt, bei jedem Bild mitzudenken, was es zeigt, was es ausblendet und was es mit Menschen, Tieren, Dingen, Orten und Erinnerungen macht. Verantwortung bedeutet, die Folgen des Bildes nicht zu verdrängen. Der ethische Fotograf ist weder Zensor noch Voyeur, sondern Zeuge: jemand, der teilnimmt, ohne sich das Gezeigte anzueignen. Und der bewusste Betrachter fragt nicht nur, was ein Bild zeigt, sondern auch, wie und zu welchem Preis es zeigt. Erst dann kann Sehen selbst zu einer Form der Achtung werden.

6 Vgl. Vom Leben des Geistes: Teil I: Das Denken.

Kapitel 28: Wahrheit über Wirklichkeit – Wahr-Nehmen als fotografische Praxis

Seit der Frühzeit der Fotografie wird dem Foto ein privilegiertes Verhältnis zur Wirklichkeit zugeschrieben: Licht berührt eine Fläche; was vor der Linse stand, hinterlässt eine Spur. André Bazin spricht vom Abdruck der Realität, von einer Art »Mumifizierung des Sichtbaren«[1]. Roland Barthes kondensiert diese Zuversicht in die Formel des »Es-ist-so-gewesen«[2]. Doch schon die deutschen Wortwurzeln irritieren eine zu schnelle Gleichsetzung von Wirklichkeit und Wahrheit: wahrnehmen heißt nicht bloß vorfinden, sondern etwas als wahr nehmen, anerkennen, aufnehmen, gelten lassen. Wahrheit ist hier nicht einfach gegeben, sondern immer auch Vollzug, Haltung und Entscheidung.

Wenn wir von Wahrheit im Bild sprechen, geht es daher um mehr als um die Übereinstimmung mit einem Vorgefundenen. Es geht um ein Moment, das über bloße Faktizität hinausweist, um das, was Martin Heidegger Unverborgenheit nennt, ein Entbergen, das etwas in Erscheinung bringt, statt es nur zu kopieren.[3] Fotografie wird so zu einer Praxis des Wahr-Nehmens. Sie greift Wirklichkeit auf, formt sie in einem Medium und muss verantworten, was sie als wahr ausstellt.

Die klassische Semiotik erklärt die besondere Evidenz des Fotos über seine Indexikalität. Bei Charles S. Peirce ist der Index ein Zeichen, das kausal mit seinem Gegenstand verbunden bleibt.[4] Auf die Fotografie bezogen heißt das: Das Bild trägt eine Spur dessen, was vor der Kamera gewesen ist. Diese Spur garantiert jedoch keine eindeutige Wahrheit des Bildes. Denn jede Fotografie entsteht bereits durch Auswahl: durch den Moment der Aufnahme, den Ausschnitt, die Perspektive, die Belichtung und den Kontext ihrer Verwendung.

---

1 Was ist Film?: Kap. I.

2 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32.

3 Vgl. Wegmarken: Vom Wesen der Wahrheit / Holzwege: Der Ursprung des Kunstwerkes.

4 Vgl. Collected Papers: 2.305, §5 »Index«.

Walter Benjamin erinnert daran, dass das Foto nie bloß registriert, sondern Sichtbarkeit formt.[5] Rosalind Krauss zeigt für die Moderne, dass die fotografische Spur zwar erhalten bleibt, aber in künstlerischen und konzeptuellen Zusammenhängen anders lesbar wird: nicht mehr nur als Beleg eines Vorgefundenen, sondern auch als Element von Konstruktion, Serie und Reflexion.[6] John Tagg betont darüber hinaus den institutionellen Gebrauch des Bildes: Fotografische Wahrheiten entstehen nicht allein im Bild, sondern auch in Archiven, Redaktionen, Verwaltungs- und Polizeiapparaten. Wahrheit »im« Bild ist daher immer auch Wahrheit, die durch Bildpraktiken, Kontexte und Institutionen mit hervorgebracht wird.[7]

Daraus ergibt sich weniger ein strenger Gegensatz zweier Wahrheitsbegriffe als eine bleibende Spannung innerhalb des Fotografischen. Der Fotografie wird oft ein korrespondenzartiges Verhältnis zur Wirklichkeit zugeschrieben – als ob sie schlicht mit dem Sachverhalt übereinstimme, den sie zeigt. Ein solches Verhältnis war jedoch nie vollständig gegeben, weil schon Aufnahme, Auswahl und Kontext die Erscheinung des Wirklichen mitformen. Umso wichtiger wird Wahrhaftigkeit im Sinn einer verantworteten Darstellung: die Bereitschaft, das Gezeigte weder irreführend zu verfälschen noch die eigene Formung zu verleugnen. Ein Bild kann faktisch korrekt und doch unaufrichtig sein, etwa durch einen manipulativen Zuschnitt; umgekehrt kann eine bearbeitete Aufnahme wahrhaftig sein, wenn sie ihre Eingriffe nicht verdeckt und das Erlebte präziser zur Erscheinung bringt. Ansel Adams' Maxime, »Das Negativ ist die Partitur, der Abzug die Aufführung«[8], benennt genau diese Differenz: Gestaltung ist nicht schon Verrat am Wirklichen, sondern kann dessen verantwortete Auslegung sein. Authentizität ist dabei nicht einfach ein anderer Name für Wahrheit. Sie bezeichnet eher die Glaubwürdigkeit eines Bildes in Bezug auf seine Herkunft, seine Entstehungsweise und seine sichtbare Stimmigkeit. Wahrhaftigkeit fragt stärker nach der Haltung der Beteiligten – nach Genauigkeit und Aufrichtigkeit; Authentizität danach, ob ein Bild als verantwortete und nicht irreführende Erscheinung seines Gegenstands gelten kann.

---

5 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. VI und XI.

6 Das Photographische: Kap. 1.

7 The Burden of Representation: Kap. 2, 3 und 6.

8 The Print: Visualization and the Expressive Image.

Phänomenologisch gewendet gilt: Wir sehen nie »nackte« Fakten. Maurice Merleau-Ponty spricht von der Leiblichkeit des Blicks. Wir sehen die Welt von irgendwoher, als Anwesende unter Anwesenden.[9] Kendall Walton spitzt diesen Gedanken bildtheoretisch zu: Fotografien wirken »transparent«, als sähen wir durch sie hindurch auf die Dinge selbst – nicht bloß auf eine Darstellung, sondern gleichsam auf das, was vor der Kamera gewesen ist. Gerade darin liegt ihre besondere Überzeugungskraft. Wir erleben das Foto oft wie ein Fenster zur Welt, obwohl auch dieses Fenster gerahmt, gewählt und perspektivisch bestimmt ist. Waltons Gedanke erklärt also nicht, dass Fotografien objektiv wären, sondern warum sie uns so leicht als unmittelbarer Zugang zum Wirklichen erscheinen. Gerade diese scheinbare Durchsicht verführt zur Objektivitätsfiktion.[10] Darum ist die Selbstaufklärung des Mediums zentral: Wahrheit entsteht dort, wo Bild, Kontext und Blick ihre Perspektivität nicht verbergen, sondern offenlegen.

Das gilt besonders im Konfliktfeld von Manipulation und Authentizität. Die Debatten um Retusche, Farbkorrekturen oder Composites zeigen: Nicht jeder Eingriff ist Lüge. W. Eugene Smiths Dunkelkammerarbeit (siehe *The Country Doctor*, 1948 / *Minamata*, 1971–73) oder Adams' Zonensystem zielten nicht auf Täuschung, sondern auf Prägnanz, auf das Sichtbarmachen dessen, was im Erlebnis evident war. Dem entspricht die historische Trias wissenschaftlicher Wahrheitsideale, die Lorraine Daston und Peter Galison beschreiben: von »Naturtreue« über »mechanische Objektivität« zu »geschultem Urteil«.[11] Übertragen auf Fotografie heißt das: Zwischen »roh« und »ästhetisiert« liegt eine geschulte Urteilskraft, die Wirklichkeit verantwortlich zur Erscheinung bringt. Authentisch ist ein Bild dann nicht deshalb, weil es unangetastet wäre, sondern weil seine Formung dem Gezeigten nicht untreu wird und seine Bedingungen nicht verschleiert.

Gleichzeitig markiert die digitale Gegenwart eine Zäsur. Mit Deepfakes und synthetischen Bildern kann die kausale Spur des Index nicht mehr ohne Weiteres als Garantie gelten. Das bedeutet nicht, dass jede fotografische Evi-

9 Vgl. Phänomenologie der Wahrnehmung: Erster Teil, Kap. II, §7 und Kap. III, §20 sowie Zweiter Teil, Kap. IV, §§46–47.

10 Vgl. Marvelous Images: Part II, Kap. 6.

11 Vgl. Objectivity: Teil II, III und VI.

denz zerfällt, wohl aber, dass sie nicht mehr aus dem bloßen Augenschein bezogen werden kann. Diese Krise der Evidenz zwingt zur Prüfung: Metadaten, Geolokalisierung, Abgleich von Quellen, forensische Analyse – eine systematische Bild- und Kontextkritik wird erforderlich. Projekte wie Bellingcat zeigen, dass Wahrheit heute oft als kollektive Praxis entsteht: durch Recherche, Vergleich, Offenlegung von Methoden und öffentliche Nachprüfbarkeit. Wahr-Nehmen wird hier ausdrücklich zu einer gemeinsamen Arbeit am Bild.

Vilém Flusser spricht von »Technobildern«, die primär Programme abbilden.[12] Jean Baudrillard wiederum warnt vor einer Hyperrealität, in der Simulationen das Reale verdrängen.[13] Vor diesem Hintergrund gewinnt Wahrhaftigkeit – im Sinne Bernard Williams' – an Gewicht. Entscheidend ist nicht mehr der scheinbar selbstevidente Bildindex, sondern die Haltung der Beteiligten. Williams versteht unter Wahrhaftigkeit vor allem zwei Tugenden: Genauigkeit und Aufrichtigkeit – also die gewissenhafte Rekonstruktion dessen, was tatsächlich geschehen ist, und die ehrliche, nicht-manipulative Darstellung der eigenen Überzeugung und Eingriffe. Auf die Fotografie übertragen heißt das: Wo der Augenschein nicht mehr genügt, wird die Verantwortung von Fotograf, Redaktion und Betrachter zentral. Ihre Bereitschaft, Bilder zu prüfen, Kontexte offenzulegen und eigene Interessen transparent zu machen, ersetzt die naive Evidenz des Fotos.

Konkrete Spannungslinien lassen sich an bekannten Fällen ablesen. Robert Capas *Falling Soldier* (1936) bleibt umstritten; unabhängig vom faktischen Status wirkt das Bild als Symbol, als eine Wahrheit zweiter Ordnung, die Krieg als Sturz verdichtet. Joe Rosenthals *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) entstand als Wiederholung eines Moments, der kurz zuvor bereits stattgefunden hatte; die zweite, bewusst komponierte Aufnahme wird zur ikonischen »Erstheit«, weil sie das Bild schafft, das Geschichte erinnerbar macht. Jeff Walls inszenierte Tableaus sind offen konstruiert und doch wahr im Sinn sozialer Evidenz. Andreas Gurskys *Rhein II* entfernt Störendes, um ein strukturelles Bild von Landschaft und Ordnung zu zeigen. Es beansprucht keine Ereignis-Authentizität, wohl aber eine Werk-Authentizität: eine Stimmigkeit der Form zum gemeinten Zusammenhang. Susan Sontag mahnt, dass Bilder Leid

12 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. II und III.
13 Vgl. Simulacres et simulation: Kap. 1.

gleichermaßen sichtbar machen und ästhetisieren können;[14] Ariella Azoulay entwickelt daraus die Idee eines »zivilen Vertrags«, in dem fotografische Wahrheit nicht allein im Bild liegt, sondern in den Beziehungen zwischen Fotografierenden, Dargestellten und Betrachtenden.[15]

Aus alldem folgt kein Relativismus, sondern ein strengeres und zugleich nüchterneres Verständnis fotografischer Wahrheit. Ein Bild ist nicht schon wahr, weil es wie ein unmittelbarer Blick auf die Welt wirkt. Aber es wird auch nicht falsch, sobald es gestaltet, bearbeitet oder gerahmt ist. Entscheidend ist vielmehr, ob seine Entstehung, sein Gebrauch und seine Lesbarkeit verantwortbar bleiben. Mit Bernard Williams lässt sich sagen: Wahrhaftigkeit in der Fotografie beruht vor allem auf Genauigkeit und Aufrichtigkeit. Authentizität ergänzt diesen Gedanken, indem sie nach der Glaubwürdigkeit eines Bildes fragt – nach der Übereinstimmung von Herkunft, Form und Gebrauch. Darum mindern klassische Dunkelkammer-Eingriffe wie Abwedeln oder Nachbelichten die Wahrhaftigkeit nicht notwendig. Sie können der Lesbarkeit dienen und etwas sichtbar machen, das im Negativ schon angelegt ist. Umgekehrt kann ein scheinbar »unbearbeitetes« Foto unaufrichtig sein, wenn Zuschnitt, Kontext oder Auswahl manipulativ wirken. Auch neuere Verfahren – etwa HDR-Composites, Fokus-Stacking oder kolorierte Archivbilder – sind nicht schon deshalb illegitim; entscheidend ist, ob Herkunft, Ziel und Eingriffe erkennbar gemacht werden.

Fotografische Wahrheit ist daher weder bloße Faktentreue noch freie Konstruktion. Sie entsteht im Zusammenspiel von Spur, Gestaltung, Kontext, Prüfung und verantworteter Offenlegung. Ein Bild kann uns Wirklichkeit erschließen, gerade weil es nicht einfach ein Fenster ohne Rahmen ist. Es zeigt etwas Wirkliches immer unter bestimmten Bedingungen des Sehens. Wahr-Nehmen heißt dann: diese Bedingungen mitzudenken, statt sie hinter einer falschen Unmittelbarkeit verschwinden zu lassen. Genau darin liegt die besondere Stärke der Fotografie – nicht dass sie Wahrheit besitzt, sondern dass sie uns zwingt, über die Bedingungen ihrer Wahrheit, ihrer Wahrhaftigkeit und ihrer Authentizität nachzudenken.

14 Vgl. Über Fotografie: Der Heroismus des Sehens.
15 Vgl. Der zivile Vertrag der Fotografie: Kap. II.

Kapitel 29: Fotografie als soziale Praxis

Pierre Bourdieu untersucht die Fotografie nicht nur als ästhetisches Medium, sondern als soziale Praxis. Er zeigt, dass Fotografie in den 1960er-Jahren stark an Klassenzugehörigkeit gebunden war. Arbeiter fotografierten vor allem Familienfeste, Hochzeiten, Feiertage; die bürgerliche Schicht interessierte sich stärker für künstlerische Fotografie. Fotografien sind auch Ausdruck sozialer Positionen und Distinktionen. Die Kamera ist in diesem Sinn nicht nur Werkzeug, sondern Teil einer sozialen Grammatik, die festlegt, was für wen fotografierwürdig ist.[1]

Diese Perspektive lässt sich erweitern. Howard S. Becker spricht davon, dass jede künstlerische Praxis auf kollektiver Kooperation basiert, einer Kooperation aus Produzenten, Rezipienten, Institutionen und Märkten.[2] Fotografie ist also nie nur das Werk eines Einzelnen, sondern eingebettet in soziale Netzwerke. Ariella Azoulay betont, dass jedes Foto einen impliziten Vertrag zwischen Fotograf, Motiv und Betrachter darstellt. Der Akt des Fotografierens ist demnach nicht nur Ausdruck, sondern Beziehung, ein sozialer Vorgang, in dem Rechte, Erwartungen und Pflichten verhandelt werden.[3]

In digitalen Plattformkulturen wird diese soziale Dimension nicht schwächer, sondern sichtbarer, beschleunigter und alltäglicher. Gerade dort zeigt sich, dass Fotografien nicht nur Bilder hervorbringen, sondern Beziehungen organisieren, Erwartungen formen und soziale Rollen stabilisieren oder verschieben. Heute, im Zeitalter von Instagram, TikTok oder Snapchat, ist Bourdieus Analyse aktueller denn je. Das Selfie ist mehr als ein Selbstbild. Es ist ein Statement über Identität, Zugehörigkeit und Status. Die Pose, der

---

1 Vgl. Eine illegitime Kunst: Teil I, Kap.1, Abschnitte II, IV / Kap. 2, Abschnitte II, III.

2 Vgl. Art Worlds: Kap. 1.

3 Vgl. Der zivile Vertrag der Fotografie, Kap. II / III.

Filter, der gewählte Hintergrund, all das kommuniziert soziale Botschaften, die weit über das Abgebildete hinausgehen. Theresa Senft und Nancy Baym zeigen, dass Selfies nicht als bloß narzisstische Oberflächenphänomene missverstanden werden sollten. Sie begreifen sie vielmehr als soziale Praxis und relationale Bildform, in der Intimität, Selbstdarstellung und soziale Resonanz ineinandergreifen. Das Selfie erscheint so weniger als Spiegel eines inneren Selbst denn als soziale Handlung, die sich an andere richtet, Zugehörigkeit signalisiert und in Netzwerken zirkuliert.[4]

Auch die Kulturwissenschaftlerin Paula Sibilia betont, dass die digitale Fotografie eine neue Form von Subjektivität hervorbringt: Der Mensch zeigt sich nicht mehr nur in besonderen Momenten, sondern produziert sich fortwährend als Bild. Das Private wird dabei öffentlich, das Intime kommunizierbar, und soziale Medien werden zur Bühne, auf der soziale Rollen ständig ›performt‹ und neu verhandelt werden.[5] In dieser Hinsicht erfüllt die digitale Fotografie eine ähnliche Funktion wie die rituellen Familienfotos früherer Generationen – nur dass der Rhythmus beschleunigt und die Reichweite global geworden ist.

Zugleich ist Fotografie nicht nur Ausdruck sozialer Positionen oder digitaler Selbstentwürfe, sondern auch eine ritualisierte Praxis des Miteinanders. Bilder markieren Übergänge, bestätigen Zugehörigkeit und halten gemeinsame Situationen sozial fest: Geburtstage, Reisen, Hochzeiten, Trauerfälle, Gruppenfotos, wiederkehrende Gesten des Feierns oder Erinnerns. Schon darin wird sichtbar, dass Fotografien nicht erst durch ihren Inhalt sozial sind, sondern bereits durch ihren Gebrauch. Im digitalen Zeitalter erweitert sich diese soziale Funktion noch. Bilder werden nicht nur aufgenommen, sondern sofort verschickt, kommentiert, geliked, repostet, archiviert und wieder aufgerufen. Sie zirkulieren damit als soziale Handlungen. Fotografie ist in diesem Sinn nicht nur eine Praxis des Herstellens von Bildern, sondern auch eine Praxis ihres Umlaufs – eine Weise, Beziehungen zu bestätigen, Aufmerksamkeit zu verteilen und Gemeinschaft sichtbar zu machen.

Ein weiterer Aspekt betrifft die politische Dimension sozialer Fotopraxen. Plattformen wie Instagram sind nicht nur Orte des Lifestyle-Marketings, son-

4 Vgl. What Does the Selfie Say?
5 Vgl. Das veränderte Selbst: Kap. I, II und VIII.

dern auch Räume politischer Artikulation. Hashtags wie *#BlackLivesMatter* oder *#MeToo* zeigen, dass Fotografie kollektive Identitäten stiften und Bewegungen mobilisieren kann. Judith Butler hebt hervor, dass Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit eine Form von Macht darstellt: »Wer gesehen wird, existiert politisch«[6]. Die Selfies von Demonstrationen, die dokumentarischen Bilder von Polizeigewalt oder die ästhetisch kuratierten Kampagnenbilder in sozialen Medien machen deutlich, dass Fotografie soziale Praxis und politische Praxis zugleich ist.

Darin bündelt sich, was soziale Fotografie heute ausmacht. Sie ist nicht nur Ausdruck individueller Motive, sondern eine Praxis, in der soziale Zugehörigkeit, öffentliche Sichtbarkeit und gemeinsames Handeln ineinandergreifen. Fotografie als soziale Praxis bedeutet damit: Sie ist immer zugleich Ausdruck von Distinktion (Bourdieu), Kooperation (Becker), Verantwortung (Azoulay) und Performanz (Sibilia). Ob Familienalbum, künstlerisches Werk, Selfie oder Protestbild – jedes Foto ist ein Knotenpunkt, an dem individuelle, kollektive und institutionelle Strukturen zusammenlaufen. Ihre Wahrheit liegt weniger im Abbild als in den sozialen Beziehungen, die sie stiftet.

Diese Perspektive lässt sich noch vertiefen. Soziale Fotografie produziert nicht nur Bedeutungen, sondern auch Zugehörigkeiten. Sie schafft Gemeinschaft durch geteilte Sichtbarkeit – durch Likes, Kommentare, geteilte Frames und gemeinsame Rituale des Postens. Zugleich produziert sie Ausschlüsse: Wer nicht sichtbar ist, verliert Teilhabe. Plattformlogiken verstärken diese Dynamik, indem sie Aufmerksamkeit algorithmisch verteilen. Damit entstehen neue Machtformen des Sehens, in denen ökonomische Interessen, technische Infrastrukturen und symbolisches Kapital ineinandergreifen.

Fotografische Praxis ist daher immer auch eine Aushandlung über Teilhabe und Stimme. Sie kann reproduzieren, was gesellschaftlich gilt oder auch neue Räume öffnen. Projekte wie *Everyday Africa* oder *Humans of New York* zeigen, wie sich die sozialen Dimensionen der Fotografie in globale Narrative verwandeln, die Empathie und Perspektivenvielfalt fördern. So verstanden, ist die Kamera nicht nur ein Instrument der Abbildung, sondern ein Medium des Sozialen, ein Werkzeug des Miteinander-Sichtbar-Werdens.

6 Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung: Kap. 1.

Kapitel 30: Ikonische Bilder als kollektive Erfahrung

Fotografien wirken nicht nur individuell, sie entfalten auch eine kollektive Dimension. Bestimmte Bilder prägen das historische Gedächtnis ganzer Gesellschaften. Sie werden zu Ikonen, die nicht nur Ereignisse dokumentieren, sondern diese symbolisch verdichten und in kulturelle Narrative einschreiben. Dorothea Langes Foto der *Migrant Mother* (1936) ist nicht einfach eine Aufnahme einer Frau in Not. Es ist zum Sinnbild der Großen Depression geworden. Das Gesicht von Florence Owens Thompson wird unfreiwillig zur Chiffre für Armut, Resilienz und das Leid einer ganzen Generation. Susan Sontag hebt hervor, dass Fotografien, die zur Ikone werden, unser kollektives Gedächtnis stärker prägen als Texte, weil sie sich in unser visuelles Bewusstsein eingraben.[1]

Ähnlich verhält es sich mit Nick Úts Aufnahme des *Napalm Girl* (1972). Kim Phúc, nackt und schreiend, rennt die Straße entlang, während hinter ihr dicke Rauchwolken emporsteigen. Dieses Bild löste weltweit Empörung aus und trug wesentlich dazu bei, den Widerstand gegen den Vietnamkrieg zu verstärken. Hier zeigt sich, was Judith Butler betont: Bilder schaffen einen Rahmen, in dem Leid sichtbar und anerkennbar wird.[2] Ohne dieses Bild wäre das vietnamesische Leid für viele im Westen unsichtbar oder abstrakt geblieben. Das Foto ist somit nicht nur Dokument, sondern Intervention.

Ein weiteres ikonisches Bild ist die Aufnahme von Neil Armstrongs ersten Schritten auf dem Mond (1969). Dieses Bild steht für technische Machbarkeit, Fortschrittsglauben und die symbolische Überlegenheit der USA im Kalten Krieg. Es zeigt, wie Fotografie zur politischen Waffe werden kann, indem sie nationale Mythen stützt. Roland Barthes' Begriff der Mythologie macht deutlich, dass Bilder nie nur zeigen, was vor der Kamera war: Mythos ist für ihn

1 Vgl. Das Leiden anderer betrachten: Kap. 5.
2 Vgl. Raster des Krieges: Einleitung sowie Kap. 2.

eine Form von Rede, von Kommunikation, und jedes Material kann zum Träger dieser mythischen Rede werden – ausdrücklich auch Fotografie. Im Mythos wird das Foto, das bereits eine erste Bedeutung trägt, zum Signifikanten einer zweiten Bedeutungsebene, auf der Geschichte als Natur erscheint – das heißt: historisch und kulturell Gemachtes wirkt nun selbstverständlich, gegeben und alternativlos. Das Bild wird lesbar als kultureller Sinn, nicht nur als Abbildung. Im Sinne Barthes' lässt sich so erklären, wie ein einzelnes Foto zum Träger eines Mythos werden kann: Der Fußabdruck im Mondstaub war ursprünglich nicht als »ikonisches Symbol« geplant, sondern entstand u. a. im Kontext eines Tests zur Beschaffenheit des Regoliths – und wird dennoch zu einer Ikone des 20. Jahrhunderts. Gerade diese nachträgliche Umcodierung zeigt die mythische Operation: Das Bild zirkuliert als verdichtetes Zeichen für Aufbruch, technische Macht und menschliche Expansion – und kann sogar als Kunstobjekt institutionell gerahmt werden.[3]

Auch andere Fotografien des 20. Jahrhunderts haben diesen Status erlangt: Das Hissen der Flagge auf Iwo Jima (Joe Rosenthal, 1945) als Symbol des amerikanischen Sieges; die Aufnahme von Jewgeni Chaldejs roter Fahne über dem Reichstag (1945) als sowjetische Gegenikone; oder die Bilder vom Fall der Berliner Mauer 1989, die das Ende einer Epoche markieren. Diese Bilder sind nicht austauschbar: Sie sind zu »Gedächtnisorten« im Sinne von Pierre Nora geworden. Nora beschreibt Gedächtnisorte als symbolische Fixpunkte, die Erinnerung bündeln und historische Erfahrung für Kollektive verankern.[4]

Der Status ikonischer Bilder ist jedoch ambivalent. Sie wirken eindringlich, aber sie vereinfachen auch. Die *Migrant Mother* steht für Millionen Schicksale, aber sie reduziert komplexe Strukturen auf ein Gesicht. Das *Napalm Girl* zeigt die Grausamkeit des Krieges, aber es personalisiert ein kollektives Leiden. Und die Mondlandungsbilder lassen die Schattenseiten des Wettrüstens und die koloniale Dimension des Wettlaufs zum Mond verschwinden. W. J. T. Mitchell weist darauf hin, dass Bilder nicht nur Abbildungen, sondern auch

3 Vgl. Mythen des Alltags: Der Mythos ist eine Rede und Der Mythos als semiologisches System / Image–Music–Text: The Photographic Message.

4 Vgl. Les Lieux de mémoire: Einleitung – Entre Mémoire et Histoire.

Akteure sind. Sie handeln in sozialen Prozessen, sie haben Wirkungen, die über das Sichtbare hinausgehen.[5]

Doch entstehen ikonische Bilder absichtsvoll, werden sie gemacht? Die meisten dieser Fotos waren nicht als Ikonen geplant. Rosenthal wollte auf Iwo Jima keinen Mythos schaffen, sondern dokumentieren; Lange arbeitete im Auftrag der Farm Security Administration; Út handelte in journalistischem Auftrag. Die späteren Ikonisierungen sind das Ergebnis gesellschaftlicher Prozesse, wie medialer Zirkulation, politischer Deutung, emotionaler Resonanz. John Lucaites und Robert Hariman zeigen, dass Ikonen aus einem Zusammenspiel von fotografischer Komposition, öffentlicher Rezeption und institutioneller Wiederholung entstehen.[6] Ein ikonisches Bild »passiert«, weil es im kollektiven Imaginären eine Leerstelle füllt. Es verdichtet das Unsagbare zu einem einzigen Blick. Gleichwohl gibt es Fotografen, die bewusst auf ikonische Wirkung zielen: Steve McCurry etwa komponiert seine Porträts – wie das *Afghan Girl* (1984) – so, dass sie Emotionalität, Symmetrie und universelle Lesbarkeit verbinden. Hier wird sichtbar, dass Ikonen zwischen Intention und Kontingenz entstehen können. Sie werden durchaus beabsichtigt, sind aber zugleich vom Zufall gesellschaftlicher Resonanz abhängig.

Doch welche Rolle spielt der Fotograf dabei wirklich? Er ist nie allein der »Schöpfer« einer Ikone, aber er bereitet ihre Möglichkeit vor. Seine Entscheidungen über Bildaufbau, Perspektive, Nähe, Belichtung, Kontext und Haltung gegenüber dem Dargestellten schaffen die formalen und emotionalen Bedingungen, unter denen ein Foto ikonisch werden kann. Der Fotograf ist ein Akteur in einem sozialen »Feld«, in dem ästhetische, journalistische und politische Kräfte zusammenwirken. Er kann den Resonanzraum nicht bestimmen, wohl aber das visuelle Vokabular, mit dem ein Bild in diesen Raum eintritt.

Das ikonische Foto ist damit weniger das Ergebnis eines einzelnen Willensakts als das Produkt einer gelungenen Konstellation: eines Moments, einer Form, eines gesellschaftlichen Bedürfnisses. Henri Cartier-Bresson spricht vom entscheidenden Moment, in dem sich Bedeutung und Komposition kurzschließen. Doch dieser Moment wird vorbereitet durch jahrelange

5 Vgl. Bildtheorie: Kap. IV, 11, 12.
6 No Caption Needed: Kap. 3 und 4.

Übung, Wahrnehmungsschulung und die Fähigkeit, im richtigen Augenblick nicht nur zu sehen, sondern zu wissen, was gesehen werden muss. Der Fotograf plant also nicht die Ikone, sondern die Möglichkeit ihrer Entstehung. Er schafft – bewusst oder intuitiv – ein Bild, das offen genug ist, um gesellschaftliche Deutungen zu tragen, und präzise genug, um in sich zu wirken.

In diesem Sinne ist der Fotograf weniger souveräner Autor als Auslöser einer Bildzirkulation. Er bringt eine visuelle Form in Umlauf, die sich in fremde Kontexte einschreibt und in kollektive Deutungen übergeht. Susan Sontag spricht von der Bedeutung und der Karriere von Fotografien und betont, dass ein Foto stets ein Objekt in einem Kontext ist, denn seine Bedeutung verändert sich mit dem Ort und der Weise, in der es gesehen und gebraucht wird. Ja mehr noch: Nicht einmal eine Bildunterschrift kann die Bedeutung eines Bildes dauerhaft einschränken oder sichern.[7] Damit lebt ein Foto ein zweites Leben, das sich der Kontrolle seines Urhebers entzieht und im Gebrauch – in Medien, Archiven, Ausstellungen, politischen Kämpfen – immer neu verhandelt wird.

Die Macht ikonischer Bilder liegt somit in ihrer Fähigkeit, kollektive Erfahrung zu verdichten. Sie sind nicht einfach Abbilder der Wirklichkeit, sondern Medien, die Geschichte erzählen, Identität stiften und Werte transportieren. Sie prägen, was erinnert und was vergessen wird. Gleichzeitig müssen sie kritisch gelesen werden. Jede Ikone vereinfacht, hebt hervor und verdrängt anderes. Fotografie ist hier nicht passiv, sondern ein aktiver Faktor der Geschichtsschreibung.

Ikonische Bilder sind das Resultat einer besonderen Balance zwischen Form, Kontext und Rezeption. Sie besitzen – wie Joseph Kosuth[8] formulieren würde – einen ›Begriffswert‹, der über die bloße Darstellung hinausgeht. Sie sind kulturelle Ereignisse in Bildform. Ihre Stärke liegt nicht in der ästhetischen Vollkommenheit, sondern in ihrer sozialen Wirksamkeit. Sie erzeugen kollektive Emotion, schaffen Erzählung und ermöglichen Orientierung. Die Fotografie wird hier zum Träger gemeinsamer Bedeutung, sie wird zum visuellen Gedächtnis einer Kultur.

7 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.
8 Vgl. Art After Philosophy: Part II.

Kapitel 31: Fotografie und Macht

Fotografie ist nicht nur Medium der Intimität und Erinnerung, sondern immer auch ein Instrument der Macht. Von Beginn an diente sie der Kontrolle, der Klassifikation und der Durchsetzung gesellschaftlicher Normen. Michel Foucaults Analysen der Disziplinargesellschaft lassen sich hier unmittelbar anwenden: So wie das Panoptikum den Körper überwacht, so fixiert die Kamera Individuen, ordnet sie ein und macht sie zu Objekten des Wissens. Er beschreibt das Panoptikum als Maschine zur Schaffung eines Bewusstseinsverhältnisses, das dann auch unabhängig vom Apparat weiter bestehen kann.[1] Die frühen polizeilichen Fahndungsfotos oder die anthropometrischen Serien von Alphonse Bertillon und Francis Galton zeigen eindringlich, wie Fotografie eingesetzt wird, um Abweichungen zu markieren, Identitäten zu katalogisieren und Herrschaft zu sichern.[2]

Auch die koloniale Fotografie ist in diesem Kontext zu verstehen. Edward Said beschreibt, wie Bilder vom Orient im 19. Jahrhundert Teil einer Diskursmacht werden. Sie konstruieren den »Anderen« als exotisch, rückständig, unterlegen.[3] Christopher Pinney zeigt für die koloniale Fotografie in Indien, dass Aufnahmen zugleich Dokumentation, Typisierung und Stigmatisierung leisten und in administrativen wie polizeilichen Verfahren zu Werkzeugen imperialer Kontrolle werden; ihre »Wahrheit« entsteht dabei weniger aus dem Bild allein als aus den institutionellen Praktiken (Archive, Register, Evidenzregime), in die sie eingespeist werden.[4] Fotografien reproduzieren damit nicht

1 Vgl. Überwachen und Strafen: Teil III, Kap. 3.
2 Bertillon, Alphonse: La photographie judiciaire: avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques. / Galton, Francis: Inquiries into Human Faculty and Its Development.
3 Vgl. Orientalismus: Einführung II. und Kap. I.
4 Vgl. The Coming of Photography in India: Kap. 1 und 2.

nur Realitäten, sondern sie schaffen Machtverhältnisse, indem sie festlegen, wer wie gesehen wird und wer unsichtbar bleibt.

Auch im 20. Jahrhundert bleibt diese Funktion wirksam. Die Propagandafotografie – von den Inszenierungen des Nationalsozialismus über die stalinistische Bildpolitik bis hin zu den PR-Strategien des Kalten Krieges – zeigt, dass Fotografie nicht nur dokumentiert, sondern Wirklichkeit formt. Susan Sontag weist darauf hin, dass Bilder von Leid entgegengesetzte Reaktionen hervorrufen können. Sie können Mitgefühl und Friedensimpulse wecken, aber ebenso Ressentiment und Vergeltungswünsche befeuern. Zugleich beschreibt sie, wie solche Bilder die Haltung des Betrachters in Richtung Genugtuung und Überlegenheit oder in Richtung Feindbild und Dehumanisierung verschieben können.[5] Damit wird deutlich, dass Macht im Bild nicht nur in der Intention, sondern auch in der Rezeption liegt.

Mit der Digitalisierung nimmt die Dimension der Macht neue Formen an. Überwachungskameras, biometrische Gesichtserkennung, Drohnenbilder – all dies macht Fotografie zum permanenten Kontrollinstrument. Hito Steyerl spricht von operativen Bildern, die nicht mehr für Menschen gemacht sind, sondern für Maschinen, die Daten extrahieren und Bewegungen kontrollieren.[6] Bilder werden hier zu Instrumenten einer Macht, die kaum noch sichtbar, aber umso wirksamer ist. Fotografie verwandelt sich in ein Medium algorithmischer Herrschaft.

Doch Fotografie ist zugleich auch ein Instrument des Widerstands. Bilder können Machtstrukturen unterlaufen, indem sie Missstände sichtbar machen. Die Fotografien der US-Bürgerrechtsbewegung, die Aufnahmen vom Tiananmen-Platz 1989 oder die Smartphone-Aufnahmen des Arabischen Frühlings zeigen, dass Machtverhältnisse durch Sichtbarkeit herausgefordert werden können. Das Sichtbarwerden von Körpern im öffentlichen Raum ist selbst eine Form politischer Handlung. Sichtbarkeit ist hier kein bloßer Effekt, sondern ein Akt, denn wer gesehen wird, existiert politisch.[7]

---

5 Vgl. Das Leiden anderer betrachten: Kap. 1 bzw. Kap. 3 und 4.

6 Vgl. Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War: Kap. 5 / The Wretched of the Screen: In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective.

7 Siehe hierzu Judith Butler: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung: Kap. 1.

In der Gegenwart zeigt sich diese Ambivalenz besonders deutlich. Auf der einen Seite stehen die Apparate der Überwachung, die Gesichtserkennungssysteme, die massenhafte Bildproduktion für kommerzielle Zwecke. Auf der anderen Seite stehen Aktivisten, Künstler und Journalisten, die mit Fotografie Gegenbilder schaffen und Zensur umgehen. Ariella Azoulay weist darauf hin, dass jedes Foto eine politische Beziehung stiftet – zwischen Fotografierenden, Dargestellten und Betrachtenden. In dieser Beziehung kann sich Widerstand formieren: gegen Unsichtbarkeit, gegen Ungerechtigkeit, gegen die Monopole der Deutung.[8]

Fotografie kann so Räume der »Gegensichtbarkeit« eröffnen – Zonen, in denen unterdrückte Erfahrungen sichtbar werden, ohne vom dominanten Blick vereinnahmt zu werden. Beispiele finden sich in den Werken von Zanele Muholi, die schwarze queere Identitäten in Südafrika dokumentiert, oder von LaToya Ruby Frazier, deren Langzeitprojekte über deindustrialisierte Regionen der USA strukturelle Ungleichheit sichtbar machen. Diese Arbeiten zeigen, dass Macht im Medium selbst durch Empathie, Kontextualisierung und langfristige Präsenz zurückerobert werden kann.

So bleibt die zentrale Frage: Wer hat die Macht, Bilder zu machen, zu verbreiten, zu deuten? Und wie können wir als Betrachter Machtverhältnisse in Bildern erkennen, kritisieren und möglicherweise transformieren? Fotografie ist in dieser Hinsicht nie machtfrei. Sie ist stets politisch – ob als Werkzeug der Disziplinierung oder als Mittel der Befreiung. Die Antwort liegt nicht in der Ablehnung der Macht, sondern in ihrem bewussten Umgang, im Versuch, den Blick zurückzugeben und das Verhältnis zwischen Sehen und Gesehenwerden neu zu gestalten.

In der digitalen Gegenwart wird Macht zunehmend durch Plattformen ausgeübt, die bestimmen, welche Bilder sichtbar werden. Sichtbarkeit ist kein offenes Feld mehr, sondern das Ergebnis algorithmischer Sortierung. Instagram, TikTok oder X (vormals Twitter) erzeugen eine Ökonomie der Aufmerksamkeit, in der Bilder nach Reaktionspotenzial bewertet werden. Die technische Infrastruktur wird zur unsichtbaren Redaktion der Welt. Der Medienwissenschaftler José van Dijck beschreibt dies als programmierte Öf-

8 Vgl. Der zivile Vertrag der Fotografie: Kap. I, III und IV.

fentlichkeit, als eine Ordnung, in der Sichtbarkeit zur Ressource wird und Unsichtbarkeit zum Ausschluss führt.[9]

Hito Steyerl nennt dies die ›Hierarchie der Auflösung‹: Bilder mit höherer Auflösung, besserer technischer Qualität oder algorithmischer Priorisierung dominieren unsere Wahrnehmung; andere verschwinden im digitalen Schatten.[10] So wird der Kampf um Sichtbarkeit zum Kampf um politische Existenz. Wer die Plattform kontrolliert, kontrolliert den Blick. In diesem Sinne verlagert sich die Macht der Fotografie von der Hand der Fotografen in die Hände der Betreiber und ihrer unsichtbaren Codes.

Doch auch hier gibt es Gegenbewegungen: Community-Archive, unabhängige Plattformen, offene Lizenzen oder kollektive Bilddatenbanken wie *Everyday Africa* oder *Humans of New York* zeigen, dass digitale Fotografie nicht nur ökonomisch, sondern auch sozial rückeroberbar ist – als Raum der Vielfalt und als Werkzeug gemeinschaftlicher Erinnerung.

Neben der technischen Macht der Bilder bleibt eine andere Dimension zentral: die ethische. Emmanuel Levinas beschreibt den Blick des Anderen als Ursprung ethischer Verantwortung.[11] Das Gesicht des Anderen, so Levinas, ruft uns an. Es verpflichtet uns. Übertragen auf Fotografie bedeutet dies: Das fotografische Sehen ist kein unbeteiligter Akt, sondern eine Begegnung, die Verantwortung begründet.

Wenn wir fotografieren – oder betrachten –, treten wir in eine Beziehung, die moralische Bedeutung hat. Der Blick auf das fotografierte Gesicht ist kein Besitz, sondern eine Aufforderung: nicht zu vereinnahmen, sondern anzuerkennen. Diese Perspektive verbindet sich mit Susan Sontags Forderung, dass Bilder des Leidens nicht zum Konsum verkommen dürfen, sondern zur Empathie führen müssen.[12] Eine Ethik des Blicks nach Levinas würde heißen, das Bild nicht als Objekt zu behandeln, sondern als Subjekt, das uns antwortet. Im Sinne Immanuel Kants ließe sich ergänzen: Der Andere im Bild darf nicht bloß als Mittel zu unseren Zwecken, etwa für Aufmerksamkeit, Ruhm, ästhetischen Effekt, gebraucht werden, sondern muss als »Zweck an sich«

9 Vgl. The Culture of Connectivity: Kap. 3.2.
10 Vgl. The Wretched of the Screen: In Defense of the Poor Image, Abschnitt: Low Resolutions.
11 Vgl. Totalität und Unendlichkeit: Teil I, B.7 / Teil III, B.
12 Vgl. Das Leiden anderer betrachten: Kap. 7.

wahrgenommen werden, als Träger von Würde, die sich einer vollständigen Verfügbarkeit entzieht. Auch wenn Kant Würde ursprünglich an vernunftbegabte Wesen bindet, legt seine Unterscheidung von bloßem Gebrauchswert und Würde nahe zu fragen, ob nicht auch andere fotografische Motive, wie Tiere, Landschaften, ökologische Räume, weniger als ausbeutbare Ressource, sondern als mehr-als-nur-Mittel betrachtet werden müssen.

So entsteht eine erweiterte Vorstellung von Macht: nicht nur als Herrschaft, sondern auch als Verantwortung. Die Macht des Fotografen liegt nicht nur im Zugriff auf Sichtbarkeit, sondern in der Fähigkeit, dieser Sichtbarkeit gerecht zu werden – im Bewusstsein, dass jedes Bild ein Gegenüber zeigt, das uns ansieht: ein Gesicht, ein Körper, ein Lebensraum, der nicht nur Objekt unserer Verfügung ist, sondern eine Antwort von uns verlangt.

Kapitel 32: Fotojournalismus und PR-Fotografie

Die Fotografie nimmt seit ihren Anfängen viele Rollen ein. Gerade für dieses Kapitel sind vor allem zwei davon wichtig: ihre Funktion als Medium der Information und Aufklärung einerseits und als Werkzeug der Inszenierung, Einflussnahme und Werbung andererseits. Die Spannung zwischen diesen beiden Funktionen zeigt sich besonders deutlich in der Differenz zwischen Fotojournalismus und PR-Fotografie. Beide bedienen sich derselben technischen Mittel, doch ihre Intention, ihr Anspruch und ihre Wirkung unterscheiden sich fundamental.

Der Fotojournalismus versteht sich als Chronist der Wirklichkeit. Bilder aus Kriegen, Krisen und Protesten prägen unser kollektives Gedächtnis: Robert Capas Aufnahmen vom Spanischen Bürgerkrieg, Dorothea Langes *Migrant Mother* oder James Nachtweys Bilder aus Ruanda und dem Irakkrieg sind nicht nur Dokumente, sondern auch Anklagen, Appelle, Erinnerungen. Sie erfüllen die Aufgabe, das Unsichtbare sichtbar zu machen und gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen. Susan Sontag betont, dass Kriegsfotografie die Menschen mit dem Leid konfrontiere, das sie sonst nicht sehen wollten.[1] Fotojournalismus ist damit nicht nur Darstellung, sondern Intervention: Er fordert den Betrachter auf, Stellung zu beziehen.

PR-Fotografie verfolgt hingegen eine andere Logik. Sie ist interessengeleitet, entwirft kontrollierte Bilderwelten und zielt auf Wirkung im Sinne eines Unternehmens, einer Marke oder Institution. Sie will nicht aufklären, sondern überzeugen; nicht dokumentieren, sondern gestalten. Bilder von Vorstandsvorsitzenden in perfekt ausgeleuchteten Räumen, gestellte Szenen von Mitarbeitenden am Arbeitsplatz, Werbekampagnen mit sorgfältig komponierten Inszenierungen – sie alle sind Teil einer Bildrhetorik, die Vertrauen und Glaubwürdigkeit erzeugen soll, ohne neutral zu sein. Roland Barthes be-

1 Vgl. Das Leiden anderer betrachten: Kap. 1.

schreibt die Fotografie als Botschaft ohne Code[2], doch in der PR-Fotografie ist der Code allgegenwärtig: Jede Pose, jede Kulisse, jedes Lächeln ist Ergebnis einer strategischen Kommunikation.

Die Nähe von Journalismus und PR zeigt sich, wenn PR-Bilder in den Medien zur Bebilderung von Artikeln genutzt werden. Sie prägen die öffentliche Wahrnehmung, ohne dass ihre Herkunft immer transparent ist. John Berger weist darauf hin, dass Bilder Machtmittel sind, denn, wer definiert, was gesehen wird, definiert auch, was gedacht werden kann.[3] Während der Fotojournalismus um Authentizität und Unabhängigkeit ringt, unterliegt die PR-Fotografie per Definition der Steuerung durch ihre Auftraggeber. Hier zeigt sich die Gefahr der Vermischung: Die Grenze zwischen dokumentarischem Zeugnis und strategischer Inszenierung kann für das Publikum unsichtbar werden.

Gleichzeitig darf man PR-Bildern nicht pauschal ihre Wirkungskraft absprechen. Sie schaffen ebenfalls kulturelle Ikonen, wenngleich mit anderer Intention. Man denke an die sorgfältig komponierten Pressebilder politischer Führer, an Werbefotografien großer Marken oder an Imagekampagnen von NGOs, die gesellschaftliche Themen in visuelle Formen übersetzen. In diesen Fällen verschwimmt die Grenze zwischen Information und Werbung, zwischen journalistischer Aufklärung und gezielter Suggestion.

Die Aufgabe einer kritischen Theorie der Fotografie besteht darin, diese Unterschiede sichtbar zu machen. Fotojournalismus erhebt den Anspruch, im Dienst der Öffentlichkeit zu stehen, auch wenn er nie völlig frei von Subjektivität oder institutionellen Rahmenbedingungen ist. Zugleich bleibt er, wie jede mediale Praxis, in ökonomische Strukturen eingebettet: Agenturen müssen Bilder verkaufen, Redaktionen Auflage und Klickzahlen generieren, Plattformen Aufmerksamkeit in Reichweite und Werbeerlöse übersetzen. Auch das journalistische Bild ist Ware. Es zirkuliert auf einem Markt, in dem dramatische, emotional aufgeladene oder vereinfachende Motive oft bessere Verkaufschancen haben als komplexe, mehrdeutige Darstellungen. PR-Fotografie dagegen verfolgt ein klar definiertes Interesse. Authentizität und Glaubwürdigkeit müssen deshalb stets im Kontext betrachtet werden: Wer spricht

2 Vgl. Image, Music, Text, Essay: The Photographic Message.
3 Vgl. Ways of Seeing: Kap. 1 und 7.

hier? Mit welcher Absicht? In wessen Auftrag? Für PR-Fotografie gilt dies in besonderem Maße: Der Fotograf arbeitet im Dienst einer strategischen Maschine, deren Ziel nicht Wahrheit, sondern Wirkung ist. Doch gerade weil der Fotojournalismus wirtschaftlich ebenfalls auf Aufmerksamkeit angewiesen ist, entsteht eine gefährliche Nähe der Motive.

Gerade diese Differenz – und ihre gleichzeitige Überlagerung durch gemeinsame Marktbedingungen – macht das Thema brisant. In einer Zeit, in der Bilder in sozialen Medien rasant zirkulieren, verschwimmt die Unterscheidung zwischen dokumentarischem Foto und PR-Inszenierung immer stärker. Fotojournalistische Aufnahmen müssen sich im selben Aufmerksamkeitsökosystem behaupten wie Werbebilder, Kampagnenmotive oder Influencer-Content; auch sie werden mitunter so ausgewählt, zugeschnitten oder betitelt, dass sie maximale Resonanz, Empörung oder »Shareability« erzeugen.

Die Verantwortung des Publikums wächst damit. Sie liegt darin, kritisch zu fragen, zu kontextualisieren, nicht jedes Bild als neutrale Abbildung zu akzeptieren und sich zugleich der ökonomischen Logik bewusst zu sein, in der selbst das aufklärerische Bild zur Ressource im Kampf um Reichweite werden kann. Nur so kann der Fotojournalismus seinem eigenen Anspruch nahekommen und sich zumindest normativ von der Bildproduktion im Dienste von Macht, Marken und Märkten abgrenzen.

Seit einigen Jahrzehnten entwickelt sich zwischen Fotojournalismus und PR-Fotografie ein breites Feld hybrider Formen. Corporate Journalism etwa nutzt journalistische Darstellungsweisen – Interviews, Reportagen, Porträts –, um Unternehmenskommunikation authentischer erscheinen zu lassen. NGOs arbeiten mit dokumentarischer Bildsprache, um emotionale Resonanz zu erzeugen und Spenden zu mobilisieren. Und Influencer-Fotografie verbindet scheinbar spontane Alltagsästhetik mit subtiler Markenbindung.

Diese Phänomene zeigen, dass Authentizität selbst zur ästhetischen Strategie geworden ist. »Echtheit« wird inszeniert, um Vertrauen zu erzeugen. Auch NGOs bedienen sich zunehmend dieser Ästhetik, um in überfüllten Bildermärkten Aufmerksamkeit zu erlangen. So werden humanitäre Anliegen visuell professionalisiert, oft mit der Ambivalenz zwischen Betroffenheit und Marketing.

Damit verschiebt sich die Bedeutung des Bildes selbst: Es ist nicht mehr allein Träger von Information, sondern Teil einer Ökonomie der Glaubwürdigkeit. Vertrauen ist zur Währung geworden und Fotografie zu ihrem Medium.

In dieser Medienlandschaft gewinnt die Fähigkeit, Bilder kritisch zu lesen, zentrale Bedeutung. Ein reflektierter Umgang mit Fotografie setzt drei Ebenen des Sehens voraus:

> *Intention*: Wer hat das Bild gemacht, und mit welchem Ziel? Steht dahinter ein dokumentarischer Impuls, eine Werbebotschaft, eine politische Agenda?
>
> *Kontext*: Wo wurde das Bild veröffentlicht, in welchem Medium, in welchem narrativen Rahmen? Ist es Teil einer Kampagne, einer Ausstellung, eines Artikels?
>
> *Form*: Wie sprechen Komposition, Licht, Farbigkeit, Perspektive und Gestik? Was wirkt spontan, was kalkuliert?

Der Betrachter muss also lernen, Bilder nicht nur anzusehen, sondern zu lesen. Nach Susan Sontag ist Fotografieren eine Art des Aneignens, aber Betrachten ist eine Form des Urteilens.[4] Ein mündiger Blick erkennt den Unterschied zwischen Mitgefühl und Manipulation, zwischen Zeugenschaft und Zirkulation.

Aus der Gegenüberstellung von Fotojournalismus und PR-Fotografie ergibt sich ein dreifaches Aufgabenfeld – für den Fotojournalisten, den PR-Fotografen und den Betrachter.

Für den Fotojournalisten steht die Wahrhaftigkeit über der Wirkung. Seine Aufgabe ist es, der Realität nicht durch Übertreibung oder Dramatisierung zu begegnen, sondern sie so genau und respektvoll wie möglich sichtbar zu machen. Transparenz, Kontext und Authentizität sind die Voraussetzungen journalistischer Glaubwürdigkeit. Dabei gilt es, die Würde der Abgebildeten zu achten und ästhetische Perfektion niemals über ihre Integrität zu stellen.

4 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle und Amerika im düsteren Spiegel der Fotografie.

James Nachtwey fasst seine Arbeit als Akt des Zeugnisablegens auf: »Ich bin ein Zeuge, und ich möchte, dass mein Zeugnis ehrlich und unzensiert ist.«[5] Der Fotojournalist ist damit mehr als ein Beobachter. Er vermittelt zwischen Ereignis und Öffentlichkeit und trägt Verantwortung für die Weise, in der Leid, Gewalt und Verletzbarkeit sichtbar werden. Seine Praxis steht dabei fortwährend im Spannungsfeld von dokumentarischem Anspruch und medialer Ökonomie.

Der PR-Fotograf hingegen bewegt sich in einem anderen, aber nicht minder verantwortungsvollen Rahmen. Seine Bilder dienen einem Zweck, doch auch sie unterliegen einer moralischen Dimension. Er trägt Verantwortung für die Glaubwürdigkeit und Würde der Darstellung und muss sich der suggestiven Kraft seiner Bilder bewusst sein. Offenheit über die Bedingungen und den Kontext der Produktion gehört zur professionellen Redlichkeit. PR-Fotografie kann ehrlich sein, wenn sie sich ihrer Perspektive bewusst ist, keine Neutralität vorgibt und den Menschen im Bild nicht zum bloßen Instrument einer Botschaft macht.

Für den Betrachter schließlich bedeutet Verantwortung, kritisch zu sehen. Es erfordert Aufmerksamkeit für Quellen, Intentionen, ökonomische Interessen und wiederkehrende Muster. Der Betrachter muss bereit sein, hinter die Oberfläche des Bildes zu blicken und seine eigenen Sehgewohnheiten zu hinterfragen. Denn jedes Sehen ist auch ein Handeln, ein Mitwirken an der Zirkulation und Bedeutung von Bildern. Mit Hannah Arendt lässt sich festhalten, dass Wahrheit Öffentlichkeit und Urteilskraft braucht.[6] Diese Urteilskraft, die Fähigkeit, zwischen Dokument und Dekoration, zwischen Zeugnis und Strategie zu unterscheiden – und den Markt, in dem diese Bilder operieren, mitzudenken –, ist heute selbst eine Form demokratischer Verantwortung. Sie bildet das Fundament eines bewussten Umgangs mit Bildern in einer Zeit, in der Fotografie zugleich informiert, beeinflusst, verkauft und verführt.

Fotojournalismus steht heute noch unter einem weiteren Druck, der nicht aus PR, sondern aus der Alltäglichkeit der Kamera kommt: der Privatperson als permanenter Konkurrenz. Wo etwas geschieht, ist fast immer schon

5 *My wish: Let my photographs bear witness*. TED Talk, 2007.

6 Vgl. Wahrheit und Lüge in der Politik: Das Urteilen, Abschnitt: Über Kants politische Philosophie.

jemand vor Ort, der ein Smartphonefoto oder -video macht und meistens schneller als jedes Team einer Redaktion. Für Transparenz und Zeugenschaft kann das ein Gewinn sein. Macht wird leichter sichtbar, Ereignisse lassen sich schwerer vollständig kontrollieren. Aber diese neue Omnipräsenz der Kamera erzeugt zugleich eine paradoxe Erwartung. Wenn »schon Bilder da sind«, scheint professionelle Bildarbeit entbehrlich. Dabei liegt die journalistische Leistung nicht primär im Dabeisein, sondern im Verifizieren, Kontextualisieren und verantwortlichen Zeigen: in der Auswahl, der Einordnung, der ethischen Rücksicht auf Betroffene, der Fähigkeit, eine Situation nicht nur zu dokumentieren, sondern sie so zu erzählen, dass sie verstehbar wird. Genau hier entscheidet sich, ob Sichtbarkeit Öffentlichkeit stärkt oder ob sie nur Rohmaterial für Empörung, Missverständnis und schnelle Zirkulation liefert.

Aus dieser Verwechslung erwächst auch ein ökonomischer Kurzschluss: Wenn Redaktionen sparen müssen, wird häufig zuerst am Bild gespart. Dem liegt dann oft die Annahme zugrunde, dass der Reporter »nebenbei« fotografieren oder die Redaktions sich mit Agenturmaterial und Nutzerbildern behelfen könne. Ein prominentes Beispiel ist die Entscheidung der Chicago Sun-Times, 2013 die gesamte Fotoabteilung zu entlassen und stärker auf Reporter mit Smartphones sowie auf Video zu setzen. In der Folge wird öffentlich genau diese Differenz sichtbar: Nicht jedes Bild ist austauschbar, und die visuelle Qualität – vor allem dort, wo Nähe, Timing und Bilddramaturgie zählen – kann spürbar abfallen, wenn Bildkompetenz zur Nebenaufgabe wird. Das Problem daran ist nicht nur ästhetisch, sondern strategisch. Wer am Bild spart, spart oft am unterscheidenden Merkmal von Journalismus selbst. Forschung und Praxisbeobachtungen zeigen, dass professionelle Fotografie tendenziell stärker emotional, intim und grafisch überzeugend ist, während nicht-professionelle Bilder häufiger bloß informativ bleiben. Dies hat die Konsequenz, dass Beiträge weniger binden, weniger »tragen« und die Marke der Publikation an Eigenständigkeit verliert. Kurzfristige Kostensenkung kann so mittelfristig Reichweite, Vertrauen und Zahlungsbereitschaft untergraben und damit auch den Wert, dort zu werben. Wenn alles aussieht wie überall, wird auch die Entscheidung, hier zu lesen (und zu bezahlen oder zu werben), fragiler.

V. Kontemplation, Stille und Unsichtbares

Das Poetische und Metaphysische im Bild

Kapitel 33: Fotografie und Kunst

Fotografie steht seit ihren Anfängen in einem Spannungsfeld zwischen dokumentarischer Praxis, künstlerischer Gestaltung und technischer Meisterschaft. Die Frage, ob Fotografie Kunst sein kann, mag uns heute selbstverständlich erscheinen, doch sie hat eine lange und kontroverse Geschichte. Bereits im 19. Jahrhundert diskutieren Theoretiker, Künstler und Kritiker darüber, ob ein Medium, das auf mechanischer Reproduktion basiert, überhaupt künstlerischen Anspruch erheben könne. Charles Baudelaire warnt 1859 in seiner Rezension zur Pariser Ausstellung vor einer »Invasion der Fotografie«, die die Kunst zu verdrängen drohe.[1] Gleichwohl entwickeln Pioniere wie Julia Margaret Cameron oder Henry Peach Robinson früh eine Bildsprache, die bewusst auf Traditionen der Malerei verweist. Camerons unscharfe, atmosphärische Porträts oder Robinsons komponierte Tableaus beweisen, dass Fotografie weit mehr sein konnte als bloßes Dokument, nämlich ein Medium des Ausdrucks, der Interpretation und der Vision.

Die Frage nach dem Status der Fotografie ist eng verknüpft mit der Unterscheidung zwischen Kunst und Kunsthandwerk. Kunsthandwerk zeichnet sich durch Präzision, Materialbeherrschung und dekorative Qualität aus; es erfüllt häufig funktionale Zwecke und strebt nach Perfektion der Ausführung. Kunst hingegen geht über das Handwerk hinaus: Sie transportiert Bedeutungen, stellt Fragen, weckt Emotionen und macht gesellschaftliche oder existenzielle Themen sichtbar. Theodor W. Adorno betont, dass Kunst nicht im »Gefallen« aufgehe, sondern einen Wahrheitsgehalt besitze, der über das Objekt hinausweise.[2] Entsprechend kann Fotografie sowohl Handwerk als auch Kunst sein – abhängig von Intention, Kontext und Rezeption.

---

1 Vgl. Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859.

2 Vgl. Ästhetische Theorie: Anschaulichkeit der Kunst aporetisch / Das ›Mehr‹ als Schein.

Ein Blick auf Immanuel Kant hilft, die Spannung zwischen Schönheit und Bedeutung genauer zu fassen. Er beschreibt das ästhetische Urteil über das Schöne als ein »interesseloses Wohlgefallen«. Es ist ein Gefallen ohne Zweck und ohne Anspruch auf Nutzen.[3] Dieses Moment des Schönen, das einfach gefällt, ist auch in der Fotografie präsent: im Farbspiel, in der Lichtführung, in der Harmonie oder Spannung einer Komposition. Kant unterscheidet davon das Erhabene, das er vor allem an Naturphänomenen diskutiert und ausdrücklich nicht als Eigenschaft von Kunstwerken versteht. Das Erhabene liegt für ihn nicht im Gegenstand, sondern in einer Bewegung des Gemüts: Zunächst erleben wir unsere Einbildungskraft angesichts von Größe, Macht oder Unendlichkeit als überfordert, wir fühlen uns klein und unbedeutend. Dann aber wird uns die »Größe der Vernunft in uns« bewusst, die an Ideen des Unendlichen und des Sittlichen teilhat.[4]

Fotografien können an diese Erfahrung anknüpfen, auch wenn Kant selbst noch keine Fotografie kannte: Ein Bild von Ansel Adams etwa mag im ersten Moment durch seine kompositorische Schönheit gefallen. Es überzeugt durch klare Linien, ausgewogene Tonwerte und eine präzise Durchzeichnung. Wir sehen in dem Bild keinen Nutzen und sehen auch keinen Anspruch darauf, nützlich zu sein. Im zweiten Moment aber wird eine erhabene Stimmung hervorrufen, in der sich die bloße Landschaftserfahrung in das Bewusstsein einer größeren Ordnung verwandelt. Wir fühlen uns der Natur gegenüber klein und zugleich als Teil von etwas Größerem, das mehr ist als jedes einzelne Bild. Damit sehen wir nicht nur ein »schönes Foto«, sondern finden Anlass, die eigene Stellung in der Welt zu reflektieren.

Hier lässt sich mit leichtem Schmunzeln Platons Höhlengleichnis in die Moderne übersetzen. In der Höhle sehen die Menschen nur Schatten an der Wand, sie sehen zweidimensionale Abbilder der Welt. Heute machen wir von diesen Schatten Fotos. Die Fotografie ist in gewissem Sinne die Kunst der Höhlenmenschen, die gelernt haben, ihre Schatten zu gestalten. Doch die Kunstfotografie kann – wie bei Platon die Philosophie – den Blick über die Schatten hinauslenken. Sie kann uns zeigen, dass die Abbilder selbst Bedeutung tragen, dass sie auf eine Idee, ein Unsichtbares verweisen. Wenn man

3 Vgl. Kritik der Urteilskraft: §2, §10, §17; AA 5:204, 5:220, 5:236.
4 Vgl. Kritik der Urteilskraft: §§ 23–28; AA 5:244–5:263.

mit Kant das Erhabene als eine Grenzerfahrung versteht, in der die Einbildungskraft scheitert und die Vernunft über das bloß Sinnliche hinausweist, so könnte man sagen: Das Kunstfoto nutzt das Licht, das in die Höhle fällt, und verweist im Sichtbaren auf etwas, das über die Schatten hinausgeht.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel sieht in der Kunst die »sinnliche Erscheinung der Idee«, die Verkörperung des Geistigen im Materiellen.[5] Die Fotografie erfüllt diesen Gedanken auf eine neue Weise: Sie verwandelt Licht, Zeit und Raum in Bedeutung. Sie zeigt nicht nur, was ist, sondern wie etwas ist, wie es erlebt, empfunden, erinnert wird. Ein Foto von Francesca Woodman, in dem der eigene Körper halb verschwindet, halb erscheint, ist zugleich sinnlich und metaphysisch: Es ist Idee im Licht.

Arthur C. Danto zufolge wird etwas nicht allein dadurch Kunst, dass es auf bestimmte Weise aussieht, sondern dadurch, dass es innerhalb der »Artworld« als Kunst verstanden werden kann.[6] Mit »Artworld« ist jener Deutungs- und Praxiszusammenhang aus Kunstgeschichte, Theorie, Kritik, Institutionen und Betrachtern gemeint, der einem Werk seinen Kunstcharakter verleiht. Der Kontext entscheidet also nicht äußerlich über das Werk, sondern eröffnet erst den Raum, in dem es als Kunst Bedeutung gewinnt. Ein Alltagsfoto auf einem Smartphone ist nicht notwendigerweise Kunst, aber dasselbe Bild in einem Museum kann es sein, wenn es als Reflexion über Wahrnehmung, Zeit oder Identität gelesen wird. Nelson Goodman ergänzt: Kunst sei ein »symbolisches System«. Sie repräsentiert nicht einfach, sondern erzeugt Bedeutung.[7]

Die von Danto beschriebene »Artworld« hat jedoch nicht nur eine diskursive, sondern auch eine ökonomische Seite. Galerien, Messen, Museen, Sammler und Auktionshäuser sind nicht bloß »Außen« des Werkes, sondern jene sozialen Orte, in denen sich entscheidet, ob ein Foto als Kunst gilt und in der Regel auch, ob jemand bereit ist, dafür als Kunst zu bezahlen. Der Preis ist dabei nicht die Wahrheit des Bildes, aber er ist ein Signal. Der Preis bündelt Erwartungen, Vertrauen, Provenienz und die Bereitschaft, einem Bild Dauer zuzugestehen. Ein Foto wird so zum Kunstobjekt, wenn es nicht nur

5 Vgl. Vorlesungen über die Ästhetik I: Begriff des Schönen überhaupt.
6 Vgl. Artworld: Abschnitt III.
7 Vgl. Sprachen der Kunst: Einleitung und Teil I,1 / I,9.

betrachtet, sondern gerahmt, zertifiziert, ediert und in einen Kontext gestellt wird, der es als bedeutungstragendes Werk lesbar macht.

Dass es dazu kommt, beruht auf mehreren Faktoren, die sich gegenseitig verstärken. Geschichte und Provenienz (wer hat es wann gemacht, in welcher Situation, mit welcher Intention?) können ein Bild begehrenswert machen, weil sie Bedeutung verdichten. Knappheit wirkt als zweite Bedingung: limitierte Auflagen, signierte Prints, Zertifikate, manchmal sogar das bewusste Verknappen der Datei oder des Negativs erzeugen jene künstliche Seltenheit, die ein reproduzierbares Medium kunstmarktfähig macht. Signifikanz schließlich meint, was das Bild »trägt«, welche Idee, welche formale Strenge, welche Emotion, welche kulturelle Reibung es auslöst. Und oft entscheidet auch Reputation des Fotografen und der Galerie darüber, ob diese Signifikanz sichtbar wird und Vertrauen gewinnt. So funktionieren etwa Andreas Gurskys monumentale Tableaus als Kunst nicht nur durch Größe und formale Präzision, sondern auch durch ihre Positionierung im Markt und in Institutionen; Jeff Walls inszenierte Lichtkastenarbeiten – großformatige, von hinten beleuchtete Fotografien – nehmen die Formensprache malerischer Tableaus auf und werden deshalb nicht nur als Fotografien betrachtet, sondern als Werke, die auf Dauer, kontemplative Betrachtung und kunsttheoretische Deutung angelegt sind; Cindy Shermans Rollenserien gewinnen ihren Kunststatus aus dem intellektuellen Konzept und der kuratorischen Lesbarkeit; während bei Hiroshi Sugimotos *Seascapes* die meditative Strenge, die serielle Idee und die kontrollierte Editionierung zusammenwirken. In all diesen Fällen zeigt sich, dass Fotografie nicht trotz ihrer Reproduzierbarkeit Kunst wird, sondern indem sie Wege findet, Bedeutung, Kontext und Dauer so zu organisieren, dass das Bild als Werk zirkulieren kann, und zwar ästhetisch, institutionell und, nicht zuletzt, ökonomisch.

Doch was bedeutet Bedeutungsproduktion beim Schönen, das »einfach nur gefällt«? Auch darin liegt Kunst – im Festhalten des Flüchtigen, im Bejahen des Sinnlichen. Das Foto einer Welle, eines Gesichts, eines fallenden Blattes kann rein dekorativ erscheinen und dennoch Bedeutung tragen, weil es uns an die Präsenz des Augenblicks erinnert. Kunst muss nicht immer das Erhabene anstreben; sie darf auch die Oberfläche feiern. Fotografie kann, wie

Saul Leiters poetische Straßenszenen zeigen, im Schimmer von Regen und Neonlicht eine stille, meditative Wahrheit finden.

Die Moderne und Gegenwart zeigen, dass sich Fotografie als Kunst längst etabliert hat. Man Ray experimentiert mit Fotogrammen, um Sichtbarkeit selbst zum Thema zu machen: Nicht das Objekt in seiner vertrauten Gestalt steht im Vordergrund, sondern die Spur, der Schatten, die Überlagerung und das Spiel des Lichts. Das »Unsichtbare« bezeichnet dabei jene verborgenen Strukturen des Sehens, die erst im fotografischen Verfahren hervortreten. Cindy Sherman schafft mit ihren *Untitled Film Stills* eine Serie, die Identität, Rolle und Geschlecht als Inszenierung entlarvt. Jeff Wall verwandelt die alltägliche Szene in großformatige, tableauartige Inszenierungen, die an die Malerei erinnern, während Andreas Gursky mit monumentalen Bildern globaler Strukturen das Verhältnis von Masse und Individuum, Kapital und Ästhetik sichtbar macht. Hiroshi Sugimotos Serien bewegen sich zwischen Minimalismus und Metaphysik. Sie sind Meditationen über Zeit und Unendlichkeit. All diese Künstler zeigen, dass Fotografie nicht nur dokumentiert, sondern denkt, fragt, transformiert.

Damit erfüllt sie, was Walter Benjamin das »optisch Unbewusste« nennt, nämlich die Fähigkeit, das Sichtbare zu durchdringen, um das Unsichtbare zu enthüllen.[8] Der Moment, in dem der Mensch die Welt mit anderen Augen sieht, wird zur ästhetischen Erkenntnis. Fotografie kann, wie die Philosophie, die Bedingungen des Sehens selbst reflektieren.

Doch Kunst entsteht nie allein im Akt des Schaffens. Sie entsteht im Dialog mit dem Betrachter. Ein Foto als Kunstwerk existiert erst in der Begegnung, in der Interpretation, im Zweifel, in der Resonanz. Roland Barthes unterscheidet zwischen *studium* und *punctum*: Das *studium* betrifft das kulturelle, das *punctum* das persönliche Interesse.[9] So lässt sich sagen: Kunst ist das, was das *studium* transzendiert, weil das *punctum* den Betrachter trifft. In dieser Verwundung, in dieser Berührung, liegt die Wahrheit des Bildes.

So zeigt sich: Fotografie bewegt sich zwischen Handwerk und Kunst, zwischen Dokumentation und Imagination, zwischen Technik und Idee. Philosophische Ansätze von Kant, Hegel, Adorno, Danto, Benjamin und Barthes

8 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. XIII.
9 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10.

verdeutlichen, dass Fotografie ein eigenständiges künstlerisches Medium sein kann und keineswegs bloß Werkzeug der Reproduktion ist. Sie ist Ausdruck, Reflexion, ästhetische Praxis und kritischer Dialog.

Doch der Gedanke endet hier nicht. Denn die Frage »Ist Fotografie Kunst?« ist letztlich weniger eine Klassifikation als eine Haltung. Sie richtet sich an den Fotografen ebenso wie an den Betrachter. Für den Fotografen bedeutet sie die Aufgabe, über die reine Darstellung hinauszugehen, indem er das Sichtbare als Träger von Bedeutung versteht und Komposition als Denken im Bild, Licht als Sprache des Geistes. Für den Betrachter bedeutet sie, das Bild nicht nur zu konsumieren, sondern zu lesen, sich ihm auszusetzen, sich berühren zu lassen.

Fotografie als Kunst ist damit kein Zustand, sondern eine Bewegung zwischen Welt und Wahrnehmung, zwischen Oberfläche und Tiefe, zwischen Materie und Idee. Sie ist Kunst, wenn sie über sich hinausweist, wenn sie Denken in Licht verwandelt. Ihre höchste Form könnte darin liegen, dass sie uns zeigt, wie das Denken selbst sichtbar werden kann im Glanz des Flüchtigen, im Schimmer des Realen, im Augenblick, der mehr ist als er zeigt.

Kapitel 34: Fotografie und Intimität

Die Fotografie berührt die Sphäre des Intimen stärker als jedes andere Medium. Das Gesicht, der Körper, die Geste – all dies wird im Bild festgehalten, oft in Momenten, in denen Menschen verletzlich, privat oder besonders nahbar erscheinen. Ein Foto kann Nähe herstellen, aber auch Distanz schaffen. Es kann die Zuneigung eines Blickes transportieren oder als Eindringen empfunden werden. Roland Barthes beschreibt die Erfahrung des Porträts als eine Art von Verletzung: Das fotografierte Subjekt fühle sich auf ein Bild reduziert und zugleich der eigenen Sterblichkeit überführt. Das intime Gesicht ist nicht nur Ausdruck, sondern auch Maske – und die Kamera macht diese Ambivalenz sichtbar.[1]

Fotografie als intime Geste bedeutet oft Teilhabe. Familienalben, Liebesbilder, private Schnappschüsse dokumentieren Beziehungen, sie sind Belege von Nähe und Vertrauen. Marianne Hirsch spricht in diesem Zusammenhang von »postmemory«: Fotografien von Familienmomenten übertragen Erinnerungen, die über Generationen hinweg wirken und verknüpfen Intimität mit kollektiver Geschichte.[2] Zugleich bleibt in jeder solchen Aufnahme die Frage: Wer darf sie sehen? Ein Bild, das für die private Sphäre bestimmt war, kann im falschen Kontext entblößend wirken.

Gerade die digitale Kultur verschärft dieses Spannungsverhältnis. Selfies sind eine gegenwärtige Form der Intimitätsproduktion: Sie zeigen das Gesicht, oft in unmittelbarer Nähe zur Kamera, und damit in einem Maß an Direktheit, das zuvor selten war. Theresa Senft beschreibt das Phänomen als »micro-celebrity«. Damit ist eine Praxis gemeint, in der das Private performa-

1 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10–14.
2 Vgl. Family Frames: Kap. 1 und 8.

tiv öffentlich wird und Intimität zu einer Form sozialer Währung avanciert. Was früher im privaten Album lag, zirkuliert heute global.[3]

Doch Intimität in der Fotografie ist immer doppeldeutig. Ein Bild kann ein Geschenk sein, wenn durch es eine private Sicht geteilt wird. Es kann aber auch ein Übergriff sein, wenn der Blick das Subjekt auf ein Objekt reduziert. Susan Sontag weist darauf hin, dass Fotografieren stets eine Form der Aneignung sei.[4] In der Porträtfotografie spitzt sich dies zu: Ist der Blick des Fotografen einfühlsam, dialogisch, oder ist er kontrollierend, vereinnahmend? Richard Avedons Porträts etwa stellen die Abgebildeten oft in extremer Klarheit und Kälte dar; Nan Goldins Fotografien hingegen leben von Nähe, Vertrauen, Intimität, die sie mit ihren Subjekten teilt.

Ein spezielles Feld dieser Ambivalenz ist die Aktfotografie. Sie bewegt sich im Spannungsraum zwischen künstlerischer Darstellung des Körpers, erotischer Bildsprache und möglicher Objektifizierung. Edward Weston sieht in seinen Akten vor allem Formen und Strukturen, die an Landschaften erinnerten; für ihn war der Körper eine ästhetische Figur, fast abstrakt. Helmut Newton hingegen stellt Erotik, Macht und Inszenierung in den Vordergrund und wird gerade deshalb kontrovers diskutiert. Die Frage lautet: Ist der nackte Körper in der Fotografie Ausdruck von Befreiung, Schönheit und Selbstbestimmung oder Reduktion auf ein Objekt des Begehrens? John Berger weist darauf hin, dass die Darstellung nackter Körper historisch meist einem männlichen Blick folgte und Frauen als Objekte des Sehens inszenierte.[5] Die feministische Fotografie – etwa Cindy Sherman oder Francesca Woodman – versucht, diese Perspektive zu durchbrechen, indem sie Intimität und Körperlichkeit aus einer selbstbestimmten, subjektiven Sicht ins Bild setzt.

Hier berührt sich die Aktfotografie mit einem angrenzenden, aber entscheidend anderen Feld: der Pornografie. Pornografische Fotografie operiert nicht mit dem Versprechen der Kunst, sondern mit dem der Unmittelbarkeit. Sie reduziert den Körper auf Lust, Sichtbarkeit und Konsumierbarkeit. Michel Foucault betont, dass moderne Gesellschaften nicht etwa Sexualität verdrängen, sondern sie durch Diskurse, Bilder und Normen permanent produzie-

3 Vgl. Micro-celebrity and the Branded Self.
4 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.
5 Vgl. Ways of Seeing: Kap. 3 und 7.

ren.[6] Pornografie ist eine dieser Diskursformen, ein System, in dem Macht, Begehren und Blick zirkulieren. Sie zeigt nicht nur Sexualität, sie erzeugt sie. Susan Sontag sieht in der pornografischen Ästhetik eine Form der Entfremdung. Nicht mehr die Erfahrung und ihr Weltbezug stehen im Zentrum, sondern das Bild als Repräsentation, die zielstrebig auf Erregung zielt und dabei verfehlt, Menschen als Personen darzustellen. Dies reduziert den Menschen auf depersonalisierte Körperlichkeit und wird so weniger Medium eines Dialogs mit Wirklichkeit als ein Reizbild.

Zugleich darf man Pornografie nicht auf den Begriff des Missbrauchs des Blicks reduzieren. Laura Mulvey zeigt, dass es nicht genügt, die Blickordnung des Mainstreams moralisch zu tadeln; nötig ist eine Gegenpraxis, die den Blick selbst variiert und freisetzt – ein »alternatives« bzw. Gegen-Kino, das die Grundannahmen des dominanten Blickregimes angreift und damit auch Begehren anders rahmbar macht.[7] In der pro-sex/post-porn Linie um Annie Sprinkle wird genau daraus eine produktive Konsequenz: nicht Zensur, sondern Umcodierung, Bilder, die die andro- und heterozentrierten Darstellungsregeln unterlaufen, indem minorisierte Subjekte eigene Bilder herstellen und Kontrolle über Produktion und Distribution gewinnen.[8] In solchen Ansätzen soll die pornografische Fotografie zu einem Ort des »anderen Begehrens« werden, eines Begehrens, das nicht den Körper ausstellt, sondern ihn bewohnt. Die Grenze zwischen erotischer, pornografischer und künstlerischer Fotografie ist dabei fließend: Sie verläuft weniger entlang des Motivs als entlang der Haltung, des Umgangs mit Nähe, Macht und Zustimmung.

Die Macht der Fotografie über Intimität zeigt sich auch in Fragen der Zustimmung. Ein Kind, das fotografiert wird, kann nicht entscheiden, ob es sein Bild im Netz sehen möchte. Ein Liebesfoto, das in falsche Hände gerät, kann zur Demütigung führen. Paula Sibilia beschreibt, dass die heutige digitale Kultur eine Entblößungsgesellschaft hervorbringt, in der Intimität selbst

6 Vgl. Der Wille zum Wissen, Kap. II, Abschnitt 1.

7 Vgl. Visual Pleasure and Narrative Cinema: Introduction / Destruction of Pleasure as a Radical Weapon / Summary.

8 Vgl. Aulombard-Arnaud, Noémie: A Public Cervix Announcement. Annie Sprinkle's pro-sex and post-porn performance.

zur Ressource wird.[9] Was als persönliche Nähe gedacht war, wird zur Ware, die Aufmerksamkeit generiert.

Dennoch bleibt Fotografie ein entscheidendes Medium der Intimität. Sie ermöglicht das Festhalten von Blicken, Berührungen, Körpern, die uns nahestehen. Sie schafft Bilder, die als Zeichen von Liebe, Freundschaft, Vertrauen fungieren. Die Frage ist weniger, ob Fotografie Intimität zerstört oder schützt, sondern wie wir mit ihr umgehen. Zwischen Nähe und Distanz, zwischen Geste und Übergriff entscheidet sich, ob das fotografische Bild Intimität bewahrt oder verletzt.

Hier liegt eine tiefere Wahrheit der intimen Fotografie, dass sie uns an unsere eigene Verletzlichkeit erinnert, an das, was gezeigt werden darf und was sich entzieht. Intimität im Bild ist keine Kategorie des Besitzes, sondern des Vertrauens. Sie verlangt Achtsamkeit, Zustimmung und ein Bewusstsein für Machtverhältnisse. Das gilt für den Fotografen ebenso wie für den Betrachter. Denn jedes intime Bild ist auch ein moralisches Verhältnis.

9 Das veränderte Selbst: Kap. I.

Kapitel 35: Fotografie und Aura

Die Aura ist bei Walter Benjamin kein bloßes Gefühl von »Glanz«, sondern eine historisch und begrifflich bestimmte Erfahrungsform. Er fasst sie als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«[1]. Diese »Ferne« meint keine räumliche Entfernung, sondern eine Unverfügbarkeit: Etwas ist gegenwärtig und zugleich dem Zugriff entzogen. Auratisch ist, was sich nicht restlos in Gebrauch, Information oder Konsum auflösen lässt, weil es an ein Hier und Jetzt gebunden bleibt: an Ort, Zeit, Geschichte, Überlieferung, kurz: an eine einmalige Daseinsweise.

Von hier aus wird Benjamins Diagnose der Reproduktion verständlich. »Was in der Reproduktion verkümmert«, schreibt er, »ist das Hier und Jetzt des Kunstwerks, seine einmalige Daseinsweise am Ort, an dem es sich befindet«[2]. Reproduktion bedeutet nicht nur »mehr Kopien«, sondern eine Verschiebung im Status des Werkes: Es wird aus seiner singulären Situation herausgelöst und in die Zirkulation überführt. Damit schwächt sich jene Autorität, die aus Authentizität und Tradition erwächst; der Ausstellungswert (Sichtbarkeit, Verfügbarkeit, Reichweite) tritt an die Stelle des auratischen Vollzugs.

Für die Fotografie ist diese Spannung besonders scharf, weil sie von Anfang an ein Medium der Vervielfältigung ist. In einem strengen benjaminschen Sinn kann das fotografische Bild – als technisch reproduzierbares Ergebnis – kaum jene Einmaligkeit bewahren, die Aura ausmacht. Zugleich sieht Benjamin selbst, dass technische Medien nicht nur »verlieren«, sondern Wahrnehmung transformieren: Sie machen Details sichtbar, erzwingen neue Perspektiven, schneiden Zeit und Bewegung anders. Das ist jedoch noch keine »Rettung« der Aura, sondern eine Veränderung des Sehens: Die Fotografie

---

1 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. III und IV.

2 Ebd.: Kap. II.

verschiebt die Bedingungen dessen, was überhaupt als sichtbar, bedeutsam, erinnerbar gilt.

Will man dennoch von Aura in der Fotografie sprechen, muss man zunächst präzise unterscheiden: Aura hängt bei Benjamin nicht am »Motiv« und nicht am bloßen Bildinhalt, sondern an der singulären Existenzweise eines Werkes.[3] Darum kann ein Foto im Feed, als Datei oder als beliebig reproduzierbares Display-Bild, höchstens auratische Effekte erzeugen, aber schwerlich Aura im benjaminschen Kern. Anders liegt es beim konkreten Abzug: ein bestimmtes Exemplar, in einer bestimmten Materialität, in einer bestimmten Geschichte und Präsentation. Ein großformatiger Silbergelatineprint, ein seltener Prozess, ein »vintage print« mit nachweisbarer Provenienz oder ein Abzug, der an einen bestimmten Ort und Moment der Ausstellung gebunden ist, kann ein fotografisches »Hier und Jetzt« ausbilden. Ein großformatiger Abzug von Ansel Adams besitzt daher eine andere Erfahrungsqualität als ein Instagram-Post derselben Landschaft. Nicht weil das Motiv sich ändert, sondern weil sich Ort, Zeit, Maß, Körperlichkeit und situative Einbettung ändern.

Gleichzeitig gibt es Bilder, die millionenfach reproduziert werden und dennoch eine besondere Präsenz behalten, etwa ikonische Aufnahmen wie Nick Úts *Napalm Girl* (1972) oder die ersten Bilder der Mondlandung (1969). Hier entsteht eine Intensität, die nicht an der Einmaligkeit des Werkexemplars hängt, sondern an Ereignis, Geschichte und kollektivem Gedächtnis: Das Bild wird zum Träger einer gemeinsamen Zeitmarke, zu einem Wiederkehrpunkt der Öffentlichkeit. Susan Sontag weist darauf hin, dass Bilder zwar zur Abstumpfung beitragen können, einzelne Aufnahmen jedoch eine »ikonische« Wirkmacht entfalten, die über bloße Information hinausgeht.[4] Diese Wirkung lässt sich als sekundäre Auratisierung beschreiben. Hier beginnt eine Überschreitung von Benjamins Begriff der Aura: Die Einmaligkeit liegt dann weniger im Werk-Hier-und-Jetzt als in der Einmaligkeit des historischen Ereignisses und seiner fortgesetzten kulturellen Rahmung.

In dieser Übergangszone taucht der Begriff der Spur auf. Und auch hier ist die Unterscheidung entscheidend. Die Fotografie gilt traditionell als Spur des Wirklichen, weil Licht von etwas Dagewesenem auf Material oder Sensor fällt

3 Ebd.: Kap. II.

4 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle / Das Leiden anderer betrachten: Kap. 5.

und eine kausale Bindung erzeugt. Diese Spur ist indexikalisch und wird oft ontologisch gedeutet: Das Foto bezeugt ein Gewesensein. Jacques Derrida verwendet den Begriff der Spur nun etwas anderes. »Spur« bezeichnet nicht den physischen Abdruck, sondern die Struktur, dass Bedeutung nie als volle Präsenz gegeben ist: Jedes Zeichen trägt Abwesenheit in sich, verweist über sich hinaus, verschiebt sich in Differenzen.[5] Für die Fotografie ist das fruchtbar, weil sie Präsenz gerade als von Abwesenheit durchzogen zeigt: Sie bringt etwas »nahe« und markiert zugleich sein »Nicht-mehr«. In diesem Sinn lässt sich sagen: Fotografien sind nicht nur Spuren von etwas, sondern Bilder, in denen sich die Spurstruktur des Sehens selbst zeigt – Nähe und Entzug, Zeugnis und Verlust, Evidenz und Unwiederbringlichkeit.

Vilém Flusser hilft, diese Ambivalenz zu konkretisieren. Für ihn ist die Kamera kein neutrales Werkzeug, sondern ein »Apparat«, der Programme realisiert und Bedeutungen generiert.[6] Aura – sofern man den Begriff hier noch verwenden will – entsteht dann nicht als Eigenschaft »im Bild«, sondern in einem Geflecht aus Auswahl, Technik, Kontext, Distribution und Deutung: in den sozialen und medialen Bedingungen, die bestimmte Bilder aufladen und andere verschwinden lassen. Die Frage lautet nicht nur: »Was zeigt das Foto?«, sondern: Wie wird es in Umlauf gebracht, gerahmt, erinnert, gesammelt, ausgestellt?

Roland Barthes beschreibt mit dem punctum eine verwandte, aber klar individuellere Dimension: jenes Detail, das »sticht«, den Betrachtenden trifft.[7] Man könnte sagen: Das punctum ist die persönliche Narbe, die ein Bild hinterlässt; die Aura (im erweiterten, nicht mehr streng benjaminschen Sinn) wäre eher die geteilte Resonanz, die kulturelle oder institutionelle Aufladung, durch die ein Bild eine besondere Präsenz gewinnt.

Bei Benjamin ist Aura nicht primär eine Tugend der Betrachtenden, sondern eine historische Erfahrungsform, die an bestimmte Bedingungen gebunden ist und unter den Bedingungen technischer Reproduktion strukturell erodiert.[8] Wenn wir heute dennoch von Aura sprechen, dann verschieben wir

5 Vgl. Die Stimme und das Phänomen: Kap. 6.
6 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III.
7 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10.
8 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. II, III und IV.

den Begriff bewusst: weg von der Garantie des Originals, hin zu einer Praxis des Sehens. Das ist nicht mehr Benjamin, sondern eine Antwort auf Benjamin. Aura wäre dann der Name für eine selten gewordene Qualität: Verweilen statt Verwerten, Aufmerksamkeit statt Durchlauf, Respekt statt Konsum. Der Fotograf schafft Bedingungen, etwa durch Auswahl, Form, Materialität und Rahmung; doch die Intensität realisiert sich erst in der Begegnung: in der Zeit, die wir dem Bild geben, und darin, dass wir ihm nicht vorschnell eine eindeutige Bedeutung abverlangen.

So bleibt die Fotografie ambivalent: Sie unterläuft Aura im strengen benjaminschen Sinn, indem sie entortet, vervielfältigt und verfügbar macht. Und sie erzeugt zugleich auratische Effekte, indem sie Spuren des Wirklichen, historische Verdichtungen und symbolische Intensitäten bündelt. Die entscheidende Aufgabe liegt im bewussten Sehen: nicht, um die verlorene Aura des Originals zu simulieren, sondern um im Bild einen Widerstand gegen die Gleichgültigkeit zu erfahren, der uns daran erinnert, dass Sehen in einer Welt unendlicher Bilder Urteilskraft verlangt – auch im Umgang mit der eigenen Aufmerksamkeit.

Kapitel 36: Fotografie und Stille – Kontemplation im Bild

Einer der prägnantesten Unterschiede zwischen Fotografie und bewegtem Bild ist die Stille, die das Foto mit sich bringt. Ein Film fließt, erzählt, bewegt, er zwingt den Betrachter, sich dem zeitlichen Verlauf hinzugeben (und verfügt oftmals über Ton). Ein Foto hingegen verharrt: Es bleibt stehen, fordert innezuhalten und lädt zur Kontemplation ein. Diese Stille ist nicht bloß Abwesenheit von Bewegung, sondern eine eigene ästhetische und existenzielle Qualität, die Wahrnehmung und Denken beeinflusst.

Kontemplation im Zusammenhang mit Fotografie bedeutet, dass der Betrachter nicht nur sieht, sondern verweilt. Roland Barthes beschreibt, dass die Fotografie den Blick in eine »Zwischenzeit« versetze, in eine Spannung zwischen dem, was gewesen ist, und dem, was im Moment der Betrachtung erfahrbar wird.[1] Das Foto schafft einen Raum, in dem Erinnerung und Gegenwart aufeinandertreffen. Es eröffnet damit einen inneren Ort, an dem Reflexion möglich wird, Reflexion über das Dargestellte, über das Vergangene, aber auch über das eigene Verhältnis zur Welt.

Während das Kino – wie André Bazin betont – eine »Welt in Bewegung« sei, lädt die Fotografie dazu ein, Bewegung zu unterbrechen und das Flüchtige stillzustellen.[2] Sie ermöglicht einen kontemplativen Blick, der im Alltag oft unmöglich ist. Susan Sontag weist darauf hin, dass Fotos uns ein »Inventar der Sterblichkeit« vorlegen. Sie erinnern daran, dass jeder eingefrorene Moment unwiederbringlich vergangen ist.[3] In dieser Stille liegt eine melancholische Qualität, die zum Denken über Zeit, Vergänglichkeit und Sein anregt.

Die Stille des Fotos hat jedoch nicht nur eine melancholische, sondern auch eine erkenntnisfördernde Dimension. Sie fordert den Betrachter heraus, De-

1 Die helle Kammer: Kap. 39 und 47.
2 Was ist Film?: Kap. I und X.
3 Über Fotografie: Objekte der Melancholie / In Platons Höhle.

tails wahrzunehmen, die im Fluss der Realität übersehen würden: das Spiel von Licht und Schatten, die Andeutung einer Bewegung, die Spannung in einem Gesichtsausdruck. Maurice Merleau-Ponty beschreibt das Sehen als ein fortwährendes Sich-Öffnen zur Welt.[4] In der Stille des Fotos intensiviert sich dieses Sehen: Das Bild erlaubt eine Nähe, die über das bloße Registrieren hinausgeht, und macht uns zum bewussten Teilhaber am dargestellten Augenblick.

Diese Kontemplation eröffnet zugleich eine ethische Dimension. John Berger schreibt, dass die Art, wie wir sehen, immer auch eine Entscheidung darüber sei, was wir übersehen.[5] Die Stille der Fotografie kann daher als Gegenpraxis zum schnellen Konsum von Bildern verstanden werden. Sie lädt den Betrachter ein, Empathie zu entwickeln, dem Motiv Aufmerksamkeit zu schenken und seine Eigenwürde anzuerkennen. In einer Zeit der visuellen Reizüberflutung gewinnt diese kontemplative Haltung besondere Bedeutung. Das Foto wird zu einer Schule der Achtsamkeit.

Gerade unter den Bedingungen digitaler Bilderflut gewinnt diese Stille eine neue Bedeutung. Lukas Glajc betont, dass kontemplative Bildbetrachtung heute nicht einfach verschwindet, sondern als Gegenbewegung zur permanenten visuellen Verfügbarkeit neu lesbar wird. Das Bild muss dem »medialen Trommelfeuer« gleichsam entzogen werden, damit wieder Sinn und Gehalt sichtbar werden können.[6]

Viele Fotografen arbeiten bewusst mit dieser Stille. Hiroshi Sugimoto etwa inszeniert in seinen Serien über Kinosäle (*Theaters*, 1976–2001) oder Meereslandschaften (*Seascapes*, ab 1980) eine radikale Ruhe, die den Betrachter zwingt, in die Tiefe der Zeit zu blicken. Auch Ansel Adams' Landschaftsfotografien entfalten eine Aura der Stille, die Natur nicht als spektakuläre Kulisse, sondern als Raum meditativer Erfahrung zeigt. In der Porträtfotografie erzeugt Richard Avedon mit *In the American West* (1979–1984) eine stille Intensität, indem er seine Porträtierten vor weißen Hintergründen zeigt – isoliert, ernst, gegenwärtig. Rineke Dijkstra wiederum schafft in ihren Serien über Jugendliche, Soldaten oder Mütter – etwa in *Julie, Den Haag, Netherlands* (1994) aus der Serie *New Mothers* (1994) – eine stille Gegenwärtigkeit, die über das Dokumentarische hinausgeht und eine Form des Mitgefühls evoziert.

---

4 Phänomenologie der Wahrnehmung: Zweiter Teil, Kap. III A.
5 Ways of Seeing: Kap. 1.
6 Vgl. Bilderflut und Fotografie: Einführung / Teil IV, 2.

Die Stille kann zudem eine religiöse oder spirituelle Dimension annehmen. In der Ikonenmalerei war Stille immer Teil der Bildwirkung. Stille bedeutete ein Schweigen, das den Betrachter in die Tiefe des Symbols führt. Fotografie kann daran anschließen, indem sie Räume der Versenkung eröffnet. Minor White versteht Fotografien als Meditationsobjekte, die nicht nur Abbildung, sondern Weg zu innerer Erfahrung sind[7] – etwa in *Windowsill Daydreaming, Rochester, New York* (1958), wo das Alltägliche in eine stille Übung des Sehens übergeht. In dieser Tradition kann Fotografie als Übung der Aufmerksamkeit verstanden werden, als kontemplative Praxis im säkularen Sinn.

Die Frage nach der Stille führt unweigerlich zur Reflexion über Zeit. Ein Foto ist eingefrorene Zeit: ein Bruchstück, das aus dem Kontinuum des Lebens herausgeschnitten wird. Walter Benjamin zeigt, dass im Bild ein Moment der Erkennbarkeit aufscheinen kann, in dem etwas sichtbar wird, das im Strom des Geschehens leicht unbemerkt bliebe.[8] In diesem Sinn enthält jedes Foto einen Stillstand, der nicht nur Erinnerung bewahrt, sondern auch etwas erschließt: Es macht die Zeitlichkeit des Gezeigten sichtbar, seine Anwesenheit im Augenblick der Aufnahme und sein Zugleich-schon-Vergangensein. Genau hier setzt Barthes an, wenn er sagt, jedes Foto sage: es-ist-so-gewesen. Das Bild bezeugt, dass etwas wirklich da gewesen ist, und macht gerade dadurch die paradoxe Struktur des Fotografischen erfahrbar: Präsenz und Abwesenheit, Sein und Verlust fallen im Foto zusammen.[9]

Hier eröffnet sich eine enge Verbindung zwischen Stille, Zeit und Wahrheit. Wahrheit im fotografischen Sinne meint hier nicht bloße Faktizität; im Modus der Authentizität zeigt sie sich vielmehr als glaubwürdige Stimmigkeit von Wahrnehmung, Intention, Form und gezeigter Wirklichkeit. Gerade in der Stille des Bildes tritt diese Wahrheit hervor: Der Betrachter hat Raum, das Foto nicht nur als Dokument zu erfahren, sondern als Zeugnis einer subjektiven, aber zugleich allgemein nachvollziehbaren Erfahrung. Hans-Georg Gadamer betont, dass Wahrheit nicht allein in der Objektivität liege, sondern in der Ereignishaftigkeit des Verstehens.[10] Die Stille des Fotos ist ein solcher

7 Vgl. Rites & Passages.
8 Vgl. Über den Begriff der Geschichte: These V / Kleine Geschichte der Photographie.
9 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32.
10 Vgl. Wahrheit und Methode: Teil II, 1. a).

Ort der Ereignishaftigkeit: Wahrheit geschieht im stillen Nachvollzug, im kontemplativen Mitvollzug des Bildes.

Die Stille des Fotos ist damit auch eine Stille der Erinnerung. Sie schenkt Dauer, indem sie den Moment konserviert, und sie verweist zugleich auf dessen unwiderrufliches Vergehen. Sie zwingt den Betrachter, sich zur eigenen Endlichkeit zu verhalten. In dieser Hinsicht wirkt Fotografie wie ein memento mori der Moderne – nicht als mahnendes Totensymbol, sondern als stiller Hinweis auf die Vergänglichkeit allen Seins. Gerade diese doppelte Qualität von Präsenz und Absenz macht ihre kontemplative Kraft aus.

Die Stille des Fotos ist somit ein paradoxes Phänomen: Sie zeigt Bewegung, indem sie sie anhält; sie ruft Erinnerung hervor, indem sie Vergangenes fixiert; sie konfrontiert mit Vergänglichkeit und schenkt zugleich Dauer. In dieser Spannung liegt die philosophische Kraft der Fotografie. Sie lehrt uns, dass das Innehalten im Moment notwendig ist, um Tiefe, Bedeutung und Schönheit wahrzunehmen. Und sie macht deutlich, dass Wahrheit in der Fotografie nicht allein in der objektiven Wiedergabe liegt, sondern im stillen Dialog zwischen Bild, Betrachter und Welt. Ein Foto kann so eine Einladung sein: still zu werden, zu reflektieren und die Welt in ihrer oft übersehenen, leisen Präsenz zu entdecken.

In besonderer Weise zeigt sich die Verbindung von Stille, Wahrnehmung und Vergänglichkeit in der japanischen Fotografie, die stark von der Ästhetik des *Zen* und den Konzepten des *wabi-sabi* (Schönheit des Unvollkommenen) und *ma* (Raum der Leere zwischen den Dingen) geprägt ist. Fotografen wie Masao Yamamoto und Rinko Kawauchi übersetzen diese Geisteshaltung in eine visuelle Sprache der Reduktion und Achtsamkeit. Yamamotos kleinformatige Silbergelatineabzüge, oft mit der Hand bearbeitet, wirken wie Fragmente von Erinnerung – leise, tastend, beinahe meditativ. Rinko Kawauchis Serien, etwa *Illuminance* (2011), verwandeln alltägliche Szenen, zum Beispiel einen Wassertropfen, eine Hand im Licht, ein Vogel im Flug, in poetische Meditationen über das Flüchtige und das Ewige zugleich. In beiden Fällen wird die Stille nicht als Abwesenheit verstanden, sondern als Fülle: ein Raum, in dem Wahrnehmung und Bewusstsein sich weiten. Diese Bildtradition zeigt, dass Kontemplation in der Fotografie nicht nur eine westliche Reflexionsform ist, sondern eine universelle Praxis des Sehens, eine Schule des Daseins im Moment.

Kapitel 37: Fotografieren als Akt der Gewalt und als Liebkosung

Fotografieren ist mehr als das bloße Festhalten eines Moments. Es ist ein Eingriff, ein Zugriff auf Zeit, auf Körper, auf Bedeutung. In dem Moment, in dem eine Kamera auf jemanden gerichtet wird, beginnt eine Beziehung zwischen dem Fotografen, dem Fotografierten und dem zukünftigen Betrachter. Diese Beziehung oszilliert zwischen Gewalt und Intimität, zwischen Entblößung und Anerkennung, zwischen Übergriff und Zärtlichkeit.

Susan Sontag schreibt, dass zu fotografieren bedeute, am Leben einer anderen Person teilzuhaben, und zwar auf die Weise, dass man sie besitzt.[1] Die Kamera eignet sich etwas an: Sie entreißt dem Moment seine Vergänglichkeit, bricht ihn heraus, konserviert ihn und stellt ihn aus. Was gesehen wird, ist nicht nur ein Bild, sondern oft auch ein Stück Privates, etwas Verletzliches. Der fotografierte Mensch hat in vielen Fällen keine Kontrolle mehr darüber, was mit diesem Bild geschieht. Das macht den fotografischen Akt potenziell gewaltsam – selbst dann, wenn keine physische Berührung stattfindet.

Diese strukturelle Gewalt zeigt sich besonders deutlich in der Kriegs- und Krisenfotografie. Als Eddie Adams 1968 in Saigon den Moment einer Exekution aufnimmt, wird dieser Sekundenbruchteil zum weltweiten Symbol. Der Sterbende bleibt – seiner Person entkleidet – als Bildfigur verfügbar: für Geschichte, Debatte, Moral. Das Foto dokumentiert, klärt auf, verändert öffentliche Meinung. Und doch nimmt es ihm etwas, das in diesem Augenblick niemand geben kann: die Verfügung über den eigenen letzten Moment, sein Recht, dass sein Sterben nicht zum Bildereignis wird. Damit wird ihm auch ein Stück Würde und sein Recht auf Unsichtbarkeit genommen. Vergleichbar ist Kevin Carters ikonisches Foto eines hungernden Kindes im Sudan (1993), über dem ein Geier lauert: ein Bild, das die Welt erschütterte, aber zugleich die Frage aufwarf, ob Fotografie Mitgefühl vermittelt und in Handeln über-

1 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.

setzt oder ob sie Handeln manchmal auch ersetzt, indem das Ergriffensein beim Betrachten zur Stellvertreterhandlung wird: Man fühlt, man ist erschüttert, und gerade dadurch scheint bereits »etwas getan«, obwohl das Leid real unverändert bleibt.[2] Doch Gewalt in der Fotografie ist nicht auf das Extreme beschränkt. Sie beginnt früher, subtiler. Auch das Porträt eines Schlafenden, einer Weinenden, eines Kindes kann ein Übergriff sein – nicht durch das, was es zeigt, sondern dadurch, dass es gezeigt wird. Der Fotograf ist nicht nur Zeuge, sondern Gestalter. Er entscheidet, was sichtbar wird und wie. Der fotografische Akt wird so zum Zugriff auf Intimität.

Gleichzeitig kann dieselbe Geste, die ein Übergriff ist, auch eine Liebkosung sein. Wenn jemand einen geliebten Menschen fotografiert – mit Hingabe, mit dem Wunsch, ihn zu bewahren –, ist dieser Blick von einer Zärtlichkeit durchzogen, die nichts zerstören, sondern festhalten will. Die Kamera wird dann zur Berührung – zart, achtsam, fast körperlich. Nan Goldins Bilder aus *The Ballad of Sexual Dependency* zeigen genau das: Momente von Nähe, Schmerz, Intimität, eingefangen nicht als Spektakel, sondern als Teil eines gemeinsamen Lebens. Der Blick ist nicht kühl, sondern mitfühlend und gerade dadurch kraftvoll.

Wie bei einer körperlichen Liebkosung ist auch beim fotografischen Zugriff das Einverständnis entscheidend. Eine Berührung zwischen Liebenden kann tief verbindend sein, aber wenn nur eine Seite zustimmt, wird aus Zärtlichkeit Gewalt. So ist es auch mit der Fotografie: Das Einverständnis verändert alles. Ein Foto mit Zustimmung wird zur Geste des Vertrauens; ohne Zustimmung kann es zur Verletzung werden. Diese Ambivalenz ist bei Sally Manns Serie *Immediate Family* (1984–1991, Buch 1992) besonders spürbar: Ihre eigenen Kinder, teils nackt und ungestellt, bewegen sich zwischen Poesie und Grenzüberschreitung. Das Einverständnis scheint gegeben, doch kann ein Kind überhaupt bewusst zustimmen?

Diese Dynamik überträgt sich auch auf den Blick des Betrachters. Wer ein Bild anschaut, nimmt an der Intimität, an der Situation, manchmal an der Gewalt teil. Viele Fotografien leben davon, dass der Betrachter nicht wegsehen kann. Der Blick wird zum Zwang, zur Faszination. Niemand kann bei einem Unfall gleichgültig den Blick abwenden, das Schockierende zieht an.

2 Vgl. hierzu auch Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten: Kap. 6 und 7.

Dieses voyeuristische Moment liegt tief im menschlichen Sehen verankert. Fotografien bieten eine Bühne für diesen Blick – scheinbar folgenlos, aber nicht folgenlos für das Gesehene.

Der klassische Boulevardjournalismus lebt von dieser Dynamik ebenso wie der digitale Nachrichtenstrom. Ein prägnantes Beispiel ist das Foto des ertrunkenen syrischen Jungen *Alan Kurdi* (2015), aufgenommen von Nilüfer Demir. Das Bild verbreitet sich weltweit, löst Mitgefühl, Debatten und politische Reaktionen aus und doch wird der Körper eines Kindes zum Symbol, zum Bildereignis. Der Voyeurismus wird hier politisch und bleibt zugleich voyeuristisch: Er zeigt Leid, um Bewusstsein zu schaffen, riskiert aber, dieses Leid in mediale Routine zu verwandeln.[3]

Voyeurismus ist dabei nicht per se verwerflich. Auch er kann – paradox – zur Form der Zärtlichkeit werden. Wenn jemand bereit ist, gesehen zu werden, wenn Einverständnis besteht, kann der voyeuristische Blick nicht nur erlaubt, sondern erwünscht sein. In der künstlerischen Fotografie, bei Selfies oder in erotischen Kontexten wird dieser Blick bewusst inszeniert. Das Sich-Zeigen wird Teil des Spiels, des Begehrens. Voyeurismus wird zur Liebkosung – nicht durch Zurückhaltung, sondern durch das geteilte Wissen um die Macht des Blicks.

So etwa in Cindy Shermans Selbstporträts, in denen sie Rollen verkörpert und sich selbst zugleich zeigt und verbirgt. Sie kontrolliert den voyeuristischen Blick, anstatt ihm ausgeliefert zu sein. Ähnlich in Nobuyoshi Arakis erotischen Inszenierungen, die den weiblichen Körper zwischen Begehren, Macht und Einverständnis verhandeln. In beiden Fällen wird deutlich, dass Fotografie immer eine ethische Beziehung ist, eine Beziehung zwischen Macht und Hingabe, zwischen Blick und Erwiderung.

Fotografie ist damit nie nur ein technischer Vorgang, sondern ein moralisches Handeln. Wer fotografiert, berührt; wer betrachtet, urteilt. Zwischen diesen Polen entscheidet sich, ob ein Bild Gewalt ausübt oder Liebe ausdrückt. Diese Unterscheidung ist nie eindeutig, nie objektiv, aber sie ist entscheidend. Denn Fotografie ist immer ein Akt und jeder Akt trägt Verantwortung.

3 Vgl. hierzu auch Azoulay, Ariella: Der zivile Vertrag der Fotografie: Kap. III und IV.

Kapitel 38: Fotografie und das Unsichtbare – Jenseits des Lichts

Fotografie ist das Medium des Sichtbaren und zugleich das Werkzeug, um das Unsichtbare zu erforschen. Ihre Grundlage ist Licht, doch ihr Wesen liegt gerade darin, über das Licht hinauszugehen. Sie macht sichtbar, was dem Auge entgeht: das Flüchtige, das Verborgene, das Verdrängte. In diesem Spannungsfeld zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit entfaltet sich eine der tiefsten Dimensionen der Fotografie: Sie zeigt nicht einfach, was ist, sondern offenbart, dass es mehr gibt, als wir sehen können.

Walter Benjamin spricht vom »optisch Unbewussten«. Er meint damit jenen Bereich der Wirklichkeit, den das bloße Auge übersieht, den aber die Kamera durch ihre technische Präzision offenlegt.[1] Langzeitbelichtung oder sehr kurze Verschlusszeiten, Mikrofotografie oder Infrarotaufnahmen machen Phänomene sichtbar, die jenseits der menschlichen Wahrnehmung liegen. Ein eindrucksvolles Beispiel ist Hiroshi Sugimotos Serie *Theaters* (1976–2001): Jede Aufnahme zeigt ein Kino während einer gesamten Filmvorführung – eine Langzeitbelichtung, die aus Tausenden von Einzelbildern einen einzigen weißen Schimmer entstehen lässt. Der Film, das Medium der Bewegung, wird in reine Helligkeit aufgelöst. Zeit verdichtet sich zu Licht; Sichtbarkeit wird zur Abstraktion. Sugimoto zeigt nicht den Film selbst, sondern das, was vom Sehen übrig bleibt – eine stille Meditation über Wahrnehmung, Dauer und das Nichts hinter der Bewegung.

Auch Berenice Abbott experimentiert mit der Sichtbarmachung des Unsichtbaren. In den 1950er Jahren arbeitet sie für das *Physical Science Study Committee* am *Massachusetts Institute of Technology* und fotografiert physikalische Phänomene wie Wellen, Magnetfelder oder Lichtbrechung. Diese Aufnahmen, etwa in ihrer Serie *Documenting Science* (1958–1961), sind nicht bloß Dokumente, sondern Übersetzungen des Nicht-Sichtbaren in visuelle Sprache. Sie lehren

1 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. XIII.

uns, dass das Fotografische immer ein Akt der Übersetzung ist: Es bringt nicht nur etwas hervor, sondern verändert auch den Status dessen, was gezeigt wird.

Eine andere, dunklere Form des Unsichtbaren zeigt Masahisa Fukase in seiner Serie *Ravens* (1975–1986). Die schwarzen Vogelkörper erscheinen dort nicht einfach als Motive, sondern als Verdichtungen von Verlust, Einsamkeit und innerer Unruhe. Gerade weil so viel im Schwarz versinkt und die Form oft nur bruchstückhaft aufscheint, wird spürbar, dass das Unsichtbare nicht bloß Mangel an Sichtbarkeit ist, sondern eine eigene bildnerische Spannung: etwas, das sich entzieht und gerade darin wirksam bleibt.

Das Unsichtbare ist jedoch nicht nur eine Frage der Technik, sondern auch der Bedeutung. Cindy Shermans Selbstinszenierungen (*Untitled Film Stills*, 1977–1980) zeigen nicht, wer sie ist, sondern wie Identität im Bild konstruiert wird. Das Unsichtbare hier ist das Ich selbst, das Subjekt hinter der Maske. In der fotografischen Selbstinszenierung wird das Unsichtbare psychologisch. Es ist das, was sich entzieht, während es dargestellt wird.

Ähnlich arbeitet Francesca Woodman in ihren Schwarzweißfotografien der 1970er Jahre. Ihr Körper wird Teil der Wand, verschmilzt mit Staub und Raum. Das Unsichtbare ist hier das Sein selbst, das Subjekt, das in der Erscheinung aufgeht. Ihre Bilder sprechen vom Verschwinden als Form der Existenz, vom Dazwischen von Präsenz und Abwesenheit.

Doch das Unsichtbare ist nicht nur ästhetisch oder psychologisch, sondern auch politisch. Die Kamera kann enthüllen, was verborgen bleiben soll, wie zum Beispiel Machtstrukturen, Ungerechtigkeiten, geheime Gewalt. Die Arbeit von Trevor Paglen (*The Other Night Sky*, 2007) oder die kollektiven Untersuchungen von *Forensic Architecture* zeigen dies eindrucksvoll: Beide machen das Unsichtbare der Überwachung sichtbar. Paglen fotografiert geheime Satelliten und Drohnen; seine Bilder legen die unsichtbare Infrastruktur militärischer Macht offen. *Forensic Architecture* nutzt Satellitenbilder, 3D-Modelle und Zeugenvideos, um Kriegsverbrechen und Umweltzerstörung sichtbar zu machen. Das Unsichtbare wird hier nicht metaphysisch, sondern gesellschaftlich als eine Struktur der Kontrolle, die nur durch das Bild begreifbar wird.

Damit eröffnet sich eine doppelte Perspektive: Fotografie zeigt das Unsichtbare, aber sie erzeugt es auch. Jede Fokussierung bedeutet zugleich Verdeckung; jede Sichtbarkeit produziert Schatten. Susan Sontag erinnert daran,

dass Fotografieren immer auch heißt, etwas nicht zu zeigen.[2] Das Unsichtbare ist daher kein Defizit, sondern eine notwendige Dimension des Bildes. Ohne das, was im Schatten bleibt, gäbe es keine Tiefe, keine Bedeutung.

In der zeitgenössischen Kunstfotografie wird dieses Spiel mit dem Unsichtbaren weitergeführt. Thomas Ruff arbeitet mit Infrarot- und Nachtsichtbildern, die militärische Technologien in den Kontext der Kunst überführen. Seine Serie *Nacht* (1992–1996) zeigt Städte in grünlich schimmerndem Licht. Diese Bilder erinnern an Überwachung. Sie machen sichtbar, was sonst verborgen ist, und offenbaren zugleich die Kälte eines Blicks, der alles sehen will. Hier wird das Unsichtbare zur ethischen Frage: Wie viel Sichtbarkeit erträgt der Mensch und wann wird Sehen zum Übergriff?

In einem anderen Zugang wendet sich die Fotografie dem Unsichtbaren als Erfahrung zu. Rinko Kawauchis *Illuminance* (2011) oder Uta Barths unscharfe, lichtsensible Serie *Ground* (1994–1997) thematisieren das Licht selbst als Grenze der Wahrnehmung. Ihre Fotografien zeigen nicht Objekte, sondern Atmosphären, sie zeigen den Moment, in dem das Sehen sichtbar wird. Das Unsichtbare ist hier das Empfundene, das Flüchtige, das nicht festgehalten werden kann.

Das Unsichtbare ist also keine Leerstelle, sondern das, was Fotografie in Bewegung hält. Es ist eine Zone, in der das Bild über sich hinausweist. Zwischen Licht und Dunkelheit, Sichtbarkeit und Geheimnis, Oberfläche und Tiefe entfaltet sich die eigentliche Spannung des Fotografischen. In diesem Sinne ist Fotografie ein paradoxes Medium: Sie existiert durch Licht, doch ihr eigentliches Thema ist das, was jenseits des Lichts liegt – die Dunkelheit, die Erinnerung, das Geheimnis, das sich dem Zugriff entzieht.

In einer Zeit totaler Sichtbarkeit, in der Kameras, Drohnen und Algorithmen jede Bewegung erfassen, gewinnt das Unsichtbare eine neue Bedeutung. Vielleicht besteht die Aufgabe der Fotografie heute nicht mehr darin, alles zu zeigen, sondern wieder Räume des Unsichtbaren zu bewahren – jene Zonen, in denen Geheimnis, Intimität und Würde überleben können. Gerade angesichts von KI-generierten Bildern, die unendliche Sichtbarkeit simulieren, erhält das Unsichtbare den Charakter des Widerstands: Es wird zum letzten Ort der Autonomie des Blicks, zum Raum, in dem das Nicht-Gezeigte als Schutz des Menschlichen verstanden werden kann.

2 Vgl. Das Leiden anderer betrachten: Kap. 1.

Diese Beziehung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit führt schließlich in eine Dimension, die man als transzendent bezeichnen kann – nicht im religiösen Sinn, sondern als Erfahrung eines Überschusses: Das Sichtbare zeigt mehr, als es vollständig zeigen kann. Philosophen wie Jean-Luc Marion und Jacques Derrida beschreiben das Unsichtbare als einen Ort solcher Überschreitung. Marion spricht vom »phänomenalen Übermaß«: jenem Moment, in dem ein Bild nicht nur etwas präsentiert, sondern ein Ereignis der Erscheinung auslöst, das sich dem Zugriff entzieht, während es geschieht.[3] Derrida wiederum denkt die ›Spur‹ nicht als etwas dem Zeichen Äußerliches, sondern als das in jedem Zeichen mitwirkende Moment des Nicht-Präsenten: eine Abwesenheit, die nicht bloß fehlt, sondern Bedeutung überhaupt erst eröffnet.[4]

In diesem Sinn lässt sich das fotografische Bild als eine Ästhetik des Entzugs verstehen: Es macht erfahrbar, dass das Entscheidende nicht vollständig im Bestand des Gezeigten aufgeht. Es spricht vom Entzug, ohne ihn zu beseitigen; es markiert eine Grenze, ohne sie zu schließen. Gerade Fotografien, die sich der totalen Sichtbarkeit verweigern, erinnern daran, dass jede Sichtbarkeit einen Rest des Nicht-Einholbaren bewahrt. Sie laden dazu ein, das Unsichtbare nicht als Mangel, sondern als Bedingung von Tiefe zu begreifen, als den Raum, in dem Sehen in Aufmerksamkeit umschlägt und Aufmerksamkeit in Staunen.

So lässt sich am Ende sagen: Das Unsichtbare, von dem die Fotografie handelt, ist nicht nur eines. Es erscheint technisch, wenn Apparate sichtbar machen, was dem bloßen Auge entgeht; zeitlich, wenn das Bild Dauer, Verlust und Vergänglichkeit verdichtet; psychologisch, wenn Identität, Erinnerung und innere Erfahrung sich im Sichtbaren nur indirekt zeigen; politisch, wenn Macht, Kontrolle und Gewalt gerade durch ihre Bildbarkeit erst als Strukturen erkennbar werden; und schließlich ontologisch, wenn jedes Bild über das Gezeigte hinaus auf einen Rest verweist, der sich nicht vollständig einholen lässt. Gerade in dieser Vielgestaltigkeit zeigt sich, dass das Unsichtbare kein Randphänomen der Fotografie ist, sondern ihr innerer Gegenpol. Fotografie ist nicht nur eine Kunst des Sichtbarmachens, sondern auch eine Praxis, die an den Grenzen des Sichtbaren denken lehrt.

---

3 Vgl. De surcroît: Kap. II und III.

4 Vgl. Die Stimme und das Phänomen: Kap. 6.

Kapitel 39: Das Verschwinden des Originals – Reproduktion und Entauratisierung des Bildes

Das Original war einst der Garant von Wahrheit. In der Malerei, in der Handschrift, im Kunstwerk schlechthin ruhte seine Autorität in der Einmaligkeit. Es war an einen Ort gebunden, an einen Körper, an eine Zeit. Man konnte zu ihm pilgern, es berühren, es in seiner Aura erfahren. Diese Aura – das, was Walter Benjamin das »Hier und Jetzt des Kunstwerks« nennt – verlieh dem Original seine Unverwechselbarkeit.[1]

Die Malerei kannte keine Kopie im heutigen Sinn. Selbst wenn Schüler Meisterwerke reproduzierten, blieb jede Version eine Neuinterpretation. Die Geste des Pinsels, die Beschaffenheit der Farbe, der Atem der Hand – all das schrieb sich unwiederholbar in die Oberfläche ein. Jede Kopie war eigenständig, jedes Abbild eine Variation. Der mittelalterliche Mönch, der ein Evangelium Abschrift für Abschrift vervielfältigte, war sich dieser Einzigartigkeit bewusst. Seine Arbeit war kein mechanischer Akt, sondern ein Akt der Hingabe: Jede Linie, jedes Ornament wurde im Bewusstsein der Besonderheit des Ausgangstextes gezogen. Selbst in der Reproduktion blieb der Schöpfungsakt gegenwärtig.

Mit der Erfindung des Buchdrucks verändert sich alles. Zum ersten Mal in der Geschichte kann ein Werk identisch vervielfältigt werden. Der Text löst sich aus der Handschrift, das Wort aus der Hand. Das Wissen wandert nicht mehr als Pilgerreise zum Manuskript, sondern als massenhaftes Exemplar. Das ist ein epochaler Schritt der Demokratisierung, aber auch der Entkörperlichung. Das Buch verliert seine Aura als Unikat, um als Information zu überleben. Die Reproduktion macht das Wissen frei, aber sie nimmt ihm die Einmaligkeit.[2]

---

1 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. II.

2 Vgl. McLuhan, Marshall: The Gutenberg Galaxy: Abschnitte 19, 161 und 164.

Die Fotografie führt diese Bewegung fort und radikalisiert sie noch. Wo die Malerei noch einen Ursprung hat, beginnt die Fotografie mit der Vervielfältigung. Anders als das singuläre Bild ist das Negativ – sei es auf Glasplatte oder Film – von vornherein auf die Herstellung von Abzügen angelegt. Jedes Foto ist potenziell seriell, es kennt – zumindest technisch – weniger das eine Original als eine Kette von Ausgaben. Der Moment, in dem der Auslöser gedrückt wird, produziert kein singuläres Werk, sondern ein Verfahren. Was Benjamin für das Kunstwerk sagt, gilt hier in Reinform: Die Fotografie »entauratisiert« das Bild, sie entreißt es dem Ritual und stellt es in den Fluss der technischen Zirkulation.[3]

Ein Gemälde kann altern, Risse bekommen, matter werden. Es erzählt seine Zeit in der Patina seiner Oberfläche. Ein Foto dagegen verändert sich nicht in seinem Motiv, sondern in seinen Trägern: Papier vergilbt, Gelatine reißt, ein Abzug bleicht aus, doch das Bild als Vorlage bleibt grundsätzlich reproduzierbar. Treffender wäre daher zu sagen: Die fotografische Bildform strebt nach Gleichheit über die Zeit hinweg. Das Negativ, der Filmstreifen, später die Datei sind Speicher, die darauf angelegt sind, dieselbe Konfiguration erneut hervorzubringen. Gerade diese scheinbare Stabilität erzeugt jedoch eine neue Art von Verschwinden: Nicht das Motiv zerfällt, sondern die Einmaligkeit. Die Aura weicht der Austauschbarkeit, die Präsenz der Zirkulation.

In der Moderne wird dieses Prinzip zur Norm. Das Bild wird zur Ware, zum Symbol, zur Zitatmaschine. Andy Warhol zeigt das im *Marilyn Diptych* (1962): nicht »fünfzigmal dasselbe«, sondern eine serielle Produktion von Ähnlichkeiten, in der die kleinen Abweichungen sichtbar machen, was Wiederholung bedeutet. Die Verschiebungen, Registerfehler, Unschärfen und Farbvarianten sind keine »natürliche Andersheit des Motivs«, sondern Störungen und Entscheidungen im Reproduktionsprozess. Gerade dadurch kippt Marilyn vom Porträt zur Ikone, vom individuellen Gesicht zur Druckfigur der Popkultur.

Warhol demonstrierte damit, dass Reproduktion nicht nur Abwertung sein muss, sondern Bedeutung erzeugen kann. Das »Bild als Oberfläche« heißt: Das Bild verweist nicht mehr auf einen inneren Ausdruck oder auf

3 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. II, IV und VI.

die Tiefe eines Originals, sondern zeigt sich als glatte, zirkulierende Haut, als etwas, das sich endlos übertragen lässt, ohne an »Wesen« zu verlieren. Und die »kulturelle Endlosschleife« meint: Bedeutung entsteht nicht primär aus Herkunft, sondern aus Wiederkehr. Was sich in Medien wiederholt, wird real im kulturellen Sinn. Nicht weil es wahrer wäre, sondern weil es sich in Gedächtnis, Konsum und Blick einschreibt. In dieser Logik ist das Original nicht die Quelle, sondern ein Mythos hinter der Serie.[4]

Mit der digitalen Fotografie schließlich verliert das Original seinen letzten physischen Halt. Es gibt kein Negativ mehr, keinen Film, keinen singulären Träger. Das digitale Bild ist Code: überall kopierbar, verlustfrei reproduzierbar, zugleich bearbeitbar. Es existiert nicht an einem Ort, sondern in vielen Instanzen zugleich – auf Displays, Servern, Backups, Clouds. Wenn früher die Aura an den Ort gebunden war – an den Tempel, an die Leinwand, an das Museum –, so ist sie heute verteilt über Infrastrukturen. Authentizität hat ihren festen Sitz verloren.

In dieser Entgrenzung liegt eine neue Form des Unsichtbaren: Das Bild ist präsent, aber es hat keinen Körper mehr. Zugleich wird der Index, der klassische Abdruckcharakter, prekär. Nicht weil digitale Fotografie »kein Licht« kennen würde, schließlich werden auch Sensoren belichtet, sondern weil Datei und Ursprung auseinanderfallen: Was zirkuliert, ist nicht mehr der materielle Abdruck, sondern eine Datenstruktur, die sich beliebig kopieren, komprimieren, transformieren und rekonstruieren lässt. Damit wird die Unterscheidung zwischen Original und Kopie, zwischen Version und Vorlage porös. Jede Ausgabe kann optimiert, gefiltert, neu gerendert, sogar generiert werden. Das Original ist nicht mehr verloren – es wird, unter den Bedingungen der digitalen Kultur, oft funktionslos.

Und doch bleibt etwas zurück: eine Sehnsucht nach Einmaligkeit. Vielleicht erklärt das den Kult um Vintage-Objektive, Polaroidfilme, analoge Körnung. In einer Welt grenzenloser Reproduktion suchen wir wieder das, was sich nicht vollständig wiederholen lässt: den Fehler, die Abweichung, die nicht planbare Nebenwirkung. Wenn das Analoge heute als »authentisch« gilt, dann häufig deshalb, weil es Spuren seiner Materialität zeigt, wie zum Beispiel Staub

4 Vgl. hierzu auch Danto, Arthur C.: The Artworld und From Philosophy to Art Criticism.

im Filmkanal, Kratzer, Lichthöfe, Halation, chemische Unregelmäßigkeiten, Körnung, ungenaue Belichtungsmessung, unperfekte Schärfeebenen. All jene kleinen Unzuverlässigkeiten signalisieren: Hier hat etwas stattgefunden. In diesem Sinn wirkt es, als brauche das Digitale seine eigenen »Schrammen«, um als real empfunden zu werden, als brauche das Digitale eine kontrollierte Imperfektion als Echtheitsmarker.

Boris Groys formuliert es so: »Das Original hat nicht aufgehört zu existieren – es hat sich verteilt.«[5] In der digitalen Kultur entsteht Aura nicht mehr durch Einzigartigkeit, sondern durch Aufmerksamkeit. Das virale Bild, das Meme, das Millionen von Augen erreicht, gewinnt eine paradoxe Authentizität: nicht durch Herkunft, sondern durch Wirkung. In der Logik des Netzes wird das Bild »wirklich«, wenn es zirkuliert, wenn es kommentiert, geteilt, remixt, beantwortet wird. Sichtbarkeit ersetzt Herkunft. Reichweite ersetzt Ort.

So unterscheidet sich dieses Kapitel von der Diskussion über Aura: Während dort die Wahrnehmung und die Haltung der Betrachtenden im Zentrum stehen, geht es hier um den ontologischen Status des Bildes selbst, um seine materielle, technische und symbolische Vervielfältigung. Nicht die Erfahrung von Aura, sondern die Erosion des Originals ist hier die leitende Bewegung.

Mit der Entkörperlichung des Digitalen schließt sich der Kreis: Die Geschichte der Reproduktion – vom Skriptorium, der Schreibstube in mittelalterlichen Klöstern, über die Druckerpresse bis zur Cloud – ist eine Geschichte des Verschwindens. Mit jeder Vervielfältigung verliert das Bild ein Stück seiner Einmaligkeit und gewinnt zugleich an Reichweite. Was wir »Original« nennen, ist am Ende weniger ein Objekt als ein Wunsch: der Wunsch nach einem Punkt, der sich dem Kopieren entzieht, nach einem Rest von Einzigkeit im Zeitalter der unendlichen Bilder.

Parallel dazu entsteht jedoch eine technische Gegenbewegung, die den Wunsch nach Einmaligkeit nicht erfüllt, aber den Verlust des Ursprungs praktisch adressiert: Authentifizierung am Moment der Aufnahme. Einige Systeme signieren Bilder direkt in der Kamera kryptografisch und binden damit eine Art »Geburtsnachweis« an die Datei mit dem Ziel, später prüfen zu können, ob und in welchem Umfang das Bild nachträglich verändert wurde. Solche Verfahren sind eng verwandt mit Standards wie C2PA/»Content Credentials«,

5 The Logic of the Collection.

die Herkunfts- und Bearbeitungsinformationen als überprüfbare Provenienz in Mediendateien abbilden sollen.

Das Entscheidende ist dabei die begriffliche Verschiebung: Hier kehrt das Original nicht als auratisches Ding zurück, sondern als Status innerhalb einer Kette, als Integrität, Nachvollziehbarkeit, Versionsgeschichte. Provenienz bedeutet nicht Wahrheit, sondern ein überprüfbares Protokoll. Wer hat die Datei erzeugt, was wurde wann womit getan, welche Stationen sind dokumentiert? Und auch die Grenzen sind Teil der Logik: Provenienz kann fehlen, kann unterbrochen werden, kann durch Plattformen oder Workflows verloren gehen; selbst C2PA diskutiert ausdrücklich die Gefahr des Entfernens/Strippen von Metadaten.

In jüngster Zeit verschärft sich die Frage erneut, und zwar dort, wo Authentifizierung an ihre prinzipielle Grenze stößt: bei künstlich erzeugten Bildern. KI-generierte »Fotografie«, die nicht mehr notwendig an ein äußeres Licht-Ereignis gebunden ist, hebt die Unterscheidung von Ursprung und Abbild weiter auf. Hier entauratisiert sich das Bild nicht mehr primär durch Vervielfältigung, sondern durch Simulation: Es entsteht ohne eine Szene, die einmal stattgefunden haben muss und kann zugleich die Zeichen fotografischer Glaubwürdigkeit perfekt imitieren.

Gerade deshalb wirkt die neue Provenienz-Technik wie eine Antwort, aber keine endgültige. Sie kann helfen zu sagen: Dieses Bild stammt aus einer Kamera oder diese Bearbeitungsschritte sind dokumentiert. Doch sie ersetzt nicht die Frage nach dem, was das Bild behauptet, und sie bleibt in ihrer Wirksamkeit abhängig von Ökosystemen, die Provenienz auch anzeigen und diese Information erhalten.

Damit verschiebt sich der Begriff von Authentizität erneut. Wenn Ursprung und »Abdruck« nicht mehr selbstverständlich tragen, wird Authentizität weniger eine Eigenschaft des Bildes als eine Praxis der Verifikation: ein Zusammenspiel aus technischen Signaturen, Kontext, Transparenz über Verfahren und institutioneller Glaubwürdigkeit. Die neue Aufgabe des Sehens besteht dann nicht darin, das verlorene Original zu betrauern, sondern Kriterien der Wahrhaftigkeit zu entwickeln – Kriterien, die nicht aus materieller Einmaligkeit stammen, sondern aus dem Verhältnis zwischen Bild, Welt und

Verantwortung. Welche Wirklichkeit wird behauptet? Welche Eingriffe sind sichtbar gemacht? Welche Unsicherheiten werden offengelegt?

Genau hier kann eine neue Ära des Sehens beginnen: eine, in der wir nicht mehr naiv »dem Foto« glauben, aber auch nicht im Zynismus landen. Sondern eine, in der Bilder wieder als Handlungen verstanden werden, als Ergebnisse von Apparaten, Entscheidungen, Interessen, Infrastrukturen. Das »Original« wird zur Fiktion, aber nicht, weil alles beliebig wäre, sondern weil die Frage nach Wahrheit vom Objekt in den Gebrauch wandert. Aus der Aura des Ursprungs wird die Ethik der Spur: nicht die Einmaligkeit schützt das Bild, sondern die Nachvollziehbarkeit seines Werdens und der kritische Blick, der gelernt hat, zwischen Evidenz, Simulation und dokumentierter Integrität zu unterscheiden.

VI. Körper, Sprache und Raum

Fotografie als leibliche, sprachliche und räumliche Erfahrung

Kapitel 40: Fotografie und Sprache – Das Unsagbare im Bild

Sprache und Fotografie scheinen auf den ersten Blick gegensätzlich. Worte entfalten Bedeutung in der Zeit; ein Bild tritt uns auf einmal entgegen. Das Wort erklärt, das Bild zeigt. Doch beide verbindet eine gemeinsame Aufgabe: Sie versuchen, Welt – das Sichtbare, das Denkbare, das Empfundene – zu fassen und zu ordnen. In dieser gemeinsamen Geste liegt ihre Verwandtschaft. Und doch bleibt zwischen beiden ein Riss. Das, was ein Bild zeigt, lässt sich nicht einfach in Worte überführen, und das, was Sprache begrifflich klärt, kann ein Bild nicht in derselben Weise leisten. Gerade in diesem Zwischenraum liegt das Unsagbare: nicht als dunkler Rest jenseits aller Deutung, sondern als jene Dimension des Bildes, die sich nie vollständig in Sprache auflösen lässt.

Ludwig Wittgenstein schließt seinen Tractatus logico-philosophicus mit dem Satz: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.«[1] Für die Fotografie ist dieses Schweigen jedoch keine Leere, sondern eine Form des Ausdrucks. Das Bild spricht nicht in Sätzen, aber es bedeutet dennoch etwas. Es stellt keine Begriffe auf, sondern Beziehungen her: zwischen Nähe und Distanz, Licht und Schatten, Figur und Raum, Blickrichtung und Zeitschnitt. Es zeigt, ohne im strengen Sinn zu behaupten. Ein Foto ist keine Proposition. Es argumentiert nicht und kann nichts logisch beweisen oder widerlegen. Seine Stärke liegt vielmehr darin, dass es Sichtbares so ordnet, dass Bedeutung aufscheint, ohne sich auf eine einzige Aussage festzulegen. Darin liegt seine eigentümliche Autorität, aber auch seine Mehrdeutigkeit.

Das unterscheidet Fotografie grundlegend von Sprache. Und doch ähnelt sie ihr insofern, als auch sie mit Zeichen arbeitet. In der Sprache organisiert Grammatik die Bedeutung relativ präzise: durch Reihenfolge, Bezüge, Tempus, Negation, Kausalität. Bilder besitzen keine Grammatik in diesem strengen Sinn. Sie haben eher eine Ordnung des Zeigens. Komposition, Perspektive,

1 Tractatus logico-philosophicus: Abschnitt 7.

Gestik, Symbole und kulturelle Codes lenken unsere Wahrnehmung, aber sie legen nicht abschließend fest, was ein Bild »sagt«. Ein Foto eines Apfels kann – je nach Kontext – Gesundheit, Verführung, Armut, Ernte, Werbung oder Kindheit bedeuten. Das Bild gibt Hinweise, aber es zwingt nicht. Seine Offenheit besteht nicht darin, bedeutungslos zu sein, sondern darin, mehrere Bedeutungen zugleich möglich zu machen. Der Betrachter muss diese Offenheit durch Deutung mitvollziehen. So wird Fotografie zu einer Grenzform zwischen Sehen und Lesen: lesbar, aber nie vollständig auslesbar.

Roland Barthes beschreibt diese Grenze besonders präzise. Mit dem punctum bezeichnet er jenes Moment eines Bildes, das uns trifft, ohne dass wir es ganz in Begriffe überführen könnten. Es ist nicht einfach eine kulturell lesbare Bedeutung, sondern eine persönliche Betroffenheit, ein Stich, ein Widerhaken im Bild. Daneben steht bei Barthes der andere, ebenso wichtige Gedanke: dass die Fotografie immer sagt, »Es-ist-so-gewesen«. Das Foto bezeugt nicht zuerst einen Sinn, sondern ein Gewesensein. Es konfrontiert uns mit etwas, das vor der Kamera wirklich da gewesen ist und nun als Vergangenes fortwirkt.[2] Gerade darin liegt eine zentrale Form des Unsagbaren. Das Bild trifft uns nicht, weil es eine These formuliert, sondern weil es Anwesenheit und Verlust zugleich erfahrbar macht.

W. J. T. Mitchell formuliert es anders: Bilder sind keine Texte, sie sind keine Sprachen – aber sie funktionieren, als wären sie es.[3] Ein Text führt uns durch eine Abfolge; ein Bild hält vieles gleichzeitig präsent. Darum fordert ein Foto Deutung, ohne sie zu erzwingen. Es kann uns auffordern hinzusehen, und es kann uns zugleich die Sicherheit verweigern, schon zu wissen, was wir sehen. Diese Verweigerung ist keine Schwäche, sondern Teil seiner Struktur. Das Bild gibt mehr, als es begrifflich festlegt; gerade deshalb hallt es nach.

Besonders deutlich zeigt sich diese Spannung in der dokumentarischen Fotografie. Ein Bild von Leid, Krieg oder Katastrophe braucht oft Worte – Kontexte, Bildunterschriften, historische Einordnung –, damit es nicht in bloße Projektion oder missverständliche Ergriffenheit kippt. Ohne solche Rahmung kann dasselbe Bild Mitgefühl, Voyeurismus, Abwehr oder Gleichgültigkeit auslösen. Worte ordnen also. Aber sie ordnen nie neutral. Sie len-

2 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 35.
3 Vgl. Bildtheorie: Kap. IV und V.

ken den Blick, fixieren Sinn, schließen Ambivalenzen, die das Bild zunächst offenhält. Darin liegt eine bleibende Spannung: Dokumentarische Fotografie ist auf Sprache angewiesen und entzieht sich ihr doch zugleich. Gerade das erklärt, warum manche Bilder uns sprachlos machen. Nicht weil sie unverständlich wären, sondern weil sie mehr verlangen als eine schnelle Semantisierung – nämlich die Erfahrung, dass wir selbst als Sehende in das Bild verwickelt sind.

Auch in der Kunstfotografie wird diese Spannung bewusst ausgestellt. Sophie Calle verbindet in ihren Arbeiten Text und Bild gerade so, dass ihre Nicht-Deckungsgleichheit sichtbar wird. In *The Hotel* (1981) fotografiert sie Hotelzimmer und begleitet diese Fotografien mit Notizen ihrer Beobachtungen. Die Worte erläutern das Bild nicht einfach; sie verschieben es. Sie verraten zu viel oder zu wenig, sie scheinen zu klären und machen die Dinge gerade dadurch rätselhafter. Das Bild wiederum wirkt wie ein Beleg und entzieht sich doch dem, was der Text behauptet. So zeigt sich: Sinn sitzt weder eindeutig im Bild noch eindeutig im Text, sondern entsteht in ihrem Zwischenraum – und genau dort bleibt ein Rest, der sich keiner Seite vollständig zurechnen lässt.

Fotografie ist deshalb weder eine Sprache im strengen Sinn noch bloß ein stummes Gegenüber der Sprache. Sie bewegt sich in einem Zwischenbereich. Sie kann ohne Worte nicht immer auskommen, doch sie erschöpft sich nie in dem, was Worte aus ihr machen. Manche Bilder benötigen Erklärung; andere gewinnen gerade dort ihre Kraft, wo sie sich der vollständigen Erklärung verweigern. Das Unsagbare im Bild ist daher kein Mangel, sondern eine Form von Dichte. Es bezeichnet jenen Überschuss, der bleibt, wenn ein Bild beschrieben, kontextualisiert und gedeutet worden ist – und der uns dennoch weiter beschäftigt.

Hier liegt der tiefere Grund, warum Fotografie eine so eigentümliche Stellung zwischen Kunst, Dokument und Erinnerung einnimmt. Sie bewahrt nicht einfach, was sich der Sprache entzieht; sie macht erfahrbar, dass Wirklichkeit selbst nie restlos im Gesagten aufgeht. In einer Zeit, in der Worte unendlich zirkulieren, sich überbieten und einander neutralisieren, erinnert das fotografische Bild daran, dass Bedeutung nicht nur im Benennen entsteht. Sie entsteht auch im Zeigen, im Verweilen, im Nachhall einer Erfahrung, die sich nur teilweise versprachlichen lässt.

Susan Sontag weist darauf hin, dass Fotografien »Erklärungsmaschinen« benötigen – Bildunterschriften, Kontexte, Narrative –, damit ihre Bedeutung nicht in bloße Projektionen zerfällt.[4] Das ist richtig. Doch ebenso richtig ist das Gegenteil: Viele Fotografien behalten ihre stärkste Wirkung dort, wo keine Erklärung sie ganz einholt. Gerade in dieser Spannung zwischen Textabhängigkeit und Textfreiheit zeigt sich die philosophische Besonderheit des Mediums. Fotografien »sprechen« nicht im Modus wörtlicher Rede, aber sie artikulieren Standpunkte mit ästhetischen Mitteln. Sie drängen zur Sprache – und schützen zugleich einen Rest vor ihr. Das Unsagbare wird im Bild also nicht aufgehoben, sondern bewahrt: als Mehrdeutigkeit, als Nachhall, als Spur eines Erlebens, das sich benennen lässt, ohne darin aufzugehen.

4 Über Fotografie: In Platons Höhle.

Kapitel 41: Fotografie und Leib – Der Blick, das Begehren, das Sichtbare

Fotografie ist immer auch eine leibliche Praxis. Sie beginnt nicht im Auge, sondern in der verkörperten Erfahrung: im Halten der Kamera, im Atmen, im Warten auf den Moment, im Blick, der durch das Objektiv zielt. Um präzise zu sein, braucht es hier eine Unterscheidung, die in der Phänomenologie grundlegend ist: Körper und Leib. *Körper* ist der Mensch als Ding unter Dingen: sichtbar, messbar, objektivierbar, von außen beschreibbar. *Leib* ist der gelebte Körper: die Innenseite der Existenz, das Spüren, Begehren, Erschrecken, Schamfinden, das »Ich bin mein Körper«, bevor ich ihn als Objekt betrachte. Der Leib ist nicht primär etwas, das ich habe, sondern etwas, das ich bin. Und genau hier liegt die zentrale Bewegung der Fotografie: Sie entsteht aus Leiblichkeit und sie hat zugleich die Macht, Leib in Körper zu verwandeln, also gelebte Gegenwart in sichtbare, verfügbare Form.

In diesem Sinn ist Fotografie nie nur Abbild, sondern eine Operation: Sie übersetzt Erfahrung in Ansicht. Der Fotograf handelt leiblich, er spürt Abstand, Rhythmus, Anspannung und er richtet einen Blick ein, der den anderen fixiert. Der fotografierte Mensch wiederum erlebt sich als Leib, wird im Bild jedoch leicht zum Körper: zur Oberfläche, zur Figur, zum Zeichen. Jedes Foto ist eine Berührung, vermittelt durch Licht. Doch diese Berührung ist ambivalent: Sie kann Nähe herstellen oder Nähe rauben; sie kann anerkennen oder aneignen. In ihr entsteht die Spannung zwischen Intimität und Kontrolle, Sichtbarkeit und Verletzlichkeit.

Susan Sontag beschreibt Fotografieren als einen Akt, der eine Beziehung stiftet und der sich wie Wissen anfühlt und damit auch wie Macht. Zugleich betont sie die asymmetrische Seite dieser Begegnung. Menschen zu fotografieren, könne bedeuten, sie zu verletzen, sie in Objekte zu verwandeln, die symbolisch besessen werden.[1] Das Auge der Kamera ist kein neutraler Apparat,

1 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.

sondern ein verlängertes Organ des Willens. Es fixiert, richtet, belichtet, und in diesem Akt liegt etwas Körperliches. Der Fotograf nimmt mit den Augen, aber er greift mit dem Licht. Die Kamera wird zur Verlängerung der Hand: Sie berührt, ohne zu berühren; sie entblößt, ohne zu zerstören; sie kann verletzen oder streicheln. Entscheidend ist: Diese Berührung kann den anderen aus der Selbst- und Innenperspektive (Leib) in die Außenperspektive (Körper) versetzen. Fotografiert zu werden heißt oft, sich als Körper vorzufinden, auch wenn man sich selbst als Leib erlebt.

In diesem Spannungsfeld bewegen sich alle Bilder des Menschen. Die Fotografie des nackten Körpers – ob erotisch, dokumentarisch, medizinisch oder künstlerisch – zeigt immer auch das Verhältnis von Blick und Macht. Laura Mulvey prägt für das Kino den Begriff des »male gaze«, des männlichen Blicks, der das Weibliche als Objekt der Begierde konstruiert.[2] Dieser Gedanke lässt sich auf die Fotografie übertragen: Der fotografische Blick ordnet den Körper, zerlegt ihn, rahmt ihn, verwandelt ihn in ein Zeichen. Was als Leib lebt – fühlend, zeitlich, verletzlich –, erscheint im Bild als Körperbild: als verfügbare Ansicht. Genau darin liegt die strukturelle Gewalt vieler Bilder: nicht zwingend in einer bösen Absicht, sondern in der Umwandlung von Leiblichkeit in Sichtbarkeit, von Subjektsein in Objektsein.

Helmut Newton treibt dieses Spiel bis an seine Grenze. Seine Fotografien inszenieren den weiblichen Körper als Mischung aus Macht und Auslieferung, Distanz und Kontrolle. Die Frau im Bild – stark, kühl, oft bewaffnet mit High Heels und Blick – ist zugleich Subjekt und Objekt des Begehrens. Newtons Kamera verführt und entblößt, aber sie macht sichtbar, dass Begehren selbst eine Inszenierung ist: eine Choreografie, in der Pose, Licht und Blickregime den Körper zum Bildkörper formen. Der Körper ist nicht einfach da, er wird gespielt, dargestellt, zelebriert und gerade dadurch wird sichtbar, wie Fotografie Körperlichkeit produziert.

Doch es gibt auch den Gegenblick: die Möglichkeit, die Reduktion auf Körper zu unterlaufen und Leiblichkeit im Bild spürbar zu machen. Francesca Woodman stellt sich selbst vor die Kamera, nackt, verschwommen, halb verborgen. Ihre Fotografien aus den 1970er Jahren zeigen den Körper nicht als

2 Vgl. Visual Pleasure and Narrative Cinema: Woman as Image, Man as Bearer of the Look.

Objekt, sondern als Zustand. Sie lässt ihn mit Wänden, Möbeln, Schatten verschmelzen, als würde sie darin verschwinden. Hier wird nicht »ein Körper« präsentiert, sondern die Erfahrung, einen Leib zu haben: prekär, durchlässig, zeitlich. Woodman fotografiert nicht den Körper als Form, sondern eine Leib-Erfahrung zwischen Präsenz und Entzug.

Der fotografische Akt wirkt auch auf den Fotografierenden zurück. Der Fotograf spürt das Gewicht seiner eigenen Präsenz: das Atmen, das Zittern, die Distanz. Sein Körper ist nicht unsichtbar; er ist Teil des Bildgeschehens, auch wenn er im Ergebnis visuell verschwindet. Diese Spannung ist leiblich: Sie ist das, was man nicht im Bild sieht, aber im Bild spürt – als Hemmung, Nähe, Risiko. Hier wird Maurice Merleau-Pontys Gedanke greifbar, dass wir nicht vor der Welt sind, sondern in ihr und dass der Leib das Mittel der Zugehörigkeit zur Welt ist.[3] Der Leib ist das sehende und zugleich gesehene Medium: Er ermöglicht Blick und er ist verwundbar durch Blick.

Erotik in der Fotografie entsteht deshalb nicht durch Nacktheit allein, sondern durch diese Ambivalenz. Das Begehren liegt nicht bloß im Gezeigten, sondern in der Struktur des Blicks: im Verhältnis von Zeigen und Zurückhalten, von Nähe und Distanz. Jean Baudrillard schreibt, das Erotische sei die Kunst, den Schleier nicht zu lüften, sondern ihn zum Flirren zu bringen.[4] Fotografie kann genau das: Sie enthüllt, indem sie andeutet und sie bleibt leiblich, solange sie nicht nur Körper präsentiert, sondern Spürbarkeit erzeugt.

Doch der Körper im Bild ist verletzlich und diese Verletzlichkeit ist leiblich. Jedes Foto, das einen Menschen fixiert, kann ihn zugleich entfremden. Der fotografierte Körper verliert Bewegung, Wärme, Zeit. Er wird zur Oberfläche, zum Zeichen, zum Anderen seiner selbst. Das ist mehr als eine ästhetische Verschiebung. Es ist die Erfahrung, dass mein Leib (das, was ich bin) in der Sichtbarkeit als Körper (das, was ich habe) erscheint. Diese Verwandlung kann schmerzhaft sein, wie eine Selbstbegegnung, die zugleich Anerkennung und Verlust bedeutet.

In der digitalen Ära verschärft sich dieser Bruch. Filter, Retusche, KI-Generierung verwandeln Körper in glatte Konstrukte. Sie löschen Poren, Textur,

3 Vgl. Phänomenologie der Wahrnehmung: Erster Teil, Kap. IV, §22 / Zweiter Teil, Kap. II, §14.

4 Vgl. De la séduction: Kap. 1.

Alter, Kontingenz. Sie löschen damit jene Details, an denen Leiblichkeit haftet. Das Begehren richtet sich nicht mehr auf den Leib des anderen, sondern auf das Bild des Körpers: auf Perfektion, Simulation, Oberfläche. Was sichtbar ist, ist nicht mehr der Leib, sondern seine digitale Maske. In dieser Entkörperlichung zeigt sich die paradoxe Folge technischer Sichtbarkeit: Je mehr der Körper gezeigt wird, desto weniger bleibt von dem übrig, was ihn als Leib ausmacht, seine Wärme, Zeitlichkeit, Verletzbarkeit und sein Widerstand gegen die Reduktion auf bloße Sichtbarkeit.

Und was passiert, wenn der Körper ganz fehlt? Wenn er nicht direkt sichtbar ist, sondern nur als Spur, Abdruck, Schatten? Fotografen wie Sophie Calle arbeiten mit dieser Leerstelle. Ihre Bilder erzählen vom Abwesenden: vom Menschen, der gegangen ist, vom Leib, der nicht mehr da ist und doch als Erfahrung nachwirkt. Ein leerer Stuhl, eine zurückgelassene Jacke, ein unbezogenes Bett: Diese Fragmente machen Körperlosigkeit spürbar und genau dadurch wird Leiblichkeit als Verlust präsent. Das Begehren nach Sichtbarkeit wird aktiviert, nur um frustriert zu werden. Das Bild zeigt nicht den Leib, sondern lässt seine Abwesenheit an ihren Spuren erfahrbar werden.

Auch der Blick auf den Körper ist nie unbeteiligt. Er ist geprägt von gesellschaftlichen Kategorien: Geschlecht, Ethnizität, Klasse, Alter. Die Fotografie reproduziert nicht nur, was ist, sie verstärkt, verschiebt, konstruiert. Zanele Muholi dokumentiert in radikaler Selbstsicht Schwarze queere Körper in Südafrika. LaToya Ruby Frazier zeigt in *The Notion of Family* (2001–2014), dass Leiblichkeit nie nur individuell ist, sondern von Umwelt, Klasse, Krankheit und familiärer Geschichte mitgeprägt wird. Mohamed Bourouissa greift in *Périphérique* (2005–2008) Bildformen der Street Photography auf – den urbanen Außenraum, die Anmutung des zufälligen Augenblicks und den Blick auf soziale Spannungslagen –, führt sie jedoch in bewusst inszenierte Konstellationen über und stellt damit den Anspruch auf spontane Authentizität in Frage. Sichtbarkeit ist immer auch eine Frage von Zugang, Deutungshoheit und Repräsentation und damit auch eine Frage, wessen Leiblichkeit als mehr gilt als »nur Körper«.

Die Technologien der Selbstdarstellung – von Selfie-Kameras bis zu Face-Tracking-Filtern – verschieben die Kontrolle über den Blick. Die fotografierte Person wird zur eigenen Regisseurin. Doch Autonomie ist relativ. Auch in

der Selfie-Kultur bleibt der Blick von Plattformen, Algorithmen, Normen gerahmt. Judith Butler zeigt, dass der Körper nicht einfach da ist, sondern durch wiederholte Performanz entsteht.[5] Der digitale Körper ist ein performter, ein kuratierter und oft ein Körper, der Leiblichkeit stilisiert, während er sie zugleich glättet.

Fotografiert zu werden bedeutet, gesehen zu werden und gesehen zu werden heißt, Kontrolle abzugeben. In diesem Moment entsteht Scham: ein leibliches Phänomen, das nicht »im Kopf« beginnt, sondern als unmittelbares Bewusstsein der eigenen Sichtbarkeit. Scham ist nicht Schwäche, sondern Zeichen von Selbstwahrnehmung. Sie zeigt, dass der Leib sich als Körper im Blick der anderen erfährt und damit die Macht spürt, die der Blick über ihn hat. In der Fotografie kann Scham zur ästhetischen und ethischen Kategorie werden. Nan Goldin zeigt in *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) Körper, die nicht idealisiert, sondern real sind: erschöpft, verwundet, suchend. Ihre Intimität ist kein Spektakel, sondern ein geteiltes Risiko. Das Fotografieren wird hier zu einer Form gegenseitiger Anerkennung. Nicht, weil der Körper »schön« ist, sondern weil Leiblichkeit nicht versteckt wird. Scham kann in der Fotografie auch Widerstand sein: gegen normative Ästhetik, gegen die Erwartung, begehrenswert zu sein. In feministischen, queeren und Body-Positivity-Kontexten wird der Körper zum Ort der Selbstermächtigung. Sich zu zeigen heißt hier nicht, den Blick zu bedienen, sondern ihn zu konfrontieren. Scham verwandelt sich in Würde.

Die Fotografie kann damit ein Raum der Heilung sein, ein Ort, an dem das Sichtbare und das Verletzliche sich nicht ausschließen. Denn was im Licht erscheint, ist nicht bloß Fleisch, sondern das Bewusstsein seiner Endlichkeit. In dieser Einsicht liegt die tiefste Form des Erotischen: die Anerkennung des Leibes als fühlend, verletzlich, lebendig – und als etwas, das immer auch der Möglichkeit von Abwesenheit ausgesetzt ist.

Diese leibliche Dimension des Fotografischen verweist auf eine grundlegende Paradoxie: Der Leib ist Ursprung des Blicks. Und doch kann er durch das Bild zum Körper werden, der festgelegt, bewertet, verfügbar gemacht wird. Merleau-Ponty beschreibt den Leib als sichtbaren und zugleich sehenden Kör-

5 Vgl. Das Unbehagen der Geschlechter: Kap. 3.

per, der in einer Zirkularität des Blicks steht.[6] Fotografie materialisiert genau diese Zirkularität: Sie zeigt, dass jedes Bild ein Rückbild ist, ein Echo dessen, der sieht, und derjenigen, die gesehen werden. In dieser Spiegelung entsteht jene fragile, verletzliche, aber schöpferische Zone, in der Leib, Blick und Welt sich berühren und in der stets neu entschieden wird, ob Fotografie den Leib in Körper verwandelt oder dem Körper wieder Leiblichkeit zurückgibt.

6 Vgl. Phänomenologie der Wahrnehmung: Erster Teil, Kap. II, §8 / Zweiter Teil, Kap. IV, §46.

Kapitel 42: Exkurs – Der Leib in der Geschichte der Fotografie

Bevor der historische Gang beginnt, helfen die beiden oben bereits diskutierten Unterscheidungen: *Körper* meint den Menschen als äußerlich sichtbares, messbares und objektivierbares Ding; *Leib* meint den gelebten Körper mit seinem Spüren und Begehren, seiner Scham, Müdigkeit und Verletzlichkeit, er ist das »Ich bin mein Körper«. Die Geschichte der Fotografie lässt sich daher auch als Geschichte einer Spannung lesen: Die Kamera tendiert dazu, Leiblichkeit in Körperbilder zu übersetzen (Form, Oberfläche, Typus) und zugleich gibt es immer wieder Praktiken, die genau das unterlaufen und den Körper so zeigen, dass *Leib* wieder spürbar wird: als Nähe, Zeitlichkeit, Widerstand, Abwesenheit.

Die frühe Fotografie (1839–1900): Der Körper zwischen Repräsentation, Wissenschaft und Kontrolle

Mit der Erfindung der Fotografie entsteht ein neues Verhältnis zum Körper, und zwar zunächst vor allem zum Körper als äußerlich sichtbarem, sozial lesbarem Objekt. Die Porträts des 19. Jahrhunderts, etwa Gaspard-Félix Nadars Aufnahmen von *Sarah Bernhardt* (ca. 1865), zeigen den Menschen in kodifizierter Haltung: würdevoll, repräsentativ, sozial gebunden. Der fotografierte Körper ist hier weniger »Intimität« als Status. Das Studio ist ein Ort des Rituals, der Pose, der Disziplinierung. Der Leib als gelebte Erfahrung tritt zurück, während der Körper als Bildkörper in Szene gesetzt wird.

Parallel dazu beginnt die Fotografie, den Körper wissenschaftlich zu objektivieren. Eadweard Muybridges Serien *Human Figure in Motion* (1884–85) fragmentieren Bewegungen in Phasen: Der Leib wird nicht als Erleben sichtbar, sondern als messbare Sequenz, als Analyseobjekt. Auch die medizinisch-psychiatrischen Aufnahmen im Krankenhaus Salpêtrière unter dem Arzt Jean-Martin Charcot und dem Künstler und Fotografen Paul Richer (1870–1890) zeigen diesen Zugriff: Der (meist weibliche) Körper wird zum Beweisstück; die »Pose

der Hysterie« zum visuellen Diagnosewerkzeug. Die Kamera dient hier einer Macht des Klassifizierens. Sie macht aus dem Leib, seinem Schmerz, seinen Affekten und Krisen einen körperlichen Befund. Zwischen Studio und Klinik entsteht ein Blickregime, das Körper idealisiert, normiert und funktionalisiert und Leiblichkeit dabei häufig verdrängt.

Piktorialismus und Symbolismus (1890–1920): Der Leib als Stimmung, Nähe, Entrückung

Im Piktorialismus verschiebt sich der Akzent: Der Körper wird nicht mehr primär vermessen, sondern ästhetisch verlebendigt. Unschärfe, weiches Licht und atmosphärische Bildführung erzeugen Nähe nicht als Besitz, sondern als Stimmung. Julia Margaret Cameron, etwa in *Iago* (1867), zeigt den Menschen nicht als bloß objektivierbaren Körper, sondern als Erscheinung, als Ausdruck, als leibliche Präsenz im Bildraum. Der Leib wird hier nicht »erklärt«, sondern angedeutet: als Innerlichkeit, als Stimmung, als ein Dasein, das sich nicht vollständig in Konturen auflösen lässt.

Edward Steichen oder Heinrich Kühn rücken Nacktheit in den Raum einer symbolischen Bildsprache. Der Körper wird weichgezeichnet, eingebettet in Licht und Atmosphäre. Das Erotische verschiebt sich vom Anatomischen ins Metaphorische. Gerade darin liegt eine neue Form der Leiblichkeit: nicht der Körper als Objekt, sondern das Empfundene – Nähe, Scham, Begehren – wird zur eigentlichen Bildenergie.

Moderne und Avantgarde (1920–1945): Körper-Form und Leib-Bruch

In der Zwischenkriegsmoderne wird der Körper zum Experimentierfeld, oft in entgegengesetzten Richtungen. Die Neue Sachlichkeit zeigt Körperlichkeit als Form und Funktion. Körperteile erscheinen wie Werkzeuge: nüchtern, kühl, rational. Bei Positionen wie Albert Renger-Patzsch (etwa in Studien von Händen) wird der Körper in eine Ästhetik der Sachlichkeit überführt. Der Leib als gelebte Erfahrung wird zugunsten von Struktur, Material, Oberfläche zurückgenommen. Der Mensch erscheint als Körper-Objekt in einer Welt technischer Rationalität.

Der Surrealismus dagegen macht den Körper zum Ort des Unheimlichen und des Begehrens und zeigt dabei häufig den Bruch zwischen Körper und

Leib. Man Rays *Le Violon d'Ingres* (1924) inszeniert den Rücken einer Frau als Instrument: spielerisch, aber zugleich problematisch, weil Leiblichkeit zur Bildfunktion wird. Hans Bellmers *Puppen* (1934) treiben die Objektivierung weiter: künstliche, zerlegbare Körper, die zuerst erotisiert wirken und dann verstören. Hier wird sichtbar: Der Körper kann zur reinen Bildmaschine werden, während Leiblichkeit – Empfindung, Würde, Subjektsein – abwesend oder verletzt erscheint. Die Avantgarde legt offen, dass der Körper nicht einfach »gegeben« ist, sondern im Bild konstruiert, fragmentiert, politisch aufgeladen wird.

Nachkriegszeit (1945–1970): Der Leib als Verletzlichkeit, der Körper als Skulptur

Nach dem Zweiten Weltkrieg rückt der Mensch als verletzliches, gesellschaftlich geprägtes Subjekt stärker in den Fokus. Diane Arbus' *Identical Twins* (1967) zeigt Körper als Träger sozialer Ordnung und Abweichung. Kleidung, Haltung, Blick werden zu Codes. Leiblichkeit erscheint hier weniger als Intimität, eher als Störung im System, als etwas, das sich nicht glatt normieren lässt.

Gleichzeitig entstehen ästhetische Praktiken, die den Körper bewusst als Skulptur formen. Bei Ruth Bernhard oder Robert Mapplethorpe werden Körper kontrolliert, geometrisiert, geglättet. Der Körper wird zur Kunstform. Das kann als Sublimierung gelesen werden: Leiblichkeit wird in Form überführt, in Oberfläche und Komposition. Doch gerade diese Stilisierung lässt die Frage deutlicher hervortreten: Was gewinnt das Bild und was verliert der Leib, wenn der Mensch zur perfekten Figur wird?

Postmoderne (1970–1990): Der Leib als Performance, Maske und Selbstentzug

Mit feministischer Bildkritik verschiebt sich der Fokus radikal: Nicht nur *was* gezeigt wird, sondern *wie* Sichtbarkeit funktioniert. Cindy Shermans *Untitled Film Stills* (1977–80) zeigen Körper als Rollenbilder. Der »Körper« erscheint als kulturelles Skript, das gespielt wird; Leiblichkeit wird nicht einfach gezeigt, sondern als etwas sichtbar, das unter Bildern verschwindet. Sherman macht

deutlich: Der Körper im Bild ist oft schon eine Maske und genau dadurch wird die Macht des Blicks entlarvt.

Francesca Woodman geht einen anderen Weg: Ihr Körper erscheint verschwommen, verschwindend, mit Räumen verschmelzend. In Arbeiten wie *Self-Portrait, Providence* (1976) ist Nacktheit nicht primär erotisch, sondern existenziell. Leiblichkeit wird eine fragile Präsenz, die sich nicht festnageln lässt. Hier wird der Körper gerade nicht zum Objekt stabilisiert, sondern als Leiblichkeit erfahrbar: als Durchlässigkeit, als Zeit, als Werden und Verschwinden.

In den queeren Szenen New Yorks wird der Körper zugleich Bühne radikaler Identität. Robert Mapplethorpe zeigt Körper, die sich heteronormativen Blicken entziehen oder sie umcodieren. Zugleich bleibt die Spannung: Zwischen Körper als ikonischer Form und Leib als gelebter Erfahrung entsteht eine produktive Reibung. Der Leib wird politisch, nicht trotz, sondern wegen seiner Bildlichkeit.

Zeitgenössische Fotografie (1990–heute): Leiblichkeit unter Bedingungen von Technik, Plattform und Intersektion

Heute ist Körperlichkeit zugleich sozial, technologisch und politisch. Zanele Muholi nutzt in *Somnyama Ngonyama* (ab 2012) den eigenen Körper als Akt der Selbstermächtigung: Schwarz, queer, selbstbestimmt. Hier wird der Körper nicht zur Ware des Blicks, sondern zum Gegenblick. Entscheidend ist: Der Körper wird so ins Bild gebracht, dass Leiblichkeit – Würde, Selbstbestimmung, Verletzlichkeit – nicht ausgelöscht, sondern behauptet wird.

LaToya Ruby Frazier zeigt in *The Notion of Family* (2001–2014), wie Körper von Umwelt, Klasse und Krankheit geformt werden. Leiblichkeit erscheint als soziale Ökologie. Der Leib ist nie nur privat, sondern in Verhältnisse eingeschrieben. Gleichzeitig produziert die Plattformkultur einen »digitalen Körper«: gefiltert, optimiert, algorithmisch gerahmt. Amalia Ulmans *Excellences & Perfections* (2014) macht sichtbar, dass der Körper im Netz nicht nur dargestellt, sondern hergestellt wird. Er wird ein Produkt zwischen Performance und Norm. Das Leibliche wird dabei oft simuliert: Emotion, Nähe, Begehren werden als Bildwirkung erzeugt, während die Materialität des Leibes (Zeit, Poren, Müdigkeit, Sterblichkeit) geglättet wird.

Zugleich rückt in der Kunst die Abwesenheit des Körpers als Thema in den Vordergrund: Sophie Calle zeigt Menschen über Spuren – Betten, Kleidung, Räume –, wodurch Leiblichkeit paradoxerweise als Verlust präsent wird. Sichtbarkeit löst sich vom Fleisch, Identität vom Körperbild. Der zeitgenössische Leib ist verschiebbar und digital und zugleich verletzlich wie nie, weil er ständig sichtbar gemacht wird und doch immer leichter in eine Oberfläche überführt werden kann.

Kapitel 43: Fotografie und das Nicht-Menschliche – Objekt, Tier, Dinglichkeit

Fotografie richtet ihren Blick nicht nur auf den menschlichen Leib, sondern ebenso auf den unbelebten Körper der Welt: auf Dinge, Materialien, Oberflächen, Räume und auf Tiere als das andere Lebendige. Diese Motive sind nicht bloß Alternativen zum menschlichen Körper. Sie eröffnen eigene Weisen des Sehens und Verstehens. Vilém Flusser betont, dass Fotografien Modelle der Welt konstruieren, die weniger zeigen, was wir sehen, als wie wir sehen.[1] Im Gegenstand wie im Tier trifft der fotografische Blick auf eine Wirklichkeit, die sich nicht einfach menschlichen Bedeutungen unterordnet: Dinge fordern Aufmerksamkeit für Form, Material und Spur; Tiere für Eigenbewegung, Fremdheit und Präsenz. Gerade dadurch wird der Fotograf gezwungen, seine eigene Weise des Sehens zu überprüfen und dem Nicht-Menschlichen eine eigene Bildwirksamkeit zuzugestehen.

Der unbelebte Gegenstand – ob Werkzeug, Stein, Stuhl, Maschine oder Verfall – ist in der Fotografie niemals einfach das, was er scheint. Er trägt Spuren von Gebrauch, Geschichte, Berührung. Walker Evans' Schaufensterbilder (etwa *Window Display, New York*, 1929) machen Dinge zu Zeugnissen sozialer Wirklichkeit. Schuhe, Hüte oder Werkzeuge erscheinen hier weniger als Objekte denn als stille Belege eines gesellschaftlichen Lebens. In Paul Strands *Abstraction, Porch Shadows* (1916) wird der Gegenstand radikal abstrahiert. Beeinflusst vom europäischen Kubismus, wollte Strand die Abstraktion durch Fragmentierung und geometrische Reduktion in das Medium Fotografie übertragen. Das Foto wird zu Linien und Rhythmus. Der unbelebte Körper wandelt sich zur Form, Dinglichkeit wird zur Geometrie.

Bernd und Hilla Bechers typologische Serien – Wassertürme, Hochöfen, Fördergerüste – zeigen Objekte als Ordnungssystem. Die Dinge werden in frontaler Strenge fotografiert, wodurch sie nicht mehr als Einzelformen er-

1 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. IV und V.

scheinen, sondern als Wiederkehr des industriellen Prinzips. Rosalind Krauss beschreibt diese Sichtweise als Indexikalität der Struktur: Die Maschine sei nicht Motiv, sondern Denkfigur einer Epoche.[2] Die Bechers machen sichtbar, dass Dinge nicht stumm sind, sondern sie sprechen in Raster, Metall und Wiederholung.

Tiere hingegen öffnen eine andere Form des fotografischen Widerstands. Sie entziehen sich, blicken zurück, verweigern die Pose. John Berger hält fest, dass Tiere uns anblicken, dass wir aber durch sie hindurch blicken.[3] Damit meint er, dass wir das Tier sehen, aber wir sehen dabei oft etwas anderes – unsere eigene Ordnung (Natur als Kulisse, als Unterhaltung, als Besitz, als Symbol). Das Tier wird zur Oberfläche, auf die wir Bedeutungen projizieren. Die Tierfotografie ist immer Begegnung und Projektion zugleich. Nick Brandts *Lion Before Storm II* (2006) etwa zeigt den Löwen nicht als »Motiv«, das sich dem Blick fügt, sondern als Präsenz: monumental und zugleich verletzlich. Der Blick des Tieres verpflichtet, weil er uns aus der Gewohnheit herausreißt, das Nicht-Menschliche nur als Bildmaterial zu behandeln. Er macht spürbar: Hier steht nicht bloß ein Zeichen für Wildheit oder Freiheit, sondern ein Lebewesen mit Eigenwert, eines, das wir nicht besitzen, sondern nur bezeugen können. Verpflichtung heißt dann: Zurückhaltung im Zugriff (nicht jagen, bedrängen, instrumentalisieren), Wahrhaftigkeit in der Darstellung (nicht verniedlichen, nicht zur Ikone glätten) und Verantwortung für die Wirkung des Bildes (ob es Respekt erzeugt oder Verfügbarkeit verstärkt). In diesem Sinn ist Tierfotografie nicht nur Ästhetik, sondern eine Schule des Sehens: Sie übt ein Wahrnehmen, das dem Tier mit Zurückhaltung, Respekt und Verantwortung begegnet, statt es nur als Bildmaterial zu verbrauchen.

Wer ein Tier fotografiert, tritt nicht nur vor ein Motiv, sondern in den Raum eines Lebewesens: Die eigene Anwesenheit verändert Distanz, Verhalten, Risiko, manchmal sogar das Geschehen. Gerade deshalb ist Tierfotografie nie reine Beobachtung. Die Wildlife-Fotografie lebt von dieser Spannung zwischen Nähe und Fremdheit. Sebastião Salgados Arbeiten in *Genesis* (2013) zeigen Tiere nicht als romantische Wesen, sondern als Teil eines globalen Ökosystems, das sich menschlicher Ordnung entzieht. Adeliepinguine bei-

2 Vgl. Das Photographische: Kap. 1 / Notes on the Index.
3 Vgl. About Looking: Why Look at Animals.

spielsweise werden nicht verniedlicht, sondern als Körper im Raum, als Lebewesen im Wind, als Bewegungsfiguren der Erde gezeigt. Auch hier gilt, was Susan Sontag festhält, dass Fotografieren bedeutet, in Machtverhältnisse einzutreten.[4] Auch jedes Tierfoto ist Darstellung und Eingriff.

Dinglichkeit und Tierlichkeit teilen eine Eigenschaft: Beide entziehen sich der fotografischen Intention. Das Objekt schweigt, das Tier blickt zurück. In beiden Fällen entsteht eine Aufgabe für den Fotografen, den Eigenwert des Nicht-Menschlichen anzuerkennen. Beispiele wie Rinko Kawauchis *Utatane* (2001), in denen alltägliche Gegenstände – ein Ei, eine Spule, ein Stück Stoff – zu poetischen Minimalfiguren werden, zeigen, dass auch das Ding ein »Subjekt der Erfahrung« sein kann. Und in Pentti Sammallahtis Tier- und Landschaftsfotografien – etwa *Solovki, White Sea, Russia* (1992) – begegnen uns Hunde und Vögel in einer stillen Koexistenz, die weder vermenschlicht noch sentimental ist.

Im Nicht-Menschlichen zeigt sich schließlich noch eine dritte Form der fotografischen Begegnung: die Landschaft. Sie ist weder bloß Ding noch Lebewesen, sondern Zusammenhang – Horizont, Wetter, Gestein, Wasser, Vegetation, Licht. In ihr begegnet Fotografie nicht einem einzelnen Gegenüber, sondern einer Welt, die sich nicht besitzen lässt, sondern nur als räumliche und zeitliche Erfahrung erschließt. Landschaftsfotografie zeigt deshalb nicht einfach »Natur«, sondern die Weise, wie das Nicht-Menschliche den Menschen umgibt, übersteigt und relativiert. In Arbeiten wie Hiroshi Sugimotos *Seascapes* oder auch in den stillen Weiten Pentti Sammallahtis wird Landschaft nicht zur Kulisse, sondern zur Präsenz: als etwas, das bleibt, während der Mensch nur vorübergeht. Gerade darin liegt ihre philosophische Kraft. Sie führt vor Augen, dass Fotografie nicht nur Dinge und Lebewesen bezeugt, sondern Weltverhältnisse: Weite, Stille, Fremdheit und jene Form von Ordnung, die sich dem menschlichen Zugriff entzieht.

4 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.

Kapitel 44: Exkurs – Stilistische Richtungen der Darstellung des Nicht-Menschlichen

Nach den philosophischen Überlegungen des vorangegangenen Kapitels lohnt ein kurzer historischer Seitenblick. Denn Dinge und Tiere erscheinen in der Fotografie nie voraussetzungslos, sondern immer innerhalb bestimmter Bildsprachen und ästhetischer Ordnungen. Der folgende Exkurs versammelt daher einige stilistische Richtungen, in denen das Nicht-Menschliche fotografisch sichtbar wird – vom symbolisch aufgeladenen Bild über die sachliche Präzision bis zur zeitgenössischen Reflexion von Materialität, Umwelt und Ethik.

Piktorialismus (ca. 1890–1920)
In der piktorialistischen Fotografie wird der unbelebte Gegenstand oft symbolisch oder atmosphärisch überhöht. Ein Beispiel ist Edward Steichens *The Flatiron* (1904), in dem ein Stadtraum – Gebäude, Baum, Licht – nicht als nüchterner Gegenstand, sondern als ästhetisches Stimmungsbild erscheint. Die Dinge verlieren ihre Materialität und werden Teil einer malerischen, fast mystischen Bildsprache. Auch Heinrich Kühn nutzt Stillleben, etwa *Stillleben mit Äpfeln* (1905), um Gegenstände in eine weiche, pastellige Welt zu versetzen. Der unbelebte Körper fungiert hier nicht als Dokument, sondern als Symbol.

Moderne/Neue Sachlichkeit (ca. 1920–1940)
Die Neue Sachlichkeit sieht im Ding nicht Symbol, sondern Präzision. Albert Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* (1928) gilt als paradigmatisch: detailreiche Aufnahmen industrieller Formen, Pflanzen, Materialien. Die Fotografie wird zum »Inventar der Wirklichkeit«, das Ding zum Träger von Struktur. Karl Blossfeldts Pflanzenfotografien (*Urformen der Kunst*, 1928) machen sichtbar,

dass auch organische Naturformen architektonische Strukturen besitzen. Das Gewachsene erscheint als Ornament.

Nachkriegsmoderne (1945–1975)
In der Nachkriegsmoderne wird das Objekt zum Zeichen der Zerstörung oder des Wiederaufbaus: Shōmei Tōmatsu, *Bottle Melted by the Atomic Bomb, Nagasaki* (1961) zeigt ein alltägliches Objekt als traumatisierte Materie. Der unbelebte Körper wird hier zum Träger historischer Gewalt. Aaron Siskinds abstrakte *Straw-Paper-Wall-Aufnahmen* (*Chicago Series*, 1949–1951) lassen Mauern, Steine, Asphalt als expressive, fast piktorialistische Formen erscheinen. Dinge sprechen hier emotional.

Postmoderne (ab ca. 1975)
Die Postmoderne bricht den Objektstatus ironisch, kritisch und reflexiv. Jeff Walls *The Destroyed Room* (1978) zeigt einen Raum als bewusst inszenierten Gegenstand: ein zerstörtes Zimmer, das als Tableau nicht einfach Dinge präsentiert, sondern ihre Einbindung in Gewalt, Begehren und kulturelle Bildmuster sichtbar macht. Die Dinge erscheinen hier nicht als bloß gegebene Objekte, sondern als Elemente einer Inszenierung, die gesellschaftliche Bedeutungen mitträgt. Barbara Kruger nutzt Objekte als semiotische Träger von Macht, etwa in *Your gaze hits the side of my face* (1981), wo eine Skulptur nicht nur als Ding erscheint, sondern als Bildträger, an dem sich Fragen von Blick, Geschlecht und Zuschreibung ablesen lassen.

Gegenwart (1990–heute)
Zeitgenössische Ding- und Tierfotografie hinterfragt Materialität, Umwelt und Ethik: Wolfgang Tillmans fotografiert Objekte – *Paper drop* (2001), *Lighter* (2000) – so, dass sie zwischen Ding, Skulptur und Abstraktion changieren. Trevor Paglens *Limit Telephotography* (2005–12) und *The Other Night Sky* (2007) zeigen Satelliten, Serverräume, Drohnen – Objekte, die Machtstrukturen sichtbar machen. Rinko Kawauchis *Utatane* (2001) transformiert Alltagsgegenstände (ein Glas Wasser, ein Seil) zu poetischen Miniaturen der Dingwelt. Pentti Sammallahti verbindet Landschaft, Objekt und Tier, etwa *Solovki, Russia* (1992): Hier befindet sich eine Krähe auf einer Schneefläche;

das Tier ist weder domestiziert noch romantisiert, sondern Teil einer gemeinsamen Umwelt. Simone Nieweg, aus der Düsseldorfer Schule, fotografiert in *Landschaften und Gärten* (2002) unscheinbare Objekte – Komposthaufen, Gartenparzellen, Schubkarren – mit stiller Präzision. Der unbelebte Körper wird zur Spur menschlicher Arbeit.

Kapitel 45: Fotografie und Raum – Die Geometrie des Sehens

Fotografie ist nicht nur ein Medium der Zeit, sondern auch ein Medium des Raums. Sie fixiert nicht bloß den Moment, sondern auch die Ordnung, in der Welt erscheint: Linien, Tiefen, Abstände, Horizonte. Doch Raum in der Fotografie ist nie nur Geometrie, er ist Erfahrung. Maurice Merleau-Ponty beschreibt den Raum nicht als objektive Ausdehnung, sondern als »gelebte Tiefe«[1]. Raum ist das, was der Körper erfährt, während er sich in ihm bewegt. Er entsteht durch Perspektive, Bewegung, Aufmerksamkeit. Fotografie, auch wenn sie unbeweglich scheint, ist ein Abdruck dieser Erfahrung. Sie verwandelt den gelebten Raum in einen sichtbaren und den tastenden Blick in eine Komposition.

Besonders deutlich wird dies in der Landschaftsfotografie: Hier erscheint Raum nicht nur als Anordnung von Linien und Tiefen, sondern als Erfahrung von Weite, Distanz, Stimmung und Weltbezug.

Das fotografische Bild schafft Distanz, und zugleich überbrückt es sie. Es ist ein paradoxer Ort: flach und doch tief, still und doch voller Bewegung. In der Fläche des Bildes öffnet sich ein Raum, der durch Licht, Schatten und Komposition entsteht. Linien führen den Blick, Kontraste erzeugen Spannung, Tiefenschärfe trennt Vorder- und Hintergrund. Doch was uns berührt, ist nicht die technische Konstruktion dieser Tiefe, sondern die Empfindung, die sie hervorruft – das Gefühl von Nähe oder Entfernung, von Weite oder Enge, von Offenheit oder Eingeschlossenheit.

In diesem Sinn ist Fotografie eine Form von Architektur. Sie baut Räume aus Blicken. Jeder Ausschnitt ist ein Raum, der für das Auge bewohnbar wird. Gaston Bachelard schreibt, dass Räume Träger von Erinnerung und Traum seien.[2] Auch das fotografische Bild bewahrt solche inneren Räume – die stille

1 Phänomenologie der Wahrnehmung, Zweiter Teil, Kap. II, §23.
2 Vgl. Poetik des Raums: Kap. 1.

Küche, das Zimmer im Morgenlicht, den verlassenen Weg, die weite Landschaft. Es zeigt nicht nur, was da ist, sondern auch, wie Raum sich anfühlt. Der fotografierte Raum ist zugleich äußerlich und innerlich. Er ist ein Ort, an dem Wahrnehmung und Erinnerung sich überlagern.

In der Landschaftsfotografie etwa wird der Raum zu einer Form der Selbsterfahrung. Der weite Horizont ist nicht nur visuell, sondern psychologisch: Er öffnet einen inneren Zustand, eine Weite im Denken. Ansel Adams' Fotografien der amerikanischen Nationalparks, etwa *Clearing Winter Storm* von 1944, sind nicht bloß Dokumente der Natur, sondern Konstruktionen des Erhabenen. Adams beschreibt, wie der Raum durch bewusste Komposition und das Zonensystem zu einer moralisch aufgeladenen Erfahrung wird.[3]

»Moralisch« heißt hier: Der Bildraum ist nicht wertneutral. Er zeigt Natur als eigengesetzliche Ordnung, als etwas, das nicht bloß verfügbar ist, sondern Anspruch erhebt. Das Zonensystem ist dabei mehr als Technik; es ist eine Disziplin des Sehens, die Helligkeit und Dunkel nicht beliebig verteilt, sondern so ordnet, dass Würde, Strenge und Unberührbarkeit der Landschaft sichtbar werden. Der Raum wird zu einer Art Maßstab: Er relativiert das Ich, er setzt den Betrachter in Beziehung zu etwas Größerem, dem gegenüber man sich nicht einfach bedienen, sondern verhalten muss – staunend, zurückhaltend, respektvoll. Das Auge wandert durch Täler und Wolken, folgt den Linien des Gebirges und findet in der Ferne einen Ruhepunkt: nicht als dekorative Harmonie, sondern als Einladung zu einer Haltung, in der Natur nicht Konsumobjekt, sondern Gegenüber ist.

Raum in der Fotografie ist daher nie ohne Bedeutung. Er trägt Intention, Emotion, Haltung. Ein enger Ausschnitt kann Intimität schaffen oder Beklemmung; eine Totale kann Freiheit bedeuten oder Verlorenheit. Tiefe kann Nähe suggerieren oder Einsamkeit. In diesem Sinne ist der fotografische Raum nicht nur physisch, sondern moralisch: Er spiegelt, welche Beziehung zur Welt das Bild entwirft – ob Welt als Gegenüber, als Ressource, als Ware oder als Heimat erscheint. »Moralisch« benennt hier also die implizite Wert- und Beziehungsordnung, die jede Komposition stiftet, noch bevor ein Wort darüber gesprochen wird.

3 Vgl. Examples: The Making of 40 Photographs: Clearing Winter Storm.

Adams' moralische Aufladung des Raums entsteht aus einer Ordnung, die wie »außerhalb« der Ökonomie wirkt: Natur als Gegenüber, als Maßstab, als etwas, dem man nicht nur begegnet, sondern dem gegenüber man sich zu verhalten hat. Doch gerade daran lässt sich eine moderne Verschiebung ablesen: Der fotografische Raum kann nicht nur Ehrfurcht erzeugen, sondern auch sichtbar machen, wie Raum gemacht, verwaltet und verwertet wird. Wo Adams den Blick in eine Weite führt, die den Betrachter innerlich öffnet, zeigen spätere Bildwelten eine andere Weite: die Ausdehnung von Systemen, in denen der Einzelne nicht kontempliert, sondern positioniert wird, und zwar als Konsument, Nutzer, Beobachter.

Andreas Gurskys monumentale Farbfotografien wie *99 Cent* (1999) oder *Rhein II* (1999) lösen den Raum in Strukturen auf. Gursky inszeniert den Raum der Moderne als systemisch und überwältigend. Diese Überwältigung ist nicht bloß Größenwirkung, sondern eine Erfahrung von Skalierung: Der Raum erscheint als etwas, das den menschlichen Maßstab übersteigt, weil es aus Wiederholungen, Modulen und Ordnungen besteht – Regale, Waren, Raster, Flächen, Verkehrs- und Flusslinien. Gurskys Blick macht den Betrachter nicht zum Bewohner, sondern zum Leser einer Struktur. Man kann sich in diesen Räumen kaum aufhalten; man kann sie vor allem auswerten. So wird sichtbar, dass moderne Räume nicht nur erlebt, sondern zunehmend konsumiert, administriert und durchorganisiert werden.

In diesem Sinn verschiebt sich auch das »Moralische«: Bei Adams ist es die Ethik der Achtung vor dem Nicht-Verfügbaren; bei Gursky wird es zur Ethik der Entlarvung. Der Raum zeigt, welche Ordnung wir bewohnen (oder welche Ordnung uns bewohnt). Zwischen beiden spannt sich daher nicht nur ein Stilunterschied, sondern ein Wahrnehmungswechsel: vom Raum als gelebter Weite zum Raum als sichtbarer Logik.

Wahrnehmen heißt, sich im Raum zu verorten, sagt Merleau-Ponty.[4] Die Fotografie verortet uns, sie sagt uns, wo wir stehen. In einem gelungenen Bild erkennen wir uns selbst als Sehende: nicht außerhalb, sondern inmitten der Welt. Die Fotografie macht uns bewusst, dass Sehen immer auch Teilnehmen ist, dass der Raum, den wir betrachten, zugleich der Raum ist, in dem wir stehen.

4 Vgl. Phänomenologie der Wahrnehmung: Zweiter Teil, Kap. II, §17.

Darum ist das fotografische Bild nie bloß Abbildung, sondern Begegnung. Es ist ein Ort, an dem der Blick einen Raum betritt, der für ihn sichtbar gemacht wird. Und dieser Raum bleibt offen. Nicht weil Fotografien mehrdeutiger wären als Gemälde, sondern weil sie stärker den Charakter eines Ausschnitts aus einer Welt tragen, die vor und außerhalb des Bildes weiterbesteht. Das Bild spricht nicht nur: ›Es-ist-so-gewesen‹, sondern auch: ›So war ein Raum beschaffen, in den ein Blick eintreten konnte.‹

›Abgeschlossen‹ heißt beim Gemälde nicht, dass es keine Mehrdeutigkeit kennt, sondern dass es seine Welt in der Regel als eine kompositorische Totalität setzt. Der malerische Raum ist Ergebnis eines additiven, ordnenden Prozesses: Formen, Farben, Licht und Blickführung werden so gesetzt und korrigiert, bis das Bild in sich stimmt. Alles im Rahmen kann prinzipiell intendiert sein; der Rand wirkt wie eine bewusste Grenze, die die Bildwelt stabilisiert. Dadurch hat das Gemälde oft den Charakter eines vollendeten Arrangements – einer Welt, die in sich ruht, auch wenn sie Interpretationen öffnet.

Das fotografische Bild hingegen trägt stärker die Signatur des Ausschnitts und der vorgefundenen Welt: Es zeigt eine Konstellation, die vor der Kamera bereits existierte, und macht zugleich spürbar, dass sie außerhalb des Rahmens räumlich und zeitlich weitergeht. Der Bildrand wirkt daher weniger wie ein Abschluss der Bildwelt als wie eine Schwelle, an der das Sichtbare in ein nicht mehr Gezeigtes übergeht.

Darin liegt das Eigentümliche des fotografischen Raums: Er erscheint nicht nur als komponierte Ordnung, sondern zugleich als Teil einer Welt, die über das Bild hinausreicht. Gerade deshalb lädt er das Auge, den Gedanken und die Erinnerung dazu ein, den Raum über den Rahmen hinaus weiterzudenken.

Kapitel 46: Exkurs – Räume und Landschaften in der Geschichte der Fotografie

Dieses Kapitel versteht »Raum« nicht als neutrales Abbildungsfeld, sondern als eine historische Form des Sehens. Fotografische Räume entstehen durch Technik (Optik, Belichtung, Format), durch kulturelle Konventionen (Bühne, Ordnung, Intimität) und durch Macht- und Medienregime (Institution, Stadt, Überwachung, Plattform). Besonders deutlich wird dies in der Landschaft: Sie ist in der Fotografie nie bloß Natur, sondern eine Weise, Raum als Erfahrung, als Ordnung, als Erhabenheit, als Territorium oder als System sichtbar zu machen. Der folgende Überblick folgt daher weniger einer Stilgeschichte als einer Verschiebung der Raumlogiken: vom inszenierten Bildraum der Frühzeit über die modernistische Strukturierung und den sozial erzählten Raum der Nachkriegszeit bis hin zu den systemischen, fragmentierten und zunehmend simulierten Räumen der Gegenwart.

Frühzeit und Piktorialismus (1840–1910): Raum als Bühne und Atmosphäre

In der Frühfotografie ist der Raum ein technisch wie ästhetisch instabiler Begriff. Lange Belichtungszeiten und einfache Objektive führen zu statischen Kompositionen, die den Raum wie eine Bühne wirken lassen. Bei Gustave Le Gray wird sichtbar, dass fotografischer Raum nicht einfach »da« ist, sondern gemacht wird: Seine Seestücke lösen das Problem unterschiedlicher Belichtungen von Meer und Himmel teils durch Kombinationsdrucke (zwei Negative), während *Brig on the Water* (1856) die Tiefen- und Lichtwirkung bereits über Reflexion und Dämmerungsanmutung organisiert. Gerade an solchen frühen Landschafts- und Seestücken zeigt sich, dass fotografischer Raum von Beginn an mehr war als topografische Wiedergabe. Er ist Stimmung, Konstruktion und Schwelle zwischen Sichtbarem und Unermesslichem.

Eugène Atget verwandelt Pariser Straßen in rückblickend »psychogeografische« Räume. Orte, die weniger topografisch als traumartig erscheinen – leer, wartend, von Atmosphäre durchzogen (z. B. *5 rue Bonaparte*, 1902). Auch hier wird Raum nicht einfach beschrieben, sondern als Erfahrung aufgeladen.

Die piktorialistische Fotografie löst den Raum schließlich aus der Klarheit: weiche Konturen, Nebel, diffuses Licht. Edward Steichen macht Architektur und Landschaft zu Stimmung (*The Flatiron*, 1904; auch *The Pond – Moonrise*, 1904). Als früher Vorgriff auf diese Ästhetik kann Julia Margaret Camerons weich fokussierte Bildbühne gelesen werden (*The Echo*, 1868). Raum wird hier weniger vermessen als empfunden; Landschaft erscheint nicht als gegebene Natur, sondern als poetisch verklärtes Milieu.

Moderne und Neue Sachlichkeit (1910–1945): Raum als Struktur und Form

Mit der Moderne wird der Raum rationalisiert. Die Neue Sachlichkeit zeigt Räume als präzise gebaute Systeme: klare Linien, strenge Perspektiven, Material als Ordnung. Bei Albert Renger-Patzsch wird das besonders deutlich in Industrie- und Infrastrukturräumen (z. B. *Hochofenwerk Gutehoffnungshütte in Duisburg*, 1928, oder in *Die Welt ist schön*, 1928). Raum ist nun nicht mehr primär Atmosphäre, sondern Struktur.

Am Bauhaus wird Raum experimentell: Vogelperspektiven, extreme Diagonalen, ungewöhnliche Standpunkte. László Moholy-Nagy schult Wahrnehmung, indem er Raum in Blickbewegung übersetzt (*From the Radio Tower, Berlin*, 1928). Raum wird zu einer Schule des Sehens.

Auch die Landschaft verändert sich in dieser Phase. Sie erscheint nicht mehr nur als romantische Naturkulisse, sondern als geordnete Fläche, als Formzusammenhang, als lesbare Oberfläche. Natur wird in Linien, Kontraste, Horizonte und tektonische Gliederungen übersetzt. Gerade darin zeigt sich eine moderne Verschiebung. Landschaft ist nicht mehr bloß Gegenstand des Staunens, sondern eine visuelle Struktur, die durch den fotografischen Blick erst als solche hervorgebracht wird.

Humanistische Fotografie (1945–1970): Raum als Beziehung und Lebenswelt

Nach dem Krieg wird Raum zum sozialen Ort. Bei Henri Cartier-Bresson ist Raum ein Feld von Beziehungen – der »entscheidende Moment« ist immer auch ein räumlicher Moment (z. B. *Rue Mouffetard, Paris*, 1954). Robert Doisneau inszeniert den urbanen Raum als Ort menschlicher Nähe und spielerischer Begegnung (z. B. *Le Baiser de l'Hôtel de Ville*, 1950). Raum wird menschlich, bewohnbar, erzählerisch.

Doch auch außerhalb der Stadt bleibt der Raum in dieser Epoche nicht neutral. Landschaft erscheint nun verstärkt als Erfahrungsraum, nicht nur als Hintergrund, sondern als Welt, in der sich Haltung, Maß und Distanz zum Sichtbaren ausdrücken. Der Blick in die Weite ist nicht bloß ästhetisch, sondern existenziell. Raum wird hier zur Form, in der der Mensch seine eigene Stellung zur Welt mitdenkt.

Landschaftsfotografie (ca. 1930–1970 und darüber hinaus): Raum als Erfahrung, Erhabenheit und Konstruktion

In der Landschaftsfotografie tritt besonders deutlich hervor, dass Raum in der Fotografie nie nur Geometrie ist. Die Landschaftsfotografie von Ansel Adams verleiht dem Raum eine metaphysische Dimension. Berge und Täler sind nicht nur Naturformen, sondern moralische Räume – Orte des Erhabenen, der Ordnung, der Klarheit (z. B. *Moonrise, Hernandez, New Mexico*, 1941 – als Motiv und als über Jahrzehnte neu ausgearbeiteter Abzug). Raum wird Gefühl, nicht bloß Vermessung.

Doch Landschaft ist in der Geschichte der Fotografie nie nur Erhabenheit. Sie ist ebenso ein kulturell gerahmter, technisch bearbeiteter und historisch lesbarer Raum. Schon die frühen Seestücke Le Grays zeigen, dass Landschaft gemacht wird; Adams' Bilder disziplinieren sie über Licht und Tonwert; spätere Fotografien werden Landschaft als Eingriff, als Reduktion, als verwaltete Fläche oder als Zeichen menschlicher Ordnung zeigen. Gerade deshalb ist Landschaft für die Fotografie so zentral. In ihr begegnet der Blick nicht nur einem Ort, sondern einem Verhältnis von Mensch und Welt. Landschaftsfotografie zeigt Raum als etwas, das erfahren, geformt, erinnert und mit Bedeutung aufgeladen wird.

Postmoderne und Großformat (1980–2000): Raum als Konzept, System und Fläche

Die postmoderne Fotografie begreift Raum als System. Jeff Wall baut Räume wie Theaterbühnen: konstruierte Szenen, reflektierte Räume (z. B. *Mimic*, 1982; *A Sudden Gust of Wind [after Hokusai]*, 1993). Raum wird hier nicht vorgefunden, sondern hergestellt und ausgestellt.

Andreas Gursky zeigt einen entleibten, überorganisierten Raum – den Raum globaler Systeme, Warenketten und Architekturen (z. B. *99 Cent*, 1999). Auch dort, wo Landschaft erscheint, ist sie nicht mehr bloß Naturraum. In *Rhein II* von 1999 wird der Fluss nicht als romantische Szenerie gezeigt, sondern als reduzierte, fast abstrakte Ordnung aus horizontalen Zonen. Die Landschaft wird zur Fläche, zur Struktur, zum Zeichen ihrer eigenen kulturellen und technischen Bearbeitung. Raum wird abstrakt, übermenschlich und zugleich als gemacht erkennbar.

Zeitgenössische Fotografie (seit 2000): Raum als Fragment, Schwelle oder Simulation

Heute ist der Raum hybrid: digital, politisch, überwacht. Thomas Struths *Museum Photographs* (begonnen 1989–1992, fortgeführt bis in die Gegenwart) zeigen soziale Räume der Betrachtung – der »Raum« entsteht zwischen Kunstwerk, Institution und Publikum. Hito Steyerl thematisiert virtuelle Räume der Sichtbarkeit und Überwachung (z. B. *How Not to Be Seen*, 2013). Michael Wolf verdichtet urbane Architektur zum flachen Raster ohne Horizont – hyperdichte, entmenschlichte Fassaden (*Architecture of Density*, u. a. ab 2003).

Gerade in der Gegenwart zeigt sich aber auch eine neue Bedeutung der Landschaft. Bei Hiroshi Sugimotos *Seascapes* (begonnen 1980, fortlaufend) reduziert sich der Raum auf eine elementare Schwelle: den Horizont als Minimalform von Welt. Landschaft erscheint hier nicht als Kulisse, sondern als Urform des Raums – Meer und Himmel, Linie und Differenz, Nähe und Unendlichkeit. Zugleich wird die zeitgenössische Landschaftsfotografie vielerorts zu einem Medium ökologischer und politischer Reflexion. Landschaft erscheint hier als verletzliche Umwelt, als vom Menschen geprägtes Terrain, als Speicher von Eingriffen, Spuren und Konflikten. Damit kehrt sie nicht

einfach zur Natur zurück, sondern wird zum Ort, an dem die Bedingungen des gemeinsamen Weltbezugs sichtbar werden.

Als gemeinsamer Nenner aller Epochen kann festgehalten werden, dass der fotografische Raum nie voraussetzungslos ist. Er ist eine Denkform – ein Ausdruck dessen, wie eine Zeit sich selbst und ihre Welt wahrnimmt. Besonders die Landschaft macht dies sichtbar. Sie ist in der Fotografie nicht bloß Naturmotiv, sondern eine historische Form, Raum als Bühne, Stimmung, Struktur, Erfahrung, System oder Schwelle zu begreifen. Wer Landschaft fotografiert, zeigt deshalb nie nur einen Ort, sondern immer auch eine Vorstellung davon, wie Welt erscheint und wie der Mensch sich in ihr verortet.

VII. Endlichkeit und Zukunft

Fotografie zwischen Erinnerung
und Auflösung

Kapitel 47: Fotografie und Tod – Das Bild als Memento Mori

Fotografie ist immer ein Zeugnis des Vergangenen. Sie hält etwas fest, was in dieser Form nicht mehr ist, und macht sichtbar, dass es einmal war. In diesem paradoxen Zusammenfall von Bewahren und Verlieren liegt ihr Zauber und ihre Tragik. Dabei ist eine Unterscheidung wichtig: Nicht jedes Foto hat den Tod zum Motiv, aber jedes Foto trägt eine Struktur der Endlichkeit in sich. Selbst das fröhlichste Bild behauptet unweigerlich: Dieser Augenblick ist vorbei. In diesem Sinn steht Fotografie an einer Schwelle – weniger zwischen Leben und Tod als zwischen Gegenwart und Verlust. Sie bewahrt den Augenblick, indem sie ihn unwiederbringlich in die Vergangenheit entlässt.

Nach Roland Barthes trägt jedes Foto die unausgesprochene Formel: Es-ist-so-gewesen.[1] Diese Aussage ist kein nüchterner Hinweis, sondern eine existenzielle Setzung. Im Moment der Betrachtung wissen wir nicht unbedingt, dass das Gezeigte »nicht mehr existiert«, aber wir wissen, dass es *so* nicht mehr existiert: genau dieser Ausdruck, diese Konstellation, diese Zeit. Das Foto ist damit weniger ein Beweis des Todes als eine Spur des Vergehens. Es zeigt Leben, aber unter der Bedingung, dass Leben Zeit ist und Zeit vergeht.

Der fotografierte Mensch wird so zum »Überlebenden des Moments«. Sein Lächeln, sein Blick, seine Bewegung bleiben erhalten, jedoch als Oberfläche, als Sichtbarkeit ohne Gegenwart. Trost und Schmerz liegen dicht beieinander: Trost, weil das Bild eine Spur rettet; Schmerz, weil es zugleich an das erinnert, was unwiderruflich vergangen ist. Das Foto ist kein Behältnis des Lebens, sondern eine Form der Abwesenheit im Modus der Sichtbarkeit.

André Bazin sieht hierin eine Bestimmung des Fotografischen. Er beschreibt die Fotografie als »Mumie der Zeit«[2]: Wie Mumifizierung den Körper vor dem Verfall schützen sollte, so konserviert das Foto den Augenblick. Doch

1 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 32, auch 42.
2 Was ist Film?: Kap. I.

dieser Schutz ist ambivalent: Das Bild bewahrt, indem es erstarrt. Es rettet, indem es das Lebendige in Stillstand überführt. Die »Mumie« ist nicht Tod als Motiv, sondern Tod als Form: Fixierung statt Werden.

Auch Susan Sontag betont, dass jedes Bild ein »Zeugnis des Sterblichen« sei. Ein Foto enthält für sie »ein Stück der Welt – abgeschnitten, konserviert, gebannt«. Der fotografierte Körper wird zum Fragment, der Blick zum eingefrorenen Zeichen. Die scheinbare Unsterblichkeit des Bildes verweist gerade auf die Sterblichkeit des Dargestellten. Die Dauer des Fotos ist Stillstand und keine Fortexistenz.[3]

Darum berühren uns alte Fotografien so eigentümlich. Nicht nur, weil sie Menschen zeigen, die vielleicht längst tot sind, sondern weil sie Leben in einer Form bewahren, die zugleich dem Vergehen widersteht und es erinnerbar macht. Ein altes Porträt zeigt kein lebendiges Gegenüber, sondern ein Zwischenwesen: eine Präsenz, die ansieht und doch nicht zurückkehren kann. Das »Gespenstische« liegt nicht in der Absicht des Fotografen, Tod zu zeigen, sondern in der Zeitform des Bildes selbst.

Barthes bringt dieses Paradox im Kapitel über die Wintergarten-Fotografie seiner Mutter auf den Punkt: Das Bild zeigt etwas wie das »Wesen« der Mutter und zugleich die Unmöglichkeit, diese Gegenwart je wiederzuerlangen. Das ist das eigentliche punctum: die Wunde, die entsteht, weil der Blick auf das Foto nicht nur erinnert, sondern die Unumkehrbarkeit des Vergangenen spürbar macht.[4]

Fotografie macht Sterblichkeit sichtbar wie kaum ein anderes Medium – nicht allegorisch, nicht durch Totenschädel, verrottendes Obst oder Sanduhren, sondern durch die reine Faktizität ihrer Spur. Jedes Foto enthält eine memento-mori-Struktur, weil es Vergangenheit als Bild gegenwärtig macht. Der Tod ist dabei nicht automatisch »Thema« des Bildes, sondern eher sein stiller Horizont: die Endlichkeit, die jedes Festhalten begleitet.

Erst auf einer zweiten Ebene wird Tod zum expliziten Motiv. Dann zeigt das Bild nicht nur die Vergänglichkeit der Zeit, sondern Sterben, Leichnam, Trauer, Gewalt, das Ende selbst. Hier verschärft sich alles, was in der Zeitstruktur schon angelegt ist: Das Foto bezeugt nicht nur »es war«, sondern

3 Über Fotografie: In Platons Höhle sowie Objekte der Melancholie.
4 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 28.

stellt uns auch vor die ethische Frage, ob und wie Tod gezeigt werden darf und wozu. In dieser Form wird Fotografie nicht nur Erinnerung, sondern Konfrontation.

Und doch ist das Foto – auf beiden Ebenen – auch Widerstand gegen das Vergessen. Es widerspricht dem Strom der Zeit, indem es sagt: »Das war da.« In diesem Sinn wird Fotografie zu einem stillen Ritual gegen die Auflösung, zu einer Form behutsamer Bewahrung. Nicht, um den Tod zu verdrängen, sondern um Verlust sichtbar zu halten, ohne ihn aufzulösen.

Darum ist die Verbindung zwischen Fotografie und Trauer so eng. Ein Foto ist nicht bloß ein Objekt, sondern eine Beziehung: die Möglichkeit, das Verlorene noch einmal anzusehen, ohne es zurückholen zu können. Der Akt des Betrachtens wird zu einer Geste der Zuwendung. Wir sehen den anderen und wir wissen, dass die Gegenwart dieses Anderen nicht mehr zugänglich ist, sei es durch Zeit, Entfernung oder Tod. Und dennoch ist etwas da: eine Spur, die bindet.

In dieser doppelten Bewegung – Endlichkeit und Wiederkehr des Blicks – liegt die Tiefe der Fotografie. Sie ist kein Medium der Ewigkeit, sondern der Sterblichkeit. Ihr Licht ist das Licht des Verschwindens.

Das Fotografieren kann deshalb immer auch ein Akt der Liebe sein: die zärtliche Geste, etwas festhalten zu wollen, weil man weiß, dass es vergeht. Die Kamera wird zum Werkzeug der Fürsorge, der Erinnerung, der Anerkennung des Endlichen. Das Foto ist kein Sieg über den Tod, sondern sein Echo: das leise Aufleuchten dessen, was nicht mehr ist und gerade dadurch bedeutsam bleibt.

Kapitel 48: Exkurs – Tod in der Geschichte der Fotografie

Die Geschichte der Fotografie ist von Beginn an mit dem Tod verwoben – auf zwei Weisen, die zu unterscheiden sind. Erstens trägt jedes Foto eine Struktur der Endlichkeit in sich: Es bezeugt Vergänglichkeit, weil es Vergangenheit als Bild gegenwärtig macht (»Das ist gewesen«). Zweitens wird Tod immer wieder zum expliziten Motiv: als Leichnam, Sterben, Trauer, Gewalt, als öffentliches Ereignis oder als künstlerische Bearbeitung von Verlust. Der folgende Überblick betrifft vor allem diese zweite Ebene, also Tod als Thema und Bildpraxis, behält aber im Blick, dass die erste Ebene (Endlichkeit als Struktur) im Hintergrund stets mitläuft.

Frühzeit (1839–1860): Die Fotografie als Bewahrerin des Verschwindenden
In den ersten Jahrzehnten nach der Erfindung der Daguerreotypie ist Fotografie vor allem ein Mittel des Bewahrens. In einer Zeit hoher Kindersterblichkeit werden Bilder häufig als letzte Erinnerung gefertigt – nicht aus Sensationslust, sondern aus Zärtlichkeit. Daguerreotypien von Verstorbenen aus den 1840er und 1850er Jahren zeigen Kinder, Eltern, Großeltern in friedlicher Pose: gebettet auf Sofas, gehalten von Angehörigen, eingehüllt in Tücher. Der Tod erscheint hier nicht als Skandal, sondern als privates Ritual. Studios wie *Southworth & Hawes* in Boston entwickeln eine Ästhetik des »Memorial Portraits«, in der der Verstorbene weniger als Leichnam denn als Schlafender erscheint. In vielen Fällen entsteht das Bild nicht im Studio, sondern am Ort der Aufbahrung: Der Fotograf arbeitet im Wohn- oder Schlafzimmer, dort, wo der Körper »aufgebahrt« ist. Die Praktiken des »Herrichtens« – Waschen, Frisieren, Ankleiden, Einbetten – ähneln dabei den Vorbereitungen für ein Porträt der Lebenden. Es geht um eine letzte öffentliche Erscheinung im Kreis der Angehörigen. Die Bildästhetik folgt oft einer Beruhigungsfigur. Tod wird als Schlaf lesbar gemacht – weniger durch »Verleugnung«, als durch eine kul-

turelle Form der Milderung und Bindung. Entscheidend ist dabei Lichtführung: Statt die Härte und Starre der Züge zu betonen, wird so beleuchtet, dass Ruhe, Glätte, »Frieden« sichtbar werden. Fotografie widerspricht dem Vergehen nicht, indem sie den Tod »besiegt«, sondern indem sie Verlust in ein Bild der Zugehörigkeit übersetzt – eine stille Form von Liebe.[1] Beispielhaft lässt sich dies an Southworth & Hawes' *Post-mortem, unidentified young girl* (ca. 1850) zeigen: Das Bild sucht keine Dramatik, sondern Ruhe. Der tote Körper wird nicht ausgestellt, sondern in eine Form letzter Anwesenheit gebracht – als hätte die Fotografie noch einmal die Aufgabe, Zugehörigkeit sichtbar zu machen.

Viktorianische Epoche (1860–1900): Der Tod als häusliche Kulturform

In der viktorianischen Epoche wird diese Praxis kulturell verfeinert und formalisiert. Postmortale Porträts werden Teil der Trauerkultur, oft eingebettet in sorgfältig arrangierte Kompositionen mit Blumen, Draperien und kontrolliertem Licht. Die Bilder sollen nicht das Ende ausstellen, sondern die Würde des Lebens bewahren. Sterben wird nicht vollständig privatisiert, sondern als Moment familiärer Bindung integriert. Viele dieser Fotografien sind anonym überliefert und doch verraten sie eine gemeinsame Haltung: Der Tod ist sichtbar, aber nicht spektakulär. Er gehört zum häuslichen Leben und die Fotografie wird zu seinem respektvollen Rahmen. Die viktorianische Konvention ist dabei weniger dekorativ als semantisch. Sie organisiert, wie der Tod im Bild verstanden werden soll. Die Metapher des Schlafs beeinflusst Pose, Gesicht, Accessoires und vor allem das Licht – Ziel ist ein Ausdruck ohne Spur von Schmerz, der den Blick weglenkt von Verfall und hin zu Ruhe und »Wiederaufwachen« als Trostfigur. Auffällig ist zugleich eine gewisse Zurückhaltung gegenüber Requisiten. Gerade weil der Tod nicht »ausgestellt«, sondern in Intimität gebunden wird, können solche Bilder eine Direktheit erreichen, die viele Studio-Porträts der Zeit nicht besitzen. Ein besonders eindrückliches Beispiel ist Julia Margaret Camerons *Deathbed Study of Adeline Grace Clogstoun* (1872). Die Aufnahme zeigt den Tod nicht als Bruch, sondern als

1 Vgl. (auch im Folgenden) Jenkins, Reese V.: Images of the Dead / Linkman, Audrey: Photography and Death.

stillgestellte Ruhe: Körper, Licht, Bett und häuslicher Raum bilden eine fragile Ordnung, in der Trauer in Würde übersetzt wird.

Um 1880–1920: Der Rückzug des Todes aus dem Wohnzimmer

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verschiebt sich die soziale Topografie des Sterbens. Der Tod wird zunehmend institutionell (Krankenhaus, professionelle Bestattung, Verwaltungslogik), und damit verliert auch das postmortale Porträt seine Selbstverständlichkeit. Wo zuvor das Bild Teil einer häuslichen Trauerpraxis war, entstehen nun neue Bildregime: medizinische, polizeiliche, journalistische Fotografien – Bilder, die nicht mehr primär Zugehörigkeit stiften, sondern Beweis, Öffentlichkeit, Skandal oder Nachricht produzieren. Diese Verschiebung bereitet die Moderne vor. Tod wird »historisch«, weil er massenmedial zirkuliert und weil Fotografie ihn als Ereignis in die politische Wirklichkeit einschreibt.[2] An der Schwelle dieser Verschiebung steht Paul Nadars *Victor Hugo sur son lit de mort* (1885): noch ein Totenbettbild, aber bereits das Bild eines öffentlichen Körpers, eines nationalen Erinnerungsobjekts. Wenig später zeigen die Alphonse Bertillon zugeschriebenen Aufnahmen im *Album of Paris Crime Scenes* (1901–1908), wie der tote Körper in ein anderes Register übergeht: nicht mehr familiäre Bewahrung, sondern Akte, Beweis, Tatort, Verwaltung.

Moderne (1900–1945): Der Tod wird öffentlich und historisch

Mit der Moderne verändert sich der Blick radikal. Pressefotografie, Krieg, Industrialisierung und globale Öffentlichkeit machen den Tod politisch. Er erscheint nun nicht mehr nur als familiäres Memento oder als Ritual privater Trauer, sondern als Ereignis der Geschichte. Der fotografische Blick verlagert sich vom häuslichen Raum an die Frontlinie, in die Zeitung, in das Archiv, in die öffentliche Erinnerung.

Diese Verschiebung hat Vorläufer. Schon Timothy H. O'Sullivans *A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania* (1863) zeigt tote Soldaten nicht als Angehörige, sondern als Körper im Feld der Geschichte. Der Tod ist hier nicht eingebettet in Familie, Trost oder häusliche Ordnung, sondern liegt offen in einer Landschaft, die selbst zum Schauplatz politischer Gewalt geworden ist.

2 Vgl. Ruby, Jay: Secure the Shadow.

In der Moderne radikalisiert sich diese Bewegung. Robert Capas *The Falling Soldier* (1936) verdichtet den Tod im Spanischen Bürgerkrieg zu einem scheinbar entscheidenden Augenblick. Margaret Bourke-Whites *The Living Dead of Buchenwald, April 1945* (1945) zeigt ihn dagegen nicht als einzelnes Ereignis, sondern als historische Katastrophe, deren Spuren in Körpern, Lagern, Blicken und Überlebenden sichtbar werden.

Der Tod wird in der Moderne dokumentiert, analysiert, instrumentalisiert. Das Foto wird zum Zeugen der Gewalt, aber auch zum Medium ihrer Deutung. Die Öffentlichkeit sieht, was sie vorher nicht sehen konnte oder nicht sehen wollte. Damit gewinnt Fotografie eine neue Macht: Sie kann Geschichte sichtbar machen, aber sie kann den Tod zugleich in Symbole verwandeln, die politisch, medial und moralisch aufgeladen werden.

Nachkriegszeit und Reportagefotografie (1945–1990): Der Tod als ethische Zumutung

Nach 1945 verschärft sich diese Problematik. Die globale Verbreitung von Pressebildern macht den Tod zum moralischen und medialen Problem. Fotografien wie Eddie Adams' *Saigon Execution* (1968), Nick Úts *Napalm Girl* (1972) oder – als späterer Nachklang dieser reportagistischen Ethik – Kevin Carters Aufnahme des hungernden Kindes im Sudan (1993) lösen Debatten über Zeugenschaft, Verantwortung und Voyeurismus aus. Der Tod wird sichtbar gemacht, um Missstände offenzulegen; zugleich wächst das Bewusstsein, dass jedes Bild eine Grenzüberschreitung sein kann. Die Kamera kann aufklären, aber sie kann auch verletzen. In dieser Epoche wird Fotografie zu einer ethischen Praxis: Nicht nur was gezeigt wird, sondern ob und wie gezeigt werden darf, steht im Zentrum.

Postmoderne und Konzeptfotografie (1980–2000): Tod als Spur, Abwesenheit, Trauerarbeit

Mit der Postmoderne verschiebt sich der Bezug erneut. Tod wird weniger als Ereignis gezeigt denn als Abstraktion: als Spur, als Abwesenheit, als Erfahrung, die sich in Räume und Dinge einschreibt. Arbeiten wie Jo Spences *Cancer Shock* (1982) oder Nan Goldins *Cookie Portfolio* (1976–1989) rücken nicht den dramatischen Moment des Sterbens in den Fokus, sondern die Endlichkeit im

Leben selbst. Fotografie wird introspektiver: ein Medium, das weniger »Tod zeigt« als Trauer sichtbar macht.

Digitale Gegenwart (2000–heute): Der Tod als zirkulierendes Bildereignis und kollektives Archiv

In der digitalen Gegenwart ist Tod so sichtbar wie selten zuvor und zugleich so schnell konsumierbar. Smartphones, soziale Medien und globale Vernetzung lösen die Grenze zwischen privater und öffentlicher Sphäre weitgehend auf. Gewaltakte, Unfälle, politische Morde werden von Augenzeugen festgehalten und in Echtzeit verbreitet. Bilder ziviler Opfer in Syrien, im Irak, in der Ukraine oder von Fällen von Polizeigewalt in den USA werden zu globalen Symbolen politischer Empörung. Nie zuvor war Tod so unmittelbar sichtbar und zugleich so schnell in mediale Routine integrierbar. Damit stellt sich die Frage nach Zustimmung, Kontext, Würde und Verantwortung drängender denn je: Das Fotografische wird zum sozialen Reflex – dokumentieren, teilen, erinnern, und zu oft auch instrumentalisieren.

KI-Ära (ab ca. 2020): Tod ohne Spur – Simulation statt Dagewesenheit

Mit KI-basierter Bild- und Stimmgenerierung entsteht eine neue Dimension: nicht einfach Bilder von Toten, sondern mediale Wiederkehrformen Verstorbener. Dazu gehören VR-Dokumentationen wie MBCs *Meeting You* (2020), Fotoanimationsdienste wie *MyHeritage Deep Nostalgia* (seit 2021), KI-Chatbot-Fälle wie *The Jessica Simulation* über *Project December* (2021), Memorial-Avatar-Dienste wie *Re;memory* von DeepBrain AI (ab 2022) oder posthume Stimmen wie in Morgan Nevilles Dokumentarfilm *Roadrunner* (2021). Entscheidend ist dabei: Diese Erscheinungen entstehen meist nicht ohne Spur. Sie beruhen auf Fotografien, Videos, Tonaufnahmen, Nachrichten, biografischen Daten oder Erinnerungsfragmenten. Doch das, was daraus erzeugt wird, ist selbst keine fotografische Spur eines gelebten Augenblicks mehr. Es bezeugt nicht, dass dieser Moment stattgefunden hat, sondern simuliert eine mögliche Gegenwart des Verstorbenen. Damit verschiebt sich das Verhältnis von Bild, Tod und Verlust. Die Fotografie sagte traditionell: Dieser Mensch war da, vor einem Apparat, in einem bestimmten Licht, zu einer bestimmten Zeit. Die KI-generierte Wiederkehr sagt dagegen: So könnte dieser Mensch

erscheinen, sprechen, blicken oder reagieren. Aus dem Dagewesensein wird ein Als-ob-Weiterleben. Die Spur verschwindet also nicht einfach; sie wird zum Ausgangsmaterial einer neuen Fiktion. Gerade darin liegt die eigentliche Veränderung. Das Bild bewahrt nicht mehr nur eine vergangene Anwesenheit, sondern erzeugt aus vorhandenen Spuren eine Gegenwart, die nie stattgefunden hat. Der Tod wird dadurch nicht mehr allein bezeugt, betrauert oder erinnert, sondern technisch fortgeschrieben. Das kann tröstlich wirken, weil es Nähe verspricht, wo Verlust erfahren wird. Es bleibt aber zugleich ambivalent, weil die Grenze zwischen Erinnerung, Rekonstruktion und Simulation unsicher wird. Die Gewissheit, dass ein fotografisch wirkendes Bild etwas bewahrt, das einmal wirklich da war, wird fragil. Nicht weil alle Spuren verschwinden, sondern weil die Spur nicht mehr notwendig als Grenze wirkt. Sie kann überschritten, animiert, ergänzt und in eine scheinbare Gegenwart verwandelt werden. Der Tote erscheint dann nicht mehr nur als Gewesener, sondern als mediale Möglichkeit.

So zeigt jede Epoche einen eigenen Umgang mit Tod – von der intimen Bewahrung über die politische Sichtbarmachung bis hin zur digitalen Zirkulation und algorithmischen Simulation. Doch bei aller Veränderung bleibt eines konstant: Fotografie macht Vergehen sichtbar. Sie hält fest, was verschwindet, und erinnert uns – manchmal zärtlich, manchmal brutal, manchmal abstrakt –, dass jedes fotografische Bild die Endlichkeit berührt. Der Tod begleitet die Fotografie nicht, weil sie ihn stets sucht, sondern weil sie im Festhalten des Moments immer auch dessen Verlust mitzeigt.

Kapitel 49: Fotografie und Verlust – Vom Verschwinden der Welt im Bild

Fotografie ist ein Medium des Festhaltens und gerade darin ein Medium des Verlustes. Nicht nur, weil jeder fotografierte Augenblick vergangen ist, sondern weil jede Aufnahme etwas aus der Welt entnimmt. Während das Kapitel über Tod die Endlichkeit des Dargestellten betont, geht es hier um etwas anderes: um den Verlust von Zusammenhängen. Die Kamera rettet nicht »die Welt«, sondern isoliert Fragmente aus ihr. Was das Bild zeigt, wird sichtbar; was es ausschließt, verschwindet – und dieser Ausschluss ist nicht Nebenwirkung, sondern Struktur.

Susan Sontag folgend kann eine Fotografie als eine Steigerung des Fragments betrachtet werden. Die Kamera schneidet aus, rahmt, trennt ab. Der Rahmen ist nicht nur Grenze, sondern Operation. Er entscheidet, was als Ereignis gilt, wer als Figur erscheint und was als Hintergrund verschwindet. In jeder Aufnahme liegt daher ein doppelter Verlust: der Verlust der Kontinuität, also der Welt als Fluss, und der Verlust des Außerhalb, also all dessen, was nicht in den Rahmen fiel. Fotografie bewahrt, indem sie entzieht; sie zeigt, indem sie die Welt in Ausschnitte zerlegt. Der Verlust geschieht deshalb nicht erst nach dem Foto, sondern bereits im Foto selbst.[1]

Gerade darin berührt sich Fotografie mit Walter Benjamins Gedanken zur Aura. Wenn Benjamin von der einmaligen Erscheinung einer Ferne spricht,[2] dann klingt darin nicht nur ein ästhetischer Effekt, sondern ein Weltverhältnis: das Gefühl, dass etwas nicht vollständig verfügbar ist. Fotografie kann diese Ferne einholen und zugleich eine neue erzeugen – die Ferne des Ausgeschnittenen, des Nicht-Gezeigten, des verlorenen Kontextes. Was das Bild

1 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle und Der Heroismus des Sehens / Das Leiden anderer betrachten: Kap. 1.

2 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. III und IV.

nahe bringt, entfernt es vom Ganzen. Der fotografische Verlust ist daher zunächst ein räumlich-struktureller: Die Welt erscheint nur noch unter der Bedingung des Ausschnitts.

Doch dieser strukturelle Verlust schlägt in vielen Fotografien in eine zweite Dimension um: in die Erfahrung geschichtlicher und zeitlicher Vergänglichkeit. Ein Porträt von Julia Margaret Cameron zeigt ein Gesicht in intensiver Nähe, aber es löscht zugleich Bewegung, Stimme, Geruch und den Raum, in dem dieses Gesicht lebte. Eugène Atgets menschenleere Pariser Straßen sind nicht nur Dokumente urbaner Topografie; sie sind Bilder eines eigentümlichen Abzugs. Das Leben, das diese Gasse bewohnte, bleibt als Möglichkeit spürbar und ist doch abwesend. Solche Fotografien sind nicht bloß deshalb melancholisch, weil sie alt sind, sondern weil sie sichtbar machen, dass im Bild immer nur ein Rest einer ehemals zusammenhängenden Welt erscheint.

Auch dokumentarische Fotografie schreibt Verlust in historischer Form ein. Edward Curtis' Porträts indigener Amerikaner wirken weniger als neutrale Gegenwartsbeschreibungen denn als Bilder eines erwarteten Verschwindens – nicht, weil die Kamera es herbeizaubert, sondern weil sie in eine historische Gewalt hineinfotografiert. Die typologisch strengen Aufnahmen von Bernd und Hilla Becher zeigen Industriekörper, die schon im Moment der Aufnahme auf Abschied gestellt sind: Hochöfen, Wassertürme, Gasometer als Formen, die noch stehen, aber kulturell bereits veralten. Hier dokumentiert Fotografie Verlust nicht als Tod, sondern als Erosion von Lebensformen, als Umbau der Welt in Relikte. Das Bild wird so zum Ort, an dem Geschichte als Entzug sichtbar wird.

Mit dem digitalen Bild verschärft sich diese Dynamik noch einmal. Nun geht es nicht mehr nur um verlorene Kontexte oder verschwindende Lebensformen, sondern um die Fraglichkeit des Weltbezugs selbst. Vilém Flusser beschreibt technisch erzeugte Bilder als Produkte von Apparaten, die nicht einfach Wirklichkeit abbilden, sondern programmierte Möglichkeiten realisieren und dadurch Wahrnehmung und Verhalten mitsteuern.[3] Wo Fotografie lange als Spur eines Dagewesenen verstanden wurde, wird sie im Digitalen immer mehr zur Version, zum bearbeitbaren Zustand, zur Oberfläche, die sich an andere Oberflächen anschließt. KI-generierte Bilder treiben diese Verschiebung

3 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III, IV und IX.

weiter: Landschaften ohne Landschaft, Gesichter ohne Personen, Ereignisse ohne Ereignis. Der Verlust, der sich hier vollzieht, ist nicht mehr nur der Verlust eines Moments oder eines Kontextes, sondern der Verlust eines Maßstabs: Welt wird für das Bild nicht mehr notwendig.

Joan Fontcubertas Serie *Orogenesis* – auch bekannt als *Landscapes Without Memory* – bringt diese Lage exemplarisch auf den Punkt. Sie zeigt fotorealistische Landschaften – Berge, Schluchten, Seen –, die keine Entsprechung in der physischen Realität haben. Das Bild ist hier nicht einfach Fiktion statt Welt. Es ist vielmehr Symptom einer visuellen Kultur, die sich zunehmend aus Bildern selbst speist. Der Verlust betrifft deshalb nicht nur das Gezeigte, sondern die Voraussetzung des Fotografischen selbst: dass Bilder noch als Spuren einer vorgefundenen Welt verstanden werden können.

Doch Verlust ist nicht nur eine Eigenschaft des Mediums, sondern auch eine Erfahrung des Betrachters. In Fotografien spüren wir nicht allein die vergangene Zeit, sondern die Abwesenheit von Welt: Dinge, die es nicht mehr gibt; Praktiken, die verschwunden sind; Räume, die sich verwandelt haben. Ein Kind mit einem Spielzeug, das heute fremd wirkt, ein Innenraum, dessen Möbel eine ganze Epoche enthalten, ein Straßenzug vor der Umgestaltung – all das sind Kontaktpunkte zu einer Welt, die im Bild aufscheint und zugleich entgleitet. Das Foto tröstet nicht, weil es etwas zurückbringt, sondern weil es das Verlorene adressierbar macht: als etwas, dem man noch einmal begegnen kann, ohne es zu besitzen.

Und doch liegt im Fotografischen gerade darin eine paradoxe Form des Bewahrens. Fotografie rettet nicht das Leben und nicht die Welt, aber sie rettet die Ahnung von beidem, indem sie Vergänglichkeit in Erfahrung verwandelt. Ein Bild kann Stille erzeugen, die den Betrachter auf sein eigenes Weltverhältnis zurückwirft: Was war hier einmal selbstverständlich? Was ist verschwunden, ohne dass wir es bemerkt haben? Selbst in der materiellen Alterung von Fotografien – Kratzern, Ausbleichungen, chemischen Störungen – wird Verlust sichtbar. Das Bild zeigt dann nicht nur ein Motiv, sondern auch seine eigene Zeitlichkeit: nicht als Inhalt, sondern als Spur.

Der Verlust, den das fotografische Bild sichtbar macht, ist damit ein konstitutives Moment der Moderne: das Verschwinden vertrauter Lebensformen, das Entgleiten von Orten, die Umcodierung von Wirklichkeit in Bilder. Aber

er ist auch ein Moment der Aufmerksamkeit. Ein Foto ist nie nur Dokument dessen, was da war; es ist eine Aufforderung, wahrzunehmen, was nicht mehr da ist und was gerade im Begriff ist zu verschwinden. Fotografie zeigt die Welt im Zustand ihres Entgleitens und gibt diesem Entgleiten Form. Indem sie Verlust sichtbar macht, ermöglicht sie eine Haltung der Bewusstheit: ein Sehen, das weiß, dass jedes Zeigen zugleich ein Verschwinden organisiert – und dass gerade darin die Tiefe des Fotografischen liegt.

Kapitel 50: Fotografie und Zukunft – Das Ende des Fotografischen?

Die Fotografie war einst das Versprechen der Wahrheit: Sie sollte zeigen, wie die Welt »wirklich« ist – im Licht, im Moment, im Beweis. Was sie so allerdings nie in reiner Form war. Und doch besaß sie lange einen gesellschaftlichen Sonderstatus: Man konnte Bildern misstrauen, aber man konnte sie prinzipiell als Spur eines Ereignisses behandeln. Was geschieht, wenn dieses Privileg brüchig wird, wenn Licht synthetisch, Moment generiert, Welt berechnet wird? Wir leben in einem Zeitalter, in dem Bilder fortbestehen, aber die automatische Verlässlichkeit des Fotografischen zu verschwinden beginnt. Nicht das Bild endet, sondern der Glaube, dass das Bild aus sich heraus etwas beweise.

Lange beruhte fotografische Autorität auf einem einfachen, kulturell geteilten Vertrag: Ein Foto galt in seinem Kern als Aufnahme und Registrierung, nicht als freier Entwurf. In diesem Sinn spricht Roland Barthes auf der Ebene der wörtlichen Bildbotschaft von einer ›Botschaft ohne Code‹. Gemeint ist damit nicht, dass Fotografien insgesamt frei von kultureller Deutung wären, sondern dass das Foto auf seiner denotativen Ebene in einer besonderen Nähe zu seinem Referenten steht: Es zeigt etwas, das vor der Kamera dagewesen ist. Gerade darin lag seine besondere Evidenz.[1] Denn obwohl die Lektüre des Bildes stets durch kulturelle Codes, Kontexte und Erwartungen geprägt bleibt, beruht die fotografische Aufnahme materiell auf einer Spur: Licht trifft auf eine lichtempfindliche Schicht, und etwas aus der Welt hinterlässt ein Bild – gleichsam durch eine ›Nabelschnur aus Licht‹ an das Dagewesene gebunden.[2] Darum bezeugt das Foto nicht bloß Erinnerung, sondern das Faktum eines Dagewesenseins. Diese Nähe ist nicht verschwunden, solange Kameras fotografieren. Aber sie ist entthront. Neben die Aufnahme tritt heute das Bild, das

1 Image, Music, Text: The Photographic Message.
2 Ebd.: Kap. 34.

ohne Aufnahme entsteht – synthetisch, aus Datensätzen berechnet, frei von jeder vorgefundenen Szene. Damit wird nicht die Fotografie unmöglich, wohl aber ihr epistemischer Vorrang: Ein Bild kann fotografisch aussehen, ohne fotografisch zu sein.

Hinzu kommt: Selbst dort, wo ein Foto aufgenommen wurde, ist seine Integrität nicht mehr selbstverständlich. Bearbeitung war immer möglich, aber sie wird unsichtbarer, schneller, perfekter. Die Frage »Ist das echt?« gehört inzwischen zur Grundhaltung der Bildbetrachtung. Das Problem ist dabei nicht nur Manipulation, sondern Unentscheidbarkeit: Das Bild kann alles zeigen – außer zuverlässig, unter welchen Bedingungen es entstanden ist. Fotografie verliert damit nicht bloß einen dokumentarischen Anspruch, sondern ein Stück gesellschaftlichen Vertrauens: Das Sichtbare selbst wird fragwürdig.

Diese Krise trifft drei Felder besonders schmerzhaft. Erstens die Wissenschaft: Visualisierungen sind längst nicht nur Abbilder, sondern Mischformen aus Messung, Rekonstruktion, Simulation und Modell. Das ist nicht per se Betrug, oft ist es Erkenntnis. Aber es verlangt neue Transparenz: Was ist Aufnahme, was ist Modell, was ist Interpretation? Zweitens die Rechtsprechung: Bilder erscheinen weiterhin als Beweise, doch ihre Beweiskraft hängt immer weniger am Bild selbst und immer stärker an seiner Herkunft, Sicherung und Dokumentation. Drittens die Demokratie: Politische Deepfakes und synthetische Kampagnen unterminieren nicht nur einzelne Aussagen, sondern das gemeinsame Fundament sichtbarer Tatsachen. Wenn jede Evidenz als »mögliches Fake« gilt, gewinnt nicht Wahrheit, sondern Zynismus.

An diesem Punkt zeigt sich eine entscheidende Verschiebung: Die Zukunft des Fotografischen entscheidet sich nicht mehr nur am Sensor, sondern an der Infrastruktur von Vertrauen. Was früher »Index« hieß – Spur, Abdruck, Dagewesenheit –, wird heute in eine andere Logik übersetzt: in Protokolle, Verfahren, Nachvollziehbarkeit. Nicht das Bild allein kann mehr überzeugen, sondern die Bedingungen seiner Entstehung.

Hier setzt eine technische und kulturelle Gegenbewegung an: Provenienz statt Aura, Chain-of-Custody statt naiver Evidenz. Einige Kamerasysteme und Workflows versuchen, Bilder bereits im Moment der Aufnahme zu authentifizieren, etwa durch kryptografische Signaturen, die die Datei als »aus dieser Kamera/zu dieser Zeit« ausweisen, oder durch Mechanismen, die spätere Ver-

änderungen zumindest erkennbar machen. Daraus entsteht eine neue Form fotografischer Wahrheit: nicht »Ich sehe es, also ist es«, sondern »Ich kann zeigen, woher es kommt, welche Schritte es durchlaufen hat, was verändert wurde und was nicht«. Das ist keine Rückkehr zu einer naiven Vorstellung von Objektivität. Aber es macht Manipulation wieder lesbar. Und Lesbarkeit ist die neue Ethik des Bildes: Wer Bilder veröffentlicht, wird nicht nur zum Autor, sondern zum Verantwortlichen für ihre Herkunftskette.

Damit verschiebt sich auch die Rolle des Fotografen und der Institutionen. Fotografie wird nicht mehr primär als ontologischer Abdruck verstanden, sondern als Praxis des Bezeugens: Kontext geben, Entstehungsbedingungen offenlegen, Bearbeitung deklarieren, Metadaten nicht als Nebensache behandeln, sondern als Teil der Aussage. In einer Welt, in der Bilder jederzeit synthetisch sein können, ist die entscheidende Frage nicht nur »Ist es echt?«, sondern: Wem ist es zurechenbar? Wer steht dafür ein, und mit welchen Standards?

Künstler wie Joan Fontcuberta deuten diese Lage früh als Chance: nicht als Ende, sondern als Aufdeckung. Seine Arbeiten zeigen keine Wirklichkeit, sondern den Zustand unserer Sehgewohnheiten – Bilder, die aus Bildern bestehen, als Diagnose einer Kultur, die Welt zunehmend über Darstellungen vermittelt. Trevor Paglen wiederum verfolgt den Bruch von der anderen Seite: Er zeigt die »unsichtbaren Bilder«, die nicht mehr für Menschen gemacht sind, sondern für Maschinen – Trainingsdaten, Überwachungsfeeds, operative Bilder. Beides trifft den Punkt: Das Fotografische ist nicht verschwunden, aber es verlagert seinen Ort, weg von der menschlichen Anschauung, hinein in Systeme.

Was bedeutet das für die Zukunft? Hier endet das Fotografische nicht, sondern es verlegt seinen Schwerpunkt. Der Wert eines Fotos liegt dann nicht mehr in der Illusion, es spreche für sich selbst, sondern darin, dass jemand für es einsteht: durch Kontext, durch Offenlegung von Bedingungen, durch die Bereitschaft, die eigene Perspektive als Perspektive zu markieren. Wahrheit – ohnehin immer schon ein problematischer Begriff für eine Fotografie – wird nicht länger als Eigenschaft des Bildes gedacht, sondern als Praxis des Umgangs mit Bildern.

In einer Welt synthetischer Sichtbarkeit wird Fotografie damit zweierlei zugleich: ein Kampf um die Lesbarkeit von Herkunft und eine Schule der Aufmerksamkeit. Nicht der Sensor entscheidet, ob ein Bild Bedeutung hat, sondern ob es gelingt, Sehen an Verantwortung zu binden: an Zeit, an Körper, an Welt. Vielleicht beginnt die Zukunft des Fotografischen genau dort, wo Bilder nicht mehr automatisch geglaubt werden und der Blick wieder lernen muss, warum er glaubt.

Und doch bleibt etwas, das sich nicht simulieren lässt: das Momenthafte, das Körperliche, das Berührtwerden. Eine KI kann unendlich viele Bilder erzeugen, aber sie ist keinem gelebten Warten, keinem leiblichen Zögern, keinem eigenen Risiko des Augenblicks ausgesetzt. Sie kennt keinen Zufall, weil sie keinem Augenblick ausgesetzt ist; keine Sehnsucht, weil ihr nichts fehlt; kein Begehren, weil ihr nichts begegnet. Vor allem aber übernimmt sie keine Verantwortung dafür, warum gerade dieses Bild entsteht und was es mit der Welt, mit den Gezeigten und mit den Betrachtenden macht. Das Fotografische im ursprünglichen Sinn ist daher nicht nur Technik, sondern eine Haltung: die Bereitschaft, etwas zu sehen, das verschwindet, und für diese Sichtbarkeit einzustehen.

Für den Betrachter zeigt sich derselbe Unterschied auf der anderen Seite des Bildes. Auch er kann Bilder in Serie konsumieren – oder er kann sich aussetzen: verweilen, sich treffen lassen, den eigenen Blick prüfen, nach Zusammenhang, Herkunft und Folgen fragen. Gerade darin entscheidet sich, ob ein Bild bloßer Effekt bleibt oder wieder den Charakter eines Zeugnisses gewinnt. Wenn Bilder immer öfter ohne eine Begegnung mit der Welt entstehen und Licht nicht mehr als Spur reflektierten Lichts ins Bild eingeht, sondern synthetisch erzeugt wird, dann bleibt das Fotografische dort lebendig, wo jemand noch wagt, in die Welt zu schauen, als wäre sie einmalig – und wo ein anderer diese Einmaligkeit nicht nur als Eindruck hinnimmt, sondern als Anspruch versteht: als Aufforderung, Kontext, Würde und Bedeutung mitzutragen. So wird aus dem Bild nicht einfach eine Oberfläche, sondern erneut ein Verhältnis zur Welt.

Kapitel 51: Topologie fotografischer Zukunft – Gegenwartsräume des kommenden Bildes

Die Frage nach der Zukunft der Fotografie lässt sich nicht beantworten, indem man ihre Geschichte einfach verlängert. Zukunft ist kein nächstes Kapitel, sondern ein Möglichkeitsraum: ein Feld, in dem Kräfte, Tendenzen und Brüche bereits heute wirksam sind und sich unterschiedlich zuspitzen. Darum ist dieser Versuch topologisch. Er ordnet das Kommende nicht nach Daten, sondern nach Räumen der Gegenwart, in denen sich Formen des Fotografischen ausbilden, überlagern und gegenseitig antreiben.

Diese Räume sind keine Epochen, sondern Dynamiken, die parallel existieren und sich gegenseitig beeinflussen. In ihnen wird sichtbar, wie sich Sehen, Technik, Körper und Welt im kommenden Bild neu zueinander verhalten. Und es wird sichtbar, was dabei Bestand hat: das Fotografische als Haltung – nicht bloß als Technik, sondern als Weise, zur Welt in Beziehung zu treten, das Flüchtige zu bemerken, Entscheidung zu übernehmen und aus Bildern wieder Zeugnisse zu machen.

Der Raum der technischen Beschleunigung – das Bild als Datenstrom

In diesem Raum verliert das fotografische Bild seine Einzelhaft. Es erscheint nicht mehr als singulärer Gegenstand, sondern als Bestandteil eines endlosen Flusses. Feeds, Storylines, Livestreams erzeugen eine Realität, in der Fotografie weniger eine Handlung als eine Funktion ist: automatisiert, permanent, unaufhörlich.

Die Bilder entstehen in rasender Geschwindigkeit; sie werden hochgeladen, weitergeleitet, gelöscht, ersetzt. Algorithmische Systeme erkennen Muster, sortieren Inhalte, treffen visuelle Entscheidungen, bevor ein menschliches Auge sie überhaupt bewusst wahrnimmt. Das Bild wird zum Prozess, nicht zum Objekt.

Hier verschiebt sich die Rolle des Menschen: vom Betrachtenden zum Nutzer, vom Autor zum Datenlieferanten. Fotografie wird operative Technik – Mittel der Effizienz, der Kontrolle, der Verhaltenslenkung. Und gerade in dieser Beschleunigung wird das Fotografische als Haltung sichtbar – als Gegenkraft: als Fähigkeit, zu verlangsamen, zu wählen, den eigenen Blick nicht delegieren zu lassen. Wo alles »läuft«, besteht Haltung darin, nicht einfach mitzuströmen, sondern zu entscheiden, was als Bild Bedeutung tragen darf.

Der Raum der Simulation – das Bild ohne Welt

Parallel dazu hat sich ein Raum geöffnet, in dem Bilder entstehen, die keinen direkten Kontakt zur Wirklichkeit mehr haben. Künstliche Intelligenzen erzeugen Landschaften, Porträts, Körper, Ereignisse, die nie existierten. Das fotografische Prinzip des »Es-ist-so-gewesen« wird dabei nicht widerlegt, sondern umgangen: Licht, Schatten, Textur, Perspektive werden modelliert, berechnet, synthetisiert. Das Bild ist nicht mehr Spur, sondern Wahrscheinlichkeit.

Solche Bilder können überzeugend wirken, oft überzeugender als das Reale selbst. Doch sie lösen den Zusammenhang zwischen Bild und Erfahrung, zwischen Sichtbarkeit und Körperlichkeit, zwischen Zeigen und Sein. Der kommende Konflikt in diesem Raum ist weniger ästhetisch als epistemisch: Woran hängt Glaubwürdigkeit, wenn die Form nichts mehr garantiert?

Auch hier zeigt sich das Fotografische als Haltung – nicht als Nostalgie nach dem Index, sondern als Verantwortung für Weltbezug: Wer fotografisch handelt, behauptet nicht bloß »So sieht es aus«, sondern steht – je nach Kontext – für Herkunft, Begegnung, Risiko, Anwesendsein ein. In einer Kultur der Simulation wird Haltung zur Frage: Will ich erzeugen – oder bezeugen?

Der Raum der Volumetrie – das begehbare Bild

Neben Beschleunigung und Simulation entsteht ein weiterer Raum, der die Form des Bildes selbst verschiebt: Fotografie wird zunehmend räumlich. Aus Serien von Aufnahmen, aus Videoframes oder aus hybriden Verfahren entstehen Rekonstruktionen, durch die man »hindurchsehen« kann – nicht ein Bild, sondern ein Blickraum, der navigierbar wird. Oft wird dieser Raum in VR oder AR erfahrbar: als immersive Umgebung, in die man eintaucht. Doch

VR bezeichnet vor allem die Erlebnisform; gemeint ist hier die Bildlogik der Volumetrie selbst: dass der Standpunkt nicht nur aufgenommen, sondern aus einem Modell heraus neu erzeugt werden kann.

Diese Volumetrisierung wirkt zunächst wie ein Gewinn: mehr Kontext, mehr Übersicht, mehr »Objektivität«. Aber gerade hier zeigt sich die neue Fragilität des Zeigens: Rekonstruktionen haben Lücken, Verzerrungen, Prioritäten. Der Raum, durch den man sich bewegt, ist ein Ergebnis dessen, was erfasst wurde – und dessen, was fehlte. Was als »begehbare Evidenz« erscheint, ist zugleich eine Form von Berechnung: ein Sehen, das aus Daten einen Raum synthetisiert.

Das Fotografische als Haltung besteht hier darin, die eigene Evidenz nicht zu überschätzen: sichtbar zu machen, wie ein Blickraum zustande kommt, welche Annahmen er enthält, welche Perspektiven er nahelegt – und welche er ausschließt. Zeugenschaft wird räumlich und damit anspruchsvoller: Nicht nur was gezeigt wird, sondern woher und unter welchen Bedingungen gesehen werden kann, wird zur Verantwortung.

Der Raum der Rückkehr – Sehnsucht nach dem Analogen

Je stärker digitale Entgrenzung und generative Bildproduktion werden, desto deutlicher formiert sich ein gegenläufiger Raum: die Rückkehr zum Material, zur Spur, zur Einmaligkeit. Polaroid, Film, Dunkelkammer, Silbergelatineabzug – all das ist nicht nur Retro, sondern eine Praxis der Verlangsamung, der Haptik, der Begrenzung.

Diese Rückkehr ist nicht zwingend rückwärtsgewandt. Sie ist oft ein Versuch, dem Bild wieder eine Zeitform zu geben: das Warten, das Atmen, die Unsicherheit, das Risiko des Fehlers. Nicht weil das Analoge »wahrer« wäre, sondern weil es einen anderen Rhythmus erzwingt: weniger Output, mehr Entscheidung.

Doch der Kern liegt nicht im Material. Haltung kann analog sein – und digital. Entscheidend ist das, was der analoge Prozess exemplarisch macht: dass Sehen Zeit braucht und dass ein Bild nicht nur entsteht, sondern genommen wird – als Wahl und als Bindung.

Der Raum der Spur – Echtheit als Anspruch und neuer Wert
Neben der materialbezogenen Rückkehr entsteht ein eigenständiger Raum, der nicht am Film hängt, sondern am Anspruch: dass »etwas wirklich vor der Linse war« und dass dieses Dagewesene im Bild als Spur mitgeführt wird. In einer Bildkultur, in der Simulation alltäglich wird, gewinnt Fotografie eine neue Besonderheit. Sie kann Echtheit nicht garantieren, aber sie kann Echtheit beanspruchen – und dieser Anspruch verändert den »Atem« des Bildes.

In diesem Raum wird Zukunft als Kultur des Dagewesenen lesbar. Das Foto wirkt dann nicht wie ein beliebig herstellbares Resultat, sondern wie ein Ereignis, dem jemand ausgesetzt war. Beispiele aus drei Feldern machen diesen Raum greifbar:

- *Fotografie als Kunstform: Spur statt Oberfläche*
  Viele zeitgenössische Fotografien sind technisch perfekt und dennoch nicht »synthetisch«. Ihre Spannung entsteht daraus, dass sie Weltberührung behaupten: Licht, Ort, Zeit, Entscheidung, Anwesenheit. Ein großformatiger Abzug kann – trotz digitaler Produktion – wie ein Beweis der Begegnung wirken: nicht weil er »objektiv« wäre, sondern weil er das Widerständige der Wirklichkeit in sich trägt.

- *Private Erinnerungsfotos: Echtheit als Bindung*
  Das unscharfe Handyfoto eines Geburtstags, die verwackelte Aufnahme aus einem Zugfenster – ästhetisch oft trivial, existenziell nicht ersetzbar. Ihre Kraft liegt im Dabeigewesensein: »Wir waren dort.« Gerade die Unvollkommenheit fungiert als Echtheitssignal: nicht als Qualität, sondern als Bindung an eine konkrete Lebenswelt.

- *Tierfotografie: Echtheit als Widerstand des Gegenübers*
  Tierfotografie zeigt besonders deutlich, dass »Echtheit« nicht nur Herkunft ist, sondern Begegnung. Ein Tier verweigert die Pose, entzieht sich, blickt zurück, verschwindet. Das Bild trägt den Widerstand des Realen: die Kontingenz eines Moments, der nicht planbar war. Hier wird sichtbar, dass Fotografie nicht nur »macht«, sondern ringt.

In diesem Raum hat das Fotografische als Haltung einen klaren Kern: Zurechenbarkeit. Nicht im Sinne juristischer Beweislogik, sondern als ethische Form: Jemand war dort, hat entschieden, trägt Kontext – und steht dafür ein, was ein Bild behauptet.

Der Raum der Verifikation und Provenienz – das Bild mit Herkunft

Wo Simulation und Manipulation alltäglich werden, entsteht neben dem ästhetischen Anspruch der Spur ein infrastruktureller Raum: die Frage, ob Bilder ihre Herkunft mitführen – und ob diese Herkunft überprüfbar ist. Hier geht es nicht primär um »Wahrheit«, sondern um Transparenz: Welche Teile eines Bildes sind Aufnahme? Welche Bearbeitung fand statt? Welche Schritte gehören zur Entstehung?

Dieser Raum verändert, was »Zeugnis« bedeutet. Zeugenschaft ist nicht mehr nur eine Aura des Dagewesenen, sondern kann zur Kette von Angaben werden: Kontext, Zeitpunkt, Bearbeitung, Urheberschaft, Weitergabe. Damit verschiebt sich auch die Verantwortung: Nicht nur Bilder machen, sondern auch Bilder verantworten – ihre Herkunft kenntlich machen, Eingriffe benennen, Unsicherheiten markieren.

Das Fotografische als Haltung zeigt sich hier besonders nüchtern: als Bereitschaft, die eigene Bildmacht nicht zu verstecken. Nicht »Glaubt mir«, sondern: »So ist dieses Bild zustande gekommen.« Verifikation ist keine Garantie, aber sie ist eine Praxis der Redlichkeit – und damit eine Form, aus Bildern wieder Zeugnisse zu machen, ohne in Naivität oder Zynismus zu fallen.

Der Raum der Subjektivierung – das Bild als Selbstform

In sozialen Medien, Selfie-Kulturen und Filtern wird Fotografie weniger Dokument der Welt als Mittel der Selbstdarstellung. Das Bild dient nicht nur der Erinnerung, sondern der Konstruktion eines performativen Ichs. Identität entsteht im Modus des Sichtbarwerdens – kuratiert, optimiert, ständig aktualisiert.

Dieser Raum ist nicht einfach »unecht«. Er ist eine Bühne, auf der soziale Erwartungen, Begehren, Anerkennung und Kontrolle ineinandergreifen. Zukunft zeigt sich hier als Verschiebung: Die Kamera ist immer weniger Fenster zur Welt und immer mehr Werkzeug der Selbstmodellierung.

Auch hier entscheidet sich Haltung: Ob Bilder nur bestätigen, was erwartet wird – oder ob das Fotografische als Selbstform auch eine Form der Wahrheit wagen kann, indem es Brüche zeigt, Unfertiges zulässt, Ambivalenzen aushält. Haltung bedeutet hier: nicht nur sichtbar sein, sondern sich verantwortlich sichtbar machen.

Der Raum des Widerstands – das Bild gegen das Bild

Schließlich existiert ein Raum, in dem Fotografie sich selbst kritisch befragt. Hier entsteht Zukunft als Gegenpraxis: Bilder, die nicht bloß zeigen, sondern Bedingungen sichtbar machen; Bilder, die nicht abbilden, sondern Strukturen entlarven; Strategien, die Sichtbarkeit verweigern, wenn sie zur Gefahr wird.

Forensic Architecture rekonstruiert Gewalt durch räumliche Analysen; Trevor Paglen macht unsichtbare Überwachungsregime sichtbar. Andere Arbeiten operieren mit Unschärfe, Verpixelung, Leerräumen, Abwesenheit statt Präsenz. In diesem Raum wird Fotografie zur kritischen Sprache. Sie stellt Fragen, anstatt Antworten zu liefern.

Haltung heißt hier: nicht Bilder zu liefern, sondern Bildmacht zu prüfen – und dort zu unterbrechen, wo Sehen zur Herrschaft wird.

Koexistenz der Zukünfte – Bestand der Haltung

Diese Räume sind keine Alternativen, sondern gleichzeitige Horizonte des kommenden Fotografischen. Beschleunigung, Simulation, Volumetrie, Rückkehr, Spur, Verifikation/Provenienz, Subjektivierung und Widerstand existieren nebeneinander, beeinflussen einander und bilden die Gegenwartsbedingungen dessen, was wir »Zukunft der Fotografie« nennen. Die Liste ist nicht vollständig; sie markiert Koordinaten in einem Haus des Fotografischen, das sich weiter umbaut.

Die Fotografie verschwindet nicht. Sie differenziert sich aus: in Praktiken, Funktionen und Ansprüche, die einander widersprechen können. Ihre Zukunft liegt nicht in einer einzigen Richtung, sondern in der Gleichzeitigkeit dieser Entwicklungen.

Die eigentliche Zukunft der Fotografie besteht darin, dass sie sich von der Technik löst oder genauer: dass Technik nicht mehr ihr Wesen garantiert. Bestand hat das Fotografische dort, wo es als Haltung wirksam bleibt: als bewuss-

ter Blick, der das Flüchtige noch erkennt; als Entscheidung, die nicht delegiert wird; als Bereitschaft, Kontext und Verantwortung zu übernehmen – und im Zweifel auch zu sagen, was ein Bild nicht leisten kann. In einer Welt, in der Maschinen alles sichtbar machen können, wird das menschlich Fotografische nicht primär das Bild sein, sondern die Weise, in der jemand hinsieht – und das Dagewesene als etwas schützt, das mehr ist als eine beliebige Möglichkeit.

VIII. Erweiterte Horizonte der Fotografie

Fotografie als Denken über Wahrnehmung, Technik, Ökologie und Zukunft

Kapitel 52: Das phänomenologische Sehen – Fotografie als Verkörperung des Blicks

Fotografie ist keine bloße Tätigkeit des Auges, sondern ein leiblicher Akt. Phänomenologisch gesprochen ist der Leib nicht einfach der Körper als Objekt unter Objekten. Leib meint den gelebten, spürenden, sich orientierenden Körper, von dem aus Welt überhaupt erst erscheint; Körper meint dagegen den sichtbaren, messbaren, von außen beschreibbaren Körper. Noch bevor der Finger den Auslöser berührt, hat sich der Leib bereits zur Welt verhalten: Er hat Abstand genommen oder Nähe gesucht, hat gezögert, sich gespannt, sich geöffnet. Das Sehen, das die Kamera lenkt, ist nicht abstrakt, sondern verkörpert. Jede Bewegung, jede Haltung, jedes Atmen bestimmt, wie sich Welt zeigt. Die Kamera wird zur Verlängerung des Leibes – nicht zu seinem Ersatz, sondern zu seiner Resonanz. Sie ist das Auge der Hand, die Fühlbarkeit des Blicks. Maurice Merleau-Ponty schreibt, dass das Sehen kein Denken ist, das sich der Welt gegenüberstellt, sondern ein Berührt-Werden von ihr.[1] Darin liegt das Geheimnis des Fotografischen: Der Fotograf ist nicht bloß Beobachter, sondern als Leib Teil des Sichtbaren. Er sieht nicht von außen, sondern von innen. Das Bild entsteht nicht vor ihm, sondern zwischen ihm und der Welt – in jener dünnen, vibrierenden Schicht, in der Wahrnehmung zu Bedeutung wird.

Fotografieren heißt daher nicht in erster Linie, etwas festzuhalten, sondern sich auf etwas einzulassen. Das Auge tastet, der Leib antwortet. Man hält nicht einfach Distanz, sondern wird durch Licht, Form und Präsenz berührt. Das Bild ist dann nicht bloß das Produkt einer Entscheidung, sondern die Spur einer Begegnung. Jede Fotografie trägt den Abdruck eines Zustands: Wie stand der Fotograf? Wie atmete er? Welche Spannung oder Stille war im Moment? Die leibliche Haltung des Fotografen wird so zum unsichtbaren Teil des Bildes. Darum ist auch die fotografische »Entscheidung« selten ein reiner

1 Phänomenologie der Wahrnehmung: Dritter Teil, Kap. I, §13.

Gedankenakt. Oft ist sie ein Rhythmus: ein Zögern, ein Näherkommen, ein Ausweichen, ein Umkreisen, das Finden eines Standpunkts, der sich nicht nur geometrisch, sondern leiblich »richtig« anfühlt. Wer fotografiert, prüft nicht nur optisch, sondern leiblich: Ist die Distanz stimmig? Ist der Blick zu hart, zu gierig, zu flüchtig? Muss ich warten, bis die Welt sich öffnet? So wird die Aufnahme zu einer Geste des Verweilens, nicht des Zugriffs.

In dieser Perspektive verliert Fotografie die klare Trennung von Subjekt und Objekt. Der Baum, der Berg, das Gesicht sind nicht bloß Gegenstände, die ich fotografiere; sie sind Erscheinungen in einem geteilten Raum der Wahrnehmung. Ich sehe sie, aber ich begegne ihnen auch als einer Welt, die mich betrifft und beansprucht. Das Bild entsteht als gegenseitige Geste, als Akt des Sehens und des Gesehen-Werdens. Merleau-Ponty beschreibt diese Zwischenzone als ein Feld, in dem Sichtbarkeit und Leiblichkeit sich ineinander verschränken.[2] Der Leib sieht, aber er ist nie reines Sehen; er gehört selbst der sichtbaren Welt an und kann als Körper seinerseits erscheinen. Gerade diese Verschränkung macht das Fotografische phänomenologisch so bedeutsam.

Aus dieser Einsicht erwächst auch eine phänomenologische Verantwortung. Wenn Sehen immer ein Berühren ist, dann trägt jedes Foto Verantwortung: für das, was es berührt, und für das, was es zurücklässt. Fotografieren bedeutet, mit der Welt achtsam umzugehen – nicht sie zu besitzen, sondern ihr zu begegnen. Merleau-Ponty versteht den Leib als Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung,[3] und in diesem Sinn ist die leibliche Situiertheit des Fotografen die Bedingung der Möglichkeit fotografischer Wahrheit: Wahrheit als Präsenz, nicht als Abbild. Wahrheit ist hier keine objektive Richtigkeit, sondern eine Stimmigkeit des Bezugs: ob ein Bild aus Aufmerksamkeit entsteht oder aus bloßer Verwertung; ob es das Gegenüber respektiert oder es in ein Schema presst.

Man spürt diese Haltung in den Arbeiten vieler Fotografen, deren Bilder nicht bloß Objekte zeigen, sondern die Erfahrung des Sehens selbst. Minor White versucht mit seiner Theorie der Äquivalenz nicht einfach Dinge abzubilden, sondern Resonanzen zwischen Bild und Bewusstsein spürbar zu

2 Ebd.: Erster Teil, Kap. II, §8, Kap. VI, §34 / Zweiter Teil, Kap. IV, §46.
3 Ebd.: Erster Teil, Kap. I, §5 / III, §21.

machen. Eine Fotografie zeigt dann nicht nur das abgebildete Objekt, sondern fungiert als Träger eines emotionalen oder spirituellen Zustands des Fotografen und des Betrachters.[4] Ein paradigmatisches Beispiel dafür ist Minor Whites *The Sound of One Hand Clapping* (1957/1960): Das Bild verweist nicht nur auf einen Gegenstand, sondern öffnet einen Raum innerer Resonanz, in dem Wahrnehmung in Meditation und Bedeutung in Erfahrung übergeht. Rinko Kawauchis *Illuminance* (2011) verwandelt Alltägliches in vibrierendes Licht; jedes Bild wirkt wie ein Atemzug der Welt. Bei Paul Strand wird die Wahrnehmung selbst zum Thema: *Blind Woman, New York* (1916) ist nicht nur eine soziologische Studie, sondern eine Meditation über Blick, Erscheinung und Begegnung. Edward Westons *Pepper No. 30* (1930) zeigt, wie Form zu Präsenz wird; die Paprika ist nicht bloß Objekt, sondern eine Verdichtung von Licht und berührender Wahrnehmung. Auch Robert Mapplethorpe führt in seinen Aktstudien den Körper als Skulptur des Lichts vor. Gerade darin zeigt sich eine Grenze des Leiblichen im Bild: Der Körper tritt als Form, Oberfläche und Komposition hervor, während der Leib als gelebte Innerlichkeit zurücktritt. Wahrnehmung und Materie verschmelzen hier zu einem einzigen Moment gespannter Ruhe.

Die Materialität des fotografierenden Leibes – sein Stehen, Atmen, Schwanken – wird besonders sichtbar in einem Werk wie Daidō Moriyamas *Stray Dog* (1971). Das Bild wirkt wie ein körperlicher Stoß: rau, instabil, scharf und verwackelt zugleich. Auch Anders Petersens *Café Lehmitz* (ab 1967) zeigt Fotografie als leibliche Nähe. Seine Bilder entstehen im Gedränge, im Rauch, im engen Kontakt, in einer Präsenz, die sich direkt in den Blick einschreibt. Diese Beispiele machen sichtbar, dass phänomenologisches Fotografieren nicht nur eine Theorieformel ist, sondern eine konkrete ästhetische Praxis: ein Sehen, das die Welt nicht aus Distanz beobachtet, sondern aus Berührung hervorgehen lässt.

Gerade heute gewinnt diese Perspektive zusätzliche Schärfe. Maschinen »sehen« in einem operativen Sinn: Sie erkennen, klassifizieren, vergleichen, optimieren – oft ohne Erfahrung, ohne Affekt, ohne Verlust. Phänomenologisches Sehen hingegen ist situiert: Es hat einen Ort, einen Leib und damit Gewicht, Verwundbarkeit und Endlichkeit. Es kann scheitern, zögern, sich irren,

4 Vgl. Equivalence: The Perennial Trend.

erschrecken, sich berühren lassen. In diesem Sinn ist die Verkörperung nicht ein romantischer Zusatz, sondern der Unterschied zwischen einem Blick, der nur auswertet, und einem Blick, der antwortet. Der Mensch sieht nicht nur etwas; er sieht als jemand.

Fotografie ist für den, der sie macht, Ausdrucksmedium, für den, der sie betrachtet, ein Eindrucksmedium – und genau in diesem Zwischenraum wird sie zu einer Praxis atmosphärischer Weltbezüge. Jürgen Hasse zeigt, wie Fotografien Situationen nicht nur abbilden, sondern als Stimmungen, als Enge oder Weite, als Nähe oder Distanz erfahrbar machen.[5] Auch hier geht es nicht nur um sichtbare Körper im Raum, sondern um leiblich gespürte Räumlichkeit.

Die phänomenologische Haltung befragt das Sehen selbst. Nicht was wir sehen, sondern wie wir sehen, wird entscheidend. In der Fotografie wird dieser Prozess sichtbar: Fokus, Schärfe, Bewegung – das sind nicht nur technische Parameter, sondern auch Metaphern des Bewusstseins. Schärfe ist Aufmerksamkeit, Unschärfe Erinnerung, Belichtung Zeit. Das Bild zeigt, wie Wahrnehmung als Übergang von Welt zu Sinn funktioniert. So verstanden ist Fotografie eine Form leiblichen Denkens. Sie denkt nicht in Begriffen, sondern in Gesten, Blickrichtungen und Atemzügen. Das Fotografische ist eine Weise, die Welt zu bewohnen – achtsam, tastend, empfindend. Der Fotograf ist kein distanzierter Chronist, sondern ein leiblich Sehender, der das Unsichtbare durch seine Präsenz zum Schwingen bringt.

Fotografie als phänomenologisches Sehen heißt deshalb: nicht die Welt zu fixieren, sondern in ihr zu verweilen; nicht das Sichtbare zu besitzen, sondern im Sichtbaren auch das wahrzunehmen, was sich nicht vollständig festhalten lässt; nicht zu zeigen, was man weiß, sondern zu offenbaren, was man erlebt. Das Foto wird zur Spur eines Bewusstseins, das sich durch Licht ausdrückt. Es wird zur Verkörperung des Blicks und zur Erinnerung daran, dass Sehen immer ein Akt des Lebens ist – leiblich, situiert und endlich.

5 Vgl. Photographie und Phänomenologie: Teil I, 14.3; 9.3.

Kapitel 53: Fotografie und Wahrheit – Vom Beweis zum Vertrauen

Seit ihren Anfängen um 1839 ist die Fotografie von einem Versprechen begleitet: jenem der Wahrheit. »Die Kamera lügt nicht« – dieser Satz wird zum Mantra einer Epoche, die Objektivität mit Sichtbarkeit verwechselte. Doch je länger das Medium existiert, desto deutlicher wird, dass dieses Versprechen nie als Eigenschaft des Bildes eingelöst werden kann. Die Kamera zeichnet Licht auf, aber sie ist kein voraussetzungsloses Auge. Zwischen Linse und Welt liegen Auswahl, Standpunkt, Timing und Absicht; zwischen Bild und Betrachter liegen Deutung, Kontext und Erwartung. Wahrheit in der Fotografie ist daher kein Besitz des Bildes, sondern ein Verhältnis: zwischen Fotograf, Motiv, Medium und Publikum.

Roland Barthes formuliert präzise, das Foto sage nicht einfach »Das ist«, sondern »Es-ist-so-gewesen«.[1] Diese Formel erklärt die besondere Autorität des Fotografischen: Es behauptet ein Dagewesensein. Doch gerade diese Behauptung öffnet die Spannung zwischen Faktizität und Sinn. Das Licht, das einst eine Haut berührte, trifft nun das Auge des Betrachters; aber was es bedeutet, bleibt offen. Wahrheit verschiebt sich damit: weg von der Vorstellung eines selbstbeglaubigenden Abbilds hin zu einer Praxis, in der Faktizität, Interpretation und Verantwortung zusammenwirken.

Dabei ist zwischen Wahrheit und Wahrhaftigkeit zu unterscheiden. Wahrheit betrifft im Fotografischen den Anspruch, dass ein Bild in seinem Weltbezug überprüfbar, stützbar und nachvollziehbar ist. Wahrhaftigkeit betrifft dagegen die Redlichkeit der Darstellung: ob ein Bild seine Perspektive verschleiert oder verantwortet, ob es eine Situation ausbeutet oder ihr in der Form der Darstellung gerecht zu werden versucht. Wahrheit fragt nach der Belastbarkeit eines Weltbezugs; Wahrhaftigkeit nach der Integrität, mit der dieser Weltbezug gezeigt wird.

---

1 Die helle Kammer: Kap. 32.

In den frühen Jahrzehnten wird diese Differenz oft verdeckt. Der fotografische Abdruck gilt als Spur des Wirklichen und wird gerade deshalb als Beweisform missverstanden. Polizeifotografie, ethnografische Serien und medizinische Aufnahmen sollen den objektiven Blick der Wissenschaft sichern. Alphonse Bertillons anthropometrische Verfahren versprechen Identifikation durch Messbarkeit;[2] Francis Galtons *Composite Portraits* suchen den vermeintlichen »Typus«. Er erstellt Porträts von Kriminellen, psychisch Kranken oder Tuberkulose-Patienten, um typische »Gesichter des Bösen« oder der Krankheit zu finden.[3] Diese Geschichte zeigt: Wahrheit in der Fotografie ist immer auch eine Ordnung des Sichtbaren, die legitimiert, klassifiziert und ausschließt. Die Frage »wahr oder falsch« ist hier bereits mit der Frage verbunden, für wen etwas als wahr gilt und mit welchen Folgen.

Spätestens mit der dokumentarischen Fotografie der 1930er Jahre beginnt sich der Wahrheitsbegriff zu verfeinern. Die Bilder von Walker Evans oder Dorothea Lange – besonders *Migrant Mother* (1936) – zeigen nicht nur soziale Fakten, sondern auch eine Erfahrung von Verletzlichkeit und Würde. Lange komponiert bewusst; gerade deshalb wirkt das Bild nicht als voraussetzungsloses Dokument, sondern als verantwortete Darstellung. Wahrheit entsteht hier nicht durch Abwesenheit von Gestaltung, sondern durch Wahrhaftigkeit: durch eine Form, die ihre Perspektive nicht verbirgt und gerade darin einer sozialen Wirklichkeit gerecht zu werden versucht. Das Dokument wird symbolisch; es zeigt nicht nur, was sich ereignet hat, sondern auch, was in einer Situation gilt.

Auch die Kriegsfotografie schärft diese Ambivalenz. Robert Capas *Falling Soldier* (1936) wurde später als möglicherweise inszeniert diskutiert; und doch blieb sein symbolischer Wert wirksam. Eddie Adams' Foto der *Saigon Execution* (1968) erzeugt einen moralischen Schock, der sich nicht auf die Faktizität eines Moments reduzieren lässt. Adams' späterer Satz, er habe den General mit seiner Kamera getötet, verweist nicht auf physische Wahrheit, sondern auf die Wahrheit der Wirkung: Bilder können das, was sie zeigen, neu rahmen,

2 La photographie judiciaire: avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques.

3 Inquiries into Human Faculty and Its Development: Description of the Composites.

zuspitzen und moralisch codieren. Fotografie ist damit nicht bloß Zeugin von Ereignissen, sondern Mitakteurin im Feld der Bedeutungen.

Im digitalen Zeitalter gerät der Wahrheitsanspruch endgültig in Bewegung. Digitale Manipulation, Retusche, algorithmische Optimierung, Deepfakes und KI-Bildgenerierung zeigen nicht nur, dass »alles möglich« ist. Sie machen sichtbar, dass fotografische Wahrheit immer schon eine soziale Praxis war. Entscheidend ist nicht mehr die naive Frage, ob ein Bild »aus sich heraus« beweist, sondern wie Beweiskraft entsteht. Ein Bild kann aufgenommen und dennoch irreführend sein – durch Ausschnitt, Kontextlosigkeit oder falsche Beschriftung. Ein Bild kann bearbeitet und dennoch als Indiz brauchbar sein, wenn Bearbeitung transparent ist und die Herkunftskette nachvollziehbar bleibt. Der Unterschied liegt nicht nur im Pixel, sondern in der Lesbarkeit seiner Bedingungen.

Damit verschiebt sich der Schwerpunkt: vom Foto als Beweis hin zu Verfahren der Wahrheitsherstellung. Projekte wie *Forensic Architecture* oder *Bellingcat* zeigen, dass digitale Bilder trotz Manipulierbarkeit präzise Rekonstruktion durch Metadaten, Geolokalisierung, Zeitachsen, Schattenanalysen, Vergleich von Perspektiven, Abgleich mit Satellitendaten und offenen Quellen ermöglichen. Wahrheit entsteht hier nicht als Eigenschaft eines einzelnen Bildes, sondern als Ergebnis einer Kette: Bild, Kontext, Cross-Check, Dokumentation, Gegenprüfung. Das Fotografische wird in solchen Praktiken nicht abgeschafft, sondern in einen neuen Modus überführt. Es wird Teil von Verifikationsarchitekturen.

In diesem Sinn zeigt sich heute weniger das Ende der Wahrheit als das Ende eines bequemen Wahrheitsbegriffs. Das Bild ist nicht mehr Beweis, sondern Behauptung mit Anspruch. Es fordert Prüfung. Es verlangt, dass Herkunft, Bearbeitung und Kontext mitgedacht werden. Aus der Frage »Ist das echt?« wird die komplexere Frage: Worauf gründet diese Behauptung, und wer kann sie wie stützen? Der Wahrheitsstatus eines Fotos hängt dann nicht nur am Dagewesensein, sondern an vier praktischen Dimensionen: an seiner Provenienz, an seiner Rahmung, an seiner Stützung und an seiner Verantwortung.

Diese Verschiebung verändert auch, was Wahrheit im Fotografischen bedeuten kann. Sie liegt weniger in einer vermeintlichen Übereinstimmung mit

Fakten als in der Lesbarkeit der Bedingungen, unter denen ein Bild entsteht, eingeordnet wird und Verantwortung übernimmt. Darum können subjektive Arbeiten wahrhaftig sein, ohne im strengen Sinn objektiv zu sein. Nan Goldins Bilder sind fragmentarisch, parteilich, nah – und gerade dadurch tragen sie eine Wahrheit der Beziehung. Sebastião Salgado komponiert sorgfältig; doch die Würde, die er sichtbar machen will, ist nicht der Gegensatz zur Wahrheit, sondern ihr ethischer Anspruch. Hier zeigt sich: Wahrhaftigkeit ist keine Schwäche des Dokumentarischen, sondern eine seiner möglichen Formen – sofern sie nicht manipulativ verschleiert, sondern verantwortet wird.

So wandelt sich die Fotografie von einem Beweismedium zu einer Ethik des Sehens und einer Kultur der Verifikation. Wahrheit wird nicht mehr als magische Qualität des Bildes behandelt, sondern als Leistung, die erbracht werden muss: durch Transparenz, Kontext, Prüfverfahren und die Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen. In der Ära synthetischer Sichtbarkeit ist das Foto nicht länger der Garant der Wirklichkeit, sondern ein Knotenpunkt in einer Vertrauenskette. Es kann täuschen oder aufklären – je nachdem, ob seine Herkunft, seine Bearbeitung und sein Kontext nachvollziehbar sind.

Fotografie zwingt uns, uns als Sehende zu positionieren. Wirklichkeit ist kein Besitz, sondern eine Beziehung, und Bilder sind nicht ihre Spiegel, sondern ihre Aushandlungsorte. Die Wahrheit des Fotos liegt nicht im Bild allein, sondern in der Praxis, die es trägt: in der Nachvollziehbarkeit seiner Herkunft, in der Genauigkeit seiner Einordnung, in der Integrität derjenigen, die es zeigen. Das fotografische Bild hat seine automatische und immer schon fragwürdige Beweisfunktion verloren, aber es kann eine neue Form von Wahrheitskraft gewinnen: die Lesbarkeit seiner Bedingungen und die Verantwortlichkeit seines Gebrauchs.

Kapitel 54: Der Apparat denkt mit – Technik und Macht des Nicht-Menschlichen

Der Fotograf glaubt oft, er bediene die Kamera, doch er bedient ein System von Vorentscheidungen. Nicht erst im Moment der Veröffentlichung, schon im Moment der Aufnahme wirkt Technik als eine Grammatik des Sichtbaren: Sie ordnet, priorisiert, korrigiert, normalisiert. Der Apparat ist nicht bloß Werkzeug, sondern Mitautor. Er schreibt dem Blick eine Form vor, noch bevor das Bewusstsein sie als Entscheidung erlebt.

Was dabei »Mitdenken« heißt, wird im digitalen Zeitalter besonders deutlich. Ein Foto entsteht nicht mehr einfach dadurch, dass Licht auf einen Sensor trifft. Zwischen dem Ereignis und dem fertigen Bild liegt eine Kette von Berechnungen – Demosaicing, Entzerrung, Rauschreduktion, Schärfung, Tonwertkompression, Farbinterpretation, lokale Kontraststeuerung. In vielen Kameras (und fast allen Smartphones) kann ein Bild aus mehreren Einzelaufnahmen zusammengesetzt werden: Verschiedene Belichtungen werden verrechnet, Bewegungen herausgerechnet, Schatten aufgehellt, Himmel gebändigt, Haut geglättet. Das fertige Foto ist dann weniger ein Abdruck als eine Übersetzung, ein Ergebnis aus Welt und Modell.

Damit verschiebt sich die Frage, wo überhaupt »das Bild« beginnt. Beginnt es beim Auslösen? Beim Sensor? Oder erst dort, wo die Kamera entscheidet, welche Details »Rauschen« sind, welche »Textur«; welche Farbe als »neutral« gilt; welche Kontraste »natürlich« wirken? Das scheinbar Selbstverständliche, etwa ein »guter Hautton«, ein »richtiges« Blau, ein »schöner« Himmel, ist selten frei von kulturellen Setzungen. Es sind Werte, die in Profile, Messfelder, Trainingsdaten, in die Ästhetik von Standardeinstellungen eingegangen sind. Der Apparat denkt nicht wie ein Mensch, aber er operiert mit Normen: Er macht das Bild kompatibel mit Sehgewohnheiten.

Diese Normierung wird sichtbar, wenn man auf typische »unsichtbare Eingriffe« achtet. Gesichtserkennung zieht den Fokus dorthin, wo das System

ein Gesicht erwartet und ignoriert, was nicht in dieses Muster passt. Automatische Belichtung schützt Haut oder Himmel, aber opfert dafür mitunter den Hintergrund oder umgekehrt. Porträtmodi simulieren Tiefenschärfe und erzeugen eine Hierarchie: Vordergrund wird Bedeutung, Hintergrund wird Kulisse. Beauty-Logiken glätten, verengen, vereinheitlichen; sie bieten »Verbesserung« an und definieren damit stillschweigend, was als verbesserungsbedürftig gilt. Gerade hier zeigt sich Macht nicht als Verbot, sondern als Komfort: Das System »hilft« und lenkt dadurch.

Vilém Flusser beschreibt diese Struktur früh, als er den Fotografen einen »Funktionär des Apparats« nennt: Die Kamera ist eine Blackbox mit einem Programm, und der Fotograf spielt innerhalb ihrer Möglichkeiten.[1] Im digitalen Apparat wird dieses Programm weniger mechanisch, aber dafür umfassender. Es geht nicht nur um Belichtung und Schärfe, sondern um die Erwartung des Bildes: Was soll sichtbar sein, wie soll es wirken, welche Fehler gelten als »Stil«, welche als »Defekt«?

Die Macht des Nicht-Menschlichen liegt dabei nicht primär darin, dass die Technik »uns ersetzt«. Sie liegt darin, dass sie vor uns entscheidet und dass diese Vorentscheidungen kaum bemerkt werden. Wer fotografiert, sieht das Ergebnis, aber nicht die Regeln, nach denen es zustande kam. Dadurch entsteht eine neue Form von Abhängigkeit: Wir gewöhnen uns an Bilder, die uns als »realistisch« erscheinen, obwohl sie bereits eine Interpretation sind. Und wir verlieren (unmerklich) die Fähigkeit, diese Interpretation als solche zu lesen.

Damit verändert sich auch der Begriff von Autorschaft. Ein Foto ist nicht mehr nur die Handschrift einer Person, sondern ein Geflecht: Fotograf, Objektivkonstruktion, Sensorcharakteristik, Signalverarbeitung, Farbprofile, automatische Optimierung, Software-Bearbeitung. Verantwortung verteilt sich, aber sie verschwindet nicht. Im Gegenteil: Je mehr Autorschaft geteilt ist, desto dringlicher wird die Frage, wer wofür einsteht. Nicht nur: Was wollte ich zeigen? Sondern auch: Was hat das System aus meinem Sehen gemacht?

Aus dieser Einsicht folgt keine Technikfeindschaft, sondern eine präzisere Praxis. Wer den Apparat ernst nimmt, kann ihn lesen lernen: als Text aus Parametern und Vorannahmen. RAW-Formate, manuelle Kontrolle, bewusst gewählte Profile, das Sichtbarmachen von Artefakten (statt ihres Wegrech-

1 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III.

nens) werden zu Formen einer fotografischen Mündigkeit. Das Ziel ist nicht »Reinheit«, sondern Transparenz: zu wissen, wann ein Bild noch Spur und wann es bereits Modell ist.

Gerade in der Kunst kann die Sichtbarmachung solcher Bedingungen selbst zum Gegenstand und zur Methode werden. Nicht indem Technik versteckt wird, sondern indem ihre Handschrift hervorgetrieben wird: Kompression, Glättung, künstliche Schärfe, algorithmische Anmutung werden dann nicht kaschiert, sondern als Signatur des Gegenwärtigen lesbar gemacht. So wird das Bild zu einer Kritik seiner eigenen Herstellungsbedingungen und der Apparat, statt uns heimlich zu programmieren, wird zum Gegenstand der Reflexion. Ein paradigmatisches Beispiel ist Thomas Ruff, *jpeg de01* (2005). Die digitale Kompression wird hier nicht verborgen, sondern ausgestellt; das Bild zeigt nicht nur ein Motiv, sondern zugleich die technischen Bedingungen seiner Sichtbarkeit.

Der Apparat denkt mit. Aber dieses Mitdenken ist nicht existenziell. Es kennt kein Staunen, keine Trauer, keinen Verlust; es kennt nur Optimierung, Muster, Wahrscheinlichkeit. Gerade darum bleibt das eigentliche Fotografische an eine Differenz gebunden: Der Mensch kann dem Bild Bedeutung zumuten, die kein Algorithmus errechnet – nicht als romantische Überhöhung, sondern als Erfahrung von Welt. In dieser Spannung zwischen berechneter Sichtbarkeit und gelebtem Sehen entscheidet sich, ob Technik zum Disziplinierungsinstrument wird oder zum Resonanzraum einer bewussteren Wahrnehmung.

So ist die Kamera weder Feind noch Diener, sondern ein Gegenüber. Sie ist ein technischer Spiegel, in dem sich unsere Sehgewohnheiten, unsere Normen und unsere blinden Flecken bündeln. Der Apparat denkt mit. Doch erst, wenn wir seine Vorentscheidungen mitdenken, beginnt das Denken und das Sehen wirklich.

Kapitel 55: Ökologie des Fotografierens und des Fotografischen – Materie und Aufmerksamkeit

Jedes Foto beginnt mit Licht, doch es endet nicht im Licht. Es endet in Materie und in Folgen. Wir denken Bilder heute gerne als immateriell: als Pixel, als flüchtige Erscheinungen auf Glas, als »nur« Daten. Aber Bilder haben Körper. Sie brauchen Metalle, Chemikalien, Wasser, Energie, Datenträger, Kühlung, Transport. Und sie haben Wege: Abbau, Produktion, Nutzung, Speicherung, Entsorgung. In diesem Sinn ist Fotografieren nicht nur ein ästhetischer, sondern auch ein ökologischer Akt: eine Umwandlung von Ressourcen in Wahrnehmung. Das Bild ist nicht bloß Bedeutung, es ist auch Aufwand.

Damit verschiebt sich auch der Begriff der Spur. In vielen Zusammenhängen meint Spur die Bindung an ein Dagewesenes: Licht hat etwas berührt, das Bild trägt eine indexikalische Nähe zur Welt. Hier geht es zunächst um eine andere Spur: um die Spur, die Bilder in der Welt hinterlassen, weil sie gemacht, gespeichert, verteilt und bewahrt werden. Fotografie ist nicht nur Abdruck der Welt, sondern auch Eingriff in ihre Stoffkreisläufe.

Als Louis Daguerre 1839 seine Daguerreotypien präsentiert, spricht er von Zeichnungen durch Licht.[1] Doch diese Zeichnungen sind schwer: versilberte Kupferplatten, Jod, Quecksilber, Gold. Das frühe Bild entsteht im Dampf, im Risiko, im toxischen Labor. Geoffrey Batchens Gedanke einer »Alchemie« des Fotografischen trifft dies präzise: Bildwerdung als chemischer Vorgang, als Materialzauber – aber eben auch als Verbrauch. Schon der Ursprung der Fotografie erinnert daran, dass jedes Festhalten etwas kostet, das außerhalb des Bildes liegt.[2]

Die analoge Dunkelkammer setzt diese Alchemie fort: Entwickler, Fixierer, Silber, Papier – und vor allem Wasser. Die klassische Fotografie ist eine Praxis des Spülens, Bindens, Auswaschens. Das Flüchtige wird fixiert, aber Fixierung ist Prozess, nicht nur Resultat. Die Geschichte des Fotografierens ist

1 Vgl. Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama.
2 Vgl. Negative/Positive: A History of Photography: Kap. 1, 8, 19, 20.

deshalb auch eine Geschichte der Labore, der Abflüsse und der Nebenprodukte. Das schmälert ihre Schönheit nicht; es erdet sie. Es zeigt: Ästhetik ist nicht rein, nicht ungebunden, sondern immer in Stoffe eingelassen.

Gerade bei Ansel Adams wird diese Ambivalenz sichtbar. Seine Landschaften, etwa *Clearing Winter Storm* (1944), erscheinen als Hymnen auf Natur, Erhabenheit und unberührte Weite. Zugleich sind sie das Ergebnis eines hochpräzisen Herstellungswegs: Film, Chemie, Papier, Technik. Adams' Denken in Zonen und Tonwerten ist eine Ethik der Sichtbarkeit: eine Disziplin, die dem Motiv gerecht werden will. Heute lässt sich darin – jenseits jeder moralischen Anklage – eine Spannung lesen: Natur wird als Wert erfahrbar gemacht, aber diese Erfahrung entsteht durch eine kulturell-technische Infrastruktur, die selbst Ressourcen bindet.

Die digitale Fotografie scheint diese Bindung zunächst zu lösen. Kein Film, keine Entwickler, keine Silberreste, kein Fixierer. Doch diese Entkörperlichung ist nur eine Verschiebung: vom sichtbaren Labor in eine verteilte, schwer lokalisierbare Infrastruktur. Denn das digitale Bild ist nicht »nichts«; es ist Code auf Trägern, auf Chips, SSDs, magnetischen Platten, Glasfasern, Funknetzen. Jede Aufnahme setzt eine Kette in Bewegung: Sensoren und Prozessoren müssen produziert, Akkus geladen, Daten geschrieben, kopiert, gesichert, übertragen werden. Nicht jeder Klick ist ökologisch gleich schwer, aber jeder Klick ist in ein System eingebettet, das Energie und Material braucht.

Hinzu kommt: Das digitale Bild lebt selten allein. Es verdoppelt sich, vervielfacht sich, wandert durch Backups, Messenger, Clouds, Archive. Wir speichern nicht nur Fotos, wir speichern Redundanz – oft ohne es zu merken, oft ohne je wieder hinzusehen. Damit wird die Cloud zur neuen Dunkelkammer: nicht ein romantischer Himmel, sondern ein industrieller Raum aus Beton, Strom, Kühlung und Wartung. Gerade weil diese Infrastruktur oft unsichtbar bleibt, wirkt Digitalität so leicht. Ihre Schwere ist ausgelagert.

Und noch etwas tritt im Digitalen stärker hervor: der Gerätezyklus. Kameras, Smartphones und Speichermedien sind nicht nur Werkzeuge, sondern Produkte globaler Lieferketten. Seltene Erden, Metalle, Kunststoffe, hochreine Chemikalien, wasserintensive Chipfertigung – all das gehört zur Vorgeschichte jedes Bildes, auch wenn es im Bild selbst nicht auftaucht. Die ökologische Frage des Fotografierens ist deshalb nicht nur eine Frage der Nutzung, sondern auch der Produktion und der Entsorgung: Wie lange halten wir

Geräte? Reparieren wir? Ersetzen wir aus Notwendigkeit oder aus Rhythmus? Tauschen wir aus, weil wir tatsächlich einen erweiterten Spielraum gewinnen oder weil Marketing das Neueste zum Besten erklärt?

Künstler wie Edward Burtynsky machen diese ausgelagerte Rückseite sichtbar. *Manufactured Landscapes* (2006) zeigt nicht Natur, sondern die Bedingungen, unter denen unsere Moderne funktioniert: Minen, Halden, Abraum, industrielle Oberflächen. Burtynsky fotografiert damit auch die materiellen Voraussetzungen des Fotografierens selbst. Er zeigt die Welt, die wir abbauen, um sie zeigen zu können. Seine Bilder sind nicht bloß Anklage; sie sind Spiegel. Sie führen vor Augen, dass Sichtbarkeit nicht gratis ist.

Bis hierhin ist von der Ökologie des Fotografierens die Rede: von Stoffen, Geräten, Infrastrukturen und den materiellen Kosten des Bildes. Doch das Fotografische besitzt noch eine zweite Ökologie. Sie betrifft nicht die Stoffkreisläufe der Bilder, sondern die Weise, wie Bilder Aufmerksamkeit binden, Bedeutung erzeugen oder verbrauchen.

Einen anderen Ton schlägt hier Rinko Kawauchi an. Ihre Bilder wirken leicht, fast körperlos: Lichtreflexe, Tautropfen, Schatten, Luft. Doch gerade diese Zartheit kann als ökologische Sensibilität gelesen werden: als Übung, das Kleine nicht zu übersehen, die Welt nicht zu überfahren. Kawauchis Fotografie ist nicht Umweltfotografie im aktivistischen Sinn. Gerade dadurch erinnert sie daran, dass Ökologie auch eine Frage der Aufmerksamkeit ist: Wie behutsam ist unser Blick? Wie viel Welt erlauben wir einem Moment? Das Fotografische zeigt sich hier nicht primär als materieller Vorgang, sondern als Weise des Sehens.

Damit tritt eine zweite Ökologie hervor: die Ökologie der Aufmerksamkeit und der Bedeutungen. In einer Kultur der Bildübersättigung entsteht nicht nur materieller, sondern auch semantischer Abfall. Hito Steyerl beschreibt diese Dimension als eine Form visueller Verschmutzung: Bilder, die ohne Beziehung zirkulieren, erzeugen Rauschen; sie verbrauchen Aufmerksamkeit, ohne Erfahrung zu stiften.[3] Ökologisch ist dann nicht nur die Frage »Wie viel Energie kostet das Speichern?«, sondern auch: »Wofür speichern wir überhaupt?« Was wir massenhaft erzeugen und sofort vergessen, belastet nicht nur Server, sondern auch unsere Fähigkeit, überhaupt noch zu sehen.

3 The Wretched of the Screen: In Defense of the Poor Image / The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation.

Hier wird der Unterschied zwischen dem Fotografieren und dem Fotografischen besonders wichtig. Fotografieren kann massenhaft Bilder hervorbringen; das Fotografische beginnt erst dort, wo Bilder mehr werden als bloße Produkte einer Apparatekette. Es beginnt dort, wo ein Blick auswählt, verweilt, gewichtet, Verantwortung übernimmt. Die materielle Ökologie betrifft also vor allem das Machen, Speichern und Zirkulieren von Bildern. Die Aufmerksamkeitsökologie betrifft die Qualität unseres Sehens, Erinnerns und Bedeutens.

Die ökologische Perspektive einer Philosophie der Fotografie muss deshalb beide Kreisläufe zugleich ernst nehmen: den Stoffkreislauf des Fotografierens und den Aufmerksamkeitshaushalt des Fotografischen. Nachhaltigkeit wäre dann nicht bloß Verzicht, sondern eine Form der Sorgfalt: weniger beliebige Bilder, mehr bewusste Bilder; weniger automatisches Bewahren, mehr kuratierte Erinnerung; weniger visuelles Rauschen, mehr Intensität des Sehens. Nicht als moralischer Zeigefinger, sondern als Rückgewinnung von Würde – für Motive, für Archive und für den eigenen Blick.

In diesem Sinn ist Fotografie ein Vertrag – nicht juristisch, sondern existenziell. Jedes Bild bindet uns an Bedingungen, die wir leicht vergessen: an Stoffe, an Energie, an Orte, an Menschen, an Infrastrukturen. Der Preis des Bildes besteht nicht darin, dass man nicht mehr fotografieren dürfte, sondern darin, dass Fotografieren nicht mehr als rein geistige Tätigkeit erscheinen kann. Es ist Teilhabe, nicht nur Aneignung.

Doch das Fotografische geht über diese materielle Teilhabe hinaus. Es fragt nicht nur, was ein Bild kostet, sondern auch, was es mit unserer Aufmerksamkeit macht. Es fragt, ob ein Bild die Welt nur weiter zerstreut oder ob es sie noch einmal sammelbar macht. Gerade hier berühren sich beide Ebenen: Eine ökologische Praxis des Fotografierens fragt nach Stoffen, Energie, Geräten und Speichern. Eine ökologische Praxis des Fotografischen fragt nach Aufmerksamkeit, Erinnerung und der Würde des Motivs.

Darin liegt eine neue Hoffnung. Nicht, dass Bilder wieder als voraussetzungslos erscheinen würden, sondern dass sie uns daran erinnern, dass Wirklichkeit nicht gratis ist – weder materiell noch geistig. Das Bild ist eine Spur der Erde: weil es aus ihr gemacht ist, weil es in ihr zirkuliert, weil es sie berührt. Und das Fotografische ist eine Schule der Aufmerksamkeit: weil es uns lehrt, mit dem Licht, das wir fangen, nicht nur etwas zu zeigen, sondern auch etwas zu achten.

Kapitel 56: Das nicht-menschliche Auge – Algorithmus und der posthumane Blick

Fotografie war lange ein Dialog zwischen Mensch und Welt, vermittelt durch Licht. Doch was geschieht, wenn dieser Dialog ohne uns fortgeführt wird? Wenn Kameras sehen, ohne zu schauen, und Bilder entstehen, ohne dass jemand sie begehrt? Drohnen, Überwachungssysteme, sensorische Netze, autonome Fahrzeuge: Sie erzeugen Bilder nicht, um zu zeigen, sondern um zu handeln. Der entscheidende Unterschied ist dabei nicht nur technisch, sondern ontologisch: Diese Bilder richten sich nicht an ein Bewusstsein, sondern an eine Funktion. Sie werden nicht betrachtet, sondern ausgewertet. Sie sind nicht Oberfläche, sondern Schnittstelle.

Warum geht uns dieses nicht-menschliche Auge überhaupt mehr an als andere Formen der Messung? Weil es nicht nur Werte registriert, sondern an der Ordnung des Sichtbaren arbeitet. Es misst nicht bloß Temperatur, Gewicht oder Geschwindigkeit, sondern erfasst Gesichter, Körper, Bewegungen und Räume als visuelle Ereignisse, die in Klassifikationen und Entscheidungen übersetzt werden. Gerade darin berührt es den Kern der Fotografie: Nicht nur, was von der Welt registriert wird, sondern wie Welt als sichtbar, relevant oder riskant erscheint. Das nicht-menschliche Auge ist daher nicht einfach ein weiteres Messinstrument. Es greift in jene Sphäre ein, in der Sehen historisch mit Bedeutung, Anerkennung und Macht verbunden war.

Vilém Flusser ahnt die Logik dieses Umschlags, als er den Fotografen zum Funktionär des Apparats erklärte.[1] Heute ist diese Diagnose radikalisiert: Der Apparat ist nicht nur Mitspieler, er ist oft auch Betrachter und Adressat zugleich. Ein Kamerasystem registriert Bewegung, klassifiziert Formen, zieht Grenzen, markiert Risiken und gibt eine Entscheidung aus. Das »Bild« ist dann weniger ein Gegenstand als ein Übergang: von Welt zu Daten, von Daten zu Aktion.

1 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. Das Bild.

Was bedeutet Sehen, wenn es in Entscheidungen übersetzt wird? Für das nicht-menschliche Auge ist ein Gesicht nicht zuerst Ausdruck, sondern ein Muster; eine Straße nicht zuerst Raum, sondern eine Spur von Kanten, Flächen, Tiefen; ein Körper nicht zuerst Gegenüber, sondern ein Set von Koordinaten. Der Maschinenblick arbeitet mit Segmentierungen, Bounding Boxes, Masken, Wahrscheinlichkeitsfeldern – mit visuellen Abstraktionen, die unser Sehen kaum noch wiedererkennt. Er produziert daher häufig zweite Bilder hinter den sichtbaren Bildern: Karten, Markierungen, Felder. Er ersetzt nicht nur den Blick, er verändert, was ein Bild ist: nicht mehr Erinnerung oder Erscheinung, sondern Messung und Prognose.

Trevor Paglen macht diese Verschiebung sichtbar, indem er jene Bildwelten ausstellt, die sonst unsichtbar bleiben. In Arbeiten, die auf Trainingsdaten und maschineller Klassifikation basieren, erscheint die Welt als »algorithmischer Schatten«: reduziert auf Kategorien, Konturen, Labels (siehe hierzu *From ›Apple‹ to ›Anomaly‹* von 2019). Entscheidend ist dabei nicht, dass Maschinen »kalt« wären, sondern dass ihr Blick keine Intentionalität kennt. Er hat keinen Staunen-Moment, kein Zögern, kein »Warum«. Er kennt nur: Treffer oder Nicht-Treffer, Risiko oder Nicht-Risiko, korrekt oder inkorrekt.

Hier beginnt die eigentliche Fremdheit: Das nicht-menschliche Auge macht uns zu Objekten einer Wahrnehmung, die ohne Begegnung auskommt. Es ist nicht »unmoralisch« im klassischen Sinn, es ist amoralisch, weil es nicht versteht, was es tut. Gerade deshalb ist seine Macht so eigentümlich: Sie ist eine Macht der Selektion ohne Erfahrung, der Klassifikation ohne Anteilnahme. Hito Steyerl spitzt diesen Kipppunkt zu, wenn sie beschreibt, dass digitale Bilder nicht mehr bloß darstellen, sondern in Infrastrukturen eingelagert sind – in Operationen, die Sichtbarkeit verteilen und entziehen.[2] Das Bild ist dann weniger eine Aussage über Welt als ein Eingriff in sie.

Was bleibt dem Menschlichen in diesem neuen Sehen? Nicht die Konkurrenz im Erfassen – die Apparate sind darin überlegen –, sondern die Fähigkeit, Bedeutung nicht zu berechnen, sondern zu erleben. Der menschliche Blick ist berührbar: Er kann sich irren, sich schämen, sich verändern; er kann ein Motiv nicht nur erkennen, sondern anerkennen. Genau deshalb wird jede

2 Vgl. Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War: Duty-Free Art / The Wretched of the Screen: The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation.

menschliche Fotografie im Zeitalter des Algorithmischen potenziell zum Gegenbild: nicht weil sie »wahrer« wäre im Sinn technischer Unmanipulierbarkeit, sondern weil sie eine andere Ontologie behauptet, die Ontologie der Begegnung. Ein Foto ist dann weniger Beweis als Beziehung: Licht, das eine Welt berührt hat, und ein Bewusstsein, das berührt wurde.

Daraus ergibt sich eine neue Aufgabe: nicht die Systeme zu dämonisieren, sondern die Differenzen sichtbar zu halten. Wir brauchen Praktiken, die maschinelles Sehen lesbar machen und zugleich Praktiken, die menschliches Sehen schützen: Kontext, Herkunft, Verantwortlichkeit, ein bewusster Umgang mit dem, was sichtbar gemacht wird. Denn wo das nicht-menschliche Auge dominiert, verschiebt sich die entscheidende Frage: nicht mehr nur »Was ist zu sehen?«, sondern »Wer sieht und wozu?«

Damit öffnet sich der Übergang zur nächsten, politischen Dimension des Fotografischen: zu den Politiken der Sichtbarkeit, in denen nicht nur Ästhetik, sondern Macht, Zugriff, Ausschluss und Schutz verhandelt werden. Der posthumane Blick ist nicht das Ende der Fotografie, er ist ihr Prüfstein. Und er zwingt uns, den Begriff des Sehens neu zu begründen: als Technik, als Infrastruktur, aber auch als Verantwortung.

Kapitel 57: KI-Bilder – Spur, Simulation und Urteilskraft

Neben dem maschinellen »Sehen ohne Subjekt« wächst ein zweites Phänomen, das in seiner Konsequenz noch radikaler ist: Bilder, die nicht mehr aus Licht entstehen. KI-generierte, fotografisch wirkende Bilder sind keine Spuren eines Gewesenen, sondern Konstruktionen aus Datensätzen – Verdichtungen dessen, was schon einmal als Bild existierte. Sie haben keinen Ursprung in einer konkreten Begegnung zwischen Welt und Kamera, sondern in einem statistischen Raum von Ähnlichkeiten. Damit verschiebt sich nicht nur die Technik, sondern die Ontologie, denn es ist nicht mehr selbstverständlich, dass ein Bild *irgendwo* gewesen sein muss, um *so* auszusehen.

Roland Barthes' »Es-ist-so-gewesen« – das fotografische Band zwischen Licht und Dagewesenem – wird hier nicht widerlegt, sondern umgangen. Das KI-Bild sagt nicht: »Es war«, sondern: »Es könnte so gewesen sein.« Genau darin liegt seine neue Suggestivkraft. Denn das »Könnte-so-sein« ist nicht schwach. Es ist die Grammatik des Glaubhaften. KI imitiert die Syntax des Fotografischen – Perspektive, Schärfe, Lichtführung, Tiefenstaffelung, den Anschein von Zufall – ohne dessen Begegnungsgrund. Jean Baudrillards Begriff des Simulacrums markiert diese Lage: Bilder, die nicht auf ein Original verweisen, sondern auf andere Bilder und ihre Wirklichkeitswirkung gerade aus ihrer Zirkulation beziehen.[1] In gewisser Weise wird das Bildbild realer als das Ereignis, wenn es sich reibungslos in unsere Sehgewohnheiten fügt.

Diese Situation erzwingt eine neue Unterscheidung. Die Frage lautete nicht mehr »analog vs. digital«, nicht einmal »bearbeitet vs. unbearbeitet«, sondern Spur vs. Simulation, Begegnung vs. Parametrisierung, Zeugenschaft vs. Plausibilität. Und diese Unterscheidung betrifft drei Rollen: den Fotografen, den KI-Bildersteller und den Betrachter.

---

1 Vgl. Simulacres et simulation: Kap. 1.

Der Fotograf: Spur als ontologischer Rest und als Haltung

Der Fotograf hält etwas fest, das die synthetische Bildproduktion nur nachahmen kann: eine ontologische Spur. Diese Spur garantiert keine Wahrheit im moralischen oder politischen Sinn; sie ist kein Schutz vor Lüge, Propaganda oder Manipulation. Aber sie ist eine besondere Bindung. Das Bild ist rückgebunden an eine Situation, an ein Davor und Danach, an eine Stelle der Welt, an eine Zeit, an ein Licht, das wirklich auf etwas traf. Ein Foto ist nicht nur plausibel, sondern geschehen und dieses Geschehen bleibt als Rest im Bild enthalten, selbst wenn es nachträglich bearbeitet wird.

Gerade weil KI Bilder hervorbringt, die fotografisch aussehen, gewinnt diese Spur einen neuen Rang. Nicht als nostalgische Magie, sondern als Unterschied in der Bildbehauptung. Das Foto sagt (im Anspruch): *So ist etwas erschienen* und bindet sich damit an eine Verantwortung: Was war dort? Wen zeigt es? Was lässt es aus? Welche Folgen hat diese Sichtbarkeit? Das KI-Bild sagt: *So kann es aussehen* und diese Freiheit ist nicht verantwortungsfrei; sie verschiebt lediglich die Verantwortung, nämlich weg vom Ereignis hin zur Absicht, weg von der Welt hin zur Gestaltung.

Damit verändert sich die Aufgabe des Fotografen. Er ist nicht mehr primär der Lieferant »schöner« oder »perfekter« Bilder, denn Perfektion ist skalierbar geworden, sondern derjenige, der Weltbindung sichtbar macht: Kontext, Umstände, Widersprüche, Grenzen des Zeigbaren. Fotografie wird stärker zur Praxis des Vertrauens, nicht, weil das Foto automatisch glaubwürdig wäre, sondern weil es prinzipiell durch Herkunft, Rahmen, Begleittext, Serie, Wiederkehr in eine überprüfbare Beziehung zur Welt gestellt werden kann. Das Foto wird nicht »wahr«, weil es existiert, sondern weil es sich verantworten lässt.

Diese Verschiebung ist unbequem, aber produktiv. Sie zwingt Fotografie, wieder deutlicher das zu werden, was sie im Kern ist: eine Kunst des *Aushaltens des Wirklichen*. Das Wirkliche ist nicht immer schön, nicht immer stimmig, nicht immer »rund«. Es hat Kanten, Störungen, Zufälle – nicht als Stilmittel, sondern als Widerstand. Genau darin liegt heute eine neue Stärke der Fotografie: nicht im Glanz, sondern in der Unverfügbarkeit, die sie mit sich trägt.

Der KI-Bildersteller: Kuratieren von Möglichkeiten – verwässerte Spur
Mit KI verschiebt sich der Bildakt. Der Bildersteller wird zum Kurator von Möglichkeiten. Er belichtet nicht, er promptet; er wartet nicht, er spezifiziert; er begegnet nicht, er parametriert. Und selbst wenn er sich inhaltlich ernsthaft bemüht, auch dann bleibt der Unterschied: Die Beziehung zur Welt ist nicht mehr die Bedingung des Bildes, sondern höchstens sein Anlass.

Ontologisch ist das nicht einfach »falsch«. Es ist eine neue Bildkategorie, eine Bildproduktion ohne Ereignisbindung, deren Realität nicht im Geschehen, sondern im Stil der Weltwahrscheinlichkeit liegt. Genau deshalb kann KI nicht nur »perfekt« sein, sondern auch »realistisch unperfekt«. Sie kann Imperfektionen erzeugen, um wahrhaftiger zu wirken: Körnung, Rauschen, Bewegungsunschärfe, chromatische Aberration, Staub, Kratzer, Kompressionsartefakte – all das lässt sich als Oberfläche simulieren. Die Perfektion der Maschine tarnt sich als Zufall. Damit zerfällt eine alte Heuristik, denn »zu glatt = künstlich« gilt nicht mehr. Gerade die bewusst komponierte Unsauberkeit wird zum Zeichen der Raffinesse.

Hier liegt eine subtile Gefahr. Wenn sogar das »Unabsichtliche« absichtlich werden kann, wird das Bild nicht nur täuschbar, sondern stilistisch entgrenzt. Der KI-Bildersteller kann mit der Grammatik des Dokumentarischen spielen, ohne die Verpflichtung des Dokumentarischen einzugehen. Das kann harmlos sein (Illustration, Fiktion, Entwurf), es kann poetisch sein, es kann auch manipulativ sein, gerade in politischen oder journalistischen Kontexten. Das Problem ist nicht, dass es KI-Bilder gibt. Das Problem ist, wenn KI-Bilder Zeugenschaft beanspruchen, ohne Zeugnis ablegen zu können.

Darin ähnelt das KI-Bild einer besonders konsequenten Form des Simulacrums. Es verweist nicht auf ein Ereignis, sondern auf die Vorstellung eines Ereignisses. Es ist nicht Erinnerung, sondern Möglichkeit. Es kann also nicht nur täuschen, sondern auch unsere Erwartung an Wirklichkeit verschieben. Wirklichkeit soll so aussehen, wie die Simulation es nahelegt.

Wenn die Simulation schneller, schöner und eindeutiger ist, beginnt das Wirkliche wie ein Fehler zu wirken. Die Welt gerät unter den Druck ihrer eigenen Bilder und mit diesem Druck wächst das Potenzial der Enttäuschung. Werbung hat Menschen schon immer »verbessert«, indem sie retuschiert, geglättet, idealisiert hat. Mit KI gewinnt diese Logik jedoch eine neue Dimen-

sion, weil nicht nur verschönert, sondern ein Ideal erzeugt werden kann, das zugleich makellos und scheinbar menschlich ist. Perfektion, die sich kleine Imperfektionen leistet – Sommersprossen, eine winzige Narbe, eine »lässige« Asymmetrie –, aber nur in jener dosierten Form, die liebenswert wirkt und niemals in Hässlichkeit kippt. So entsteht ein Schönheitsideal, das nicht mehr an Körper, Zeit und Zufall gebunden ist, sondern an Design. In einer Flut solcher Bilder wird Enttäuschung im realen Alltag beinahe unvermeidbar. Nicht weil die Welt schlechter geworden wäre, sondern weil der Maßstab verschoben wurde. Die Gefahr liegt darin, dass wir beginnen, dem KI-Ideal nachzueifern – nicht nur durch Filter, Eingriffe und Selbstinszenierung, sondern durch eine tiefere Umcodierung dessen, was wir als »normal« oder »attraktiv« empfinden. Das Wirkliche erscheint dann nicht mehr als reich und widerspenstig, sondern als zu grob, zu unordentlich, zu wenig eindeutig und gerade darin zeigt sich, wie sehr die Simulation nicht bloß Bilder liefert, sondern Erwartungen an Wirklichkeit produziert.

Der Betrachter: Unterscheiden lernen – jenseits des bloßen Aussehens

Die schwierigste Rolle ist die des Betrachters, weil die Unterscheidung nicht mehr zuverlässig im Aussehen liegt. Das Auge allein kann nicht mehr garantieren, was es sieht. Damit wird der Betrachter nicht entmündigt, sondern in eine neue Form von Urteilskraft gezwungen: Unterscheidung wird weniger optisch, mehr epistemisch und ethisch.

Ein erster Schritt ist die Frage nach der Bildbehauptung: Will das Bild dokumentieren (»So war es«)? Will es illustrieren (»So könnte es aussehen«)? Will es symbolisieren (»So soll es verstanden werden«)? Diese Unterscheidung ist nicht formal, sondern normativ. Ein KI-Bild kann als Illustration legitim sein, aber es ist unredlich, wenn es als Dokument auftritt. Umgekehrt kann ein Foto dokumentarisch aussehen und dennoch strategisch inszeniert sein. Deshalb genügt die Form nie; entscheidend ist der Rahmen.

Der zweite Schritt ist die Frage nach Herkunft und Kontext. Woher kommt das Bild, wer veröffentlicht es, in welchem Zusammenhang, mit welcher Rechenschaft? In der klassischen Fotografie war Kontext hilfreich; im KI-Zeitalter wird Kontext konstitutiv. Quellen, Bildserien, Begleittexte, editorische Praxis, Vertrauensketten – all das wird zum Teil der Bildwahrheit. Der

Betrachter muss lernen, nicht nur Bilder zu sehen, sondern Bildökologien: Verbreitungswege, Absichten, Plattformlogiken, Incentives.

Der dritte Schritt ist eine Ethik der Folgen: Was bewirkt das Bild? Wem nützt es, wem schadet es, welche Gefühle mobilisiert es, welche Handlungen legt es nahe? Gerade in einem Aufmerksamkeitsökosystem, das Empörung belohnt, kann das »plausible Bild« gefährlicher sein als das eindeutig falsche. Denn das Plausible passt sich an und zirkuliert, ohne Widerstand zu erzeugen.

Damit wird sichtbar, dass die neue Unterscheidung nicht einfach »echt vs. fake« lautet, sondern »verantwortbar vs. unverantwortbar«. Der Betrachter wird zum Prüfer von Ansprüchen. Er muss fragen: *Welche Art von Wahrheit will dieses Bild von mir?* Und: *Welche Art von Glauben verlangt es?*

Was bleibt dem Foto? Spur und Weltbezug im Unterschied zum KI-Bild

Wenn KI Bilder liefern kann, die schöner, dramatischer, perfekter sind – warum überhaupt noch fotografieren? Diese Frage ist nur dann bedrohlich, wenn man Fotografie als Wettbewerb der Oberflächen versteht. Aber Fotografie ist mehr. Sie ist eine Praxis der Begegnung, und diese Begegnung ist nicht durch Plausibilität ersetzbar.

Für den Betrachter können Fotos weiterhin eine besondere Bedeutung haben: als Spuren von Weltkontakt. Nicht als naive Beweise, sondern als Zeichen dafür, dass ein Stück Welt tatsächlich vor der Kamera war. Diese Spur ist nicht absolut, aber sie ist qualitativ anders als die Simulation. Sie verweist auf etwas, das sich dem Bild nicht vollständig fügt: auf die Unverfügbarkeit des Wirklichen.

Zugleich ist ein Foto nicht nur Bild, sondern Handlung. Jemand war dort, hat hingesehen, hat entschieden und Verantwortung dafür übernommen, was gezeigt wird und was nicht. Diese Verantwortungsdimension wird im KI-Bild oft unsichtbar, weil es ohne Risiko und ohne wirkliche Begegnung entstehen kann. Der Betrachter spürt jedoch häufig – nicht im Look, sondern im Projekt, in der Haltung, im Kontext –, ob ein Bild aus einer Beziehung zur Welt hervorgeht oder nur aus einem Stil von Welt.

Gerade darin können Fotografien auch zu einem Widerstand gegen die Wunschmaschine werden. KI erzeugt mit großer Leichtigkeit das, was wir ohnehin erwarten: glatte Stimmungen, klare Geschichten, passende Symbole.

Fotografien dagegen können die Welt als widerspenstig zeigen: zu hell, zu dunkel, zu leer, zu voll, zu mehrdeutig. Diese Mehrdeutigkeit ist keine Schwäche, sondern eine Form von Realität.

In diesem Sinn wird Fotografie im KI-Zeitalter nicht überflüssig, sondern auf andere Weise wertvoll. Sie wird weniger als »Bildproduktion« wichtig als Weltpraxis.

Was bedeutet das für den Fotografen – und für die fotografische Kultur? Für Fotografen ergeben sich mehrere Konsequenzen, die zugleich Chancen sind. Der Fotograf konkurriert nicht sinnvoll in »Perfektion«, sondern in Haltung. Wer versucht, KI in Glätte zu überbieten, verliert. Wer Fotografie als Begegnung, als Langsamkeit, als Kontextarbeit begreift, gewinnt Profil. Das Foto wird nicht deshalb bedeutsam, weil es »schöner« ist, sondern weil es etwas trägt, das nicht generiert werden kann: eine konkrete Weltverbindlichkeit.

Transparenz wird Teil der Ästhetik. Nicht im Sinn von moralischem Predigen, sondern als neue Form der Autorenschaft: Wo war ich? Wie habe ich gearbeitet? Was ist der Rahmen dieses Bildes? Serien, Begleittexte, Projekte, wiederkehrende Motive, Kontaktbogenlogik, Orts- und Zeitbindung – all das wird wichtiger. Nicht, um zu beweisen, sondern um zu verankern.

Die Grenze zwischen Foto und Bild wird kulturell neu verhandelt. Das kann institutionelle Folgen haben. Redaktionen, Ausstellungen, Archive, Verlage werden stärker entscheiden müssen, welche Bildkategorie sie zeigen und wie sie sie kennzeichnen. Das ist keine Bürokratie, sondern eine Form der kulturellen Hygiene. Wenn alles »Bild« heißt, verliert das Foto seine spezifische Rolle. Die Aufgabe wird sein, Kategorien nicht als Mauern, sondern als Orientierung zu entwickeln.

Der Fotograf steht nicht für ein Gegenbild, sondern für eine andere Weise des Bildbezugs: nicht technologisch, sondern ontologisch. Dieses Anderssein bedeutet nicht ›ohne Technik‹, sondern ›mit Welt‹. In einer Umgebung, in der Bilder zunehmend aus Bildgedächtnissen rekombiniert werden, kann Fotografie insistieren: *Ich war dort.* Diese Insistenz ist kein Absolutheitsanspruch, sondern ein Angebot, die Welt nicht nur als Stil, sondern als Begegnung zu erfahren.

Die Bildungsfrage der Gegenwart

KI zwingt uns, die Frage nach dem Bild neu zu stellen. Nicht: »Ist es schön?« Nicht einmal: »Ist es wahr?« Sondern: »Welche Art von Verhältnis zur Welt stiftet dieses Bild?« Das ist eine Bildungsfrage, weil sie Urteilskraft verlangt. Und sie ist eine politische Frage, weil Sichtbarkeit nicht nur zeigt, sondern Aufmerksamkeit, Glauben, Empörung, Mitgefühl, Ausschluss verteilt.

Damit schließt sich der Bogen zum posthumanen Blick. Dort werden Bilder operativ, hier werden Bilder simulativ und in beiden Fällen verschiebt sich die Rolle des Menschen. Der Betrachter muss lernen, sich nicht vom Bild *führen* zu lassen, sondern den Anspruch des Bildes zu prüfen. Der Fotograf muss lernen, nicht auf Perfektion zu reagieren, sondern auf Sinn: auf Spur, Kontext, Verantwortung. Und hier liegt eine zentrale Pointe dieser Umwälzung. Nicht dass Bilder weniger werden, sondern dass wir neu lernen müssen, was ein Foto ist – als Spur, als Begegnung, als verantwortete Sichtbarkeit.

Kapitel 58: Politiken der Sichtbarkeit – Wer darf gesehen werden?

Fotografie entscheidet, was erscheint und was verschwindet. Jedes Bild ist eine Setzung, eine Auswahl, eine Grenzziehung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Jacques Rancière nennt dies die Aufteilung des Sinnlichen: jene Ordnung, die festlegt, wer im gemeinsamen Raum sichtbar wird, sprechen kann und Anteil am Gemeinsamen hat.[1] Fotografie ist in diesem Sinne kein bloß technischer Akt, sondern eine Praxis der Sichtbarmachung und Ausgrenzung. In dieser Ordnung ist das Fotografieren kein technischer Akt, sondern ein politischer: Es verleiht Präsenz oder entzieht sie.

Um diese Politik des Sichtbaren präziser zu fassen, lohnt es sich, drei Ebenen zu unterscheiden. Denn die Frage »Wer darf gesehen werden?« entscheidet sich nicht an einem einzigen Punkt, sondern in einer Kette.

Erstens: Wer kommt überhaupt ins Bild? Schon der fotografische Ausschnitt ist eine Machtform. Er wählt, rahmt, nähert sich an oder hält Distanz. Die frühen Sozialdokumentationen zeigen die Ambivalenz: Jacob Riis wollte Elend sichtbar machen (*How the Other Half Lives*, 1890), doch sein Blick blieb oft der Blick desjenigen, der über anderen steht. Das Bild wird dann zum Instrument der Aufklärung, aber auch der Fixierung: Die Abgebildeten erscheinen als Fall, nicht als Stimme. Sichtbarkeit kann aufklären, aber sie kann auch fesseln. Don McCullins Fotografien zeigen, dass politische Sichtbarkeit nicht nur eine Frage des Zeigens, sondern auch der Würde ist. Ob im Krieg oder in der Armut des eigenen Landes – etwa in *Starving Twenty-Four-Year-Old Mother with Child, Biafra* (1968), im *Shell-shocked US Marine, The Battle of Hue* (1968) oder in seinen Bildern obdachloser Männer im Londoner East End – seine Aufnahmen machen Leid sichtbar, ohne es ganz in Information aufzulösen. Gerade darin liegt ihre Ambivalenz: Sie geben Präsenz, aber sie

1 Die Aufteilung des Sinnlichen: Abschnitt: Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik: Kap. 1.

zwingen auch zur Frage, wie weit Sichtbarkeit schützen kann und wo sie den Dargestellten erneut ausliefert.

Zweitens: Wer kommt in Umlauf und wer bleibt im Schatten? Selbst wenn etwas fotografiert ist, ist es noch nicht öffentlich. Zwischen Kamera und Öffentlichkeit stehen Redaktionen, Agenturen, Plattformen, politische Interessen, Bildkonventionen. Judith Butler zeigt, dass Öffentlichkeit nicht nur informiert, sondern selektiert: Nicht jedes Leben wird gleich »betrauerbar«, nicht jedes Leid erhält denselben Rahmen. Sichtbarkeit folgt dann einer geopolitischen Grammatik. Manche Körper werden zur Ikone, andere zur Statistik; manche Tode werden gezeigt, andere verschwinden in der Randnotiz. Das Bild ist nicht nur Zeugnis, sondern Teil einer Verteilung von Aufmerksamkeit und Mitgefühl.[2]

Drittens: Wer wird lesbar und für wen? In der Gegenwart verschiebt sich die Politik der Sichtbarkeit zusätzlich in den Bereich der Klassifikation. Bilder werden nicht nur betrachtet, sondern ausgewertet: biometrisch, statistisch, operativ. Sichtbarkeit heißt dann, als Muster erkannt zu werden. Der Körper erscheint nicht mehr nur im Foto, sondern im Datensatz – als Score, Profil, Trefferwahrscheinlichkeit. Wer »gesehen« wird, wird nicht unbedingt anerkannt, sondern oft verwaltet. Und gerade weil diese Lesbarkeit maschinisch ist, entzieht sie sich der Alltagsintuition: Man merkt nicht, wie man gesehen wird, nur dass man gesehen wird.

An dieser Stelle bekommt Ariella Azoulays Gedanke vom »zivilen Vertrag« seine Schärfe: Ein Foto stiftet eine Beziehung, und Beziehungen erzeugen Pflichten. Nicht, weil das Bild moralisiert, sondern weil es einen Anspruch in die Welt setzt: Jemand ist erschienen. Der Betrachter ist damit nicht bloß Konsument, sondern Mit-Beteiligter. Das Politische des Fotos liegt nicht erst in der Absicht des Fotografen, sondern in dem Netz aus Rechten und Erwartungen, das durch das Bild aktiviert wird.[3]

Diese Einsicht erklärt, warum politische Fotografie nicht nur in lauten Bildern liegt. Sie liegt auch in der Entscheidung, wie man sichtbar macht, also in Form, Haltung und Rahmung, nicht nur im Thema.

---

2 Vgl. Raster des Krieges: Einleitung, Folter und die Ethik der Fotografie: Denken mit Sontag.

3 Vgl. Der zivile Vertrag der Fotografie: Einleitung, Kap. II, III, VII.

August Sander ist dafür ein paradigmatischer Fall, weil seine Porträts in *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929) nicht »die Armen« oder »die Abweichenden« als Sonderfall ausstellen, sondern Menschen aus unterschiedlichen Milieus nach einem vergleichbaren Prinzip zeigen: ähnliche Distanz zur Person, ähnliche Lichtführung, häufig ein nüchterner Hintergrund, eine betonte Frontalität, ein ruhiger, fast amtlicher Bildton. Genau diese formale Gleichbehandlung ist politisch. Sie behauptet: Wer auch immer vor der Kamera steht, ob Bauer, Handwerkerin, Angestellte, Intellektueller, Außenseiter, erhält denselben Raum der Erscheinung. Die Politik liegt hier nicht in einer Botschaft, die der Fotograf dem Bild aufprägt, sondern in der Würde des Formats, das nicht nach oben und unten unterscheidet. Das Bild wird so zu einer stillen demokratischen Geste: Es ordnet nicht hierarchisch, sondern stellt nebeneinander.

Und sie liegt ebenso in einer Praxis wie der von Zanele Muholi, wo Sichtbarkeit nicht gewährt, sondern zurückgefordert wird. Muholi arbeitet nicht aus der Position eines Außenblicks, der »eine Minderheit zeigt«, sondern aus einer Perspektive der Selbst- und Gegenrepräsentation: als Teil der Community, als »visual activist«. Das verändert die Richtung des Blicks. Die Porträtierten erscheinen nicht als Fallstudien, nicht als exotische Figuren für ein fremdes Publikum, sondern als Subjekte, die ihren Auftritt durch Pose, Kleidung, Inszenierung, Blickkontakt mitbestimmen. Besonders in den Selbstporträts wird diese Umkehr radikal: Der Körper ist nicht Objekt eines Blickregimes, sondern Ort einer Selbstsetzung. Sichtbarkeit wird hier nicht zur Auslieferung an Neugier oder Spektakel, sondern zur Rücknahme der Deutungshoheit: Wir erscheinen nicht, weil ihr uns betrachtet, wir erscheinen, weil wir uns selbst sichtbar machen. Ein paradigmatisches Werk hierfür ist Zanele Muholis *Faces and Phases* (ab 2006).

Gleichzeitig vervielfacht das digitale Zeitalter die Macht über das Sichtbare. Millionen von Menschen fotografieren sich selbst. Doch die Plattformen, die diese Bilder verbreiten, filtern, kategorisieren, monetarisieren. Algorithmen entscheiden, was sichtbar bleibt. Likes und Views ersetzen den öffentlichen Raum. Die Politik des Blicks verwandelt sich in eine Ökonomie der Aufmerksamkeit: Wer nicht gesehen wird, existiert nicht; wer zu viel gesehen

wird, verliert sich im Spektakel. Zwischen Unsichtbarkeit und Überbelichtung entsteht eine neue Form der Entfremdung.

Es gibt jedoch noch eine zweite, oft übersehene Seite dieser Politiken: Das Recht, nicht gesehen zu werden oder genauer, nicht identifizierbar zu sein. In einer Welt, in der Sichtbarkeit zunehmend technisch bedeutet, als Datensatz, Gesichtssignatur, Bewegungsmuster oder Profil zu erscheinen, verwandelt sich das Gesehenwerden in eine ambivalente Form von Existenz. Es kann Anerkennung sein, aber auch Zugriff. Nicht jedes Sichtbarwerden ist ein Erscheinen im Sinn einer gemeinsamen Öffentlichkeit. Für Hannah Arendt bedeutet ein solches Erscheinen nicht bloß, gesehen zu werden, sondern als Handelnder unter anderen aufzutreten – mit Anspruch auf Würde, Rede und Anerkennung.[4] Oft bedeutet Sichtbarkeit heute nur, erfasst zu werden: als Datensatz, als Profil, als identifizierbarer Körper. Dann ist das Bild keine Stimme, sondern eine Registrierung. Manchmal ist Sichtbarkeit schlicht Erfassbarkeit und damit eine neue Form der Verwundbarkeit.

Darum braucht eine politische Theorie der Fotografie neben dem Recht auf Erscheinung auch ein Recht auf Opazität: eine Würde des Nicht-Preisgegebenen. Édouard Glissant denkt Opazität als Gegenbegriff zu jener Gewalt des Durchleuchtens, die alles verständlich, verfügbar, beherrschbar machen will.[5] Übertragen auf die Fotografie heißt das: Nicht jedes Bild muss den Menschen vollständig ausstellen, um wahr zu sein. Es gibt eine Wahrheit, die gerade im Entzug liegt, nicht als Geheimniskrämerei, sondern als Schutzform.

Diese Praxis beginnt in Situationen, die heute alltäglich geworden sind. Wer bei einer Demonstration fotografiert wird, erscheint möglicherweise im Bild der Öffentlichkeit, aber zugleich in den Archiven von Plattformen, in der Indexierung von Suchmaschinen, im Gedächtnis automatischer Gesichtserkennung. Das Foto, das heute Solidarität dokumentiert, kann morgen zur Spur werden, die jemanden verfolgt. In autoritären Kontexten ist das offensichtlich; aber auch in liberalen Gesellschaften kann Sichtbarkeit kippen: Doxxing, Shitstorms, Arbeitgeber-Recherchen, politische Stigmatisierung. Der öffentliche Körper wird zum durchsuchbaren Körper.

---

4 Vgl. Vita activa oder Vom tätigen Leben: Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten / Handeln.

5 Vgl. Poétique de la Relation: Chemins / Créolisations und Poétique / Généralisation.

Viele Fotografen reagieren darauf mit einer Ästhetik des Schutzes. Sie fotografieren Rücken, Hände, Transparente, verdichtete Körper ohne eindeutige Zuordnung. Sie arbeiten mit Gegenlicht, Unschärfe, Schatten – nicht als stilistische Romantisierung, sondern als Praxis der Rücksicht. Das Bild bleibt Zeugnis, aber es wird nicht zum Steckbrief. Es sagt: Hier war etwas, ohne zu sagen: Das war diese Person. Der Verzicht auf Identifizierbarkeit ist dann keine Schwächung der Wahrheit, sondern eine Präzisierung ihres Adressaten. Das Bild soll eine Situation bezeugen, nicht eine Person ausliefern. Ein Beispiel dafür ist *Layered portraits of Hong Kong's masked protesters* (2019) von Felipe Dana, ein weiteres *Signal, Djibouti City* (2013) von John Stanmeyer.

Gerade die *Street Photography* ist hier ein Prüfstein, weil sie wie kaum ein anderes Genre von der Idee lebt, dass Öffentlichkeit fotografierbar ist. Ihre klassische Würde liegt darin, das Alltägliche ernst zu nehmen: das zufällige Zusammentreffen von Gesten, Blicken, Schatten, Schaufenstern, Passanten. Sie zielt auf eine Poetik des Gemeinsamen. Im besten Fall wirkt *Street Photography* demokratisch, weil sie nicht das Spektakel sucht, sondern die unscheinbare Gegenwart, Menschen, die nicht »posieren«, sondern einfach da sind. Doch genau deshalb ist sie ethisch heikel. Denn der öffentliche Raum ist nicht automatisch ein Raum der Zustimmung. Was früher als flüchtige Begegnung im Vorübergehen erschien, kann heute durch hochauflösende Sensoren, digitale Archive, Gesichtserkennung, Plattformzirkulation zur dauerhaften Identifizierbarkeit werden. Der Unterschied ist nicht nur technischer Natur, sondern zeitlicher: *Street Photography* hat den Moment immer festgehalten, aber das Netz hält ihn fest und macht ihn auffindbar, zitierbar, verwertbar. Aus dem beiläufigen Bild kann ein virales »Call-out« werden, aus dem poetischen Ausschnitt eine Bloßstellung, aus dem Typus ein Klischee. Besonders problematisch wird es dort, wo *Street Photography* nach »Figuren« jagt: Armut als Motiv, Exzentrik als Attraktion, körperliche Abweichung als Pointe. Dann kippt die Aufmerksamkeit in Extraktion, und der Flaneur wird zum Sammler von Fremdheit.

Eine zeitgenössische *Street Photography*, die ihre eigene Popularität ernst nimmt, braucht deshalb eine Ethik der Unaufdringlichkeit: nicht im Sinn von Harmlosigkeit, sondern im Sinn von Verantwortlichkeit. Sie kann Würde wahren, indem sie Opazität als Form wählt: Silhouetten im Gegenlicht, Bewe-

gungsunschärfe, Rückenansichten, Ausschnitte auf Hände, Kleidung, Interaktionen, Spiegelungen – Bilder, die Öffentlichkeit als Atmosphäre zeigen, ohne Personen zu markieren. Sie kann außerdem mit einem nachträglichen Einverständnis arbeiten. Und sie sollte eine klare Grenze ziehen bei vulnerablen Situationen: Kinder, Menschen in Not, Momente der Beschämung oder des Kontrollverlusts. *Street Photography* kann das Recht auf Erscheinung verteidigen, aber nur, wenn sie zugleich das Recht auf Nicht-Verfügbarkeit achtet. Gerade dort, wo sie am freiheitlichsten wirkt, muss sie sich fragen: Erzeuge ich ein Bild der Welt oder mache ich jemanden zur Oberfläche meines Blicks?

Ähnlich ist es in der Fotografie von Geflüchteten oder Menschen in prekären Lagen. Das moralische Pathos des Enthüllens – »Die Welt soll hinschauen!« – kann schnell in eine zweite Gewalt umschlagen: in die Zirkulation verletzlicher Körper, die nicht um Zustimmung gebeten wurden oder die die Folgen einer Zustimmung nicht überblicken können. Wer ein Gesicht zeigt, zeigt nicht nur Leid, er öffnet auch eine Zukunft von Reproduzierbarkeit. Darum kann Opazität hier verantwortlicher sein als »Mut zur Härte«: den Weg zu fotografieren statt das Gesicht, den Ort statt die Person, den Schatten statt die Nacktheit der Situation. Solche Bilder sind nicht weniger politisch; sie verschieben das Politische vom Schock zur Struktur. Ein paradigmatisches Beispiel ist Richard Mosses Arbeit *Incoming* beziehungsweise die Serie *Heat Maps* (2014–2017). Mosse zeigt Geflüchtete, Lager und Transitrouten nicht im vertrauten humanitären Register des entblößten Gesichts, sondern durch die kalte Ästhetik der Wärmebildkamera. Menschen erscheinen als helle Spuren, als Körper im Grenzraum, oft ohne individuell lesbare Identität. Gerade dadurch verschiebt sich das Politische: Nicht das einzelne leidende Gesicht wird zum Appell, sondern die Struktur, die Lager, Zäune, Boote, Wege und Überwachungssysteme hervorbringt. Die Opazität des Bildes ist hier nicht Mangel an Anteilnahme, sondern eine Form der Kritik. Sie zeigt, dass Geflüchtete nicht noch einmal durch Sichtbarkeit ausgeliefert werden müssen, um politisch sichtbar zu sein.

Ein besonders sensibler Fall sind Kinder. Das Kind ist sichtbar, aber es kann seine Sichtbarkeit nicht souverän verhandeln. Ein Familienfoto, das im Privaten Liebe ist, kann im Digitalen zur dauerhaften Spur werden und auch zur Ware, zur Projektion, zur Angriffsfläche. Hier wird deutlich: Zustimmung ist nicht nur ein Moment, sondern eine Zeitfrage. Ein Kind kann nicht wis-

sen, was es bedeutet, mit zwölf, sechzehn, dreißig Jahren »auffindbar« zu sein. Eine Politik der Sichtbarkeit müsste daher auch eine Politik der Zukunft sein: die Verantwortung, die wir für das spätere Leben der Abgebildeten tragen, wenn wir ihr frühes Leben veröffentlichen.

Auch im Feld von Gewalt und Opferschutz zeigt sich diese Logik. Bilder können Gerechtigkeit ermöglichen, aber sie können Betroffene erneut auf den Moment der Verletzung fixieren. Deshalb arbeiten viele dokumentarische Projekte, die über häusliche Gewalt, Kriegstrauma oder Verfolgung berichten, bewusst mit Stellvertretern: mit Räumen, Gegenständen, Narben als Detail (ohne das Gesicht), mit Fotografien von Spuren statt von Körpern. Ein zerbrochenes Telefon, eine verriegelte Tür, ein Krankenhaushemd, ein Blick in einen Flur – solche Motive können mehr über Macht erzählen als die direkte Exposition eines Gesichts. Sie entziehen den Körper der Verfügbarkeit und lassen dennoch die Realität sprechen. Ein Beispiel dafür ist Susan Meiselas' *Projekt A Room of Their Own* (2015–2017) über Überlebende häuslicher Gewalt: Viele Bilder zeigen nicht die Gesichter der Frauen, sondern Zimmer, Gegenstände, Collagen und Spuren des Alltags im Schutzraum. Gerade diese Abwesenheit macht die Gewalt sichtbar, ohne die Betroffenen erneut auf ihre Verletzung zu reduzieren.

Dasselbe gilt für queere Sichtbarkeit in feindlichen Umfeldern. Sichtbarkeit kann hier Befreiung sein, aber auch Gefahr. Das Bild, das in einer Community Anerkennung stiftet, kann im falschen Kontext zur Denunziation werden. Opazität wird dann zur strategischen Form von Selbstschutz: nicht Schweigen, sondern kontrollierte Erscheinung. Der Körper ist da, aber nicht vollständig lesbar. Diese kontrollierte Lesbarkeit ist eine politische Kunstform: ein Sichtbarwerden ohne Auslieferung. Ein prägnantes Beispiel ist Sunil Guptas Serie *Exiles* (1986-87) über schwule Männer in Delhi der 1980er Jahre: Die Körper erscheinen im öffentlichen Raum, oft abgewandt, distanziert oder nur teilweise lesbar. Sichtbarkeit wird hier nicht verweigert, sondern kontrolliert als politische Präsenz ohne Auslieferung.

In digitalen Bildkulturen verschärft sich die Frage zusätzlich, weil der Kontext des Zeigens nicht stabil ist. Ein Foto, das für einen begrenzten Kreis aufgenommen wurde, kann in Sekunden global werden. Und selbst wenn es »harmlos« erscheint, kann es durch algorithmische Sortierung, Repost-Kaska-

den und semantische Umdeutungen zum Teil eines fremden Narrativs werden. Sichtbarkeit ist heute nicht nur das, was man zeigt, sondern auch das, was ein System daraus macht. Darum verschiebt sich die Verantwortung des Fotografen: Er muss nicht nur fragen, ob er zeigen darf, sondern auch, wie ein Bild in Umlauf geraten kann und ob es die Abgebildeten gegen diese Zukunft schützt. Dazu gehören inzwischen nicht nur ästhetische Entscheidungen (Ausschnitt, Unschärfe), sondern auch technische: Metadaten reduzieren, Standortdaten vermeiden, Veröffentlichungswege bedenken, Kontextkontrolle ernst nehmen.

So erweitert sich die Leitfrage dieses Kapitels. Es geht nicht mehr nur darum, wer erscheinen darf, sondern auch darum, wer verschwinden dürfen muss und unter welchen Bedingungen. Politische Fotografie wäre dann nicht bloß Enthüllung, sondern auch Schutz: eine Kunst der dosierten Sichtbarkeit, die Anerkennung ermöglicht, ohne Verfügbarkeit zu produzieren. Sie lässt Raum für Würde, gerade indem sie nicht alles ausleuchtet. Denn manchmal ist das Menschlichste im Bild nicht das, was sichtbar ist, sondern das, was nicht zur Beute des Blicks wird.

Fotografie in dieser Lage bedeutet, das Gleichgewicht wiederzufinden. Sie kann zeigen, was entzogen wurde, und verbergen, was ausgestellt wird. Politische Fotografie ist nicht nur jene, die Proteste dokumentiert, sondern auch jene, die die Bedingungen von Sichtbarkeit selbst sichtbar macht. Das zeigt sich etwa bei Hito Steyerl, besonders in *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* von 2013. Steyerl reflektiert dort in der Form eines ironischen Lehrfilms, wie Unsichtbarkeit im digitalen Zeitalter zu einer politischen Technik werden kann: als Tarnung, als Verweigerung, als Verschwinden im Bildrauschen, aber auch als Symptom einer Welt, in der Menschen permanent erfasst, gerastert und zu Daten verarbeitet werden. Entzug bedeutet hier also nicht bloß, nicht gesehen zu werden; er wird zur Kritik an einem Sichtbarkeitsregime, das Sehen mit Kontrolle verwechselt. Während Steyerl die Möglichkeit des Verschwindens im Zeitalter digitaler Überwachung befragt, nutzt *Forensic Architecture* Bilder umgekehrt als Werkzeug der Rekonstruktion: zur Prüfung von Gewalt, Orten, Zeitabläufen und Verantwortlichkeiten. Doch selbst Aufklärung bleibt ambivalent: Sichtbarkeit schafft Empathie, aber

auch Erschöpfung. Deshalb braucht politische Fotografie nicht nur Mut, sondern Maß. Sie muss Raum für Urteil lassen und manchmal auch für Stille.

So verstanden ist Fotografie nicht in jedem einzelnen Fall schon politisch im engen Sinn. Aber sie berührt immer eine Ordnung des Sichtbaren. Sie entscheidet, was erscheint, was verborgen bleibt, wer erkennbar wird und wer im Schutz der Unschärfe, des Schattens oder der Abwendung bleiben darf. Gerade in einer Gegenwart, in der Sichtbarkeit zunehmend in Erfassbarkeit, Identifizierbarkeit und Zirkulation übergeht, liegt ihre Verantwortung nicht mehr allein darin, etwas zu zeigen. Sie liegt ebenso darin, zu prüfen, wie etwas gezeigt wird und wem diese Sichtbarkeit nützt oder schadet.

Die politische Aufgabe der Fotografie besteht daher nicht einfach im Mehr an Sichtbarkeit. Nicht jedes Zeigen ist Aufklärung, nicht jedes Verbergen ist Verschweigen. Manchmal liegt die Wahrheit eines Bildes gerade darin, dass es eine Situation bezeugt, ohne einen Menschen preiszugeben; dass es Spuren zeigt, ohne Körper verfügbar zu machen; dass es Anwesenheit wahrt, ohne Identität auszuliefern. Fotografie kann Öffentlichkeit schaffen, aber sie muss nicht jede Person der Öffentlichkeit überantworten.

Darin liegt die eigentliche Ethik einer Politik der Sichtbarkeit: die Welt sichtbar zu halten, ohne sie in Besitz zu nehmen. Ein verantwortliches Bild öffnet einen gemeinsamen Raum des Sehens, aber es zwingt niemanden, darin vollständig lesbar zu werden. Es gibt Zeugnis, ohne zu vereinnahmen. Es zeigt, dass etwas geschehen ist, und lässt zugleich Raum für Würde, Schutz und Entzug. So wird Fotografie nicht zur bloßen Macht des Blicks, sondern zu einer Übung der Rücksicht: Sie macht sichtbar, was gesehen werden muss, und achtet darauf, wer nicht ausgeliefert werden darf.

Kapitel 59: Das Unsichtbare, das Vergessen, das Kommende – Gegen das Rauschen der Bilder

Je mehr Bilder wir machen, desto weniger sehen wir. Noch nie in der Geschichte war die Welt so vollständig abgebildet und zugleich so flüchtig. Jeder Augenblick wird festgehalten, geteilt, gespeichert. Millionen Fotos täglich, unablässig produziert, unablässig ersetzt. Die Welt wird doppelt: einmal wirklich, einmal bildlich, und beide Versionen geraten in eine merkwürdige Überlagerung. Erfahrung wird dadurch oft nicht mehr vertieft, sondern schon im Augenblick ihres Geschehens auf ihre Bildform hin mitgedacht: Man erlebt nicht nur, was ist, sondern zugleich schon, wie es aussehen, erinnert und geteilt werden könnte.

Fotografie, einst insbesondere ein Werkzeug des Erinnerns, kippt in eine Technik des Vergessens. Nicht, weil sie uns absichtlich täuscht, sondern weil sie entlastet: Sie nimmt dem Gedächtnis Arbeit ab und entzieht ihm damit seine Form. Wir fotografieren, um uns zu erinnern, und hören gerade deshalb auf, uns zu erinnern. Das Bild wird zur Stellvertretung der Erinnerung. Der Blick vertraut der Speicherung, nicht der Gegenwart. So entsteht ein paradoxes Archiv – ein Archiv des Vergessens.

Doch Speicher ist nicht Gedächtnis. Gedächtnis ist Auswahl, Verdichtung, Erzählung; es lebt davon, dass vieles wegfällt, damit etwas bleibt. Ein technisches Archiv hingegen kennt keine Gnade der Auslassung. Es hortet, ohne zu unterscheiden. Darin liegt die eigentliche Gewalt der Bilderflut: Nicht das einzelne Bild ist das Problem, sondern die Aufhebung jener Schwelle, an der Erinnerung zu Bedeutung wird. Wenn alles aufbewahrt wird, wird nichts mehr bewahrt – weil nichts mehr in einen inneren Zusammenhang treten muss.

Susan Sontag sieht in der Fotografie bereits ein Mittel der Distanzierung. Fotografieren heißt teilnehmen, indem man sich entzieht.[1] Der Klick schafft

1 Über Fotografie: In Platons Höhle.

einen Moment der Sicherheit, als wäre das Festhalten schon das Verstehen. Doch das Foto konserviert nicht die Erfahrung, sondern friert sie ein. Es ersetzt Gegenwart durch Spur. Das, was war, wird zu einem Zeichen seiner Abwesenheit.

In der digitalen Gegenwart vervielfacht sich diese Entfremdung, weil das Fotografische zugleich kommunikativ und algorithmisch geworden ist. Viele Bilder entstehen nicht mehr, um zu erinnern, sondern um zu signalisieren: Ich bin hier. Ich war dabei. Schau. Das Foto wird zur Geste im Strom, Story statt Album, Reaktion statt Erinnerung. Und selbst dort, wo wir archivieren, schreiben Programme mit: Plattformen erinnern uns an »diesen Tag vor fünf Jahren«, gruppieren Gesichter, markieren »Highlights«, setzen Prioritäten. Erinnerung wird nicht nur ausgelagert, sie wird kuratiert. Das Gedächtnis nimmt die Form einer Benutzeroberfläche an.

Was hier sichtbar wird, beschreibt Lukas Glajc als Grundproblem der digitalen Bilderflut: Nicht nur die Zahl der Bilder wächst, sondern eine Form von Sichtbarkeit, die tiefere Bedeutungsschichten verdeckt. Kontemplatives Sehen hieße dann, sich dem Strom nicht einfach zu überlassen, sondern Bilder wieder in Distanz, Dauer und Lesbarkeit zu überführen – als einen »Schritt zurück« aus der Zirkulation des Sichtbaren.[2]

Hinzu kommt eine zweite, weniger offensichtliche Ironie: Digitale Bilder wirken unvergänglich, aber sie sind fragil. Sie altern nicht sichtbar wie Papier, sie verschwinden unmerklich: durch defekte Datenträger, vergessene Passwörter, geschlossene Accounts, obsolet gewordene Formate. Das Analoge vergilbt und bleibt; das Digitale bleibt perfekt – bis es weg ist. In dieser Kombination aus scheinbarer Ewigkeit und tatsächlicher Prekarität entsteht eine neue Form des Vergessens: nicht das langsame Verblassen, sondern das plötzliche Verstummen.

Walter Benjamin verbindet die Fotografie mit einer eigentümlichen Form von Erinnerung, die aus technischer Wiederholbarkeit hervorgeht: das Bild als abrufbare Vergangenheit, die nicht notwendig in innerer Erinnerung verankert ist.[3] In der Gegenwart wird diese Struktur radikal: Das Bild gewinnt Reichweite und verliert Tiefe. Was zählt, ist nicht Dauer, sondern Zirkulation.

---

2 Vgl. Bilderflut und Fotografie: Einführung, Teil I, Teil VI.

3 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: VI / Kleine Geschichte der Photographie.

Der Wert eines Bildes misst sich weniger an seinem Widerstand gegen die Zeit als an seiner Geschwindigkeit durch den Feed.

An dieser Stelle berührt das Vergessen eine politische Dimension, die oft übersehen wird: Nicht jedes Vergessen ist Mangel. Es gibt ein Vergessen, das schützt. Private Bilder, peinliche Bilder, Bilder von Verletzbarkeit hatten früher ihre natürliche Grenze im Material: Album, Schublade, begrenzter Zugriff. Heute fehlt diese Grenze. Das, was nicht mehr verschwinden kann, belastet das Leben mit einer Dauerpräsenz des Vergangenen. Deshalb taucht in der digitalen Kultur ein neues Begehren auf: nicht nach mehr Erinnerung, sondern nach der Möglichkeit, gelöscht zu werden, nach einem Recht auf Schatten. Vergessen wird nicht mehr nur Schicksal, sondern Forderung: eine Form von Würde gegenüber der totalen Sichtbarkeit.

Gegen dieses Rauschen wächst zugleich eine Gegenbewegung – nicht nur als moralische Kritik, sondern als ästhetische Praxis. Manche künstlerische Arbeiten machen die Unwahrnehmbarkeit der Bilderflut selbst sichtbar, indem sie Masse und Wiederholung ausstellen. Nicht, um mehr Bedeutung zu erzeugen, sondern um zu zeigen, wie Bedeutung in der Menge zerfällt. Andere wählen den entgegengesetzten Weg: die Verlangsamung.

In den Arbeiten von Rinko Kawauchi (*Illuminance*, 2011), Uta Barth (*... and of time (aot 5)*, 2000) oder Michael Wesely (*Open Shutter, The Museum of Modern Art, 2004*) wird Zeit sichtbar – nicht als Moment, sondern als Dauer. Kawauchi hält das Licht zwischen den Dingen fest, Barth fotografiert Licht, das durch Fenster fällt, und Wesely verlängert Belichtungszeiten auf Wochen oder Monate (oft unter Verwendung von selbst gebauten Kameras mit extrem kleinen Blendenöffnungen und speziellen Filtern, um die Lichtmenge über die lange Zeit zu kontrollieren). Ihre Bilder sind nicht Information, sondern Aufenthalt; nicht Besitz, sondern Berührung. Sie zeigen, was sich der schnellen Aufmerksamkeit entzieht: Zeit als Substanz.

Auch Hiroshi Sugimotos *Seascapes* arbeiten an dieser Schwelle. Jedes Bild zeigt denselben Horizont aus Wasser und Himmel und zwingt den Blick, nicht zu konsumieren, sondern zu verweilen. Die Serie wird zur Meditation über eine Frage, die im Strom der Bilder fast verschwindet: Wie lange kann man in ein Bild schauen, bis es sich öffnet? Stille erscheint hier nicht als Ab-

wesenheit von Bedeutung, sondern als Bedingung, dass Bedeutung überhaupt entstehen kann.

In der dokumentarischen Fotografie kann das Unsichtbare durch Abwesenheit markiert werden. Sophie Ristelhuebers *Fait* (1992) zeigt die Spuren des Golfkriegs: Krater, Narben, gebrochene Flächen. Kein Mensch ist zu sehen, und doch schreit jedes Bild. Das Unsichtbare ist hier nicht das Geheimnisvolle, sondern das Nachbild der Gewalt und eine Präsenz, die gerade dadurch spricht, dass sie nicht mehr im Ereignis steht. So wird das Fehlen selbst zum Zeugnis.

Damit verschiebt sich der Sinn des Unsichtbaren: Er meint nicht nur das Verborgene, sondern auch das Noch-nicht. Jede Fotografie fixiert einen Moment und verschweigt zugleich die Zukunft, die aus ihm hervorgeht. Roland Barthes deutet diese Dimension an, wenn er dem Foto etwas Orakelhaftes zuschreibt: Das Bild sagt nicht nur das war, es lässt uns auch spüren, dass alles, was war, auf ein Ende oder eine Verwandlung zuläuft. Im Foto liegt ein Nachher, das nicht gezeigt werden kann.[4]

Diese Zukunft im Bild ist oft banal und gerade deshalb mächtig: ein Fuß kurz vor der Pfütze, ein Blick im Begriff, sich abzuwenden, eine Hand, die gleich etwas loslässt. Das Bild ist still und doch voller Vektoren. Es zeigt den Beginn einer Handlung und verbirgt ihr Ende. Das Kommende ist hier nicht Prophetie, sondern Projektionsraum: Der Betrachter ergänzt, was das Bild verschweigt. Die Zukunft des Fotos wird zur Bühne unserer Vorstellung und manchmal auch unserer Sorge.

Zudem trägt jede Fotografie eine doppelte Zeitlichkeit: die Zeit des Motivs – den Moment, in dem Licht die Welt berührte –, und die Zeit des Betrachtens – den Moment, in dem das Bild uns berührt. In diesem Zusammenprall entsteht Bedeutung. Das »Es-ist-so-gewesen« tritt in ein »Es-trifft-mich-jetzt«. Genau deshalb kann ein Bild auch nach Jahrzehnten plötzlich gegenwärtig werden: nicht, weil es aktuell wäre, sondern weil es eine Beziehung neu eröffnet.

Wenn aber alles sichtbar, verfügbar, teilbar sein soll, wird dieser Zwischenraum bedroht. Vollständige Sichtbarkeit ist nicht Erfüllung, sondern Verflachung: Wo nichts im Schatten bleibt, kann nichts Tiefe gewinnen. Eine

4 Die helle Kammer: Kap. 37 und 39.

Philosophie der Fotografie, die dem Unsichtbaren gerecht werden will, muss deshalb das Vergessen nicht nur beklagen, sondern verstehen: als Schwelle, als Auswahl, als Dunkel, in dem überhaupt erst etwas leuchten kann.

Die Zukunft der Fotografie liegt daher nicht im bloßen Mehr: nicht in mehr Bildern, mehr Auflösung, mehr Verfügbarkeit. Ihre Zukunft liegt in der Fähigkeit, dem Strom eine Unterbrechung entgegenzusetzen. Ein Bild gewinnt Bedeutung nicht dadurch, dass es alles zeigt, sondern dadurch, dass es auswählt, verdichtet und einen Rest offenhält. Das Unsichtbare ist dabei kein Defekt des Fotografischen, sondern seine Bedingung. Es schützt das Bild vor der bloßen Information und bewahrt jenen Zwischenraum, in dem Erinnerung überhaupt entstehen kann.

Gegen das Rauschen der Bilder stellt die Fotografie nicht einfach ein stärkeres Signal, sondern eine andere Form von Zeit. Sie hält an, wo der Feed weiterläuft. Sie lässt etwas fehlen, damit etwas bleiben kann. Sie zeigt einen Moment, aber sie schließt ihn nicht ab; sie verweist auf das, was vorher war, und auf das, was kommen könnte. Gerade darin berühren sich das Unsichtbare, das Vergessen und das Kommende: Das Bild bewahrt nicht alles, sondern es bewahrt eine Möglichkeit des Sehens.

Eine Fotografie, die dieser Aufgabe gerecht wird, ist kein vollständiger Besitz der Welt. Sie ist eine Schwelle. Sie lässt die Welt erscheinen, ohne sie restlos verfügbar zu machen. Sie widersetzt sich dem Vergessen nicht durch lückenlose Speicherung, sondern durch Form, Aufmerksamkeit und Dauer. So bleibt Fotografie dort wesentlich, wo sie dem Sichtbaren Tiefe gibt, dem Vergessen eine Grenze setzt und dem Kommenden Raum lässt.

Kapitel 60: Fotografie und Transzendenz – Das Licht als Offenbarung

Alles Fotografieren beginnt mit Licht. Doch Licht ist mehr als eine physikalische Ursache von Helligkeit. Es ist die Bedingung, unter der überhaupt etwas erscheinen kann. Wir sehen Dinge, aber wir sehen sie nur im Licht, in einer Atmosphäre, die sich selbst nicht wie ein Gegenstand »zeigen« lässt. Licht ist zugleich das Medium des Sichtbaren und das, was dem Zugriff entgleitet: Man kann es messen, aber nicht besitzen; man kann es nutzen, aber nicht festhalten. Die Fotografie lebt genau von diesem Paradox: Sie fixiert einen Moment und fixiert damit etwas, das in seiner Natur flüchtig ist.

Manchmal spürt man beim Betrachten eines Fotos, dass nicht das Motiv das Entscheidende ist, sondern die Weise, wie es im Licht steht. Es ist, als läge im Bild ein Überschuss: etwas, das sich nicht in »Information« übersetzen lässt. Das hat nichts mit religiöser Offenbarung zu tun, sondern mit einer Erfahrung der Erscheinung: Das Sichtbare wirkt plötzlich dichter, bedeutungsvoller, als würde es mehr tragen, als es »sagt«. Jean-Luc Marion beschreibt solche Momente als Ereignisse des Sich-Zeigens, in denen etwas nicht nur gesehen, sondern als Erscheinung erfahren wird – bevor es begrifflich wird.[1] In der Fotografie kann dieser Überschuss im Licht liegen: im Glimmen auf einer Wand, im feinen Übergang einer Schattenkante, im milchigen Atem einer Scheibe.

Gerade deshalb ist »Transzendenz« im fotografischen Sinn kein Jenseits, keine andere Welt. Es ist ein Mehr innerhalb der Welt: das Gefühl, dass die Dinge nicht vollständig in ihren Namen aufgehen. Ein gutes Foto kann diese Differenz bewahren. Es erklärt nicht, es lässt erscheinen. Es sagt nicht nur: »So ist es gewesen«, sondern: »So ist es *da* gewesen« als Weise des Auftretens, als Verdichtung von Aufmerksamkeit. Dieses »Da« ist kein Beweis, sondern ein Widerfahrnis: etwas im Bild drängt sich vor die Bedeutung, stößt sie an, eröffnet einen Überschuss, der sich nicht restlos in Sprache überführen lässt.

---

1 Vgl. De surcroît: Kap. II.

Oft ist es nicht das »Motiv«, das diesen Überschuss trägt, sondern die Lichtlage selbst: eine Reflexion, ein Dunst, eine Schwelle zwischen Innen und Außen. Wo Fotografie so arbeitet, wird sie weniger Abbildung als Wahrnehmungsübung, sie wird eine Praxis, die das Erscheinen der Welt ernst nimmt, bevor sie es interpretiert.

Diese Erfahrung findet man oft dort, wo Fotografien sich ausdrücklich an der Grenze zwischen Motiv und Licht bewegen. Josef Sudek etwa hat in seinen Fensterbildern und Stillleben nicht einfach Gegenstände fotografiert, sondern Lichtzustände: Staub, Kondenswasser, Winterdunst, das matte Leuchten eines Morgens. Das Fenster ist bei ihm weniger Blick nach draußen als Membran, als eine Oberfläche, an der Welt »anwesend« wird, ohne sich ganz preiszugeben. Das Bild handelt dann nicht von dem, was hinter der Scheibe liegt, sondern von dem, wie Sichtbarkeit entsteht: als zarte, verletzliche Schicht (*The Window of My Studio*, 1940–1954).

Oder man denkt an Saul Leiter: Regen, Spiegelungen, Farbflecken, halb verdeckte Gesichter. In vielen seiner Fotos ist das Motiv beinahe nebensächlich; entscheidend ist die optische Situation, etwa ein roter Schirm im Dunst, eine Fensterscheibe als Filter, ein Lichtreflex als eigener Protagonist (*Red Umbrella*, 1955 / *Through Boards*, 1957 / *Mirrors*, 1962). Diese Bilder zeigen keine »reine« Welt, sondern eine Welt, die bereits durch Wahrnehmung hindurchgeht. Gerade dadurch wirken sie nicht weniger wahr, sondern existenziell genauer: als Bilder darüber, dass Wirklichkeit immer auch Erscheinung ist.

Eine besondere Zuspitzung dieser Idee entsteht dort, wo Fotografie das Licht nicht mehr abbildet, sondern es direkt als Spur entstehen lässt. Camera-less-Arbeiten, etwa Fotogramme oder bestimmte Dunkelkammerexperimente, machen sichtbar, dass Fotografie im Kern nicht zuerst »Kamera«, sondern »Belichtung« ist: Licht, das eine Oberfläche berührt und eine Form hinterlässt. In solchen Bildern wird das Licht nicht zum Mittel, sondern zum Thema. Das Foto zeigt dann nicht »die Welt«, sondern die Möglichkeit, dass Licht überhaupt eine Spur schreiben kann.

Auch das Kino – als Bewegung der fotografischen Bilder – kennt diese Dimension. Andrej Tarkowskij spricht vom Film als in Licht gemeißelter Zeit.[2] Gemeint ist weniger ein pathetischer Satz als eine präzise Beobachtung. Licht

2 Vgl. Die versiegelte Zeit: Bildhauerei aus Zeit.

ist im Film nicht bloß Beleuchtung, sondern eine Art, Zeit erfahrbar zu machen. Regen auf Fenstern, Staub in Strahlen, Spiegelungen, Dämmerung – das sind keine Dekorationen, sondern Wahrnehmungsereignisse. Man sieht nicht trotz dieser Partikel, man sieht durch sie: Das Licht wird zum Träger einer Stimmung, die nicht nur zeigt, sondern den Blick verlangsamt.

Dasselbe gilt für das Dunkel. Schatten sind nicht einfach »weniger Licht«, sondern eine andere Grammatik des Erscheinens. In der Fotografie kann Dunkelheit Schutz sein: eine Form, nicht alles auszuleuchten, nicht alles zu besitzen. Josef Koudelkas Bilder – besonders dort, wo Flächen in Schwarz versinken und nur Ränder, Körperfragmente, Horizonte aufglimmen – machen spürbar, dass das Nicht-Gezeigte nicht Leere ist, sondern Spannung (*Exiles*, 1988 / *Chaos*, 1999). Ein Bild gewinnt Tiefe, wenn es sein Geheimnis nicht vollständig abträgt. Das Dunkel ist dann kein Mangel, sondern eine Entscheidung für Abstand und für Unverfügbarkeit.

An dieser Stelle berührt die Frage nach Licht auch die Ethik des Fotografischen. Denn Licht kann entblößen. Es kann herausschneiden, fixieren, ausstellen. Eine Fotografie, die um ihren Überschuss weiß, wird vorsichtiger. Sie lässt dem Motiv seine Restzone des Unausgesprochenen. Nicht alles, was sichtbar gemacht werden kann, sollte sichtbar gemacht werden. Gerade in dieser Zurückhaltung liegt eine Form von Respekt und eine ästhetische Stärke: Das Bild behält Atem.

Wer das physikalisch weiterdrehen will, stößt unweigerlich auf die moderne Optik: auf die Tatsache, dass Sichtbarkeit nur ein schmaler Ausschnitt ist, dass Licht nicht nur Strahl, sondern Ereignis ist, dass Messung eine Rolle spielt. Die Praxis lehrt: Licht ist kein Ding, sondern ein Geschehen und jedes Foto ist eine Form, dieses Geschehen zu binden, ohne es zu erschöpfen.

So wird Fotografie zu einer säkularen Schule der Aufmerksamkeit. Sie erinnert daran, dass Bedeutung nicht nur in dem liegt, was wir sehen, sondern wie es erscheint. Ein ernsthaftes Foto macht die Welt nicht »deutlicher«, sondern oft rätselhafter, nicht weil es verschleiert, sondern weil es die Oberfläche wieder als Tiefe erfahrbar macht. In diesem Sinn ist das Licht im Bild eine »Offenbarung« im wörtlichen, entdramatisierten Sinn: etwas wird sichtbar, und im Sichtbarwerden zeigt sich, dass es mehr gibt als das Sichtbare selbst.

Kapitel 61: Jenseits des Sichtbaren – Quantenoptik und die Grenzen des Fotografischen

Fotografie beginnt mit Licht. Doch die moderne Quantenoptik rückt das Licht aus der Selbstverständlichkeit heraus. Sie zeigt es nicht als ruhigen »Strahl«, der die Welt schlicht abbildet, sondern als Geschehen, dessen Eigenschaften sich je nach Messanordnung anders manifestieren. Was Niels Bohr als Komplementarität beschreibt, lässt sich als eine nüchterne Irritation formulieren: Licht ist nicht erst Welle oder erst Teilchen und dann fotografierbar; es wird in dem, was wir messen, zu dem, was es für uns ist.[1] Sichtbarkeit ist damit kein passiver Zugriff, sondern ein Ereignis, ein Zustand, der im Kontakt zwischen Welt und Apparat entsteht.

Werner Heisenbergs Unschärferelation ist dabei weniger ein exotischer Grenzfall als ein Hinweis auf eine generelle Struktur: Es gibt keine Beobachtung ohne Festlegung.[2] Man kann nicht alles zugleich haben – nicht in der Physik, und auch nicht in der Fotografie. Jede Aufnahme legt fest: kurze Belichtungszeit und eingefrorene Bewegung statt Bewegungsspur und Lichtfülle; offene Blende und Freistellung statt durchgezeichneter Raumtiefe; hohe ISO-Empfindlichkeit statt feiner, rauschfreier Tonwerte. Schon auf der Ebene der Praxis ist Fotografieren ein System von Entscheidungen und Ausschlüssen. Das Bild entsteht nicht nur aus dem, was es zeigt, sondern auch aus dem, was es preisgibt, zurückstellt oder unmöglich macht, weil es sich für eine bestimmte Weise des Zeigens entschieden hat.

Was heißt das für das Fotografische? Man kann den quantenoptischen Gedanken als eine präzise Metapher lesen: Jede Fotografie kollabiert Möglichkeiten. Nicht im Sinn einer Lehrbuchbehauptung über »den« Kollaps, sondern im phänomenologischen Sinn eines radikalen Schnitts: Aus unzähligen mög-

1 Vgl. Atomic Physics and Human Knowledge: Natural Philosophy and Human Cultures / Discussion with Einstein on Epistemological Problems in Atomic Physics.

2 Vgl. Der Teil und das Ganze: Kap. 5.

lichen Ausschnitten, Zeitpunkten, Schärfeebenen, Tonwertverteilungen wird ein einziges Resultat wirklich. Diese Einzigkeit ist kein romantisches Pathos, sondern die Signatur der Entscheidung. Das Foto ist Spur nicht nur des Dagewesenen, sondern der Setzung, die es sichtbar macht. Es ist das Ergebnis einer Festlegung und trägt als Gegenhorizont das mit, was möglich war, aber ungesagt blieb: ein stilles Archiv der nicht gewählten Bilder. »Spur« meint hier nicht primär den materiellen Abdruck des Motivs, sondern die im Bild eingeschriebene Spur der Auswahl: das, was durch Festlegung sichtbar wird und durch dieselbe Festlegung unsichtbar bleibt.

Diese Struktur wird besonders deutlich, wenn Fotografie an ihre physikalische Grenze gerät: das Bild im Rauschen, also ein Bild, das nicht einfach erscheint, sondern sich erst aus statistischen Schwankungen heraus stabilisiert. Bei Nacht, in Innenräumen, in der Astrofotografie, in jeder Situation, in der wenige Photonen ankommen, ist das Foto nicht mehr selbstverständlich »da«. Es entsteht als statistisches Muster. Man sieht das ganz konkret: Das Bild wirkt körnig, fleckig, brüchig – nicht nur, weil »die Technik schlecht ist«, sondern weil hier sichtbar wird, dass Belichtung Zählen ist. Der Sensor registriert Ereignisse, nicht Bedeutungen; und wenn wenige Ereignisse eintreffen, wird die Welt probabilistisch. In solchen Bildern liegt eine stille Lektion: Fotografie zeigt nicht einfach, sie macht sichtbar unter Bedingungen, und diese Bedingungen lassen sich nicht vollständig abschaffen, nur verschieben. Wer je in einer RAW-Datei Schatten hochgezogen hat, kennt diese Erfahrung körperlich: Man »holt« etwas hervor, aber man holt es immer zugleich aus dem Rauschen – als wäre Sehen eine Form des Interpretierens an der Grenze des Messbaren.

Gerade hier kippt das Fotografische in eine erkenntnistheoretische Frage: Wann ist ein Bild »Beleg«, und wann ist es »Inference«, also ein Schluss aus Daten? Moderne Bildgebung beantwortet diese Frage nicht mehr eindeutig. In vielen Kameras entsteht das scheinbar einfache Foto bereits als Rekonstruktion: Mehrfachbelichtungen werden verrechnet, Details aus Serienbildern zusammengeführt, Rauschprofile modelliert, Hauttöne »korrigiert«, Kanten geschärft. Das ist nicht automatisch Manipulation; es ist der Hinweis darauf, dass das Bild immer stärker als Ergebnis eines Verfahrens erscheint. Und diese

Verschiebung ist philosophisch interessant: Das Foto wird weniger »Fenster« als Messprotokoll, weniger Abdruck als berechnete Sichtbarkeit.

Die Quantenoptik erlaubt sogar noch einen schärferen Gedanken, der sich von der Licht-Phänomenologie unterscheidet: Es gibt Bildverfahren, in denen das Bild nicht aus direkter Anschauung, sondern aus Korrelationen entsteht, das heißt, aus Zusammenhängen zwischen Ereignissen. In der wissenschaftlichen Bildgebung (und in manchen quantenoptischen Experimenten) kann eine Struktur sichtbar werden, obwohl kein klassischer »Blick« im vertrauten Sinn stattfindet. Philosophisch ist das eine Provokation: Ein Bild kann entstehen, obwohl das »Sehen« nicht mehr als kontinuierliches Anschauen gedacht werden kann. Das Sichtbare ist dann nicht die Oberfläche der Dinge, sondern das Resultat einer Beziehungsmessung. Fotografie rückt damit in die Nähe einer Aussage, die man sonst eher der Statistik oder der Forensik zuschreibt: Nicht das Einzelereignis überzeugt, sondern die Struktur, die sich über viele Ereignisse stabilisiert.

Damit verschiebt sich auch der Status des Unsichtbaren. Das Unsichtbare ist nicht einfach »das, was wir noch nicht gut genug sehen«. Es ist auch das, was prinzipiell nur als Spur einer Bedingung, als Grenze, als Wahrscheinlichkeitsraum auftaucht. In der quantenoptischen Perspektive ist Unsichtbarkeit nicht bloß Mangel, sondern Grundform: Das Meiste ist Möglichkeit, nicht Erscheinung. Und in der Fotografie ist es ähnlich. Jedes Bild ist ein Sichtbarwerden, das einen riesigen Möglichkeitsraum hinter sich lässt. Das Unsichtbare ist nicht die Kehrseite des Fotos; es ist seine Voraussetzung.

Hier berührt sich die Physik mit einer phänomenologischen Einsicht, ohne sich in ihr aufzulösen. Maurice Merleau-Ponty betont, dass Wahrnehmung nicht Abbild, sondern Verhältnis ist, sie ist ein Geschehen zwischen Leib, Welt und Blick.[3] Übertragen auf das Fotografische heißt das: Die Realität des Bildes ist relational. Sie liegt nicht »im Objekt« und nicht »im Subjekt«, sondern im Vollzug: in der Konstellation aus Motiv, Licht, Apparat, Einstellung, Zeitpunkt, nachträglicher Entwicklung/Interpretation und schließlich dem Blick der Betrachtenden. Das Foto zeigt nicht einfach »die Welt«, sondern

3 Vgl. Phänomenologie der Wahrnehmung: Zweiter Teil, §1, Kap. I, §3, Kap. III, §37, Kap. IV, §46.

eine Weise, wie Welt in einer bestimmten Mess- und Wahrnehmungsordnung erscheinen konnte.

Wenn man diesen Gedanken ernst nimmt, erhält die Fotografie eine neue Form von Demut und eine neue Form von Freiheit. Demut, weil »Sichtbarkeit« nicht selbstverständlich ist, sondern durch Entscheidungen, Grenzen, Rauschen, Verfahren gemacht wird. Freiheit, weil das Bild gerade darin als Kunst- und Erkenntnisform aufleuchtet: Es ist nicht nur Beweis, sondern eine Praxis der Weltbeziehung, die ihre Bedingungen mitdenken kann. In extremen Fällen, etwa Nachtbildern, Langzeitbelichtungen, astrophotografischen Sequenzen, experimentellen Bildverfahren, wird das sogar spürbar: Das Foto ist nicht das Ende des Sehens, sondern sein Labor.

Genau hier liegt die Pointe von »jenseits des Sichtbaren«: Fotografie enthüllt das Unsichtbare nicht endgültig, sondern lehrt, Sichtbarkeit als fragile, kontingente und bedingte Form von Wirklichkeit zu begreifen. Was im Bild erscheint, ist nie die ganze Welt, sondern eine bestimmte Weise ihres Erscheinens: abhängig von Licht, Apparat, Maßstab, Belichtungszeit, Technik und Deutung. Das fotografische Bild öffnet damit keinen Zugang zu einer vollständigen Wahrheit hinter dem Sichtbaren. Es zeigt vielmehr, dass jedes Sichtbare auf Bedingungen beruht, die selbst nicht vollständig sichtbar werden. Gerade darin liegt seine philosophische Kraft: Fotografie macht nicht nur sichtbar, was wir sonst übersehen würden; sie macht erfahrbar, dass Sehen immer begrenzt ist.

Kapitel 62: Nach der Fotografie – das Fotografische

Nicht die Fotografie verschwindet, sondern ihre alte Selbstverständlichkeit. Das Fotografische bleibt – als Weise, Welt sichtbar zu machen, zu prüfen und zu verantworten. Nie zuvor war das Bild so allgegenwärtig, so fließend, so ungreifbar. Wir leben in einem Ozean aus Sichtbarkeit, in einem Strom, der kaum noch Ufer kennt. Bilder entstehen, zirkulieren, verschwinden, oft ohne stabile Autorschaft, ohne festen Ort, ohne Erinnerung. Was einst ein Akt der Aufmerksamkeit war, ist zur automatisierten Geste geworden: aufnehmen, posten, weiterwischen. Gerade darin verschiebt sich die Frage. Es geht nicht mehr nur darum, was Fotografie ist, sondern was vom Fotografischen bleibt, wenn Bilder ihre frühere Bindung an Kamera, Körper, Licht und Welt verlieren.

Das Foto im klassischen Sinn – der belichtete Moment, der sich zwischen Körper, Licht und Welt ereignet – wird zunehmend von Simulation flankiert und in manchen Bereichen ersetzt. Generative Bilder entstehen aus Texten, aus Daten, aus Wahrscheinlichkeiten. Das Licht der Welt wird durch das Licht des Codes ergänzt. Was wir sehen, war nie dort und wirkt dennoch oft, als trüge es Erinnerung. Ihre fotografische Anmutung entsteht, weil solche Bilder aus einem riesigen Vorrat fotografischer Vergangenheit gespeist sind: aus Abermilliarden Aufnahmen, in denen sich kollektive Bildgewohnheiten abgelagert haben. In diesem Sinn nähert sich das KI-Bild dem, was Jean Baudrillard »Simulakrum« nennt: eine Erscheinung ohne Ursprung, die dennoch Realität formt.[1]

Diese Lage ist weniger eine technische als eine ontologische Verschiebung. Mary Ann Doane spricht von einer post-indexikalen Epoche. Bilder sind nicht mehr selbstverständlich durch ein physisches Lichtband an die Welt ge-

1 Vgl. Simulacres et simulation: Kap. 1.

bunden, sondern durch Datenbeziehungen, Rechenwege und Kontexte.[2] Die alte Berührungsphantasie – Welt trifft Film oder Sensor und daraus entsteht das Bild – wird fragil. Aber gerade diese Fragilität macht sichtbar, was immer schon galt: dass »Index« nie nur Physik war, sondern auch Praxis. Ein Foto ist und war nie einfach wahr, weil Licht es hervorbringt. Es muss immer schon gelesen, gerahmt, geprüft, geglaubt oder bezweifelt werden.

Denn in einer Kultur, in der die Form des Dokumentarischen perfekt imitierbar ist, kehrt die Frage der Echtheit nicht einfach als Skepsis zurück, sondern als neue Disziplin: Provenienz. Ein Foto bedeutet dann nicht nur: »Schau hin«, sondern auch: »Schau, woher es kommt.« Zeitstempel, Metadaten, Aufnahmeserien, Kontaktbögen, Veröffentlichungsketten, Zeugen, Archive – all das wird zu einem zweiten, oft unsichtbaren Bildraum, in dem Glaubwürdigkeit entsteht. Was früher als Spur im Bild selbst zu liegen schien, verlagert sich nun teilweise in Verfahren der Prüfung, Rahmung und Bezeugung. Das Fotografische verliert damit einen Teil seiner ontologischen Selbstverständlichkeit und gewinnt zugleich eine soziale, technische und ethische Verantwortungsform. Wahrheit ist nicht garantiert; sie muss als Beziehung zwischen Aufnahme, Kontext und Betrachter organisiert werden.

»Nach der Fotografie« bedeutet daher nicht das Ende des Bildes, sondern das Ende eines Privilegs: des Privilegs, Sichtbarkeit ausschließlich menschlich zu erzeugen. Maschinen sehen, kombinieren, filtern, prognostizieren. Aber sie wissen nicht, was sie sehen. Zwischen maschinischer Sichtbarkeit und menschlicher Erfahrung entsteht ein neues Spannungsfeld: das der Deutung. In einer Welt automatisierter Bilder wird Bedeutung zur letzten Form des Widerstands – nicht als Pathos, sondern als Arbeit: auswählen, ordnen, beschriften, verlangsamen, widersprechen.

Damit wird das Fotografische zu einer Haltung des Sehens, nicht nur zu einer Technik des Fotografierens. Es beginnt nicht erst beim Auslösen und endet nicht mit der Datei. Es beginnt in der Aufmerksamkeit: in der Bereitschaft, etwas nicht sofort zu besitzen, sondern es anzusehen; in der Fähigkeit, zwischen bloßer Sichtbarkeit und Bedeutung zu unterscheiden; in der Geduld, einem Gegenstand, einem Gesicht, einem Ort oder einer Spur Zeit zu geben. Fotografisch sehen heißt, die Welt nicht nur als Material für Bilder zu

2 Vgl. The Emergence of Cinematic Time: Kap. 3.

behandeln, sondern als Gegenüber, dem man sich aussetzt. Diese Haltung kann auch dort wirksam sein, wo gar nicht fotografiert wird: im Betrachten, Auswählen, Ordnen, Zweifeln, Verwerfen und Erinnern.

Hier verschiebt sich auch die Rolle des Fotografen. Er ist nicht mehr nur Produzent einzelner Bilder, sondern ebenso Editor, Zeuge, Leser der eigenen Aufnahmen: jemand, der aus dem Strom eine Form herauslöst. Die zentrale Geste ist dann nicht allein das Aufnehmen, sondern das Unterscheiden. Was bleibt? Was fällt weg? Welche Reihenfolge erzeugt Sinn? Welche Leerstelle muss bleiben, damit ein Bild nicht bloß Information wird? Diese Wendung ist keine romantische Selbsttröstung, sondern eine Konsequenz der Überfülle. Wer fotografisch arbeitet, arbeitet nicht nur mit Motiven, sondern mit Aufmerksamkeit. Er entscheidet nicht nur, was sichtbar wird, sondern auch, was nicht in die Zirkulation gegeben werden muss.

An dieser Stelle gewinnt das Fotobuch besondere Bedeutung. Es ist nicht bloß ein Behälter für Fotografien, sondern eine Schule der Auswahl. Ein gutes Fotobuch behauptet nicht »alles«, sondern baut einen Weg durch Zeit, Raum, Wiederholung, Kontrast und Stille. Es verlangsamt den Blick, setzt Bilder in Beziehung und lässt zwischen ihnen jene Zwischenräume entstehen, in denen Bedeutung wachsen kann. Sequenzierung ersetzt nicht die Kamera, aber sie erweitert den fotografischen Akt. Das Fotografische entsteht nicht nur im einzelnen Bild, sondern auch in der Ordnung, die ein Sehen ermöglicht. Eine Bildfolge kann zeigen, was ein Einzelbild nicht mehr trägt: Tempo, Brüche, Zweifel, Nachhall.

Susan Sontag warnt früh, dass ungebremstes Fotografieren zur »Ästhetik des Konsums« werden kann.[3] Bilder ersetzen Erfahrungen, statt sie zu vertiefen. Heute ist diese Gefahr nicht nur quantitativ, sondern strukturell. Plattformen belohnen das Sofortige, nicht das Nachdenkliche; das Reizstarke, nicht das Zarte; das Wiedererkennbare, nicht das Widerständige. Die künftige Aufgabe des Fotografen besteht daher nicht darin, dem Bilderstrom noch mehr Bilder hinzuzufügen, sondern seine Geschwindigkeit zu unterbrechen. Er setzt dem Strom eine Form entgegen: nicht als moralische Geste, sondern als Rhythmus des Sehens.

3 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.

Ein weiterer Konfliktpunkt der kommenden Bildkultur ist die Autorschaft. Wenn ein Prompt »im Stil von …« liefern kann, wird Stil als Oberfläche verfügbar. Das trifft die Fotografie besonders, weil sie lange zwischen Dokument und Handschrift balancierte. Gerade deshalb liegt die fotografische Signatur künftig weniger im Look als in etwas schwerer Kopierbarem: im Verhältnis zur Welt, in der Dauer einer Annäherung, in der Treue zu einem Thema, in der Art, wie ein Blick Verantwortung übernimmt. Autorschaft wäre dann nicht primär Eigentum am Bild, sondern Wiedererkennbarkeit der Haltung. Sie zeigt sich nicht nur daran, wie etwas aussieht, sondern daran, wie es gesehen, gerahmt und verantwortet wird.

In der visuellen Kultur der kommenden Jahrzehnte – Augmented Reality, Virtual Reality, Sensorbilder, computationale Simulation – wird das Fotografische weiterwirken, oft ohne als solches erkannt zu werden. Jede gerenderte Textur, jedes künstliche Licht, jede Tiefenschärfe-Ästhetik trägt den Schatten der Kamera in sich: den Wunsch, Welt in Sichtbarkeit zu übersetzen. Doch gerade weil dieses Übersetzen überall geworden ist, braucht es wieder Orte des Entzugs. Der bewusste fotografische Akt der Zukunft ist nicht das »Noch mehr«, sondern das Innehalten: eine Unterbrechung im Strom, eine Pause, in der Sehen wieder zu Schauen werden kann.

Und hier berührt das Fotografische etwas, das sich nicht technisch erledigt: das punctumhafte Moment der Betroffenheit. Roland Barthes nennt punctum, was »mich trifft«, ohne dass ich es vollständig begründen kann. Dieses Getroffensein ist nicht an Film oder Sensor gebunden; es kann auch in synthetischen Bildern auftreten. Aber im fotografischen Sinn bekommt es eine besondere Schärfe, weil es an eine Spur gekoppelt bleibt: an das Wissen, dass da etwas gewesen ist, dass ein Blick sich einer Welt ausgesetzt hat. Das punctum ist dann nicht Beweis, sondern Erfahrung von Gegenwart im Bild. Es erinnert daran, dass Bilder nicht nur gesehen, sondern erlitten, befragt, erinnert und bewahrt werden.

Wenn die letzten Kapitel etwas zeigen, dann dies: Das Fotografische ist längst über die Kamera hinausgewachsen. Es erscheint als Netz von Fragen – nach Körper und Apparat, nach Wahrheit und Vertrauen, nach Sichtbarkeit und Macht, nach Ökologie und Überfluss, nach menschlichem und nicht-menschlichem Sehen. In diesem Netz verschiebt sich der Schwerpunkt:

vom Bild als Objekt zur Wahrnehmung als Praxis, vom Medium zur Haltung, von der Produktion zur Verantwortung. Das Fotografische bezeichnet nicht mehr nur eine Klasse von Bildern, sondern eine bestimmte Weise, sich zur Welt zu verhalten: aufmerksam, auswählend, prüfend, verletzlich, verantwortlich.

So endet die Fotografie nicht, sondern verwandelt sich. Aus der Technik wird eine Denkfigur; aus dem Bild ein Vorgang; aus dem Sehen eine Praxis der Aufmerksamkeit. Das Fotografische bleibt dort lebendig, wo ein Blick nicht nur registriert, sondern unterscheidet; wo er nicht nur erzeugt, sondern verantwortet; wo er nicht nur Bilder hervorbringt, sondern Weltbeziehungen prüft.

Nach der Fotografie beginnt daher nicht einfach eine neue Bildtechnik. Es beginnt eine verschärfte Frage nach dem Sehen selbst. Was heißt es, aufmerksam zu sein, wenn Bilder automatisch entstehen? Was heißt es, Vertrauen zu bilden, wenn Spuren simulierbar werden? Was heißt es, Verantwortung zu übernehmen, wenn Sichtbarkeit überall verfügbar ist? Das Fotografische antwortet darauf nicht als Nostalgie des analogen Bildes, sondern als Haltung: langsam zu sehen, bewusst zu wählen, Herkunft und Kontext mitzudenken, dem Sichtbaren zu misstrauen, ohne das Vertrauen in die Welt aufzugeben.

Nach der Fotografie bleibt das Fotografische: als Kunst der Unterscheidung, als Ethik der Aufmerksamkeit und als Denken im Bild.

IX. Denken im Bild

Fotografie als Denken im Bild:
Aufmerksamkeit, Urteilskraft
und offener Blick

Kapitel 63: Fotografie als Denken im Bild

Fotografie und Philosophie teilen einen gemeinsamen Ursprung: den Wunsch, Wirklichkeit zu erkennen. Beide versuchen, das Unsichtbare sichtbar zu machen, das Flüchtige zu fassen, dem Offensichtlichen Tiefe zu geben. Doch sie tun es auf unterschiedliche Weise: Die Philosophie denkt in Begriffen, die Fotografie in Erscheinungen. Wo die Philosophie fragt: »Was ist?«, antwortet die Fotografie mit: »So erschien es.«

Aber beide Formen des Erkennens sind weniger verschieden, als sie scheinen. Denn das Fotografische ist eine Form des Philosophischen – ein Denken mit anderen Mitteln.

Walter Benjamin sieht in der Fotografie ein Werkzeug, um die Welt »neu zu sehen«, und nennt das, was sie offenlegt, das »Optisch-Unbewusste«[1]. In ihr offenbare sich jene Dimension der Wirklichkeit, die sich erst durch das Medium zeigt. Die Fotografie wird so zu einer Erkenntnisform, die nicht im Nachdenken, sondern im Aufscheinen liegt. Sie enthüllt Strukturen, Rhythmen und Beziehungen, die dem alltäglichen Blick entgehen. Der fotografische Akt ist damit ein Akt des Fragens: nicht »Was ist das?«, sondern »Wie erscheint es und was bleibt hinter dieser Erscheinung verborgen?«

Roland Barthes beschreibt das Foto als Ort, an dem Bedeutung und Erfahrung zusammenfallen. Das Bild zwingt uns zum Denken über Zeit, Tod und Identität. Das punctum, jener kleine Stich, der ›mich trifft‹, ist eine Erfahrung von Sinn, bevor er in Begriffe übersetzt ist. In diesem Moment wird das Bild zum Auslöser eines Denkens, das nicht aus Erklärung entsteht, sondern aus Berührung: Das punctum ›trifft‹, bevor es verstanden wird.[2]

Denn jedes Foto enthält mehr, als es zeigt. Es verweist auf das Unsichtbare, auf das, was nicht im Bild ist, auf das, was war, bevor der Auslöser gedrückt

1 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. XIII.
2 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 5, 9, 11, 22, 23, 39, 46.

wurde, und auf das, was kommt – jene Zukunft, die das Bild nicht zeigt, aber als Möglichkeit mitführt. Ein Fuß, der gleich die Pfütze trifft; ein Gesicht, das zu sprechen beginnen wird; ein Schatten, der sich verlängert. Fotografie ist immer auch eine Logik des Mehr-als-zu-Sehenden: ein Denken in Andeutungen, in Übergängen, in offenen Fortsetzungen.

Vilém Flusser versteht das Fotografieren als eine Form des Philosophierens, als dialogisches Spiel mit dem Apparat. Der Fotograf sei ein Programmierer von Bedeutungen, der innerhalb technischer Möglichkeiten neue Kombinationen des Sichtbaren erzeugt.[3] Denken heißt hier, Möglichkeiten zu öffnen. Das fotografische Denken entsteht im Zwischenraum von Intention und Zufall und oft gerade dort, wo der Apparat hilft, aber nicht entscheidet: wo der Blick noch tastet.

Auch Ludwig Wittgenstein bemerkt, dass unser Denken in Bildern strukturiert sei. »Ein Bild hielt uns gefangen«[4], schreibt er und meint damit die Macht der visuellen Vorstellungen, die den Rahmen unseres Weltverständnisses bilden. Fotografie zeigt diese Macht in Reinform: Sie macht sichtbar, dass Denken schon im Sehen beginnt. Jedes Bild ist ein Modell von Welt, eine Hypothese über Wirklichkeit, eine stille Proposition ohne Worte.

Dabei besitzt Fotografie eine eigene Grammatik: nicht im Sinn fixer Regeln, sondern als Set von Beziehungen – Nähe und Distanz, Vordergrund und Hintergrund, Licht und Schatten, Schärfe und Unschärfe, Blickrichtung und Schnitt. Diese Grammatik ist »lesbar«, aber sie bleibt offen. Das Bild zwingt nicht zu einer eindeutigen Aussage, es legt Bedeutungsräume an. Gerade darin liegt seine Denkfähigkeit. Es behauptet nicht, es zeigt Bedingungen. Es spricht nicht in Sätzen, sondern in Konstellationen. Seine Denkfähigkeit besteht darin, Beziehungen sichtbar zu machen: zwischen Dingen und Körpern, Licht und Raum, Nähe und Distanz, Anwesenheit und Abwesenheit. Ein Foto formuliert keine These im sprachlichen Sinn; es ordnet Elemente so, dass eine Frage entsteht. Es zeigt, unter welchen Bedingungen etwas erscheint, und lässt zugleich offen, wie dieses Erscheinen zu deuten ist. Gerade diese Offenheit macht es philosophisch fruchtbar: Das Bild liefert keine fertige Antwort, sondern eine Anordnung, in der Denken beginnen kann.

3 Vgl. Für eine Philosophie der Fotografie: Kap. III, IV, V.
4 Philosophische Untersuchungen: Teil I, §115.

Doch das fotografische Denken endet nicht am Rand des Sichtbaren. Es denkt auch im Schatten des Bildes, in dem, was ausgespart bleibt. Ein gutes Foto ist nicht nur das, was es zeigt, sondern auch die Leerstelle, die es lässt: der Raum außerhalb des Rahmens, das nicht Erläuterte, das nicht Aufgelöste. Diese Leerstelle ist nicht Mangel, sondern Struktur. Sie ist der Ort, an dem der Betrachter weiterdenkt, ergänzt, widerspricht, erinnert. Das Bild wird dadurch weniger zum Abschluss als zum Anfang.

In diesem Sinn ist jedes Foto auch Spur. Nicht nur Spur dessen, was einmal vor der Kamera war, sondern Spur einer Festlegung: Ausschnitt, Zeitpunkt, Entscheidung. Klassisch verstanden trägt Fotografie dabei eine besondere Spurform in sich, eine indexikalische Bindung: Licht von etwas Wirklichem hat das Aufnahmemedium berührt, hat eine physische oder technische Registrierung hinterlassen. Diese Indexikalität ist kein Garant »der Wahrheit«, aber eine besondere Art von Weltbezug. Das Bild behauptet nicht, es belegt eine Berührung. Und zugleich ist es, paradoxerweise, immer auch das Schattenarchiv dessen, was nicht geworden ist: all jener Möglichkeiten, die im Moment der Aufnahme mit anwesend waren, aber nicht ins Bild eingingen.

Das fotografische Denken bewegt sich damit zwischen Anschauung und Begriff. Es beginnt mit Wahrnehmung – einem Licht, einer Linie, einem Moment – und führt über die Betrachtung zur Reflexion. Ein gelungenes Foto enthält eine Idee, ohne sie auszusprechen. Es ist eine Form ästhetischer Erkenntnis, in der Empfindung und Gedanke zusammenfallen. Die Philosophie beschreibt diese Bewegung abstrakt; die Fotografie vollzieht sie konkret.

Man kann diese Denkbewegung in Fotografien wiedererkennen, die weniger »Themen« präsentieren als Haltungen, die sich in Weisen zeigen, die Welt zu befragen. Hiroshi Sugimotos *Seascapes* etwa zeigen fast nichts als eine horizontale Teilung: Wasser unten, Himmel oben, dazwischen eine Linie, die zugleich Grenze und Einladung ist. Gerade weil hier kaum Ereignis sichtbar wird, verschiebt sich die Aufmerksamkeit auf den Akt des Sehens selbst. Das Denken entsteht aus Verknappung. Das Bild hält eine große Leerstelle offen, in die Dauer, Stimmung und Erinnerung einziehen können. Die Grammatik ist minimal und gerade dadurch streng.

Eine andere Haltung ist die der Fürsorge. Bilder, die nicht »beweisen«, sondern bezeugen, dass Nähe möglich war. Nan Goldins Fotografien wirken oft wie aus dem Inneren eines Lebens heraus aufgenommen, als stünde man

nicht vor einer Szene, sondern mitten in ihr. Man spürt das Licht einer Zimmerlampe, die Müdigkeit in Gesichtern, die nicht posieren. Erkenntnis entsteht hier nicht aus Distanz, sondern aus Teilhabe: Das Bild denkt, indem es Beziehung zeigt und die Zerbrechlichkeit dieser Beziehung gleich mit. Die Spur ist nicht nur optisch, sondern sozial. Man sieht nicht »ein Motiv«, sondern eine geteilte Situation. Ein besonders eindringliches Beispiel ist *Gotscho Kissing Gilles, Paris* von 1993. Goldin zeigt Gilles im Krankenhausbett, während Gotscho sich über ihn beugt und ihn küsst. Das Bild bezeugt Krankheit, Nähe und die Zerbrechlichkeit einer Beziehung, ohne diese Beziehung von außen zu erklären. Seine Erkenntnis liegt nicht in der Distanz, sondern in der geteilten Situation: Die Spur wird hier zur Beziehung.

Dann gibt es eine Haltung der Rekonstruktion oder des »konstruktiven Dokumentarischen«: Jeff Wall baut Situationen, die auf den ersten Blick wie zufällig gefunden wirken könnten, aber in Wahrheit sorgfältig komponiert sind. Diese Inszenierung ist keine Flucht aus der Wirklichkeit, sondern eine Frage an unsere Bild-Grammatik: Woran erkennen wir »Dokumentarisches«? Welche Codes lassen uns glauben, wir sähen »die Welt selbst«? Das Foto wird zum Gedankenexperiment und zeigt, dass fotografische Evidenz immer auch eine Form der Lesbarkeit ist. Ein besonders prägnantes Werk hierzu von Jeff Wall ist *Mimic* von 1982. Wall rekonstruiert darin eine von ihm beobachtete Szene rassistischer Alltagsaggression auf einem Gehweg in Vancouver. Auf den ersten Blick wirkt das Bild wie ein zufälliger Moment der Street Photography; tatsächlich ist es mit Schauspielern, gewähltem Ort, Großformatkamera und sorgfältiger Lichtführung inszeniert. Gerade dadurch wird es zum Gedankenexperiment über dokumentarische Lesbarkeit: Das Bild zeigt nicht nur eine Situation, sondern auch die Codes, durch die wir eine Situation als »wirklich« erkennen.

Eine weitere Haltung ist die des Archivs: Fotografie als Ordnung des Verborgenen. Taryn Simon fotografiert Dinge und Orte, die man selten sieht, obwohl sie unser Leben strukturieren: Dokumente, Objekte, Räume institutioneller Macht (*An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2007). Ihre Bilder sind nüchtern und präzise; gerade dadurch wird sichtbar, wie »Wirklichkeit« durch Klassifikation entsteht. Hier ›denkt‹ das Foto weniger als Stich (punctum) denn als System: Es fragt, was sichtbar werden darf und was in der Verwaltung des Unsichtbaren verschwindet.

Schließlich gibt es eine Haltung der Selbstkritik des Sehens: Thomas Demand baut aus Papier und Karton Räume nach und fotografiert sie so überzeugend, dass man zunächst Realität vermutet (*Kontrollraum / Control Room*, 2011 / *Junior Suite*, 2012). Doch irgendwann kippt die Gewissheit: eine Kante ist zu sauber, eine Oberfläche zu still. In diesem kurzen Moment wird sichtbar, wie sehr wir nicht nur Dinge sehen, sondern Glaubwürdigkeit – wir lesen Welt über Bildzeichen. Das Foto ›denkt‹ hier über seine eigene Grammatik nach. Es zeigt, dass Sichtbarkeit nicht einfach »da« ist, sondern gemacht wird.

So zeigt sich: Fotografisches Denken ist nicht nur ein Thema, sondern ein Spektrum von Haltungen – von Verknappung und Fürsorge über Rekonstruktion und Archiv bis zur Selbstkritik. Jedes dieser Bilder stellt eine andere Frage, ohne sie auszusprechen: Was ist Nähe? Was ist Evidenz? Was ist Macht? Was ist Wirklichkeit? Und immer wieder führt es zurück zur Spur: zur Berührung, zur Festlegung, zur Leerstelle, die Bedeutung erst möglich macht.

Wenn Philosophie die Welt zu begreifen sucht, dann ist Fotografie der Versuch, sie zu sehen und in ihrem Sichtbarwerden mehr zu entdecken als nur Formen. Beide sind Wege zum Sinn, aber sie nähern sich ihm von entgegengesetzten Seiten: die Philosophie vom Denken her, die Fotografie vom Erscheinen. Sie treffen sich genau dort, wo das Denken still wird und das Sehen beginnt.

Das Fotografische als philosophische Haltung bedeutet daher, im Bild eine Frage zu erkennen – über Zeit, über Sein, über das, was bleibt, und über das, was kommt. Sie lehrt, dass Wahrheit nicht im Begriff, sondern in der Aufmerksamkeit liegt: im genauen Hinsehen, im Aushalten des Sichtbaren und im Erspüren des Unsichtbaren. Das Fotografische wird so zur Ethik des Wahrnehmens, es wird eine Disziplin des Blicks, die nicht erobert, sondern versteht; die nicht festhält, sondern öffnet.

Hier ist die tiefste Verbindung zwischen Fotografie und Philosophie: Beide suchen jene Form des Sehens, die über das Gesehene hinausreicht. Die Fotografie macht aus Denken Anschauung; die Philosophie macht aus Anschauung Bedeutung. Gemeinsam bilden sie eine Bewegung zwischen Licht und Idee, zwischen dem, was sichtbar wird, und dem, was sich erst im Unsichtbaren zeigt.

Und dann ist das letzte Bild, das bleibt, kein sichtbares, sondern ein gedankliches: die Einsicht, dass Sehen selbst eine Form des Denkens ist und dass dieses Denken weiter reicht, als das Auge sehen kann.

Kapitel 64: Was ein gutes Foto ausmacht

Was macht ein gutes Foto aus? Diese Frage stellt sich unausweichlich, wenn man sich mit Fotografie ernsthaft auseinandersetzt. Doch je tiefer man in Praxis und Theorie eindringt, desto weniger lässt sie sich eindeutig beantworten. Es gibt keine Formel, keine Checkliste, keine objektive Skala. Und doch gibt es Bilder, die bleiben. Bilder, die wirken, die sich einprägen, die etwas auslösen. Woran liegt das?

Zunächst: Ein gutes Foto ist handwerklich sauber. Es ignoriert die Technik nicht, sondern beherrscht sie. Schärfe, Belichtung, Bildaufbau, Fokus, Timing – all das ist nicht nebensächlich. Aber: Technik allein macht kein gutes Bild. Sie ist Voraussetzung, nicht Garantie. Man kann perfekt belichten und trotzdem belanglos bleiben.

Zugleich bedeutet handwerkliche Sorgfalt nicht technische Perfektion. Viele große Fotografen – allen voran Henri Cartier-Bresson – arbeiten bewusst mit leichten Unschärfen, Bewegungsresten oder scheinbar flüchtigen Bildordnungen, wenn diese den inneren Rhythmus eines Moments transportieren. In *Derrière la Gare Saint-Lazare* (1932) etwa ist nicht technische Makellosigkeit entscheidend, sondern das fragile Zusammenfallen von Sprung, Spiegelung, Fläche und Augenblick. In *Hyères, France* (1932) wiederum trägt der vorbeifahrende Radfahrer, leicht verwischt und im nächsten Moment schon verschwunden, die gesamte Spannung der Komposition. Cartier-Bresson versteht den entscheidenden Moment nicht als Garantie bloß formaler Perfektion. Er beschreibt Fotografie vielmehr als den Versuch, Leben im Augenblick seines Geschehens festzuhalten; Komposition ist dabei kein äußerer Schmuck, sondern nur dann gerechtfertigt, wenn sie die Lebendigkeit der Situation trägt. Der Wert eines Fotos liegt somit nicht in glatter Makellosigkeit, sondern darin, dass Form und Ereignis zu einer stimmigen, lebendigen Bildwirk-

lichkeit zusammenfinden.[1] Technische »Unsauberkeit« kann daher Ausdruck größter Präzision sein, einer Präzision des Moments, nicht der Mechanik. Das Bild wirkt, weil es atmet, weil es die Spontaneität eines Augenblicks trägt, der sich nicht wiederholen lässt.

Man kann das auch an Bildern verstehen, die gerade durch ihre scheinbare Rauheit unverwechselbar werden. Robert Franks *Trolley – New Orleans* (1955) etwa: Gesichter in den Fenstern einer Straßenbahn, voneinander getrennt durch Rahmen und Sitzreihen, ein flüchtiger Blick in eine Gesellschaftsordnung, die sich nicht »erklärt«, sondern im Bild zeigt. Nichts daran wirkt geschniegelt; es ist eher ein schnelles, riskantes Sehen. Und doch hat man nachher das Gefühl, etwas über Nähe und Distanz gelernt zu haben – nicht als These, sondern als Erfahrung im Auge.

Ein gutes Foto entsteht dort, wo etwas sichtbar wird, das vorher nicht sichtbar war oder nicht gesehen wurde. Das kann ein Ausdruck sein, eine Geste, ein Moment. Es kann auch ein Gedanke sein, eine Haltung, eine Irritation. Fotografie kann nicht nur abbilden, sie kann auch denken – im Bild. Sie formuliert nicht in Sprache, sondern in Form, Licht, Perspektive. Henri Cartier-Bresson fasst es so: Dieses Leben zeigt sich nicht in technischer Brillanz, sondern in der Präsenz eines Gedankens im Bild.

Auch das Gegenteil des dramatischen Moments kann ein gutes Foto sein: ein radikal alltäglicher Gegenstand, der plötzlich »zu viel« Bedeutung trägt. William Egglestons *The Red Ceiling* (1973) ist dafür ein klassisches Beispiel: eine Decke, ein grelles Rot, eine Glühbirne, ein paar Drähte und fast nichts »passiert«. Und doch wird die Szene so intensiv, dass man ihr nicht ausweichen kann. Das Bild zeigt eine Haltung: die Bereitschaft, dem Banalen die gleiche Würde zu geben wie dem Ereignis. Ein gutes Foto muss nicht beweisen, dass etwas wichtig ist; es kann Wichtigkeit erzeugen, indem es Aufmerksamkeit präzise setzt.

Und manchmal wird Bedeutung gerade dadurch erzeugt, dass ein Foto nicht »das Spektakel« zeigt, sondern seine Spur. Shōmei Tōmatsus *Bottle Melted by the Atomic Bomb, Nagasaki* (1961) zeigt kein Opfer, keine Explosion, keine Aktion, sondern eine deformierte Flasche, als hätte Hitze Zeit und Materie ineinander gedrückt. Das ist eine andere Haltung: Zurückhaltung. Das

1 Vgl. The Decisive Moment: Composition.

Bild nimmt die Gewalt ernst genug, um sie nicht auszuschlachten. Es zeigt: Auch ein Objekt kann Zeugnis ablegen und gerade die Stille des Gegenstands kann lauter sein als jede Szene.

An dieser Stelle lässt sich Roland Barthes' Begriff des punctum noch einmal anders lesen: nicht als Theorie des Fotos überhaupt, sondern als Hinweis auf eine Qualität, die ein gutes Bild besitzen kann. Ein gutes Foto erschöpft sich nicht im Wiedererkennen des Motivs. Es enthält ein Moment, das den Blick aufhält: ein Detail, eine Geste, eine Spannung, eine Unruhe, die sich nicht sofort in eine Erklärung übersetzen lässt. Dieses Moment muss nicht spektakulär sein. Es kann klein sein, beiläufig, fast übersehen. Aber es verändert das Bild, weil es den Betrachter nicht nur sehen lässt, sondern weitersehen lässt.[2]

Darin liegt eine entscheidende Qualität guter Fotografie: Sie zeigt genug, um eine Wirklichkeit erfahrbar zu machen, und lässt genug offen, damit diese Wirklichkeit nicht abgeschlossen ist. Ihr Mehrwert liegt nicht in einem geheimnisvollen »Dahinter«, sondern im Verhältnis von Gezeigtem und Ausgelassenem, von Form und Leerstelle, von sichtbarer Spur und gedanklicher Fortsetzung. Ein gutes Foto erklärt nicht alles. Es schafft eine Ordnung, in der Bedeutung entstehen kann. Es bleibt im Blick, weil es nicht vollständig verbraucht wird.

Bedeutung entsteht nicht nur beim Fotografieren, sondern vor allem im Moment der Betrachtung. Ein Bild ist nicht vollständig, solange es nicht gesehen wird. Und selbst dann ist es nicht abgeschlossen. Was ein Foto bedeutet, hängt nicht allein vom Fotografen ab, sondern vom Betrachter. Die Beziehung ist offen. Sie kann scheitern. Sie kann missverstanden werden. Sie kann mehr auslösen, als beabsichtigt war oder weniger. Elina Brotherus bringt es auf den Punkt, wenn sie sagt, dass ein Bild erst wirklich durch den Blick des anderen existiert.[3] In diesem Zwischenraum entsteht die eigentliche Spannung des Bildes.

Ein Foto ist dann gut, wenn es in diesem Raum funktioniert, wenn es anschlussfähig ist. Wenn es Fragen stellt oder Antworten provoziert. Wenn es etwas berührt, ohne zu erklären. Es kann laut sein oder leise, direkt oder subtil. Wichtig ist nicht der Stil, sondern die Wirkung. Manchmal auch die

2 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 5, 9, 11, 22, 23, 39, 46.
3 Vgl. Interviews 2010–2015.

Störung. Ein gutes Bild stellt sich nicht immer zur Schau. Es bleibt. Oder es kommt wieder.

Auch hierfür gibt es Bilder, die wie Lehrstücke wirken. Diane Arbus' *Identical Twins, Roselle, New Jersey* (1967) zeigt zwei Mädchen nebeneinander, gleiche Kleidung, gleiche Frisur und doch minimale Abweichungen im Ausdruck, ein kaum greifbarer Riss zwischen »gleich« und »nicht gleich«. Das Foto ist keine hübsche Szene; es ist eine Frage an den Betrachter: Was genau sehe ich hier eigentlich? Warum fühlt sich das so nah und zugleich so fremd an? Diese Qualität – das irritierende, nicht ganz auflösbare Mehr – ist oft ein Kennzeichen dessen, was man später »ein gutes Bild« nennt.

Aber wie lässt sich das planen? Planen lässt sich vieles; ob der Plan im Bild aufgeht, ist eine andere Frage. Das Wesen eines guten Bildes ist, dass es mehr ist als Absicht. Es übersteigt den Plan. Es hat eine Wirkung, die sich nicht kontrollieren lässt. Ein Kunstwerk ist ein Kunstwerk, wenn es als solches funktioniert. Mit Boris Groys ließe sich zuspitzen, dass ein Kunstwerk nicht im Dargestellten aufgeht, sondern in seiner Verwendung, seiner Kontextualisierung und der Differenz, die es erzeugt.[4] Das gilt auch für Fotografie. Sie ist ein offenes Spiel mit Form, Bedeutung und Blick.

Der Fotograf kann die Voraussetzungen durch Aufmerksamkeit, Haltung, Technik, Geduld schaffen. Aber ob das Bild gelingt, entscheidet sich nicht allein im Moment der Aufnahme. Es entscheidet sich im Blick der anderen. Und manchmal auch gegen die eigene Absicht. Das Gute am guten Bild ist: Es gehört nie nur dem, der es gemacht hat.

Das bedeutet nicht Beliebigkeit. Es bedeutet: Risiko. Wer fotografiert, setzt etwas aus. Sich selbst. Das Bild. Die Idee. Wer ein gutes Foto machen will, braucht Handwerk, ja. Aber auch Offenheit, Zweifel, Bereitschaft zum Kontrollverlust. Vielleicht ist das der wichtigste Maßstab: ob ein Bild etwas zulässt, das größer ist als seine eigene Konstruktion.

Ein gutes Foto ist kein Beweis. Es ist ein Angebot. In der digitalen Gegenwart ist es so einfach wie noch nie, Bilder zu machen, zu verbreiten, zu manipulieren. Die digitale Fotografie verändert das Verhältnis von Sichtbarkeit, Authentizität und Aufmerksamkeit grundlegend. Bilder konkurrieren in

4 Vgl. Kunstkritik als Kunst.

endlosen Feeds um einen flüchtigen Moment der Wahrnehmung. Oft zählt nicht mehr, ob ein Bild gut ist, sondern ob es wirkt, klickt, weitergeleitet wird.

Gerade deshalb bleibt die Frage nach dem guten Foto relevant. Vielleicht sogar mehr denn je. In einer Welt der Bilderflut braucht es Bilder, die sich entziehen. Die nicht nur bestätigen, sondern unterbrechen. Die nicht glatt sind, sondern widerständig. Gute Fotos – im Sinne dieses Textes – entstehen nicht durch Algorithmen oder Trends, sondern durch Haltung, Reflexion, Bewusstheit. Auch im Digitalen bleibt Fotografie ein Mittel, um zu sehen und anders zu sehen.

Und schließlich gibt es noch eine letzte, oft unterschätzte Form des Guten: das Kleine, Unaufdringliche, das sich der großen Geste verweigert. Masao Yamamoto etwa arbeitet in *A Box of Kū* (1998) mit winzigen Abzügen, die wie Fundstücke wirken – als hätte man ein Bild eher aufgehoben als »gemacht«. Solche Fotografien erinnern daran, dass ein gutes Foto nicht laut werden muss, um präsent zu sein. Es kann die Größe gerade dadurch gewinnen, dass es nicht drängt. Dass es nicht »Content« sein will, sondern eine Spur, die man fast wie mit den Fingerspitzen betrachtet.

Es gibt außerdem eine Haltung, die in ästhetischen Debatten oft unterschätzt wird: Humor. Nicht als Gag, sondern als Form der Erkenntnis. Elliott Erwitt ist dafür exemplarisch. In vielen seiner Fotos kippt eine alltägliche Szene durch eine kleine Verschiebung ins Komische: ein Hund, der mit einem Menschen »verschmilzt« (*Bulldogs/New York City, USA*, 2000), Beine und Pfoten, die sich im Bildrhythmus reimen (*New York City, Dog Legs*, 1974), ein Kuss im Auto, der zugleich Intimität und Absurdität trägt (*California Kiss, Santa Monica*, 1955). Solche Bilder wirken leicht, aber sie sind präzise gebaut. Der Witz entsteht nicht aus dem Motiv, sondern aus dem Blick, der die Welt auf eine unerwartete Weise ordnet. Humor kann daher eine Form der Wahrhaftigkeit sein. Er zeigt, dass Wirklichkeit nicht nur aus Tragik oder Bedeutungsschwere besteht, sondern aus Brüchen, Irritationen, kleinen Unwahrscheinlichkeiten. Ein gutes Foto darf auch lächeln und gerade dadurch bleibt es im Gedächtnis, weil es die Starrheit des Bedeutens unterläuft.

Am anderen Ende des Spektrums steht die radikale Formstrenge: Bilder, die nicht »erzählen«, sondern ordnen. Bernd und Hilla Becher zeigen mit ihren Typologien von Fördertürmen, Wassertürmen oder Hochöfen (etwa

Fördertürme, Großbritannien/Winding Towers, United Kingdom (1966–1997) oder *Wassertürme/Water Towers* (1972)), wie fotografisches Denken als System sichtbar wird: gleiche Perspektive, neutrales Licht, serielles Prinzip. Jedes einzelne Bild wirkt beinahe sachlich, doch in der Reihe entsteht eine eigentümliche Spannung. Unterschiede werden lesbar, weil die Form gleich bleibt. Hier ist das Gute nicht der einzelne »Treffer«, sondern die Konsequenz einer Methode – Fotografie als visuelle Grammatik. Ähnlich funktionieren die menschenleeren Interieurs von Candida Höfer, etwa *Trinity College Library Dublin I* (2004) oder *Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra IV* (2006): Räume, die durch ihre Strenge plötzlich wie Aussagen über Macht, Ordnung und Öffentlichkeit wirken, ohne dass jemand im Bild sein müsste. Solche Fotografien zeigen, dass ein gutes Bild auch dort entstehen kann, wo es kühl bleibt: nicht als Distanz, sondern als Präzision. Die Strenge ist dann keine Kälte, sondern eine Art von Klarheit, die den Betrachter zwingt, länger zu sehen.

Als letzte Pointe dieses Kapitels lässt sich festhalten: Ein gutes Foto ist kein Beweis und kein Verbrauchsbild des Augenblicks. Es ist eine Form von Aufmerksamkeit, die Haltbarkeit besitzt. Es unterbricht Gewohnheiten, ohne bloß zu schockieren; es öffnet Bedeutung, ohne sie zu erklären; es lässt Raum, ohne leer zu sein. In einer Welt, in der Bilder unendlich werden, ist das gute Foto nicht das lauteste, sondern das, das bleibt – nicht weil es perfekt ist, sondern weil es etwas zulässt, das größer ist als seine eigene Konstruktion. Es ist ein Angebot, das den Blick nicht konsumiert, sondern verwandelt.

Kapitel 65: Der fotografische Blick – Was ein Fotograf macht

Was macht ein Fotograf? Die Frage führt vom fertigen Bild zurück zum Ursprung: zum Blick, zur Haltung, zur Art, in der jemand in der Welt steht. Fotografieren ist mehr als das Drücken eines Auslösers. Es ist ein Bündel aus Entscheidungen – oft schnell, manchmal über Jahre hinweg. Ein Fotograf ist nicht bloß Produzent von Bildern, sondern Stifter von Aufmerksamkeit. Er setzt Grenzen, er wählt Nähe oder Distanz, er entscheidet, ob etwas als Moment, als Serie oder als Spur erscheinen soll.

Oft heißt es, Fotografen »sehen mehr«. Wahrscheinlicher ist: Sie sehen anders. Nicht weil sie über ein besseres Auge verfügten, sondern weil sie sich antrainieren, was sie ernst nehmen. Der fotografische Blick ist ein Blick, der Beziehungen zwischen Dingen, zwischen Menschen, zwischen Licht und Oberfläche, zwischen Zufall und Form liest. Er ist ein Blick, der nicht nur erfasst, sondern lauscht: Er registriert, wie eine Szene antwortet, wenn man ihr Zeit gibt.

Man kann diesen Blick konkretisieren, wenn man ihn als Arbeit an fünf Grundproblemen versteht – nicht als Regeln, sondern als Felder, in denen fotografische Entscheidungen immer wieder auftauchen: das Ding, das Detail, der Rahmen, die Zeit, der Standpunkt.[1] Diese fünf sind keine Theorie über Fotografie; sie sind nahezu ihr tägliches Handwerk.

(1) Das Ding – das Ernstnehmen des Gegenstands: Manche Fotografen arbeiten so, als gäbe es im Sichtbaren selbst schon genügend Bedeutung – man müsse sie nur nicht überreden. Eugène Atget ging morgens durch Paris und fotografierte Fassaden, Treppen, Schaufenster, leere Straßen, etwa in *Cour, 28 rue Bonaparte* (1910) oder *Rue de Seine* (1924). Es wirkt nicht spektakulär. Und doch entsteht aus der Beharrlichkeit ein Denken. Die Stadt wird nicht Kulisse, son-

1 Vgl. Szarkowski, John: The Photographer's Eye.

dern Gedächtnis. Der Fotograf ist hier weniger Jäger als Archivar, jemand, der die Welt so behandelt, als verdiene sie ein Protokoll.

(2) Das Detail – die Kunst, im Kleinen eine Welt zu finden: In der Fotografie kann ein Detail den ganzen Ton bestimmen. Walker Evans' sachliche Genauigkeit – etwa in *American Photographs* (1938) – zeigt, wie ein Schild, eine Holzfuge, ein Gesichtsausdruck zu einer sozialen Grammatik wird. Das ist nicht »Dekoration«, sondern Erkenntnis. Der Fotograf liest Welt im Partikel. Hier wird der Blick analytisch, ohne kalt zu sein.

(3) Der Rahmen – die Setzung einer Grenze, die Sinn erzeugt: Der Rahmen ist keine Umrandung, er ist eine Behauptung: Das hier zählt. In der *Street Photography* wird das besonders anschaulich, weil der Rahmen in einer chaotischen Welt plötzlich Ordnung stiftet, nicht Ordnung im Sinne von Glättung, sondern Ordnung als Lesbarkeit. Garry Winogrand ist ein exemplarischer Fall: In *World's Fair, New York City* (1964) oder *Los Angeles, California* (1969) wirken seine Bilder oft, als seien sie dem Leben »abgetrotzt«. Menschen halb im Schritt, Blicke quer, Gesten im Übergang. Der Rahmen schneidet nicht nur aus, er stellt Fragen: Was ist hier eigentlich passiert? Wer sieht wen? Warum kippt die Szene ins Komische oder Inszenierte, obwohl sie »echt« ist? (Man versteht dann, warum Winogrand Fotografie als eine Art Experiment begriff: nicht das Motiv, sondern die Verwandlung durch das Fotografiertwerden interessiert.)

(4) Die Zeit – der Moment, die Dauer, die Rückkehr: Fotografen arbeiten nicht alle im »entscheidenden Moment«. Manche arbeiten gegen ihn. Michael Wesely etwa macht Belichtungen über Wochen oder Monate, etwa in *Potsdamer Platz 27.3.1997–13.12.1998* (2000): Baustellen werden zu Geisterbahnen aus Linien, Menschen verschwinden, Gebäude wachsen wie Nebel. Das ist Fotografie als Dauerdenken: nicht die Sekunde wird festgehalten, sondern der Prozess. Das Gegenbild dazu ist die schnelle Fotografie des Augenblicks, die den Übergang »im Flug« erwischt. Aber selbst dort ist Zeit nicht nur Timing, sondern Haltung: ob man hetzt, wartet, wiederkommt. Wer nur einmal kurz vorbeikommt und »mitnimmt«, was sich gerade anbietet, fotografiert anders

als jemand, der zurückkehrt, wartet, dieselbe Szene erneut sucht und ihr Zeit zugesteht. Wiederkehr verändert nicht nur das Motiv, sondern auch die Beziehung dazu und damit das Bild.

(5) Der Standpunkt – die Ethik der Position: Der Standpunkt ist nicht nur Perspektive, sondern auch Verantwortung. In der Porträtfotografie ist das unmittelbar: Richard Avedons *In the American West* (1979–1984) zeigt Menschen frontal, scharf, ohne entlastenden Kontext. Man steht als Betrachter »davor« und spürt, dass diese Klarheit zugleich Nähe und Zumutung ist. Der Fotograf entscheidet: Schaffe ich Schutz? Schaffe ich Konfrontation? Schaffe ich Würde? Der fotografische Blick ist hier eine Form der Beziehungsarbeit – nicht automatisch »human«, nicht automatisch »gerecht«, aber immer verantwortlich, weil er ein Machtgefälle berührt.

Bis hierhin klingt es, als spiele sich Fotografie im Moment der Aufnahme ab. Aber ein Fotograf macht mehr als das. Ein oft unterschätzter Teil der fotografischen Praxis beginnt nach dem Auslösen: beim Sichten, Verwerfen, Ordnen, Sequenzieren. Der Fotograf ist nicht nur Augenblicksarbeiter, sondern auch Kurator des eigenen Blicks. Und manchmal entsteht die eigentliche Autorschaft erst in der Montage.

Das lässt sich an Robert Franks *The Americans* (1955–1956) gut verstehen. Die einzelnen Bilder sind stark, aber der »Gedanke« des Projekts entsteht vor allem in der Folge: im Rhythmus von Blicken, Flaggen, Gesichtern, Straßen, Interieurs; in Wiederholungen, Brüchen, Pausen. Hier wird Fotografie zu einer Art Essay ohne Sätze. Nicht ein Bild sagt die Wahrheit, sondern die Ordnung der Bilder erzeugt eine Perspektive auf die Welt.

Auch Bernd und Hilla Becher zeigen eine andere Haltung: Ihre Typologien von Wassertürmen oder Hochöfen wirken fast emotionslos und gerade dadurch zwingend. Der Blick ist hier taxonomisch. Er behauptet, dass Vergleich eine Form von Erkenntnis ist. Ein einzelner Wasserturm ist ein Objekt; zwanzig nebeneinander sind ein System. Die Kamera wird zur Methode, Welt als Struktur sichtbar zu machen. Siehe etwa: *Wassertürme / Water Towers* (1972).

Und es gibt die Gegenhaltung: Fotografie als bewusste Irritation, als Störung der Normalität. Diane Arbus' Porträts – so kontrovers sie sind – zeigen,

wie ein fotografischer Blick auch riskant sein kann: nicht, weil er »schockiert«, sondern weil er Nähe herstellt, wo man lieber Distanz hätte. Der Fotograf nimmt in Kauf, dass das Bild den Betrachter nicht beruhigt. Hier ist der Blick unbequem. Er weigert sich, die Welt auf »schöne« Sichtbarkeit zu reduzieren. Siehe etwa: *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.* (1962).

Was folgt daraus für die Grundfrage? Ein Fotograf macht nicht nur Bilder. Er macht Bedingungen sichtbar: Bedingungen von Nähe, von Zeit, von Ordnung, von Würde, von Lesbarkeit. Er entscheidet, ob ein Motiv als Ereignis, als Spur, als System oder als Frage erscheint. Und er entscheidet genauso oft, was nicht erscheint: was er nicht fotografiert, was er aus einer Serie herausnimmt, was er nicht veröffentlicht, weil das Bild zwar möglich, aber nicht richtig wäre.

In einer visuellen Kultur, die immer schneller bewertet, kann dieser Blick zu einer Form des Widerstands werden – nicht als Pose, sondern als Praxis: langsam genug, um zu prüfen; präzise genug, um nicht zu verwechseln; offen genug, um sich überraschen zu lassen. Der Fotograf, so verstanden, ist kein Besitzer der Welt im Bild. Er ist jemand, der die Welt für den Blick verhandelbar macht und manchmal auch das Unsichtbare spürbar, das hinter dem Sichtbaren liegt.

Kapitel 66: Die Philosophie des Lichts

Am Anfang war das Licht. Nicht das Licht der Physik, das in Nanometern, Intensitäten und Wellenfunktionen beschrieben werden kann, sondern als Bedingung des Erscheinens. Erst im Licht wird Welt sichtbar, unterscheidbar, berührbar für den Blick. Fotografie beginnt dort, wo dieses Licht auf etwas trifft. Doch was sich auf etwas Lichtempfindlichem (Film, Sensor, als Schatten auf Fotopapier) einschreibt, ist mehr als eine Spur der Welt. Es ist ein Ereignis: das Sichtbarwerden selbst. In der Fotografie verbindet sich das, was Maurice Merleau-Ponty das Sichtbare und das Unsichtbare nennt, ein Erscheinungsraum, in dem Wahrnehmung und Welt sich gegenseitig durchdringen.[1]

Licht ist das Medium des Fotografischen, aber auch seine Metapher. Es steht für Wahrnehmung, Erkenntnis, Bewusstsein. Jedes Foto ist eine Übersetzung von Licht in Bedeutung, eine Fixierung dessen, was sich zeigt. Doch Licht ist immer auch Grenze: Wo es endet, beginnt der Schatten. Ohne Dunkel kein Kontrast, keine Form, keine Tiefe. Fotografie lebt von dieser Spannung, sie ist Kunst des Übergangs, der Schwellenerfahrung zwischen Erhellung und Verborgenheit. In diesem Sinn erfüllt sie, was Martin Heidegger das »Lichten« nennt: das Freilegen eines Erscheinungsraums, in dem Dinge sichtbar werden.[2]

Und doch ist das Licht selbst schwer zu fassen. Es zeigt alles, ohne sich selbst als »Ding« zu präsentieren. Jean-Luc Marion beschreibt diese Struktur als Ereignis der Erscheinung: Etwas erscheint nicht nur im Licht, sondern im Modus eines Sich-Zeigens, das dem Begriff stets einen Schritt voraus ist.[3] Fotografie registriert dieses Ereignis, ohne es je vollständig zu besitzen: Sie hält den Moment fest, in dem Welt ins Sichtbare tritt.

---

1 Vgl. Phänomenologie der Wahrnehmung: Zweiter Teil, Kap. III, §§39, 40, 43.
2 Vgl. Holzwege: Der Ursprung des Kunstwerkes.
3 Vgl. De surcroît: Kap. II und III.

Walter Benjamin verwendet für bestimmte Augenblicke der Wahrnehmung den Begriff des Auratischen – nicht als Eigenschaft eines Materials, sondern als Erfahrung von Distanz und Gegenwart zugleich.[4] In einer Bildkultur, die auf Wiederholung und Zirkulation gebaut ist, wirkt diese Erfahrung fragiler. Sie zeigt sich nicht zuverlässig, aber sie verschwindet auch nicht. Manchmal entsteht sie gerade dort, wo ein Bild keine Information »liefert«, sondern eine Begegnung stiftet.

Das Licht in der Fotografie ist dabei nie bloße Beleuchtung. Es ist immer Beziehung: zwischen Welt und Wahrnehmung, zwischen Oberfläche und Bewusstsein. Licht trifft auf Dinge, Körper, Gesichter und kehrt verändert zurück. In diesem zurückkehrenden Strahl liegt ein besonderer Anspruch des Fotografischen: dass das Bild nicht nur »ähnelt«, sondern aus einem Kontakt mit der Welt hervorgeht – als Spur eines tatsächlichen Lichts, das einen tatsächlichen Moment berührt hat. Diese Spur ist keine absolute Garantie der Wahrheit, aber sie ist eine Bedingung seiner Eigenart: dass Fotografie mehr sein kann als Illustration, weil sie auf Berührung (nicht bloß auf Gestaltung) beruht.

Zugleich ist Licht selten einfach nur vorhanden. Es wird gesetzt. Jede fotografische Praxis ist, offen oder verdeckt, eine Lichtpraxis: das Warten auf die richtige Stunde, das Drehen des Körpers um wenige Grad, das Aufhellen mit einem Reflektor, der Blitz, der Schatten, der bewusst stehen bleibt. Damit ist Fotografie nicht bloß ein Registrieren, sondern eine Gestaltung des Erscheinens. Gerade darin liegt ihre Ambivalenz: Das Bild empfängt Licht und produziert zugleich eine Welt, in der dieses Licht »so« und nicht anders fällt. Wer fotografiert, entscheidet nicht nur über Motive, sondern über Sichtbarkeit: darüber, was hervortritt, was weich wird, was hart konturiert erscheint, was verschwindet.

Die moderne Physik macht diese Situation noch rätselhafter. Licht verhält sich zugleich als Welle und als Teilchen; in der Quantenoptik erscheint es nicht einfach als fertige, anschauliche Substanz, sondern als Ereignis, das erst unter bestimmten Messbedingungen eine bestimmte Gestalt annimmt. Photonen können überlagert oder verschränkt sein; ihr Zustand lässt sich vor der Messung nicht ohne Weiteres als festliegende sichtbare Eigenschaft be-

4 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. III.

schreiben. Sichtbarkeit entsteht dann nicht als Abbild einer bereits vollständig fixierten Welt, sondern als Resultat einer Registrierung. Der Detektor verdichtet ein offenes Geschehen zu einem messbaren Ereignis. Im übertragenen Sinn lässt sich auch der fotografische Sensor so verstehen: Er empfängt nicht »die Welt an sich«, sondern wandelt Licht, Zeit, Richtung, Intensität und technische Bedingungen in ein Bild. Aus einer Fülle möglicher Erscheinungen wird eine konkrete Sichtbarkeit. Richard Feynmans anschauliche Darstellungen der Quantenphänomene zeigen, wie sehr das, was wir am Licht beobachten, von den Bedingungen abhängt, unter denen es gemessen wird.[5]

Diese Nähe zwischen Physik und Fotografie ist keine Gleichsetzung, sondern eine Denkfigur. Sie verweist auf eine Grundstruktur des Sichtbaren: Sichtbarkeit entsteht aus Bedingungen, aus Auswahl, aus Registrierung. Ein Foto ist kein vollständiges Bild der Welt, sondern ein Fragment, das auf ein größeres Ganzes verweist. Es zeigt etwas, indem es anderes ausschließt; es macht sichtbar, indem es zugleich verdeckt, abschneidet, abdunkelt oder im Unscharfen belässt. Das Unsichtbare ist hier kein bloßer Mangel, sondern Bedingung der Bildwerdung. In diesem Sinn lässt sich auch Georges Didi-Hubermans Gedanke anschließen: Ein Bild erscheint nie als vollständige Offenlegung, sondern immer auch durch Entzug.[6] Licht offenbart, aber es verschweigt ebenso. Es setzt Akzente, schafft Schatten, trennt Vordergrund und Hintergrund, Ereignis und Rand. Genau diese Spannung macht das Fotografische produktiv. Ein Bild ist nicht nur das, was es zeigt, sondern auch das, was es nicht zeigt: der Schatten, die Leerstelle, die Lücke, die das Denken öffnet.

Schließlich hat Licht eine politische Dimension, die oft übersehen wird: Nicht alles wird gleichermaßen beleuchtet. Es gibt Orte, die im Licht stehen, und solche, die im Dunkel gehalten werden – im wörtlichen Sinn. Flutlicht und Suchscheinwerfer, grelle Innenraumbeleuchtung, das harte Licht der Kontrolle, die unsichtbaren Lichtpraktiken technischer Apparate (Sensorik, Wärmebild, Nachtsicht) – all das sind Formen des »Ausleuchtens«, die nicht nur zeigen, sondern zugreifen. In diesem Sinn kann Licht selbst zur Machttechnik werden. Die Frage »Wie fällt das Licht?« ist dann nie nur ästhetisch,

5 Vgl. QED. Die seltsame Theorie des Lichts und der Materie: Kap. 1.
6 Vgl. Bilder trotz allem: Kap. I, 3. Abschnitt.

sondern auch ethisch: Wer wird sichtbar gemacht, wer wird exponiert, wer wird geblendet und wer bleibt geschützt im Schatten?

Deshalb ist Fotografie nicht nur Technik, sondern eine Ethik des Sehens. Wer belichtet, übernimmt Verantwortung für das, was er sichtbar macht, und für das, was er unsichtbar lässt. Die Kamera ist kein bloßes Aufnahmegerät. Sie registriert nicht einfach; sie formt mit, was sichtbar wird. Diese Verantwortung zeigt sich besonders in der Dokumentarfotografie, aber auch in jeder alltäglichen Aufnahme, in der Entscheidung, ob man das Licht »nimmt«, wie es ist, oder ob man es so setzt, dass es anderen gerecht wird.

Fotografie ist ein fortgesetzter Dialog mit dem Licht. Sie beginnt im Sichtbaren, aber sie führt über das Sichtbare hinaus, zu dem, was im Licht aufscheint, aber nicht im Bild aufgeht. Vielleicht suchen wir in Fotografien letztlich nicht die Dinge selbst, sondern das Ereignis ihres Erscheinens: nicht das Objekt, sondern die Weise, wie es für einen Moment aus der Welt hervortritt.

Die Fotografie wird deshalb nicht einfach verschwinden, auch wenn sie von Simulation, synthetischem Licht und algorithmischer Bildproduktion zunehmend begleitet, herausgefordert und überlagert wird. Denn ihr Kern liegt nicht allein in einer bestimmten Technik, sondern in der Struktur einer Weltanbindung: Licht trifft auf etwas, eine Spur entsteht, ein Ausschnitt wird gewählt, Sichtbarkeit wird verantwortet. Das Fotografische bleibt dort wirksam, wo Bilder nicht bloß erzeugt, sondern auf eine Welt bezogen werden; wo jemand innehält, bevor er auslöst, prüft, was sichtbar werden darf, und im Licht nicht nur Information, sondern Erscheinung erkennt. Es bleibt als Haltung der Aufmerksamkeit, als Sensibilität für das Sichtbare und seine Bedingungen, als Ethik des Zeigens. Das Licht bleibt Ursprung des Sehens und Versprechen der Erscheinung – nicht als Garantie von Wahrheit, aber als Erinnerung daran, dass Fotografie mehr ist als Bildproduktion: eine Weise, der Welt zu begegnen.

Kapitel 67: Der offene Blick

Die Fotografie ist immer schon mehr als ein technisches Medium. Sie ist von Anfang an ein Versuch, dem Fluss der Zeit eine Form zu geben – nicht, um ihn anzuhalten, sondern um ihn bewohnbar zu machen. Wer fotografiert, fragt nicht nur nach dem, was sichtbar ist, sondern auch nach dem, was sich zeigt, wenn wir hinsehen. In diesem Sinn ist die Fotografie stets Philosophie mit anderen Mitteln: eine Schule der Aufmerksamkeit. Roland Barthes findet für diese Erfahrung ein präzises Wort: das punctum, jenes Moment, in dem ein Bild »mich trifft«. Nicht einfach, weil Sehen schneller wäre als Denken, sondern weil hier etwas sichtbar wird, das sich der begrifflichen Ordnung entzieht und den Betrachter unmittelbar erreicht.[1]

Heute, da Bilder unaufhörlich entstehen, sich vervielfältigen und verflüchtigen, scheint dieses Nachdenken dringlicher denn je. Nicht, weil das Medium bedroht wäre, sondern weil das Sehen es ist. Susan Sontag warnt früh vor einer visuellen Kultur, in der Bilder Erfahrung ersetzen und Wahrnehmung in Konsum kippt.[2] Wir leben in einer Epoche, in der das Sichtbare selbstverständlich geworden ist und gerade deshalb leicht entwertet: weil es überall ist, jederzeit, ohne Widerstand.

Die Fotografie erinnert uns daran, dass jedes Bild eine Entscheidung ist. Ein Ja zu einem Ausschnitt und ein Nein zu allem, was außerhalb des Rahmens bleibt. Walter Benjamin spricht davon, dass die Kamera etwas sichtbar machen kann, das dem alltäglichen Blick entgeht: eine Wirklichkeitsschicht, die erst im Medium hervortritt.[3] Doch im Zeitalter automatisierter Bildproduktion verschiebt sich die Lage. Wenn Algorithmen ordnen, bewerten und auswählen, bevor wir selbst überhaupt aufmerksam werden, wird der mensch-

---

1 Vgl. Die helle Kammer: Kap. 10 und 22.
2 Vgl. Über Fotografie: In Platons Höhle.
3 Vgl. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Kap. XIII.

liche Blick zur nachträglichen Instanz: Er begegnet einer Sichtbarkeit, die bereits vorsortiert ist, und muss zurückgewinnen, was ihm zuvor als Ursprung der Aufmerksamkeit zukam.

Gerade deshalb ist dieses Denken über Fotografie kein nostalgischer Rückblick, sondern ein Versuch, den Blick zu klären. Es fragt: Wie können wir sehen, ohne zu konsumieren? Wie können wir abbilden, ohne zu besitzen? Wie können wir zeigen, ohne zu entwürdigen? Ariella Azoulay nennt das einen »zivilen Vertrag« der Fotografie. In jedem Bild steht nicht nur ein Motiv, sondern eine Beziehung, und diese Beziehung verpflichtet – den Fotografierenden ebenso wie die Betrachtenden.[4] Die Antworten liegen weniger in der Technik als in der Haltung: im Wissen darum, dass Sehen Verantwortung bedeutet.

Was heißt das konkret? Man stelle sich eine einfache Szene vor: Man steht auf einer Straße, die Luft ist kalt, das Licht flach, alles ist in Bewegung. Ein Gesicht taucht auf – nur für Sekunden – und man hebt die Kamera. In diesem Augenblick entscheidet sich, was »Fotografie« hier ist. Drücke ich ab, weil der Moment »passt«? Drücke ich ab, weil ich etwas haben will? Oder lasse ich die Kamera sinken, weil die Situation zwar sichtbar, aber nicht mein Bild ist? Der offene Blick ist nicht das ständige Produzieren, sondern die Fähigkeit, in beiden Fällen bewusst zu handeln: im Auslösen und im Nicht-Auslösen. Er ist nicht Verzicht, sondern Präzision.

Aber dieser Blick fällt nicht vom Himmel. Er ist eine Schulung – und darin berührt Fotografie eine ihrer stillsten Wahrheiten: Sie lehrt uns, die Welt immer wieder neu zu sehen. Nicht im Sinn einer Revolution der Weltsicht, sondern als Erweiterung der Wahrnehmung. Wer fotografiert, übt an der Welt – an ihren Übergängen, an ihren Rändern, an ihrem unscheinbaren Licht. Und diese Übung besteht nicht nur im eigenen Machen, sondern ebenso im Anschauen: in der geduldigen Auseinandersetzung mit guten Arbeiten anderer. Ein starkes Foto ist wie eine geliehene Wahrnehmung. Es zeigt nicht bloß ein Motiv, sondern eine Möglichkeit zu sehen, eine Art, Nähe zu setzen, Distanz zu halten, Zeit zu dehnen, das Banale ernst zu nehmen oder das Offensichtliche zu irritieren. Solche Bilder öffnen den Blick für Neues – nicht, weil sie uns bekehren, sondern weil sie uns nuancieren.

4 Vgl. Der zivile Vertrag der Fotografie: Einleitung, Kap. II, III, VII.

Darum gehört zur Fotografie immer auch eine Art Lesepraxis. Man »liest« Bilder, wie man Literatur liest: nicht, um Information zu erhalten, sondern um die Welt durch andere Augen zu erfahren. Gute Literatur verändert selten das Weltbild mit einem Schlag; sie verschiebt die Aufmerksamkeit, erweitert den inneren Wortschatz für Erfahrungen, die man zwar kannte, aber nicht fassen konnte. Ähnlich verfahren gute Fotografien: Sie geben dem Sichtbaren andere Akzente, lassen eine vertraute Szene plötzlich fremd wirken oder eine fremde Szene vertraut. Sie machen uns nicht zu anderen Menschen, aber sie machen uns zu genaueren.

Philosophie und Fotografie berühren sich dort, wo sie die vorschnelle Festlegung der Welt unterbrechen. Beide halten etwas offen: die Philosophie, indem sie Begriffe befragt, bevor sie Gewissheiten behauptet; die Fotografie, indem sie Sichtbarkeit zeigt, bevor sie vollständig in Bedeutung aufgeht. Georges Didi-Huberman beschreibt solche Momente als Augenblicke, in denen ein Bild nicht einfach etwas zeigt, sondern sichtbar macht, dass etwas erscheint – als würde Sichtbarkeit selbst zum Thema.[5] Darin liegt ihre gemeinsame Aufgabe: die Welt nicht vorschnell zu erklären, sondern sie wieder als etwas Erfahrbares zu öffnen – langsam, bewusst, fragend.

Dieser offene Blick richtet sich nicht nur auf das Sichtbare, sondern auch auf das, was sich entzieht: das Verdrängte, das Zarte, das Unfertige, das noch nicht Benennbare. Jede Fotografie verweist über sich hinaus: auf die Dunkelheit, aus der sie kommt; auf die Zukunft, die sie nicht zeigen kann; auf das, was im Bild nicht aufgeht. Das Fotografische bleibt dann weniger eine Technik als eine Praxis, als die Fähigkeit, im Sichtbaren ein Mehr wahrzunehmen, ohne es mit Besitz zu verwechseln.

Und so endet dieses Nachdenken nicht mit einer Definition, sondern mit einer Geste: dem offenen Blick. Nicht als Schlussformel, sondern als Übung. Eine Übung, die man nie »abschließt«. In einer Zeit, in der Maschinen sehen können, bleibt dem Menschen etwas, das nicht automatisiert werden kann: Berührbarkeit, die Bereitschaft, sich vom Sichtbaren treffen zu lassen, ohne es sofort zu verwerten. Genau darin liegt die letzte – und erste – Aufgabe der Fotografie: im Bild eine Frage zu lassen.

5 Vgl. Bilder trotz allem: Kap. II, 3. Abschnitt.

Fotografie ist dann weniger das Festhalten eines Augenblicks als die Haltung, die Welt nicht zu übersehen, während man sie abbildet. Der offene Blick ist kein Ende. Er ist der Anfang einer Aufmerksamkeit, die nicht verschließt, sondern offenhält.

Schlussbild: Der Blick, der bleibt – das Fotografische als Haltung

Fotografie als Bildpraxis, das Fotografische als Weise des Sehens: Aufmerksamkeit, Urteilskraft und Verantwortung gegenüber Welt, Zeit und dem Anderen

Am Ende dieses Um-denkens der Fotografie und des Fotografischen steht keine Definition, die alles abschließt. Vielmehr bleibt eine Bewegung des Sehens zurück, eine veränderte Aufmerksamkeit, eine andere Geduld. Fotografie meint dabei zunächst die konkrete Praxis des Bildermachens: den Umgang mit Kamera, Apparat, Licht, Ausschnitt, Zeit, Spur, Material und Bild. Das Fotografische aber reicht über diese Praxis hinaus. Es bezeichnet jene Struktur des Sehens, die in der Fotografie besonders deutlich hervortritt: die Fähigkeit, Welt durch Auswahl, Nähe und Distanz, durch Licht, Zeit, Rahmung und Verantwortung wahrzunehmen. In diesem Sinn ist das Fotografische keine Spezialdisziplin der Kamera, sondern eine Haltung des Wahrnehmens.

Gerade heute wird das deutlich. Noch nie waren Bilder so leicht zu erzeugen, so schnell zu verbreiten, so reibungslos zu ersetzen. Sichtbarkeit ist allgegenwärtig, und gerade deshalb verliert sie leicht ihr Gewicht. Nicht das Bild ist knapp geworden, sondern die Aufmerksamkeit. Nicht das Sichtbare fehlt, sondern die Bereitschaft, sich von ihm wirklich treffen zu lassen. Die Gefahr des digitalen Zeitalters besteht deshalb nicht zuerst in der Masse der Bilder, sondern darin, dass Sehen in Wiedererkennen umkippt, Wahrnehmung in Konsum, Erfahrung in Abrufbarkeit.

Der Weg dieses Buches führt deshalb von den Ursprüngen und Abgrenzungen der Fotografie über ihre Beziehung zu Zeit, Erinnerung und Wirklichkeit bis zu Fragen von Subjekt, Blick, Identität, Ethik und Macht. Er führt zu Stille, Unsichtbarem, Aura und Verlust, zu Leib, Sprache und Raum, zu Tod, Zukunft, KI, Simulation, Ökologie und posthumanen Blickformen. Immer wieder ging es dabei um dieselbe Grundfrage: Was geschieht, wenn Welt sichtbar wird? Wer sieht? Wer wird gesehen? Was wird bewahrt, was gerahmt, was ausgelassen, was verletzt, was gerettet? So verstanden ist Fotografie nicht nur ein Medium unter anderen, sondern ein besonders dichter Ort, an dem sich Wahrnehmung, Technik, Erinnerung, Wahrheit und Verantwortung kreuzen. Das Fotografische ist die Denkform, die aus dieser Kreuzung hervorgeht.

Gegen die Verarmung des Sehens erinnert die Fotografie an etwas Einfaches und Grundlegendes: Jedes Bild ist eine Entscheidung. Ein Ja zu einem Ausschnitt und ein Nein zu allem, was außerhalb des Rahmens bleibt. Ein Ja zu einer Zeitform, zu einer Distanz, zu einer Weise, wie Welt erscheinen darf.

Wer fotografiert, ordnet nicht nur Sichtbarkeit, sondern setzt einen Akzent im Wirklichen.

Aber Fotografie ist nicht nur Auswahl. Sie ist auch Ausdruck. Das wird leicht übersehen, wenn man sie auf Dokumentation oder Abbildung reduziert. Ein Foto zeigt nicht bloß, was vor der Kamera war. Es zeigt auch, wie jemand dort war: zögernd oder entschlossen, nah oder zurückhaltend, geduldig oder jagend, hörend oder nur nehmend. Ausdruck meint hier nicht in erster Linie subjektives Bekenntnis oder Stimmungsausguss. Ausdruck meint das Sichtbarwerden eines Verhältnisses zur Welt. In Ausschnitt, Rhythmus, Licht, Schärfe, Geste, im Moment des Auslösens und ebenso im Nicht-Auslösen, schreibt sich eine Haltung ein. Jedes ernsthafte Foto ist daher nicht nur Spur von Welt, sondern Spur einer Aufmerksamkeit.

Gerade darin unterscheidet sich das Fotografische von bloßer Bildproduktion. Ein technisch gelungenes Bild kann leer bleiben. Ein unvollkommenes Bild kann dagegen von größter Präzision sein, weil es eine wirkliche Begegnung trägt. Ausdruck ist nicht Dekoration des Motivs, sondern Form der Wahrhaftigkeit. Man sieht einem Bild oft an, ob es nur etwas zeigen will oder ob in ihm wirklich etwas auf dem Spiel stand: Zeit, Geduld, Risiko, Teilnahme, auch Selbstbegrenzung. Das gilt für künstlerische Arbeiten ebenso wie für dokumentarische, private oder journalistische Fotografie. Der Ausdruck eines Bildes liegt nicht nur in dem, was es darstellt, sondern in der Weise, wie sich in ihm ein Blick zur Welt verhält.

Deshalb bleibt Fotografieren auch im Zeitalter synthetischer Bilder bedeutsam. Wenn Maschinen Bilder erzeugen können, die plausibel, schön, dramatisch oder perfekt wirken, dann verschiebt sich die Frage. Sie lautet nicht mehr: Welches Bild sieht überzeugender aus? Sondern: Aus welcher Beziehung geht es hervor? Was ist hier Ausdruck eines Weltkontakts, und was nur Oberfläche einer Berechnung? Das KI-Bild kann Stile simulieren, Atmosphären erzeugen, Formsprachen nachbilden. Was ihm jedoch nicht selbstverständlich zukommt, ist jene leiblich-situierte Bindung, aus der fotografischer Ausdruck entsteht: dass jemand dort war, gewartet hat, geantwortet hat, sich von einer Situation hat affizieren lassen. Die Zukunft der Fotografie entscheidet sich deshalb nicht an der Konkurrenz der verschiedenen Bildformen, sondern an der Differenz der Haltungen.

Damit hängt auch die ethische Dimension des Fotografischen zusammen. Wer fotografiert, greift in Sichtbarkeit ein. Er macht etwas wahrnehmbar und verändert damit den Raum des Wahrnehmbaren. Das gilt im Intimen wie im Politischen, im Familienbild ebenso wie in der Reportage, im Straßenfoto ebenso wie im künstlerischen Porträt. Ein Bild kann bewahren, würdigen, bezeugen. Es kann aber auch vereinnahmen, glätten, ausstellen, verletzen. Fotografische Haltung bedeutet, die Wirkung des eigenen Blicks mitzudenken und nicht so zu tun, als sei das Bild bloß das technische Ergebnis einer Apparatur.

Der offene Blick ist deshalb nicht bloß ästhetische Sensibilität. Er ist eine Übung in Maß. Er lernt zu unterscheiden zwischen dem, was man nur aufnimmt, und dem, was man wirklich wahrgenommen hat; zwischen dem Foto als Beute und dem Foto als Beziehung; zwischen Sichtbarkeit als Besitz und Sichtbarkeit als Antwort. Diese Unterscheidung ist heute dringlicher denn je. In einer Kultur permanenter Verfügbarkeit muss nicht jedes Motiv genommen, nicht jeder Augenblick gespeichert, nicht jede Erscheinung sofort verwertet werden. Manchmal zeigt sich fotografische Reife gerade darin, die Kamera sinken zu lassen. Nicht aus Mangel an Interesse, sondern aus Genauigkeit des Urteils.

Diese Haltung entsteht nicht von selbst. Sie ist eine Schulung. Sie wächst im eigenen Fotografieren, aber ebenso im aufmerksamen Betrachten starker Arbeiten anderer. Gute Fotografien erweitern nicht nur den Geschmack, sondern das Feld des Bemerkbaren. Sie zeigen nicht einfach Motive, sondern Möglichkeiten des Sehens. Sie lehren, wie unterschiedlich Nähe gesetzt, Distanz gehalten, Zeit verdichtet, Stille aufgebaut, Raum geöffnet werden kann. In diesem Sinn ist Fotografie nicht nur Bildpraxis, sondern Wahrnehmungsbildung. Wer sich ihr ernsthaft aussetzt, lernt nicht einfach besser zu fotografieren, sondern differenzierter zu sehen.

Genau hier liegt ihre bleibende philosophische Bedeutung. Fotografie macht sichtbar, dass Welt nie einfach gegeben ist, sondern immer schon in Akten der Aufmerksamkeit erscheint. Sie zeigt, dass Wahrnehmung auswählt, dass Erinnerung rahmt, dass Wahrheit nicht nur im Faktischen liegt, sondern in der Weise, wie etwas zur Erscheinung kommt. Das Fotografische ist damit eine Form des Denkens im Bild. Es denkt nicht in Begriffen, sondern in Licht, Zeit, Ausschnitt, Rhythmus, Abwesenheit. Es zeigt nicht nur Dinge, sondern

Verhältnisse. Es beweist nicht, was Welt ist, sondern erprobt, wie Welt für uns in Erscheinung treten kann.

So wird auch verständlich, warum das Fotografische über die Kamera hinausweist. Es beginnt nicht erst im fertigen Bild. Es beginnt im Innehalten, in der Bereitschaft, Unterschiede wahrzunehmen, im Aushalten von Mehrdeutigkeit, in der Aufmerksamkeit für das, was sich nicht auf Anhieb erschließt. Es ist eine Praxis gegen die Hast und gegen die Glätte. Gegen das reflexhafte Produzieren setzt es Auswahl. Gegen die Wunschmaschine der perfekten Bilder setzt es Widerstand, Kontingenz, Unverfügbarkeit. Gegen die Verwechslung von Sichtbarkeit und Erkenntnis setzt es Urteil.

Und hier liegt die schlichteste und zugleich entschiedenste Zukunft der Fotografie: nicht neue Geräte, sondern neue Augen. Augen, die nicht nur erkennen, sondern wahrnehmen; die nicht nur erfassen, sondern zulassen; die nicht jede Erscheinung sofort in Inhalt verwandeln, sondern der Welt Dauer, Fremdheit und Eigenwert lassen. Wo ein solcher Blick entsteht, bleibt das Fotografische lebendig – auch dort, wo niemand eine Kamera in der Hand hält.

Und wenn von diesem Umkreisen des Fotografischen etwas bleiben soll, dann zumindest dies: Fotografie ist eine Kunst des Innehaltens und eine Form des Ausdrucks. Sie bewahrt nicht einfach die Welt, sondern antwortet auf sie. Sie macht nicht einfach sichtbar, was da ist, sondern zeigt, wie ein Mensch sich zum Sichtbaren verhält. Darin liegt ihre ästhetische Kraft, ihre ethische Schwere und ihre Zukunft. Sie beginnt jedes Mal neu, sobald jemand bewusst sieht.

Bibliographie

A. Philosophische, theoretische Literatur

Hier sind auch Schriften von Fotografen aufgenommen, die sich theoretisch mit Fotografie beschäftigen.

Adams, Ansel: The Print. Boston / New York: Little, Brown, 1983.

Adams, Ansel: Examples: The Making of 40 Photographs. Boston: Little, Brown, 1983.

Adams, Robert: Why People Photograph: Selected Essays and Reviews. New York: Aperture, 1994.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Arendt, Hannah: Wahrheit und Lüge in der Politik. München: Piper, 1967.

Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. München: Piper, 1967.

Arendt, Hannah: Vom Leben des Geistes. München: Piper, 1971.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck, 2018.

Aulombard-Arnaud, Noémie: *A Public Cervix Announcement. Annie Sprinkle's pro-sex and post-porn performance*, in: Clio. Women, Gender, History 2021/2 (No 54).

Avedon, Richard: In the American West, 1979–1984. New York: Harry N. Abrams, 1985.

Azoulay, Ariella: Der zivile Vertrag der Fotografie. Köln: Walther König, 2012. (Orig.: The Civil Contract of Photography. New York: Zone Books, 2008.)

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt am Main: Fischer, 1960. (Orig.: La Poétique de l'Espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.)

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. (Orig.: Mythologies. Paris: Éditions du Seuil, 1957.)

Barthes, Roland: Image–Music–Text. London: Fontana, 1977. (Orig. des verwendeten Essays: *Le message photographique*. In: Communications 1 (1961), S. 127–138.)

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. (Orig.: La Chambre claire. Note sur la photographie, Paris: Gallimard/Le Seuil, 1980.)

Batchen, Geoffrey: Negative/Positive: A History of Photography. New York: Routledge, 2021.

Baudelaire, Charles: *Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859* (Teil II: Le public moderne et la photographie), erschienen in: Revue française zwischen 10. Juni und 20. Juli 1859 in Paris.

Baudrillard, Jean: De la séduction. Paris: Éditions Galilée, 1979.

Baudrillard, Jean: Simulacres et simulation. Paris: Éditions Galilée, 1981.

Bazin, André: Was ist Film? Berlin: Alexander Verlag, 2004. (Orig.: Qu'est-ce que le cinéma? Paris: Les Éditions du Cerf, 1975.)

Becker, Howard S.: Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: Gesammelte Schriften Bd. II.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte (1940). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Berger, John: Ways of Seeing. London: Penguin, 1972.

Berger, John: About Looking. New York: Pantheon Books, 1980.

Berger, John: Understanding a Photograph. London: Penguin, 2013.

Bertillon, Alphonse: La photographie judiciaire: avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques. Paris: Gauthier-Villars, 1890.

Bohr, Niels: Atomic Physics and Human Knowledge. New York: Wiley, 1958.

Bourdieu, Pierre: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Nutzungen der Fotografie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. (Orig.: Un art moyen. Paris: Éditions de Minuit, 1965.)

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. (Orig.: Gender Trouble. New York: Routledge, 1990.)

Butler, Judith: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung. Berlin: Suhrkamp, 2018. (Orig.: Notes Toward a Performative Theory of Assembly. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2015.)

Butler, Judith: Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leiden beklagen. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag, 2010. (Orig.: Frames of War: When Is Life Grievable? London: Verso, 2009.)

Brotherus, Elina: Artist Statements and Interviews 2010–2015. Helsinki: Elina Brotherus Studio, 2015.

Capa, Robert: Photographs. Mit einem Vorwort von Henri Cartier-Bresson, einer Reminiscence von Cornell Capa und einer Einführung (sowie Kapitelvorspännen) von Richard Whelan. New York: Aperture Foundation, 1996.

Cartier-Bresson, Henri: The Decisive Moment. Photographs by Henri Cartier-Bresson. New York: Simon and Schuster (in Kollaboration mit Éditions Verve, Paris), 1952.

Cartier-Bresson, Henri: *Brief an John de Menil*, Anfang Mai 1972. In: Archives de la Fondation Menil, Houston, zit. nach: Bibliothèque nationale de France, Exposition Henri Cartier-Bresson. Le Grand Jeu. Dossier de presse, 2021, S. 21.

Daguerre, Louis: Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama. Paris: Susse, 1839.

Danto, Arthur C.: *The Artworld*, in: The Journal of Philosophy 61/19, 1964.
Danto, Arthur C.: *From Philosophy to Art Criticism*, in: American Art 16/1, 2002.
Daston, Lorraine / Galison, Peter: Objektivität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. (Orig.: Objectivity. New York: Zone Books, 2007.)

Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. (Orig.: La voix et le phénomène. Paris: Presses universitaires de France, 1967.)

Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin: Brinkmann & Bose, 1997. (Orig.: Mal d'archive. Une impression freudienne. Paris: Éditions Galilée, 1995.)

Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. Paderborn: Wilhelm Fink, 2007. (Orig.: Images malgré tout. Paris: Éditions de Minuit, 2004.)

Delacroix, Eugène: Journal de Eugène Delacroix. Hrsg. Paul Flat / René Piot. Paris: E. Plon, Nourrit et Cie., 1893.

Descartes, René: Discours de la Méthode / Bericht über die Methode. Stuttgart: Reclam, 2001. (Orig.: 1637.)

Dijck, José van: The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Doane, Mary Ann: The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

Feynman, Richard P.: QED. Die seltsame Theorie des Lichts und der Materie. München: Oldenbourg, 1990. (Orig.: QED: The Strange Theory of Light and Matter. Princeton: Princeton University Press, 1985.)

Finnegan, Cara A.: Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs. Washington, D.C.: Smithsonian Press, 2003.

Frizot, Michel: Les machines à lumière: au seuil de l'invention. In: Michel Frizot (Hrsg.): Nouvelle histoire de la photographie. Paris: Bordas / Adam Biro, 1994, S. 14–21.

Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Berlin: European Photography, 1983.

Fontcuberta, Joan: Le Baiser de Judas. Photographie et vérité. Arles: Actes Sud, 2005.
Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. (Orig.: L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969.)

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. (Orig.: Surveiller et punir. Naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.)

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*. In: Sexualität und Wahrheit I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. (Orig.: Histoire de la sexualité, tome 1: *La volonté de savoir.* Paris: Gallimard, 1976.)

Fox Talbot, William Henry: The Pencil of Nature. London: Longman, 1844.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 6., durchgesehene Aufl. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990.

Galton, Francis: Inquiries into Human Faculty and Its Development. London: Macmillan, 1883.

Glajc, Lukas: Bilderflut und Fotografie. Kontemplative Betrachtungs- und Bedeutungsweisen im Zeitalter der Digitalisierung. Marburg: Büchner-Verlag, 2019.

Genette, Gérard: Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. (Orig.: Seuils. (Collection « Poétique »). Paris: Éditions du Seuil, 1987.)

Gervais, Thierry: *Insuffisances photographiques? Photographies de presse au XIXe siècle*. In: Vincent Lavoie (Hg.): Imaginaires du présent. Photographie, politique et poétique de l'actualité. Cahier ReMix, Nr. 1 (Mai 2012). Montréal: Figura – Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2012.

Gilden, Bruce: Face. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2015.

Glissant, Édouard: Poétique de la Relation. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. (Orig.: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968.)

Groys, Boris: *The Logic of the Collection*. In: Nordisk Museologi, 2. Oslo, 1993. S. 73–86.
Groys, Boris: Kunstkritik als Kunst. In: Thomas, Hans (Hg.): Die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Dettelbach: J. H. Röll, 1999, S. 11–24.

Groys, Boris: *Vom Bild zur Bilddatei – und zurück*. In: Rudolf Frieling/Wulf Herzogenrath (Hg.): 40jahrevideokunst.de – Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, S. 50–57.
Gunthert, André: L'Image partagée. La photographie numérique. Paris: Textuel, 2015.

Hariman, Robert/Lucaites, John: No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer, 1985. (Orig.: La mémoire collective. Paris: Presses universitaires de France, 1950.)

Han, Byung-Chul: Im Schwarm. Ansichten des Digitalen. Berlin: Matthes & Seitz Berlin, 2013.

Hasse, Jürgen: Photographie und Phänomenologie. Mikrologien räumlichen Erlebens. Freiburg/München: Verlag Karl Alber, 2020.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik (1835). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36). In: Holzwege (1935–1946). Gesamtausgabe, I. Abt., Bd. 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003.

Heidegger, Martin: *Vom Wesen der Wahrheit* (1930). In: Wegmarken (1919–1961). Gesamtausgabe, I. Abt., Bd. 9. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2004.

Heidegger, Martin: *Die Frage nach der Technik* (1953). In: Vorträge und Aufsätze (1936–1953). Gesamtausgabe, I. Abt., Bd. 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.

Heisenberg, Werner: Der Teil und das Ganze. Gespräche im Umkreis der Atomphysik. München: R. Piper & Co. Verlag, 1969.

Hirsch, Marianne: Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

Ingres, Jean-Auguste-Dominique: »Notes et pensées de J.-A.-D. Ingres sur la peinture et le dessin«, in: Henri Delaborde: Ingres: sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître. Paris: H. Plon, 1870, S. 93–176.

James, William: Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking. Popular Lectures on Philosophy. New York; London; Bombay; Calcutta: Longmans, Green, and Co., 1907.

Jenkins, Reese V.: Images of the Dead: Post-Mortem Photography in America. Cambridge: Harvard UP, 1980.

Kant, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten (1785). Hamburg: Meiner, 1965.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft (1790). Hamburg: Meiner, 1990.

Keller, Gary: Kodak's Moment: The Rise and Fall of the Camera King. Austin: Keller Ink Press, 2022.

Kosuth, Joseph: Art After Philosophy. London: Studio International, 1969.

Kracauer, Siegfried: *Die Photographie*, in: Frankfurter Zeitung, Frankfurt am Main, 1927; wieder in: Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Krauss, Rosalind: *Notes on the Index: Seventies Art in America*. In: October 3 (Spring 1977), S. 68–81. Cambridge, MA: The MIT Press, 1977.

Krauss, Rosalind: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. München: Fink, 1998. (Orig.: *Le Photographique: Pour une Théorie des Écarts.* Paris: Macula, 1990.)

Levinas, Emmanuel: Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. Freiburg: Alber, 1961. (Orig.: Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité. La Haye: Martinus Nijhoff, 1961.)

Linkman, Audrey: Photography and Death. London: Reaktion Books, 2011.

Marion, Jean-Luc: De surcroît. Études sur les phénomènes saturés. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Düsseldorf: Econ, 1968. (Orig.: Understanding Media: The Extensions of Man. New York: McGraw-Hill, 1964.)

Meiselas, Susan: In History. Göttingen: Steidl, 2008.

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: de Gruyter, 1966. (Orig.: Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.)

Mitchell, W. J. T.: Bildtheorie. Essays zur Visual Culture. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. (Orig.: Picture Theory. Chicago: University of Chicago Press, 1994.)

Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: Bill Nichols (Hg.): Movies and Methods. Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1985.

Nachtwey, James: My wish: Let my photographs bear witness. TED Talk, 2007.

Nora, Pierre: Les Lieux de Mémoire. Tome 1: La République. Paris: Gallimard, 1984.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. München / Berlin / New York: dtv / de Gruyter, 1988.

Peirce, Charles S.: Collected Papers of Charles Sanders Peirce, ed. Arthur W. Burks, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1958.

Pinney, Christopher: The Coming of Photography in India. London: The British Library, 2008.

Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b-books, 2006. (Orig.: Le partage du sensible. Esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.)

Rosler, Martha: *In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)*, in: Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001, Cambridge, MA: MIT Press, 2004, S. 151–182.

Ruby, Jay: Secure the Shadow: Death and Photography in America. Cambridge, MA: The MIT Press, 1995.

Said, Edward: Orientalismus. Frankfurt am Main: Ullstein, 1981. (Orig.: Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978.)

Salgado, Sebastião: Migrations: Humanity in Transition. New York: Aperture, 2000.

Sekula, Allan: *Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital*. In: Wells, Liz (Hg.): The Photography Reader. London / New York: Routledge, 2003, S. 443–452.
Sekula, Allan: *The Body and the Archive*. In: October, Vol. 39 (Winter 1986), Cambridge: The MIT Press, 1986, S. 3–64.

Senft, Theresa M.; Baym, Nancy K.: What does the selfie say? Investigating a global phenomenon. International Journal of Communication 9 (Feature/Special Section »Selfies«), 2015, S. 1588–1606.

Senft, Theresa M.: *Micro-celebrity and the Branded Self*. In: A Companion to New Media Dynamics. Chichester, West Sussex: Blackwell Publishing, 2013, S. 346–354.

Sherman, Cindy: Cindy Sherman. Katalog zur Ausstellung Kunsthalle Basel, Staatsgalerie Moderner Kunst München und Whitechapel Art Gallery London. Ostfildern bei Stuttgart: Edition Cantz, 1991.

Sibilia, Paula: Das veränderte Selbst. Eine Geschichte der Subjektivität im Zeitalter des digitalen Individualismus. Frankfurt am Main: Campus, 2008. (Orig.: O show do eu: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.)

Sontag, Susan: »The Pornographic Imagination«, in: Styles of Radical Will. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.

Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer, 1980. (Orig.: On Photography. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.)

Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt am Main: Fischer, 2003. (Orig.: Regarding the Pain of Others. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.)

Steyerl, Hito: The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation. e-flux journal 32, Februar 2012.

Steyerl, Hito: The Wretched of the Screen. Berlin: Sternberg Press, 2013.

Steyerl, Hito: Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War. London/New York: Verso, 2017.

Szarkowski, John: The Photographer's Eye. New York: The Museum of Modern Art, 1966.

Tagg, John: The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.

Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit. Frankfurt am Main: Ullstein, 1988. (Orig.: Sculpting in Time. London: Faber & Faber, 1986.)

Walton, Kendall L.: Marvelous Images: On Values and the Arts. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.

Webb, Alex: The Suffering of Light: Thirty Years of Photographs by Alex Webb. Text von Geoff Dyer. New York: Aperture, 2011.

Weizman, Eyal: *Introduction: Forensis*, in: Forensic Architecture, Forensis. The Architecture of Public Truth. Berlin: Sternberg Press, 2014.

White, Minor: *Equivalence: The Perennial Trend*. In: PSA Journal 29, Nr. 7 (Juli 1963), S. 17–21.

White, Minor: Rites & Passages. Millerton, NY: Aperture, 1978.

Williams, Bernard: Wahrheit und Wahrhaftigkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. (Orig.: Truth and Truthfulness: An Essay in Genealogy. Princeton: University Press, 2002.)

Winogrand, Garry: Figments from the Real World. New York: MoMA, 1988.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. London: Kegan Paul, 1922. Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations. Oxford: Basil Blackwell, 1953.

Zuboff, Shoshana: Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus. Frankfurt am Main: Campus, 2025. (Orig.: *The Age of Surveillance Capitalism.* New York: PublicAffairs, 2019.)

B. Fotografen / Künstler / Weitere Quellen

In Klammern befinden sich Titel von Werken, von Serien oder auch Stichworte, die geeignet sind, Arbeiten des jeweiligen Fotografen oder Künstlers auffindbar zu machen.

Abbott, Berenice (*Documenting Science*, 1958–1961)

Adams, Ansel (Landschaften allgemein, insbesondere des Yosemite Nationalparks / *The Tetons and the Snake River, Grand Teton National Park, Wyoming*, 1942 / *Clearing Winter Storm*, 1944 / *Moonrise, Hernandez, New Mexico*, 1941)

Adams, Eddie (*Saigon Execution*, 1968)

Araki, Nobuyoshi (*Sentimental Journey*, 1971)

Arbus, Diane (Portraits / *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.*, 1962 / *Identical Twins*, 1967)

Atget, Eugène (*5 rue Bonaparte*, 1902 / *Cour, 28 rue Bonaparte* (1910) / *Rue de Seine*, 1924 / *Photographe de Paris*, 1930)

Avedon, Richard (*William Casby, born in slavery, Algiers, Louisiana*, 1963 / *Portraits,* 1979 / *Nastassja Kinski and the Serpent*, 1981 / *In the American West*, 1985)

Barth, Uta (*Ground*, 1997 / *...and of time (aot 5)*, 2000 / *The Long Now*, 2010)

Becher, Bernd; Becher, Hilla (*Fördertürme, Großbritannien, Winding Towers, United Kingdom*, 1966–1997 / *Anonyme Skulpturen*, 1970 / *Wassertürme, Water Towers*, 1972)

Bellmer, Hans (*Die Puppe*, 1934)

Bernhard, Ruth (*In the Box – Horizontal*, 1962)

Bertillon, Alphonse (Fahndungsfoto: *Mug Shot* / *Album of Paris Crime Scenes, 1901–1908*)

Bischof, Werner (*Tea ceremony*, 1951)

Blossfeldt, Karl (*Urformen der Kunst*, 1928)

Boltanski, Christian (*Memorial-/Erinnerungsinstallationen*, 1987 ff.)

Bourke-White, Margaret (*The Living Dead of Buchenwald*, 1945)
Bourouissa, Mohamed (*Périphérique*, 2005–2008)

Brady, Mathew (*civil war photos*)

Brandt, Nick (*On This Earth,* 2005 / *Lion Before Storm II*, 2006)
Brassaï (Künstlername) / Halász, Gyula (*Paris de nuit*, 1930er)

Brotherus, Elina (*The Loneliness of a Photographer*, 2000)

Burtynsky, Edward (*Manufactured Landscapes*, 2003)

Calle, Sophie (*Suite Vénitienne*, 1980 / *The Hotel*, 1981)

Cameron, Julia Margaret (*Portraits*, 19. Jh. / *Iago*, 1867 / *The Echo*, 1868 / *Deathbed Study of Adeline Grace Clogstoun*, 1872)

Capa, Robert (*Falling Soldier*, 1936 [Langtitel: »Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5, 1936«] / *D-Day and the Omaha Beach Landings*, 1944)

Caravaggio, Michelangelo Merisi da (Gemälde, Chiaroscuro, hell-dunkel / *Die Berufung des heiligen Matthäus*, 1599–1600)

Carter, Kevin (*The Vulture and the Little Girl*, 1993)

Cartier-Bresson, Henri (*Derrière la Gare Saint-Lazare*, 1932 / *Hyères, France*, 1932 / *Rue Mouffetard, Paris*, 1954)

Chaldej, Jewgeni (*Raising a Flag over the Reichstag*, 1945)

Clergue, Lucien (*Nu de la mer*, 1956)

Crewdson, Gregory (*Twilight*, 1998–2002 / *Beneath the Roses*, 2003–2008 / *Eveningside*, 2021–2022)

Curtis, Edward S. (*The North American Indian*, 1907–1930)

d'Agata, Antoine (*Vortex*, 2003 / *Insomnia*, 2003 / *Anticorps*, 2013)

Daguerre, Louis (*daguerréotype*)

Dana, Felipe (*Layered portraits of Hong Kong's masked protesters*, 2019)
DeepBrain AI (*Re;memory*, ab 2022)

Demir, Nilüfer (*Alan Kurdi*, 2015)

Demand, Thomas (*Kontrollraum / Control Room*, 2011 / *Junior Suite*, 2012)

Dijkstra, Rineke (*Kolobrzeg, Poland, July 26*, 1992 / *Beach Portraits*, 1992–1996 / *Julie, Den Haag, Netherlands, February 29, 1994* / *New Mothers*, 1994)

Doisneau, Robert (*Le Baiser de l'Hôtel de Ville*, 1950)

Eggleston, William (*Street Photography* / *Memphis*, ca. 1969 / *The Red Ceiling*, 1973)

Eisenstaedt, Alfred (*V-J Day in Times Square*, 1945)

Erwitt, Elliott (*California Kiss, Santa Monica*, 1955 / *New York City, Dog Legs*, 1974 / *Bulldogs New York City*, 2000)

Evans, Walker (*Main Street, Saratoga Springs, New York*, 1931 / *American Photographs*, 1938 / *Subway Portraits*, 1938–1941)

Everyday Africa (»a collective of photographers working to broaden perception of Africa beyond the headlines«, www.everydayafrica.org)

Fenton, Roger (*Krimkrieg, The Valley of the Shadow of Death*, 1855)

Fontcuberta, Joan (*Orogenesis*, ab 2002)

Forensic Architecture (eine interdisziplinäre Forschungsagentur mit Sitz am Goldsmiths, University of London, die 2010 von dem Architekten Eyal Weizman gegründet wurde. Die Gruppe untersucht Fälle von staatlicher und unternehmerischer Gewalt sowie Menschenrechtsverletzungen. Ihr Ansatz, den sie als Counter-Forensics (Gegen-Forensik) bezeichnet, nutzt architektonische Analysen als politisches und rechtliches Werkzeug)

Fosso, Samuel (*Autoportrait*, 2000)

Frank, Robert (*Trolley – New Orleans*, 1955 / *The Americans*, 1958)

Frazier, LaToya Ruby (*The Notion of Family*, 2001–2014)

Friedlander, Lee (*New York City*, 1966)

Friedrich, Caspar David (Gemälde als Beispiel: *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818)

Fukase, Masahisa (*Ravens*, 1975–1982)

Gilden, Bruce (*Coney Island*, 1986 / *Facing New York*, 1992 / *Faces*, 2015)

Gogh, Vincent van (Gemälde als Beispiel: *De sterrennacht*, 1889)

Goldin, Nan (*The Ballad of Sexual Dependency*, 1986 / *Cookie Portfolio*, 1976–1989 / *Gotscho Kissing Gilles, Paris*, 1993)

Gupta, Sunil (*Exiles*, 1986–87)

Gursky, Andreas (Rhein II, 1999 / *99 Cent*, 1999)

Henson, Bill (*Paris Opera Project*, 1998 / *Lux et Nox*, 2002 / *Untitled #76*, 2005)

Hine, Lewis (*National Child Labor Committee*, 1908–1924 / *Addie Card, 12 years old, spinner in North Pownal Cotton Mill, Vermont*, 1910 / *Men at Work*, 1932)

Hitchcock, Alfred (Film: *Psycho*, 1960 / Rope, 1948)

Höfer, Candida (*Trinity College Library Dublin I*, 2004 / *Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra IV*, 2006)

Hopper, Edward (*Nighthawks*, 1942 / *Morning Sun*, 1952)

Horst, Horst P. (*Mainbocher Corset*, 1939)

Humans of New York (HONY), ein Online-Fotoprojekt und Blog, das 2010 von dem Fotografen Brandon Stanton ins Leben gerufen wurde.

Kawauchi, Rinko (*Utatane*, 2001 / *Illuminance,* 2011)

Kertész, André (*Satiric Dancer*, 1926 / *Chez Mondrian, Paris*, 1926 / *Distorsions*, 1933)

Klein, William (*Life is Good & Good for You in New York: Trance Witness Revels*, 1956 / *Painted Contacts*, 1990er)

Korda, Alberto (*Guerrillero Heroico*, 1960)

Koudelka, Josef (*Exiles*, 1988 / *Chaos*, 1999)

Kruger, Barbara (*Your gaze hits the side of my face*, 1981)

Kühn, Heinrich (*Stillleben mit Äpfeln*, 1905 / *Akt in der Morgensonne*, ca. 1920)

Lange, Dorothea (*Migrant Mother, Nipomo, California,* 1936)

Lanzmann, Claude (Film: *Shoah*, 1985)

Le Gray, Gustave (*Brig on the Water*, 1856)

Leiter, Saul (*Red Umbrella*, 1955 / *Taxi, New York*, 1957 / *Through Boards*, 1957 / *Mirrors*, 1962 / *Early Color*, 2012 / *Straßenfotografie*)

Maier, Vivian (*Straßenfotografie* / *Self-Portrait, Chicago Area*, 1956)

Mapplethorpe, Robert (*X Portfolio*, 1978 / *Body Parts*, 2004)

Man Ray (*Photograms, Rayographs*, 1922–30 / *Le Violon d'Ingres*, 1924)

Mann, Sally (*Immediate Family*, 1984–1991, Buch 1992)

Marker, Chris (*Film: La Jetée, 1962*)

MBC TV (*Meeting You,* auch: *I Met You*, 2020)

McCullin, Don (*Starving Twenty-Four-Year-Old Mother with Child, Biafra*, 1968 / *Shell-shocked US Marine, The Battle of Hue*, 1968)

McCurry, Steve (*Dust Storm, Rajasthan*, 1983/2016 / *Afghan Girl*, 1985, *The Afghan Girl: A Life Revealed,* 2002; Wiederbegegnung mit *Sharbat Gula, 2002*)

Meiselas, Susan (*Nicaragua*, 1981 / *A Room of Their Own*, 2015–2017)

Meyerowitz, Joel (*Street Photography* / *Camel Coats, New York City*, 1975)

Michals, Duane (*The Spirit Leaves the Body*, 1968 / *The Human Condition*, 1969 / *Things Are Queer*, 1973)

Midjourney KI (*Porträt von Papst Franziskus in weißer Daunenjacke*, 2023 / Young Woman with Tears in Neon Light, 2023)

Moholy-Nagy, László (*From the Radio Tower, Berlin*, 1928)

Monet, Claude (Gemälde als Beispiel: *Seerosen*)

Moriyama, Daidō (Stray Dog, 1971 / *Farewell Photography*, 1972 / *Light and Shadow*, 1982 / *Memories of a Dog*, 1984)

Mosse, Richard (*Incoming* / *Heat Maps*, 2014–2017)

Muholi, Zanele (*Faces and Phases*, 2010 / *Somnyama Ngonyama*, ab 2012)

Muybridge, Eadweard (*galoppierendes Pferd* / *Human Figure in Motion*, 1884–85)

MyHeritage (*Deep Nostalgia*, seit 2021)

Nachtwey, James (*Ruanda*, 1994 / *Inferno*, 1999)

Nadar, Gaspard-Félix Tournachon (*Sarah Bernhardt*, ca. 1865)

Nadar, Paul (*Victor Hugo sur son lit de mort – Victor Hugo on his deathbed in his room*, 1885)

Neville, Morgan (*Roadrunner*, 2021)

Newton, Helmut (*Le Smoking*, 1975 / *Big Nudes*, 1980)

Nicklen, Paul *(Polar Obsession*, 2009 / *Parenthood*, 2011)

Nieweg, Simone (*Landschaften und Gärten*, 2002)

Nixon, Nicholas *(The Brown Sisters*, 1975–2022)

O'Sullivan, Timothy (*civil war photos* / *A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania*, 1863)

Paglen, Trevor (*Limit Telephotography*, 2005–2012 / *The Other Night Sky*, 2007 / *Adversarially Evolved Hallucinations*, 2017–2019)

Parr, Martin (*Small World*, 1995)

Petersen, Anders (*Café Lehmitz*, ab 1967 / Buch 1978)

Project December (*The Jessica Simulation*, 2021)

Renger-Patzsch, Albert (*Schaffende Hände*, 1925 / *Variante eines Gabelkopfes*, 1927 / *Die Welt ist schön*, 1928 / *Hochofenwerk Gutehoffnungshütte in Duisburg*, 1928)

Richer, Paul (*Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, 1870–1890)

Richter, Gerhard (Gemälde: *Onkel Rudi*, 1965)

Riis, Jacob (*How the Other Half Lives*, 1890)

Ristelhueber, Sophie (*Fait*, 1992)

Robinson, Henry Peach (*Fading Away*, 1858)

Rosenthal, Joe (*Raising the Flag on Iwo Jima*, 1945)

Rosler, Martha (*House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972)

Rothko, Mark (*Gemälde* / *No. 10*, 1950)

Ruff, Thomas (*Nacht*, 1992–1996 / *jpeg de01*, 2005)

Salgado, Sebastião (*Goldmine, Serra Pelada*, 1986 / *Workers*, 1993 / *Migrations*, 2000 / *Genesis*, 2013)

Samaras, Lucas (*AutoPolaroids*, 1969–1971 / *Photo-Transformations*, 1973–1976)

Sammallahti, Pentti (*Solovki, White Sea, Russia*, 1992)

Sander, August (*Der junge Bauer*, 1914 / *Menschen des 20. Jahrhunderts*, 1929 ff.)

Sherman, Cindy (*Untitled Film Stills,* 1977–1980 / *Untitled #96*, 1981 / *Self-Portrait*, 1990)

Shore, Stephen (*American Surfaces*, 1972 / *U.S. 97, South of Klamath Falls, Oregon, July 21*, 1973 / *Uncommon Places*, 1982)

Simon, Taryn (*An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2007)

Siskind, Aaron (*Chicago Series*, 1949–1951)

Smith, W. Eugene (*Country Doctor*, 1948 / *Minamata*, 1971–73)

Soth, Alec (*Sleeping by the Mississippi*, 2004)

Southworth & Hawes (*Post-mortem, unidentified young girl*, ca. 1850)

Spence, Jo (*Cancer Shock*, 1982)

Sprinkle, Annie (*Post-Modern Pin-Ups*, 1995 / *ecosexual*, 2002ff.)

Stanmeyer, John (*Signal, Djibouti City*, 2013)

Steichen, Edward (*The Little Round Mirror*, 1902 / *The Flatiron*, 1904 / *In Memoriam*, 1904 / *The Eve*, 1907)

Steyerl, Hito (Film: *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013)

Strand, Paul (*Abstraction, Porch Shadows*, 1916 / *Blind Woman, New York*, 1916)

Struth, Thomas (*Museumsfotografien*, ab 1989 / *Louvre 4, Paris*, 1989 / *National Gallery I, London*, 1989 / *Art Institute of Chicago II, Chicago*, 1990)

Sudek, Josef (*The Window of My Studio, Okno mého ateliéru*, 1940–1954)

Sugimoto, Hiroshi (*Theaters*, 1978ff. / *Caribbean Sea, Jamaica*, 1980 / *Seascapes*, ab 2002 / *Tasman Sea, Ngarupupu*, 1990)

Tarkowskij, Andrej (Film: *Stalker*, 1979)

Teller, Jürgen (*Victoria Beckham, Legs, Bag and Shoes*, 2007/2008)

Tillmans, Wolfgang (*Paper Drop*, 2001 / *Lighter*, 2000)

Tōmatsu, Shōmei (*Bottle Melted by the Atomic Bomb, Nagasaki*, 1961)

Ulman, Amalia (*Excellences & Perfections*, 2014)

Út, Nick (*Napalm Girl*, 1972)

Vermeer, Johannes (Gemälde: *Das Milchmädchen*, um 1660 / *Das Mädchen mit dem Perlenohrring*, um 1665)

Wall, Jeff (*The Destroyed Room*, 1978 / *Picture for Women*, 1978 / *Mimic*, 1982 / *The Storyteller*, 1986 / *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993 / *A View from an Apartment*, 2004–2005)

Warhol, Andy (*Polaroids*, 1958–1987 / *Marilyn Diptych*, 1962)

Wearing, Gillian (Me as..., 2000)

Webb, Alex (*Istanbul: City of a Hundred Names*, 1998–2005 / *Outside of the Blue Mosque during Ramadan. Istanbul, Turkey*, 2001 / *The Suffering of Light*, 2011)

Weegee (Künstlername) / Fellig, Arthur (*Their First Murder*, 1941 / *Naked City*, 1945)

Weston, Edward (*Nude*, 1925 / *Pepper No. 30*, 1930)

Wesely, Michael (*Potsdamer Platz 27.3.1997–13.12.1998*, 2000 / *Open Shutter, Museum of Modern Art*, 2004)

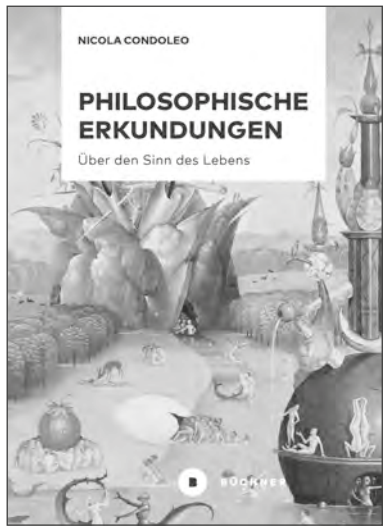
White, Minor (*Equivalence*, 1948–1958 / *Sound of One Hand Clapping*, 1958 / *Windowsill Daydreaming, Rochester, New York,* 1958)

Winogrand, Garry (*World's Fair, New York City*, 1964 / *Los Angeles, California*, 1969 / *Figments from the Real World*, 1988)

Wolf, Michael (*Architecture of Density*, 2012)

Woodman, Francesca (*Self-Portrait*, 1975–1980er / *Some Disordered Interior Geometries*, 1981)

Yamamoto, Masao (*A Box of Kū*, 2005)



Nicola Condoleo
Philosophische Erkundungen
148 Seiten, 12,8 x 18,0 cm
ISBN 978-3-96317-453-7 (Print)
ISBN 978-3-96317-1036-8 (ePDF)

Nicola Condoleo
Philosophische Erkundungen
Über den Sinn des Lebens

Was ist der Sinn des Lebens? Nicola Condoleo lädt Lesende dazu ein, der Frage aller philosophischen Fragen nachzugehen. Denn die Philosophie ist, wenn man sie als Gegenstand betrachtet, ein riesiger Früchtekorb des Denkens, an dem man sich ein Leben lang laben kann – sofern man Früchte mag. Warum aber philosophieren? Warum denken?

Condoleo behauptet: Wer glücklich werden will, muss philosophieren. Wer glücklich werden will, muss denken. Ist aber Glück der Sinn des Lebens? Die Suche nach dem Sinn ist auch eine sehr persönliche Sache. Anhand eigener Erlebnisse, Situationen und Anekdoten wirft der Autor ein immer wieder neues Licht auf diese Frage.

Das Buch dient als Handreichung für all jene, die das eigene Leben reflektieren, die auf der Suche, offen und bereit sind, mehr Fragen als schnelle Antworten zu finden. Oder eben um weitere Früchte im eigenen Früchtekorb zu sammeln.

BÜCHNER