

Die Bilder und wir - copying life -

... I remember looking at life as a series of endless and exiting freeze frames - Douglas Kirkland

Wenn ich mit meiner Mutter über Fotografien sprach, so erwähnte sie immer ihre Tage der Flucht, die sie im kalten Frühjahr 1945 aus Schlesien nach Oberfranken führte. Unter ihren wenigen Habseligkeiten, die in einen Korb mit Bettwäsche, einen Koffer und eine Tasche passten, befanden sich die Alben mit den Familienfotos.



Dabei vergaß sie nie mir zu sagen: alles lässt sich im Leben ersetzen, die Fotos aber nicht. Die Bedeutung, die sie damit den Bildern ihres Lebens und Erinnerungen gab, konnte ich damals nicht verstehen.

Heute, 60 Jahre später, als ich in diesen Corona-Tagen der Isolation und des Rückzugs die Fotos meines bisherigen Lebens sichte, erinnere ich mich daran.

Jedoch, statt in Familienalben aufbewahrt, „stapeln“ sich heute meine „Erinnerungen“ digitalisiert im „Rechner“. Fast 40.000 Bilder, dreifach „redundant“ gesichert oder für alle Ewigkeit unzerstörbar aufgehoben in der Cloud - für ihren Verlust müsste die Welt schon untergehen.

1

Doch was folgt daraus, heute, rund 60 Jahre später, für den Wert von Photographien? Woran sollen sie erinnern? Worin liegt ihre Bedeutung, worin ihre Einzigartigkeit? Und woher kommt unser unstillbare Drang, der zu diesen Bilderbergen führte?

Die Lust am Abbild und das Remake in der „post“

Die Zahl der täglich gemachten Bilder, ob als „Still“ oder „bewegt“, und die Millionen, die dann zu Stock-Medien werden in den Datenbanken von Adobe, Getty Images, auf YouTube, Instagram, Facebook, übersteigt inzwischen unsere Vorstellungskraft. Vierzig Milliarden Fotos zählt alleine Instagram, und seine Nutzer teilen z.Z. durchschnittlich 80 Millionen Fotos pro Tag. Tendenz steigend.

Diese Bilderflut, ob als Kunst, Werbung oder Selfie, kommt nicht über uns. Wir sind es, die diese Flut in Gang setzen, sie produzieren. Angetrieben von der Lust am Abbild, von uns selbst, einem Ereignis, einem glücklichen Augenblick, einer Reise, vom Wunsch sich zu erinnern. Unsere Gier ist so groß, dass wir inzwischen die neuen Smartphones zuerst nach ihren Kamerafunktionen beurteilen. Und es ist nur konsequent, dass Apple das neuste Iphone mit seinen 3 verschiedenen Objektiven auf der Telefonrückseite bewirbt.

Um Wahrheit, Objektivität und Wirklichkeit kann es nicht gehen. Denn eigentlich

wissen wir als Bildproduzenten und – konsumenten: wenn wir fotografieren *stagen* wir, lassen *posen*, rücken zurecht. Wir führen Regie über die abzulichtenden „Objekte“,– mit unterschiedlichem Geschick. Und nach dem Fotografieren beginnen wir zu retuschieren: wir glätten, trimmen mit digitalen Filtern, Farben, Pinseln oder löschen die Aufnahmen, wenn sie uns nicht gefallen, um zu wiederholen. So folgt auf das Selfie-shooting unmittelbar und unübersehbar die gemeinsame Begutachtung der Bildergebnisse. Mit zwei Fingern wird das Bild aufgezogen zum Vergrößern, um dann über Löschung bzw. Wiederholung zu entscheiden. Und wir, die Älteren, erinnern uns, welche hektische Neugier Menschen erfasste, wenn SW-Abzüge von ihnen herumgereicht wurden. Jeder wollte sie sehen, kommentieren, sich selbst überprüfen im Spiegel der Bilder. Professionelle Bildproduzenten, ob als Kunst- und Werbe oder Nachrichtenfotografen mögen das belächeln. Doch sie betreiben es selbst, diskreter, *sophisticated* – entweder bereits bei der Planung des *Shooting* oder später in der *Post* am PC. Denn keiner, ob Profi oder Amateur, gibt sich mit dem einfachen Abbild der Realität zufrieden. Wie auch die weitsichtige und kluge Susan Sonntag schon 2003 anmerkte „gehört es zu den Aufgaben der Fotografie, das gewöhnliche Aussehen der Dinge zu verschönern.“ (S. Sonntag, Das Leiden der anderen betrachten, S.94)

Fortschritt - was geschieht mit uns?

Die rasante technische Entwicklung der Fotografie hat auch uns verändert. Wir leben in Symbiose mit dem immer bereiten Telefon und seiner Kamera. Wir fotografieren so viel wie wir telefonieren, googlen, E-mailen, chatten und twittern. Und wir tun es quasi automatisch, als ob unser Dasein ohne das virtuelle, mediale Abbild nicht existent sei.

Wie sehr sich damit die öffentliche gesellschaftliche Choreographie verändert hat, stellte der heute über 80jährige amerikanische Streetfotograf Joel Meyerowitz rückblickend in einem Gespräch fest : „*So the street had a kind of physical, visual dynamic. [But now] what you see on the street, in effect, are all these phones. On every photograph there’s going to be a dozen phones showing up. So the pictures are subverted. Suddenly it looks like you’re not just making a picture of your time, but you’re making a commentary on the use of phones. And so that adds a familiarity to every single picture, and it derails certain emotional momentary observations that might be the heart of the picture because now you see eleven phones*“ (Ready for Surprise: Interview 2020 Jim Casper)

Er vermisst auf seinen Photographien die Interaktion zwischen Menschen. Es dominiert der vereinzelnde Blick nach unten auf das Display ihrer Devices, die Abwendung vom gemeinsam genutzten öffentlichen Raum.

Wie die soziale ist auch unsere individuelle, körperliche Haltung mit den allzeit verfügbaren Apparaten eine andere geworden. Wenn wir fotografieren, halten wir das Display mit ausgestreckten Armen *vor* die Augen. Wir machen uns groß – und werden damit fast unübersehbar zum Mittelpunkt der Aktion, ganz wie zum Anbeginn der Fotografie.

Zusammen mit der Haltungsänderung hat sich unsere Wahrnehmungskultur

verändert. Jeder kennt es: ein Konzert beginnt, ein Künstler tritt auf. Dies ist der Augenblick, in dem zwischen unsere Aufmerksamkeit als Hörer, Zuschauer und die „Performance“ das Display tritt. Unsere Sinne und Blicke heften sich an den Bildschirm, sie werden kadriert durch unsere Geräte. Oft werden diese Augenblicke neu inszeniert, indem viele schon während des Events sich selbst als Selfie in das Konzertgeschehen einbauen, dann das Ergebnis begutachten und online auf ihren *Social Media*-Kanälen versenden.

Aus dem realen, analogen Vorgang machen wir einen virtuellen, digitalen. Das Konzert, das Event wird zum Set der eigenen Performance, Online, ein Ort unserer Lust am Hedonismus.

„Unser niederdrückendes Gefühl der Flüchtigkeit aller Dinge hat sich nur noch verstärkt, seit uns die Kamera die Möglichkeit gegeben hat, den flüchtigen Augenblick zu fixieren. ..., wir konsumieren Bilder mit wachsender Geschwindigkeit, und ... Bilder konsumieren die Realität.“ (Sontag, S. 171).

So viele Bilder - was wir in ihnen suchen

Doch was steckt hinter dieser lustvollen, medialen Reproduktion unserer Welt, dem „*Recycling der Wirklichkeit*“ (Susan Sonntag), die keine Mühen und Kosten scheut. Woher kommt der schier unstillbaren Hunger nach Bildern, die die Speicher unserer Devices füllen, so dass der Verkauf von zusätzlichem digitalen Speicherraum in der Cloud zum riesigen Geschäft wurde?

Wir sind umgeben von Bilderfluten, die den öffentlichen Raum mit immer größeren Display besetzen. Nach Susan Sonntag liegt der Grund dafür *„... in der Logik des Konsums selbst. Konsumieren heißt verbrennen, verbrauchen - und beinhaltet damit zugleich das Streben nach Ergänzung. Indem wir Bilder machen und sie konsumieren, provozieren wir in uns das Bedürfnis nach mehr und mehr Bildern“* (Sontag, Über Fotografie, S. 171) Für sie ist die Überproduktion von Bildern das notwendige Pendant zur kapitalistisch angetriebenen Überflussproduktion von Waren.

Auch wenn die Fotografie darin eingebettet ist, - ich will nicht unterscheiden zwischen der professioneller Fotografie oder der von Amateuren – und den Konsum der Ware Bild wie alle anderen Waren beständig anfeuert, vermute ich eine autonome, anthropologische Motivation, die auf die ewige Lust am Abbilden, Darstellen verweist.

Vielleicht haben wir zum (Über)Leben schon immer Figuren, Zeichnungen, Darstellungen, - heute sind es die Fotos - gebraucht: um zu reflektieren und uns zu erinnern, um gesellschaftliche Zusammenhänge zu begreifen und zu gestalten, um uns unserer Existenz zu versichern. So bauen wir zum Verständnis der Realität Modelle, inszenieren Bilder für das Theater. Wir haben den Steinmetz für das Denkmal oder den Sarkophag, den Maler oder heute den Fotografen. Die archäologischen Museen sind im Grunde Bildersammlungen, die uns mit ihren Exponaten bis in die früheste uns bekannte Menschheitsgeschichte führen. Wir staunen über die ersten Höhlenzeichnungen und Menschenfiguren, über Gesichter, gigantische Mosaikbilder, Reliefs, erotische und sexuelle Darstellungen.

Wenn für Susan Sonntag die Fotografie *„eine Methode zum Einfangen einer als widerspenstig und unzugänglich empfundenen Realität“* ist (156), so gilt das sicherlich für Abbildungen aller Art, die die gesamte Menschheitsgeschichte begleiten: wir wollen verstehen, wollen hinter das Sichtbare schauen, dem wir misstrauen, als ob es eine andere, bedeutendere Wahrheit vor uns verbirgt. (vgl. das sufische Konzept der Alewiten von *batini* und *zahiri*, dem Verborgenen und Offensichtlichen). Wir wollen es anhalten, um es immer und immer wieder untersuchen zu können. Oder tun wir es vielleicht, weil wir wissen: *„the future will erase the present“* – *die Zukunft wird die Gegenwart tilgen?!* (Louise Glück, *Proofs & Theories, Essays on Poetry*, 1994)

Zum Verstehen gesellt sich als weiteres, vielleicht das wichtigere Bedürfnis an Bildern: die Suche nach Stimulanzien. Allein die Zahlen über den Konsum erotischer bzw. pornographischer Bilder, bewegt und unbewegt, gerechnet in Internet-Klicks, als Zeit oder in Geld, beweisen: Neben dem Verstehen brauchen die Menschen auch Bilder für ihren Gefühlshaushalt.

So gesehen ist heute nicht das Bedürfnis am Bild neu, sondern die Überproduktion, die Flut und Überreizung. Die wachsende Menge der Bilder, ihre technische Größe in der Projektion oder Präsentation, ob drei- oder zweidimensional, ob leuchtend und blinkend, zeigt uns: eine Entgrenzung ist im Gange, eine Verdoppelung, Verdreifachung unserer Realität und Träume, die in atemberaubender Weise sich potenziert.

Lebensspuren - Entdeckungen

Im Wim Wenders Film *„Don't come knocking“* (2005) sagt die Tochter Sky zur ihrem Vater, als sie ihm zum ersten Mal begegnet *„Ich kenne jedes Bild von dir, die alten Fotos. Ich habe sie immer und immer wieder angesehen. Ich habe mit den Fingern die Konturen deines Gesichtes nachgezeichnet...“*

Von Photographien geht ein eigentümlicher Reiz aus, als ob wir mit ihrem Betrachten wie durch eine Zeitschleuse in die Vergangenheit eintauchen könnten, die dargestellten Protagonisten berühren könnten. Obwohl sie als geronnenes Leben, als *frozen frames*, Spuren des Lebens enthalten, die über das Davor und Danach des fotografierten Augenblicks hinausführen, bleiben sie nur ein Abbild der Realität. Wir können sie nicht berühren, sondern nur durch geduldiges Betrachten entdecken und lesen. Ein anderes Beispiel aus der Filmgeschichte:

In dem großartigen Film *„Blow up“* (1966) von Michelangelo Antonioni steht im Mittelpunkt ein Londoner Modelfotograf (David Hemmings). Gelangweilt von den Studioaufnahmen mit Models und verfolgt von Groupies, beginnt er in der Streetfotografie nach neuem Sinn zu suchen. Als er in einem Park eher zufällig einen Mann und eine Frau fotografiert, wird er zufällig Zeuge eines Mordes. Denn nachdem er die Negative entwickelt hatte, bleibt er nach dem Vergrößern am entsetzten Blick der Frau (Vanessa Redgrave) hängen. Er folgt daher mit weiteren Vergrößerungen ihrem Blick auf einen Busch, wo er dann eine Hand mit Pistole erkennen kann. Als er die späteren Fotos entwickelt – auf ihnen ist die Frau alleine zu sehen, entdeckt er auf den Vergrößerungen im Gebüsch die Umriss eines Körpers. Um sich zu

vergewissern, geht er in den Park zu diesem Busch und sieht seine Vermutungen bestätigt: er findet den toten Mann, mit dem die Frau zuvor zusammen war. Auch wenn der Film surrealistisch endet – bei einem weiteren Besuch im Park ist die Leiche verschwunden, eine Gruppe von Zirkusleuten spielt neben dem Park Tennis ohne Bälle – zeigt uns Antonioni die Kraft des Blicks, des konzentrierten Sehens.

Mit einem anderen Beispiel will ich an das berühmte, ikonografische Foto „*Auf dem Berliner Reichstag, 2. Mai 1945*“ (Fotograf Yevgeny Khaldei), erinnern. Es zeigt zwei Rotarmisten auf dem Reichstagsgebäude, die eine Sowjetflagge hissen. Obwohl das Foto inszeniert wurde, offenbart das Original ein Stück unliebsame Wahrheit, die das politische Klischee von der unbescholtenen Roten Armee konterkariert. Denn am Arm des Soldaten, der den Stab der Flagge hält, befinden sich zwei Armbanduhren. Ein Detail, was auf Plünderungen und Raub durch sowjetische Soldaten bei der Eroberung Berlins schließen lässt. Neben der Dramatisierung des Fotos durch hinzugefügte Rauchschwaden usw. wurde dann eine der Uhren auch entfernt. Schon damals kein großes Kunststück.

Viele von uns Fotografen haben sicherlich auch wie ich Entdeckungen auf Bildern gemacht. Wir haben Lebensspuren in Bildern gefunden, die eine Idylle oder das Trugbild störten. Für eine Ausstellung hatte ich historische Fotografien aus der Geschichte eines oberfränkischen Dorfes zusammengetragen. Viel dörfliche Idylle sprach aus ihnen. Aber auch das harte Leben: Frauen mit Kropf (Jodmangel in der Ernährung), kleine dunkle Häuschen, schwere Arbeiten in der Landwirtschaft. Dann gab es eine Überraschung, die diese Idylle störte. Beim Vergrößern eines Bildes – zu sehen war ein Wirtshaus mit einem jungen Baum davor – sah ich auf der Umzäunung des Baumes ein eisernes Hakenkreuz. Damit war klar, der Baum war eine Hitlerlinde, gepflanzt vor dem Dorfwirtshaus. Wer und von wem es stammte, habe ich nicht verfolgen können. Doch das Foto wird dadurch zum Dokument einer Dorfgeschichte, es zeigt uns gegensätzliche, aber komplementäre Seiten.

Täuschungen - trügerische Bilder

Anders verhält es sich mit Bildern, - die offen oder versteckt - nicht sind, was sie behaupten. Die mit ihrer Botschaft unseren Blick (ab)lenken wollen, - ob in der Werbung, der Politik oder in der Kunstfotografie. Ich nenne sie trügerische Bilder. Am einfachsten verhält es sich mit dem in Print- und Online-Medien immer häufiger verwendeten „*Symbolbild*“. Da es laut offizieller Definition *eine Darstellung ist, die nicht den konkreten Sachverhalt darstellt (Wikipedia)* d.h. nicht den Vorgang zeigt, der beschrieben wird, ist es bereits schon per Definition eine Täuschung und unwahr. Zu diskutieren wäre hier eher die mediale Ethik und Moral, die Absicht und Wirkung dieser Medienpraxis

Etwas schwieriger wird es, wenn das Bild Authentizität, Echtheit vortäuscht, wenn es z.B. für einen OB Kandidaten wirbt, einen blassen Jungpolitiker, der „verkauft“ wird als Macher, als zupackender Mann des Volkes. Die Attribute seiner Präsentation auf den Plakaten: ein hochgestellter Mantelkragen, umringt von fragenden, wohlwollenden Bürgern, natürlich Rede und Antwort stehend.

Diffiziler wird es, wenn Authentizität und Tiefe mit einer dogmatisch überhöhten SW-Fotografie behauptet wird. Als läge bereits in der Methode, nämlich dem Verzicht auf Farbigkeit, schon der Schlüssel zum Verstehen einer verborgenen Realität.

Dieser Art von Bildern begegnen wir oft in der „*Streetfotografie*“. Wenn ihre Fotografen nicht gerade humorvoll die Komik oder auch Tragik des Alltags ablichten, fokussieren sie oft auf Strukturen von Licht und Schatten, auf Menschen, die sich darin bewegen. (Eine Ausnahme sind hier vielleicht die SW-Arbeiten von Allan Schaller, der das zur Perfektion entwickelt hat). Vielen haftet ein voyeuristischer Zug an, ein Desinteresse am Ort des Geschehens, an der Identität der Abgebildeten. Auf Instagram. Mit extremen Vignettierungen, mit Titeln oder Lyrik-Zitaten wird die Dramatisierung der Bildaussage versucht.

Ähnlich verhält es sich mit Bildern, die Stimmungen reanimieren wollen. Das inszenierte Paris-Foto von Robert Doisneau – ein sich küssendes Paar, "*Le Baiser de l'Hôtel de Ville Paris*" (1950), das oft als dokumentarisch missverstanden wird - ist heute in seiner Wiederholung, - ob in Paris, Rom oder Prag-, zwangsläufig „falsch“. Es befriedigt allenfalls nostalgische Sehnsüchte oder den modischen Retrolook.

Weitere Beispiele finden wir in den SW-Fotographien aus dem Milieu des Jazz. Auch hier wiederholen sich Stil und Motive der 50er und 60er Jahre, wie wir sie von den Blue Note Plattencovers kennen. (s. auch *William Claxton Jazz seen*). Jedoch ist das Milieu der Clubs und der Nacht heute ein anderes.

Beide Male sind die evozierten Stimmungen trügerisch, da sie Tiefe und Sinnhaftigkeit vorgeben, die jedoch nicht existiert.

Aber wie immer gibt es auch hier den künstlerischen Kontrapunkt, das Spiel mit Wahrheit und dem Schein, wie es beispielhaft der kanadische Photograph Jeff Wall praktiziert. Seine scheinbar dokumentarischen Bilder sind in tagelanger Arbeit inszeniert, mit Darstellern und Requisiten arrangiert, um eine Botschaft aufzunehmen, die erst durch Hinsehen und Nachdenklichkeit entschlüsselt werden kann. So zeigt eines seiner bekanntesten Bilder „*Mimic* (1982) eine Straße in Vancouver mit drei Menschen, die einander auf einem Bürgersteig begegnen. Eine scheinbare Banalität, enthielte das Foto nicht auch eine Darstellung von versteckter Diskriminierung, Rassismus. Denn die Geste des „weißen“ Mannes – er zieht mit dem Finger die rechte Augenbraue nach oben – ist eine rassistische Anspielung auf den entgegenkommenden Passanten mit asiatischem Gesicht.

Bildgeschichten - Wahrheiten und das „Storytelling“

Um Bildern Authentizität und Vitalität zu geben wird Fotografie heute oft mit dem Konzept des *storytelling* verbunden. Es entstammt der Waren- und Verkaufswelt. Mit einem „Narrativ“ soll Dingen Leben eingehaucht werden. Denn, so das Kalkül der Marktstrategen: das Parfüm XY, der Designerstuhl, das Modekleid etc. verkaufen sich besser, wenn ihr Image aus einer Geschichte besteht. Emotionen, Dramaturgie

schaffen Aufmerksamkeit und Bindung, Belangloses, Beliebigen erhält Bedeutung. Übertragen auf die Fotografie heißt das: im Gegensatz zum Film steht nur ein *frame* zur Verfügung, um die Botschaft, die Geschichte zu etablieren. Das hat Folgen für die Komposition, die Farben, den Inhalt. Der Betrachter soll das Bild in Bewegung setzen, seine Geschichte des Inhalts, der Situation, der Personen erfühlen.

Fotografien, die sich diesem Konzept verschreiben, sind oft kryptisch, verrätselt, als ob mit ihrem behaupteten Geheimnis bereits eine Geschichte in Gang käme. Häufig korrespondiert das mit fehlender Aufmerksamkeit für den Kontext des Bildes, mit fehlender Geduld und Vertiefung.

Wir sehen das, wenn wir uns die lange vor diesem Storytelling-Hype die Bilder von Vivian Maier (1926 - 2009) anschauen. Sie wollte nicht als Fotografin gelten, sondern nur ihrer unendlichen Neugier folgen. Gleiches erleben wir beim Betrachten der Fotos von Robert Frank aus seiner Amerikareihe „*The Americans*“. Die Geschichte auf den Bildern und ihr gefühlsmäßiger „*impact*“ kommt nicht aus dem Kalkül, der Verrätselung. Sie entspringt dem tiefen Eintauchen von Robert Frank in den amerikanischen Alltag. Seinen Fotos gelingt die *Gerinnung* von Augenblicken zu ikonografischen Bildern. Und jedes für sich öffnet ein Fenster in eine Welt voller Geschichten.

Das Bild – seine Seele und der „helle Schatten“

Als ich in einer türkischen Kleinstadt aus einem Kaffee heraus auf die Straße fotografierte, kam ein junger Mann auf mich zu und fragte: *Hangi ruh ile cekiyorsun? - mit welcher Seele, welchem Gefühl fotografieren Sie?* Die Frage überraschte mich sehr, sie war ungewöhnlich, - und schön. Denn üblicherweise kommt die Neugier so daher: mit welchem Kameramodell und für wen fotografieren Sie? Hier ging es aber um das innere Motiv, das was dem Bild die Seele gibt. Ja, manche Bilder haben eine Seele.

Ich begegnete dieser Frage nach der Seele eines Bildes, seiner Lebendigkeit, wieder bei der Lektüre von Roland Barthes. Er spricht beim Betrachten des Fotos seiner geliebten verstorbenen Mutter von „*Ausdruck*“ als Äußerung von Wahrheit. „*Und wenn es einem Photo nicht gelingt, diesen Ausdruck zu zeigen, dann bleibt der Körper schattenlos... und versteht er (der Photograph, Anm. JM) es nicht, sei es aus Mangel an Talent, sei es durch missliche Umstände, der durchsichtigen Seele ihren hellen Schatten zu geben, so bleibt das Subjekt für immer tot.*“ (R. Barthes , S.. 121.)

Robert Frank, der mit seiner „*little camera*“ (J Kerouac) durch Amerika reiste, fand genau diese „*Schatten der durchsichtigen Seele*“ und formte sie zu einem aufwühlenden Poem. „*He sucked a sad poem right out of America on to film, taking rank among the tragic poets of the world*“ (J. Kerouac, *Introduction the Americans*) So geschieht das Wunder, dass aus dem Universum der Bilderwelt, manche von ihnen beim Betrachten zu sprechen beginnen und tiefe Emotionen auslösen. Doch in der Bilderflut und ihrer Bearbeitung erleben wir heute, dass „... *die Gesellschaft darauf bedacht (ist), die Photographie zur Vernunft zu bringen, die Verrücktheit zu bändigen, die unablässig im Gesicht des Betrachters auszubrechen*

droht.“ (S.130) Und je mehr wir die wachsende Bilderflut, deren Verrücktheiten und Ambiguitäten „dem zivilisierten Code“ unterwerfen und daraus perfekte Trugbilder machen, beginnt die „Darstellung über das Dargestellte“ zu siegen. (Adorno, Minima Moralia)

Das Bild - Erinnerung und „Beglaubigung von Präsenz“

Als meine Großmutter ihren nahen Tod fühlte, bat sie meine Mutter darum, gemeinsam mit ihr das Fotoalbum der Familie anzuschauen. Es war exakt die Nacht vor ihrem Sterben. Worüber beide sprachen erfuh ich nicht, ich fragte auch nicht



danach. Obwohl wir sie bei uns in der Wohnung hatten, wollte meine Mutter nicht, dass ich das Sterben begleite.

Heute denke ich daran und frage mich: betrachtete sie das Foto, auf dem ich nach meiner Geburt in die Flüchtlingswohnung, mein erstes zu Hause gebracht wurde? Oder war es das Foto, das sie mit ihren drei Enkelkindern zeigt. Vielleicht nahm sie das Bild zur Hand mit ihrem Mann, mit dem sie so gerne auf die

Schneekoppe wanderte, und dessen Leben zu Ende ging, ohne dass sie bei ihm sein konnte.

Oder hielt sie gar inne über dem Bild von der Flucht, das sie zeigt auf dem Bahnhof, mit meiner Schwester, meiner Mutter zusammen mit Begleitern und einigen Habseligkeiten, die sie tragen konnten. In diesem Gepäck mussten sich auch die Fotoalben befunden haben, die sie nun mit ihrer Tochter durchblättert. Was mögen ihre Kommentare gewesen sein zu den Fotografien? Was empfand sie beim Betrachten der Dokumente eines langen und beschwerlichen bäuerlichen Lebens in Schlesien, der Flucht und des Versuchs eines Neuanfangs nach dem Krieg?

Ich vermute, die Bilder begannen in diesen letzten Augenblicken zu sprechen, ihre Seele zu zeigen. Sie wurden zu „einer Beglaubigung von Präsenz.“ (R. Barthes, S. 97), derer man sich in diesen Stunden versichern will. War das alles wahr, wirklich?

Jochen Menzel

Fürth, im Oktober 2020

Nachtrag:

Die Bilder auf Instagram – vom Sieg der „Darstellung über das Dargestellte“?

Ungefähr 80 Millionen Bilder werden täglich auf Instagram geladen und einer fast unbegrenzten Welt-Öffentlichkeit zur Begutachtung präsentiert. Eine erstaunliche Entwicklung: denn mit *instagram* ist ein Publikationsmedium herangewachsen, das die oft willkürliche Grenzziehung zwischen Professionellen, Künstlern und Hobbyfotografen ignoriert. Neben Wordpress-Gewinnern (John Stanmeyer etc.), renommierten Streetfotografen (John Meyrowitz), den Magnum-Fotografen etc. tummeln sich hier alle, die irgendwie Bilder machen - nebeneinander und ohne Berührungspunkte auf einer gemeinsamen *timeline* in einem endlosen Bilderstrom. Ein demokratischer Idealzustand etwa? *instagram* ein Medium der Freiheit, das fast ohne Zensur auskommt? Was hätte Susan Sontag, Roland Barthes zu dieser Entwicklung gesagt?

Doch auffällig an dieser Bilderflut ist, dass mit dem exponentiellen Wachstum des „*content*“ die Bedeutung von Inhalt und Kontext sich umgekehrt proportional zu verflüchtigen scheint. Der Fotograf verzichtet darauf, fotografierte Personen nach Namen, Lebensumständen zu fragen, von einer Begegnung zu berichten. Der sich verflüchtigende Inhalt ist mit dem flüchtigen Akt des Fotografierens verbunden. An die Stelle von Beschreibungen der Entstehung des Bildes treten kryptische Hashtags, die Kontexte und Absichten skizzieren.

Mit dem Verzicht auf Kontext wird der Abgebildete und das Drumherum zum Vehikel für das Ego des Fotografen, das offensichtlich ohne den Bildinhalt auskommt. Wir schaffen Sets nach unseren Vorstellungen und machen Personen zu Statisten unserer Visionen. Vielleicht war es das, was Adorno damals meinte, als er vom Sieg „*der Darstellung über das Dargestellte*“ sprach.

Doch mit der Bilderflut wächst das Bedürfnis nach „Bild-Stille“, nach dem Anhalten des Bilderstroms. Menschen beginnen sich zu wehren gegen die Gewalt der Definitionsmacht, die den Bilderfluten innewohnt. Und unübersehbar geben Menschen den Wunsch nicht preis: die Welt und ihre Menschen darin verstehen zu wollen.

November 2020
