

WECHSELWIRKUNGEN ZWISCHEN DIGITALEN UND ANALOGEN REPRÄSENTATIONSLOGIKEN

ULRIKE FELSING¹

ZUM STAND DER FORSCHUNG

Seit den 1990er Jahren werden in Ausstellungskatalogen und -journalen zunehmend intermediale Bezüge hergestellt. So etwa zum räumlichen Präsentationszusammenhang der Ausstellung, aber auch zu anderen Medien, vor allem zum Internet respektive zum Hypertext. Hypertextartige oder essayistische Anordnungslogiken (Montagen) von Bildern spielen in diesen Druckmedien auf den digitalen Hypertext im Internet an, indem sie gemeinsame Merkmale sichtbar machen. Dazu zählt vor allem die nicht-lineare Verknüpfung der Bilder und ihre offene, netzartige Bezugnehmestruktur, die aus dem Zusammenspiel von realisierten und potentiellen Bildverknüpfungen rührt. Durch die intermedialen Bezüge treten aber auch die medialen Unterschiede analoger und digitaler Repräsentationslogiken stärker hervor. Diese Unterschiede in der Art und Weise des Präsentierens oder ‚Zu-Sehen-Gebens‘ von Bildern gewinnen besonders aufgrund der direkten medialen Konfrontation an Relevanz.

Bisher wurden die Unterschiede analoger und digitaler Repräsentationslogiken unter dem Stichwort der „Materialität der Kommunikation“² vor allem in Hinsicht auf Schrift und Typografie,³ jedoch nur wenig in Bezug auf den Umgang mit Bildern erforscht. Obwohl Bildern mit *iconic*⁴ und *pictorial turn*⁵ ein verstärktes Interesse zukommt, werden sie jedoch meist isoliert untersucht.

Bildkritische Fragen der medialen Repräsentationsbedingungen beziehen sich meist auf Einzelbilder und weniger auf konstellative Bildformen im Druckmedium. Zu den Ausnahmen gehört die Dissertationsschrift zum ‚Fotografischen Essay‘⁶ von Catharina Graf, in der sie anhand der Magazine *Life* und *Look*, sowie anhand ausgewählter künstlerischer Essays, Bilder in Relationen untersucht und Felix Thürlemanns Untersuchung des *Hyperimage*, das er als „kalkulierte Zusammenstellung von ausgewählten Bildobjekten [...] zu einer neuen, übergreifenden Einheit“⁷ versteht. Thürlemann bezieht sich in seiner Untersuchung auf temporäre Zusammenstellungen, wie etwa Museums- und Ausstellungspräsentationen, und nicht auf dauerhafte Bildgefüge in gedruckten Katalogen. Nach Thürlemann und Ganz handelt es sich beim *Hyperimage* um plurale Bilder, die sich von Einzelbildern darin unterscheiden, dass ihre „Bildstruktur einen *doppelten Produktions- und einen doppelten Rezeptionsakt* impliziert.“⁸ *Hyperimages* verlangen „die Herstellung mehrerer Bilder ersten Grades und die Kombination dieser Bilder zu einer räumlichen Anordnung durch eine oder mehrere produzierende Instanzen,

¹ Ulrike Felsing lehrt an der Hochschule der Künste Bern HKB / Haute école des arts de Berne HEAB und an der Berner Fachhochschule BFH / Haute école spécialisée bernoise.

² Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M. 1988.

³ Vgl. Michael Cahn, *Der Druck des Wissens: Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation*. Wiesbaden, 1991; Björn Ganslandt, *Widerspenstige Drucksachen. Störung und Diagrammatik in der digitalen Typografie. 1985–1995*, Gießen 2012.

⁴ Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, Paderborn 2006.

⁵ W. J. T. Mitchell, *Was ist ein Bild?*, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit* (Internationale Beiträge zur Poetik, Bd. 3), Frankfurt/M. 1990.

⁶ Catharina Graf, *Der fotografische Essay. Ein Hybrid aus Bild, Text und Film*, Paderborn 2013.

⁷ David Ganz/Felix Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 16.

⁸ Ebd.

wobei diese zweistufige Produktionsform so angelegt ist, dass sie zu einer entsprechenden doppelten Rezeption führt.”⁹

Weiterhin werden Bilder meist auch unabhängig von ihrem materiellen und medialen Zusammenhang untersucht. Die „Verdrängung des Materiellen“ und die Reduktion auf den „hermeneutisch zu erschließenden Sinn“ entspricht, so Dieter Mersch, „lange Zeit dem Postulat kunstphilosophischer Diskurse.“¹⁰ Erst in aktuellen medientheoretischen Untersuchungen werden nicht mehr allein „Sinngelalte und Bedeutungen“ als solche hinterfragt, sondern auch „die materiellen, sozialen oder technischen Ermöglichungsbedingungen von Sinn.“¹¹ Auch Klaus Sachs-Hombach und Helmut Winter kritisieren, dass die „Frage nach dem spezifischen Verhältnis der konstitutiven (zeichentheoretischen) zur kommunikativen (medialen) Funktion der Bildmaterialität“¹² in den medientheoretischen Diskussionen¹³ vollends unbeantwortet bleibt. Sie beschäftigen sich in einem kürzeren Aufsatz mit der Bedeutung „der Materialität von Bildern und für Bilder“, einerseits in Hinsicht auf „die für jedes Bild konstitutive Funktion von Materialität, Träger des Bildes oder Bildobjekts zu sein“ und „andererseits in Bezug auf die kommunikative Funktion des Materiellen im Rahmen von medialen Übertragungsvorgängen.“¹⁴

Der vorliegende Beitrag fragt nach den Wechselwirkungen zwischen Repräsentationslogiken in Druckmedien und im Internet. Inwiefern unterscheiden sich internetspezifische Formen des Umgangs mit Bildern von Repräsentationsformen in gedruckten Medien wie etwa in zeitgenössischen Ausstellungskatalogen und -journalen? In den Fokus gerückt wird der mediale Bezugsrahmen von gedruckten Bildern und Internetbildern sowie sein Einfluss auf die unterschiedlichen Handlungen, die mit Bildern vorgenommen werden.

Bilder sollen hier im Anschluss an Nelson Goodmans Symboltheorie als pikturale Repräsentationen verstanden werden.¹⁵ Damit rücken ihre kommunikativen und medialen Funktionen stärker in den Blick als wahrnehmungstheoretische Aspekte. Mit Goodmans Symboltheorie verschiebt sich der Fokus vom Zeichen als Ding auf die Frage, „welche Handlungen man mit ihnen vollzieht.“¹⁶ Repräsentation wird als *aktive Bezugnahme*, das heißt mit Ludwig Jägers Worten als *medialer Übersetzungsprozess* verstanden, der an der Produktion bzw. *Neukonfiguration* von Sinn und Bedeutung maßgeblich beteiligt ist.¹⁷ Das dokumentarische Bild und vor allem sein Gebrauch in den Tagesmedien und sozialen Netzwerken wird damit als spezifische Art des ‚Zu-Sehen-Gebens‘ aufgefasst, die immer „auch Deutung, Konstruktion von Bedeutung“¹⁸ ist. Hier interessiert vor allem der Gebrauch von bereits produzierten Bildern, welche für die eigenen Zwecke verwendet und in neuer Anordnung ‚zu-sehen-gegeben‘ werden. Das ‚Zeigen mit Bildern‘ wurde in jüngster Zeit aus unterschiedlichen Perspektiven untersucht, so

⁹ Ebd.

¹⁰ Dieter Mersch, *Die Sprache der Materialität: Etwas zeigen und Sich-Zeigen bei Goodman und Wittgenstein*, in: Gerhard Ernst/Oliver R. Scholz/Jakob Steinbrenner (Hg.), *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*, Heidelberg 2005, S. 144.

¹¹ Markus Rautzenberg, *Wirklichkeit. Zur Ikonizität digitaler Bilder*, in: Marcel Finke/Mark A. Halawa (Hg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012.

¹² Klaus Sachs-Hombach/Hartmut Winter, *Funktionen der Materialität von Bildern*, in: Marcel Finke/Mark A. Halawa (Hg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012, S. 51.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 50.

¹⁵ Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt/M. 1997, S. 15.

¹⁶ Elisabeth Birk, *Goodmans Begriff der Exemplifikation*, in: Ludwig Jäger (Hg.), *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*, München 2012, S. 88.

¹⁷ Ludwig Jäger, *Einleitung: Die Bewegung der Medien*, in: ebd., S. 7–10, hier S. 7. Vgl. auch: Ders., „*Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*“, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*. München, 2004, S. 35–74.

¹⁸ Sigrid Schade/Silke Wenk, *Orte und Weisen des Zu-Sehen-Gebens im kunsthistorischen Diskurs*, in: kritische berichte 4/93, S. 5–9.

etwa aus phänomenologischer Sicht¹⁹ und im Kontext von Ausstellungspraxen.²⁰ Ihre Verwendung in Büchern, in Tageszeitungen und im Internet verlangt hingegen einen zeichentheoretischen Blick.²¹

DER MEDIALE UND MATERIELLE BEZUGSRAHMEN ‚DRUCK‘ UND ‚INTERNET‘

Mit ‚Druck‘ und ‚Internet‘ resp. Hypertext stoßen zwei grundsätzlich verschiedene mediale Bezugssysteme aufeinander. Wesentliche Differenzen zwischen analogen und digitalen Repräsentationslogiken resultieren aus der spezifischen (An)-Ordnungsweise der Bilder: relativ linear bzw. nichtlinear. Wenn Bildgefüge in Druckmedien nichtlinear, d.h. hypertextartig gestaltet werden, so erzeugt dies zwar eine gewisse Offenheit in der Rezeption, im Vergleich zu der Offenheit der Bezüge in *digitalen* Hypertexten ist sie aber wesentlich geringer. Die Offenheit der Bezüge im Internet hingegen ist konstitutiv.

Weitere Differenzen resultieren aus der spezifischen Materialität der Bilder. Die Materialität von Bildern in Druckmedien ist einerseits ein Resultat ihrer Herstellung. „Diese umfaßt das Auftragen von Druckfarbe auf eine Druckform (Druckstock) und den Abdruck, d. h. die Übertragung der Druckfarbe auf eine andere Trägersubstanz, den Bedruckstoff (Papier).“²² Gemäß einem zeichentheoretischen Verständnis resultiert die Materialität des Drucks daher aus der dauerhaften Verbindung von Druckfarbe und Papier, die nur durch mechanische Zerstörung ausgelöscht werden kann.

Der Druck gehört zu den Sekundärmedien, weil der Sender von Informationen technische Hilfsmittel zum Informationsaustausch in Anspruch nimmt. Der „Sinn des medialen Einsatzes technischer Hilfsmittel besteht im Allgemeinen darin, Beschränkungen der Kommunikation in Raum und Zeit zu überwinden.“²³ Gegenüber dem dritten Typ, den tertiären Medien, ist hier aber „die zeitliche Dimension die entscheidende“²⁴ und weniger die Überwindung des Raumes. „Der Einsatz eines technischen Geräts hat nämlich insbesondere die Funktion, ein die Zeit überdauerndes (persistentes) Nachrichtenartefakt zu schaffen, so dass ein anderer lange Zeit nach der Herstellung durch den Sender als ein Empfänger dieser Nachricht auftreten kann.“²⁵ Nun ist auf Seiten des Senders auch „eine mehr oder weniger aufwendige Herstellungstechnik notwendig“²⁶ während die Entschlüsselung der Informationen durch den Empfänger optisch erfolgt und für gewöhnlich keinerlei technischer Hilfsmittel bedarf. Kommunikation mit sekundären Medien erfolgt stets nur in eine Richtung, reale Dialoge sind hier unmöglich. Daraus

¹⁹ Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007; Ders. (Hg.), *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010; Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013.

²⁰ Heike Gfrereis/Marcel Lepper (Hg.), *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen 2007; Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.

²¹ Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003.

²² Susanne Wehde, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000, S. 66.

²³ Sachs-Hombach, Klaus/Hellmut Winter, *Funktionen der Materialität von Bildern*, in: Marcel Finke/Mark A. Halawa (Hg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012, S. 62.

²⁴ Ebd.

²⁵ Quelle: http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Typologien_der_Medien (zuletzt besucht 30.01.17).

²⁶ Ursula Rautenberg/Dirk Wetzell (Hg.), *Buch*, Tübingen 2001, S. 4.

ergeben sich „spezielle pragmatische Phänomene für die vermittelten Interaktionen, da jeweils ein Interaktionspartner nur in der Vorstellung des anderen existiert.“²⁷

Tertiäre Medien, wie das Internet, erfordern – im Unterschied zu direkter Kommunikation in Livediskussionen – sowohl auf Sender- als auch auf Rezipientenseite technische Hilfsmittel. Ihr Einsatz hat „auf beiden Seiten des Informationsflusses vor allem den Zweck, räumlich weit voneinander entfernte Kommunikationspartner mehr oder weniger gleichzeitig miteinander zu verbinden.“²⁸ Die technischen Voraussetzungen, ein „die Zeit überdauerndes (persistentes) Nachrichtenartefakt zu schaffen“²⁹, sind hier kaum gegeben. Räumlich voneinander entfernte Kommunikationspartner können nur miteinander verbunden werden, „wenn die Übertragungsdauer gegenüber der Dauer der Kommunikationszyklen sehr kurz ist.“³⁰ Nur wenn Sende- und Empfangshandlungen relativ simultan ablaufen, können tertiäre Medien in beiden Richtungen funktionieren. Auch Diskussionsforen im Internet tendieren dazu, Livediskussionen zu simulieren, die notwendige kurze Übertragungsdauer führt dabei insgesamt zu einer Beschleunigung der Kommunikation. Wie bei der Direktkommunikation ist der Empfänger „verpflichtet [...], sofort zu entscheiden, ob er eine Mitteilung annimmt oder ablehnt“³¹, wie sich in Facebook an der Like-Funktion zeigt.

BILDER IM INTERNET UND IM DRUCK

Bilder aus dem Internet lassen sich zwar auf Papier ausdrucken, jedoch verändern sich dabei ihre spezifischen materiellen und medialen Eigenschaften grundlegend.³² So sind gedruckte Internetbilder nicht mehr digital veränderbar, sondern fixiert. Waren die Bilder in eine Hypertextstruktur eingebunden, so lassen sich die verknüpften Bilder zwar noch ausdrucken, die variablen Abfolgen der Verknüpfungen wären in einer linearen Buchform jedoch nicht mehr darstellbar. „Das Bild im Internet ist kein einmalig fixiertes Objekt, sondern ist inhaltlich und materiell einem ständigen Prozess unterworfen.“³³

Internetbilder können „jederzeit aus ihrem Kontext gelöst, verarbeitet und in neue Umgebungen integriert werden.“³⁴ Weder der mediale Bezugsrahmen noch der inhaltliche Zusammenhang von Internetbildern ist stabil. Daher spricht David Weinberger auch von der Macht der digitalen Unordnung.³⁵ Während uns Unordnung in der realen Welt das Leben eher erschwert, „passiert in der digitalen Welt das Gegenteil: je größer das Durcheinander, umso mehr Bedeutung gewinnen Informationen, denn ich kann digitalen Objekten beliebig viele Standorte, Bedeutungen, Beziehungen und Assoziationen zuweisen.“³⁶ Die gleiche Information kann an verschiedenen

²⁷ Quelle: http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Typologien_der_Medien (zuletzt besucht 30.01.17).

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. 1997, S. 404–411.

³² Vgl. auch die ausführliche Darstellung in: Ulrike Felsing, *Das Buch als Hypertext: Zur medialen Prägung von Bildkonstellationen*, in: www.kunsttexte.de, Themenheft Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung, hg. von Sabine Bartelsheim, Nr. 3, 2016, (13 Seiten) www.kunsttexte.de, doi: 10.18452/7392, URL: <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=711&idartikel=42878&ausgabe=42873&zu=121&L=1> (zuletzt besucht 21.11.17).

³³ Michael Scheibel, *Hyperimage – Bild und Bildkompetenz im Internet*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.) *Bildkompetenz und Bildwissenschaft*, Magdeburg 2002, S. 43.

³⁴ Ebd.

³⁵ David Weinberger, *Das Ende der Schublade. Die Macht der neuen digitalen Unordnung*, München 2008.

³⁶ Zitiert nach Peter Haber, *Digital Past. Geschichtswissenschaft im digitalen Zeitalter*, München 2011, S. 49.

Orten gleichzeitig sein, weil die Ordnung der *Bits*³⁷ nicht an den realen Raum und seine physischen Beschränkungen gebunden ist.

Druck und Bindung dagegen schaffen eine fixierte, auf die konkrete Hierarchie der Seite und Seitenabfolge bezogene Anordnung der Bilder und Texte. Auch wenn Anordnungslogiken in Druckmedien *wie* Hypertexte gestaltet sind und damit eine gewisse Offenheit der Bezüge erzeugen, so sind sie doch in ihrer Offenheit auf *Dauer* zusammengestellt. Diese Dauerhaftigkeit wird in materieller Hinsicht durch den Druck, den Buchblock und den Einband erzeugt, die physischen Begrenzungen konstituieren die „Text- oder Werkgrenzen und vermitteln die deutliche Vorstellung einer abgeschlossenen Einheit mit Anfang, Mitte und Ende.“³⁸ Aus der Finalität und Abgeschlossenheit des Drucks resultiert auch die Fassbarkeit der Inhalte, die damit in einen spezifischen Kontext und Bezugsrahmen eingeordnet werden können. Diese Einordnung und Einordbarkeit von einzelnen Informationen ermöglicht das Entstehen von wieder abrufbarem Wissen.

Das Buch, so Luhmann, erweitert die Kommunikationsmöglichkeiten, weil Beobachtung und Handlung, die in Kommunikationsprozessen normalerweise unmittelbar zusammenfallen, getrennt werden. Dies entlastet den Empfänger, weil er im Gegensatz zu direkter Kommunikation – beispielsweise in Diskussionen – nicht mehr verpflichtet ist, sofort zu entscheiden, ob er eine Mitteilung annimmt oder ablehnt. Da er also davon entbunden ist, direkt auf die Mitteilung zu reagieren, gewinnt er Zeit, das Gelesene zu reflektieren. Die Trennung von Beobachtung und Handlung erlaubt demzufolge die Kommunikation von komplexeren Inhalten.³⁹

BILDHANDELN MIT GEDRUCKTEN BILDERN UND INTERNETBILDERN

Die Auswirkungen der unterschiedlichen medialen Bezugsrahmen Druck und Internet in Bezug auf Formen des Bildhandelns sollen nun an einem konkreten Beispiel, dem Journal *f/stop* des Leipziger Fotografiefestivals 2016,⁴⁰ diskutiert werden (Abb. 1–4). Dabei soll erörtert werden, dass sich die *gleichen* Bilder im Internet und im Druckmedium nahezu diametral entgegenstehen. Dies zeigt sich besonders in Bezug auf Bildhandlungen in Facebook.

Das Journal *f/stop* setzt sich in hypertextartigen, essayistischen Erzählstrukturen medienkritisch mit aktuellen Facebookdiskussionen zur Flüchtlingsproblematik auseinander. Den Ausgangspunkt bilden sechs Fotografien von Kindern, die im August 2015 auf der Flucht aus Syrien ertrunken waren. „Helfer des libyschen Roten Halbmonds“ hatten den Tod der Flüchtlinge dokumentiert und DNA-Proben von all denen entnommen „die sie nicht identifizieren konnten.“⁴¹ Ein Mitglied einer Gruppe, die Menschen auf ihrer Flucht durch die Türkei und Griechenland nach Europa begleitet und dazu über Facebook mit aller Welt kommuniziert, hatte die Fotos hochgeladen und sie damit für die 200.000 Mitglieder sichtbar gemacht.

³⁷ „Ein Bit (gebildet als Zusammenzug aus binary digit) bezeichnet die kleinstmögliche Speichereinheit mit zwei möglichen Zuständen, Ja oder Nein respektive 0 oder 1.“ Siehe: Michael Scheibel, *Hyperimage — Bild und Bildkompetenz im Internet*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.) *Bildkompetenz und Bildwissenschaft*, Magdeburg 2002, S. 43.

³⁸ Ursula Rautenberg (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Buches*, Stuttgart 2003, S. 39.

³⁹ Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. 1997, 404–411.

⁴⁰ Anne König/Jan Wenzel (Hg.), *the end of the world as we know it ist der Beginn einer Welt, die wir nicht kennen: Festival für Fotografie Leipzig*, 25. Juni–3. Juli 2016, Leipzig 2016. Das Journal ist anlässlich des Festivals erschienen.

⁴¹ Ebd.



Abb. 1 Doppelseite aus König/Wenzel, 2016



Abb. 2 Doppelseite aus König/Wenzel, 2016

EIN AUS DEM ZUSAMMENHANG GERISSENER JUNGE

gepostet zwischen 26. Mai und 16. Juni 2016

EIN AUS DEM ZUSAMMENHANG GERISSENER JUNGE — Innerhalb von wenigen Stunden schaffte es das Bild auf die Titelseiten in ganz Europa. Die Fotografin Nilüfer Demir, die im Auftrag der türkischen Nachrichtenagentur DHA unterwegs war, hatte es am Morgen des 2. September 2015 am Strand des türkischen Badeorts Bodrum aufgenommen: Ein kleinen Junge im roten T-Shirt, der tot am Strand lag. Die Fotografin hatte das Kind als Erste entdeckt. Nilüfer Demir rief die Küstenwache. Kurz habe sie geögert, ob sie von dieser Situation wirklich ein Foto machen solle, sagt sie später in einem Interview.



2 SCHAFFST DU ES HINZUSEHEN? — Ein Junge, mit seinen Eltern auf der Flucht vor dem Bürgerkrieg, ertrank bei dem Versuch, Griechenland zu erreichen. 2500 Jahre zuvor entstand dort, wohin die syrische Familie zu flüchten versuchte, die Tragödie. Ist der bürgerliche Roman jene literarische Form, die das Individuum, seine Wünsche und Auseinandersetzungen in den Mittelpunkt rückt, so wird in der antiken Tragödie die Gesellschaft als Ganzes und der fortwährende Prozess des Konstituierens, Verwerfens und Neuanfassens ihrer einzelnen Teile dargestellt. Aus einem religiösen Ritual, einem Opfergang im Heiligtum des Dionysos, hatte sich eine Form performativer Selbstreflexion der Polisgesellschaft entwickelt, in der die verborgenen Spannungen und Dissonanzen sowie die sich ergänzenden und sich widersprechenden Beziehungen zwischen den Verhaltensnormen, die einander wechselseitig beeinflussen, in Gemeinschaft aufgeführt wurden. Eine Form, um die Komplexität, die die eigene Vergemeinschaftung erreicht hatte, betrachten zu können. Dabei beschreibt die Tragödie den schmalen Grad zwischen Ordnung und Chaos, zwischen Vernunft und ekstatischer Emotion, zwischen geglätteter Vermittlung und dunklen, unbeherrschbarem Schicksal. Und wenn die Handlung der Tragödie die Zuschauer bis an den worst case, an das Angstzentrum heranhöhrt — das Zerbrechen der symbolischen Ordnung, die Katastrophe —, so soll damit bei den Betrachtern vor allem eine Reinigung der Gefühle, eine Zähmung der Ängste erreicht werden.



PERIPETIE OHNE EXPOSITION — Pressefotografie wirkt manchmal wie eine pervertierte, die Tragödie in ihr Gegenteil verkehrende Form, denn meist konzentriert sie sich auf den Kippunkt der Handlung, auf den Moment, da die symbolische Ordnung zerbricht: Ein toter Junge am Strand. Wo die Tragödie ein Geflecht menschlicher Beziehungen in all seinen Widersprüchen und Wechselwirkungen aufdeckt, reißt das einzelne Bild, das allein den Kippunkt zeigt, diesen Moment aus dem Zusammenhang. Wie die Tragödie appelliert auch das Bild an unser anteilnehmendes Gefühl, an unser Mitleid und unsere Furcht. Aber es liefert uns keine Gründe, die Lage zu verstehen. Es reizt unsere Gefühle, anstatt sie zu zähmen. Fotografieren, sagt der Philosoph Günther Anders, seien stets in Gefahr, zu Verdummungsgeräten zu werden, weil sie grundsätzlich keine Zusammenhänge sichtbar machen, sondern immer nur herausgerissene Welten; also, die Welt zeigend, die Welt verhüllend.



3 WAS TAG FÜR TAG AN JEDEM ORT DER WELT VOR SICH GEHT — Zuschauer bei Katastrophen sein, die sich in einem anderen Land ereignen, ist eine durch und durch moderne Erfahrung, zu der uns seit mehr als hundertfünfzig Jahren jene spezialisierten Berufstouristen verhalten, die wir Reporter nennen, schreibt Susan Sontag in ihrem Essay Das Leiden anderer betrachten. Die Bühne, auf der die Gesellschaft ihre Tragödien zur Schau stellt, ist heute nicht mehr das Theater und wie im antiken Delphi, sondern es sind die Medien: Tageszeitungen, Fernsehen, Internet. Aber auch unser Status als Betrachter ist ein völlig anderer, wir bekommen die Kopie der Handlung nicht mehr als Teil eines Rituals vorgeführt, sondern sie sind in unsere alltäglichen Handlungen eingestreut: Die Tragödien erreichen uns, während wir Brot schmierem oder auf die Straßenbahn warten.

4 DAS NICHTFOTOGRAFIERTE KRITISIERT DAS FOTOGRAFIERTE — Der Polizist, der in rot-blauer Weste rechts neben dem toten Jungen stand, war von den meisten Zeitungsredaktionen weggelassen worden. Wie überhaupt der Rahmen immer enger gezogen wurde, bis nur noch der tot am Strand liegende Junge und die Narbe des Meeres im Bild zurückblieben. Zwar heißt Fotografieren immer: einen Ausschnitt wählen, und einen Ausschnitt wählen heißt ausschließen. Hier aber wurde der Ausschnitt nachträglich vereint, so als gelte es, noch dichter an das Geschehen heranzukommen. Aber näher an den Jungen heranzukommen, nützte gar nichts. Den Zusammenhang, die Geschichte des Jungen, konnte das einzelne Foto nicht vermitteln. Es hätte sich mit anderen Fotografien verbünden müssen, weil nur der Schnitt, die Lücke zwischen den Bildern, den Zusammenhang schafft.



Abb. 3 Doppelseite aus König/Wenzel, 2016

Ein aus dem Zusammenhang gerissener Junge

DIE ARBEIT DES AUGES — „Man kann es für eine Pflicht halten, Fotos zu betrachten, auf denen Grausamkeiten und Verbrechen festgehalten sind. Man sollte es in jedem Falle für eine Pflicht halten, darüber nachzudenken, was es heißt, solche Bilder zu betrachten, und wie es um die Fähigkeit bestellt ist, sich das, was sie zeigen, tatsächlich anzueignen“, heißt es bei Susan Sontag. Das Betrachten von Fotografien wird oftmals als ein passiver Akt angesehen, während das Fotografieren selbst als Aktivität gilt. Das ist falsch. Beides, das Aufnehmen des Bildes und dessen Betrachtung, sind von der Intensität her ebenbürtige Tätigkeiten. Der Unterschied liegt einzig darin, dass das Betrachten oft unvermittelt geschieht. Wir müssten also Formen finden, um auf Bilder betrachtend zu reagieren. Erst so gelingt es, das Betrachten in eine Handlung zu übersetzen.



7 CHRONIK DES SEHENS — Am 1. September 1939, dem Tag, an dessen Morgen der Zweite Weltkrieg mit dem Überfall Deutschlands auf Polen begann, schnitt Bertolt Brecht das erste Mal ein Pressebild aus und klebte es in sein Arbeitsjournal. Diese Art der Aneignung von Medienbildern wurde in den folgenden Monaten zu einem wichtigen Teil seines Journals. Im Oktober 1940, er war inzwischen von Schweden nach Finnland geflohen, kombinierte er zwei Pressebilder mit vierzeiligen Gedichten, sie wurden der Ausgangspunkt für seine Kriegsfibel, seine Chronik des Sehens. Sowohl das Arbeitsjournal als auch die Kriegsfibel entstanden als work in progress parallel zur Ausformulierung von Brechts Konzept eines nichtaristokratischen Theaters. Ähnlich wie bei seiner Theorie des epischen Theaters bestand Brechts ästhetisches Interesse auch bei seinen Bild-Text-Montagen in einer kommentierenden, Abstand schaffenden Rezeptionshaltung: Die Bilder sind im Kontext des Geschriebenen wahrzunehmen und umgekehrt, das Geschriebene im Kontext der Bilder zu lesen — es geht hier um ein forschendes, experimentierendes Sehen und Lesen, um Polyperspektivität durch Montage.



8 IN WIRKLICHKEIT SIND FOTOS GAR NICHT EINFACH — Man muss — legt Brecht in seinem Arbeitsjournal nahe — die Zeitung auseinandernehmen und neu montieren. Erst dadurch wird die Nachricht zu einer Erfahrung. Erst so findet man — die Toten betrachtend — zu einer eigenen Position. Man muss — wie Georges Didi-Huberman schreibt — sich also in zwei Räumen und zwei Zeitlichkeiten zugleich aufhalten. Man muss sich einbringen, hinein wollen, sich konfrontieren, zum Kern der Dinge vordringen, man darf nicht lavieren, sondern muss entscheiden. Man muss auch — denn Entscheiden impliziert ebendies — Abstand nehmen, entweder in einem heftigen Konflikt oder locker und gelassen, wie ein Maler, der einen Schritt von seiner Leinwand zurücktritt, um zu wissen, wie weit er mit seiner Arbeit ist. Volkommen eingetaucht, im An-sich-versenken, im Gefilde des allzu Nahen, weiß man nichts. In der reinen Abstraktion, in der erhabenen Transzendenz, im Himmel des allzu Fernen wird man aber ebenfalls nichts wissen. Um zu wissen, muss man Position beziehen, was voraussetzt, dass man sich bewegt und unablässig die Verantwortung für diese Bewegung übernimmt. Diese Bewegung ist sowohl



Annäherung als auch Abstandnehmen: Annäherung unter Vorbehalt, Abstandnehmen voller Begehren. Sie setzt einen Kontakt voraus, allerdings als einen unterbrochenen, wenn nicht abgerissenen, verloren gegangenen, bis zuletzt unmöglichen. Mit dieser Haltung auf ein Zeitungsbild zu schauen, heißt auch, es in einen Zusammenhang zu bringen, es einzubinden, heißt aktiv zu sehen.

9 ABBAU EINES UNGLÜCKS — Die einzelnen Blätter aus Brechts Kriegsfibel haben eine hohe Assoziationsfähigkeit. In der Situation des Zweiten Weltkriegs entstanden, wirken die Haltungen, die Brecht in den Vierzeilern formuliert, oft wie ein Kommentar auf aktuelle Ereignisse. „Und viele von uns sanken nah den Küsten / Nach langer Nacht beim ersten frühen Licht / Sie kämen, sagten wir, wenn sie nur wollten / Denn daß sie wollten, wollten wir noch nicht“, heißt es zu einem Foto, das Brecht aus dem LIFE Magazine geschnitten hatte, und auf dem unter der Überschrift Refugees without refuge berichtet wird, wie eine jüdische Mutter mit ihrem Kind, zusammen mit 160 anderen, aus dem Mittelmeer gefischt wurde. Ihr Boot war an der türkischen Küste zertrümmert. Wie ähnlich sich die Situationen, und wie verändert sich der Blick auf Alan Kurdi, wenn man das Zeitungsbild durch das Blatt der Kriegsfibel erglänzt. Und man dürfte mit dem Montieren her noch nicht enden, sondern müsste weitere Bilder hinzuziehen: Aufnahmen des zerstörten Kobane, Bilder der Büros von Frontex in Warschau, Satellitenaufnahmen des Mittelmeers, Fotografien eines auf dem Mittelmeer gekenterten Boats aus dem Archiv von Marina Militare. Zu diesem Konvolut wäre dann noch eine Aufnahme des eigenen, schlafenden Sohns hinzuzufügen, das man mit dem Handy aufgenommen hat. Vielleicht auch einige alte Strandernennungen von einem Ostseebad vor 20 Jahren. Erst das Geflecht, dass durch diese Bilder entstehen würde, böte eine genügend große Berührungsfäche, um das, was die Aufnahme, die am 3. September 2015 weltweit der Aufmacher der Nachrichten war, als Erfahrung verarbeiten zu können.



Abb. 4 Doppelseite aus König/Wenzel, 2016

Der Künstler Khaled Barakeh hatte die Fotos gesehen und – wie er im Interview betont – „im selben Moment entschieden“⁴², ein Album mit sechs ausgewählten Fotografien unter dem Titel *Multikultureller Friedhof* auch auf seiner eigenen Seite zu veröffentlichen. Er beabsichtigte damit, „die Wirklichkeit so zu zeigen, wie sie ist.“⁴³ Auch auf seiner Seite wurden die Bilder mehr als 140.000 Mal geteilt, gelikt und kommentiert, bis der Link, drei Tage später, von Facebook aus der Chronik gelöscht wurde.⁴⁴ Jeder „Gebrauch von Bildern“, hat „den Charakter der Nachträglichkeit“, bemerkt Seja.⁴⁵ Dies bedeutet, dass man sich Bilder schon einmal angeschaut haben muss, ehe man sie später zu bestimmten Zwecken verwenden kann.⁴⁶ Im Internet jedoch fallen Wahrnehmen und ‚Zu-Sehen-Geben‘ der Bilder fast unmittelbar zusammen, die Facebookdiskussion lässt wenig Zeit zum Nachdenken über die Ambivalenz des eigenen Bildhandelns.

Die gleichen Facebookbilder in der gedruckten Auflage des *f/stop* Journals verbreiten sich unendlich langsamer und sie erreichen nur einen Bruchteil an Menschen. Vergleicht man jedoch die Herstellung der gedruckten Bildgefüge mit der des „Albums“ in Facebook, so kommen grundlegendere Unterschiede in den Blick. Wie oben erwähnt, verlangen die Bildmontagen einen „doppelten Produktionsakt.“⁴⁷ Beim zweiten Produktionsakt, bei dem bereits produzierte Bilder für die eigenen Zwecke verwendet und neu kontextualisiert werden, fällt die Produktion der Bildarrangements mit der Rezeption von Einzelbildern unmittelbar zusammen. Denn das Herstellen von sinnhaften Bildgefügen ist nur möglich, wenn die Einzelbilder intensiv betrachtet und miteinander verglichen werden. Der Produktionsprozess für Printmedien unterscheidet sich von Akten des spontanen Kuratierens wie dies im Falle von Khaled Barakehs öffentlich geteilten Facebookalbums der Fall ist.

Dabei nutzen die Autoren von *f/stop* das Druckmedium dazu, die Rezeption solcher Bilder und das Zeigen zu thematisieren. Hier ist nicht nur relevant, was das Bild jeweils denotiert, sondern auf welche Weise es ‚zu-Sehen-gibt‘ und auf wie es angesehen wird. Der Herstellungsprozess des Bildgefüges wird im Sinne Luhmanns zu einer Beobachtung zweiter Ordnung, die mit einer Reflexion der Beobachtung (und des Zeigens) selbst einhergeht.

Das Facebookalbum der Flüchtlingskinder erscheint im Journal in einer Gegenüberstellung mit dem Foto des syrischen Flüchtlingsjungen Aylan Kurdi im Berliner Kurier und in anderen Tageszeitungen, wie der Bild-Zeitung, die sich veranlasst sah, in ihrer Printausgabe vom 8. September 2015 keine Bilder zu drucken. Das Facebookalbum erscheint gegenüber Bildern aus Brechts *Kriegsfiel* und einem Zitat aus Susan Sontags Essay *Das Leiden anderer betrachten*: „Zuschauer bei Katastrophen sein, die sich in einem anderen Land ereignen, ist eine durch und durch moderne Erfahrung.“⁴⁸ Die Bilder erscheinen in ihrem ursprünglichen medialen Kontext, aber in neuer Gegenüberstellung und damit in neuer Deutung. Es geht um den Vergleich und die Reflexion des Zeigens und auch um die Unmöglichkeit des Zeigens:

⁴² Ebd. S. 13.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Barakeh gibt im Interview an, dass Facebook keine Begründung für das Löschen der Bilder gegeben hat, siehe: Anne König/Jan Wenzel (Hg.), *the end of the world as we know it ist der Beginn einer Welt, die wir nicht kennen*: Festival für Fotografie Leipzig, 25. Juni–3. Juli 2016, Leipzig 2016, S. 13.

⁴⁵ Silvia Seja, *Der Handlungsbegriff in der gegenwärtigen Bild- und Kunstphilosophie*, in: Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten (Hg.), *Verwandte Bilder*, Berlin 2007, S. 107.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ David Ganz/Felix Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 16.

⁴⁸ Zitiert nach Anne König/Jan Wenzel (Hg.), *the end of the world as we know it ist der Beginn einer Welt, die wir nicht kennen*: Festival für Fotografie Leipzig, 25. Juni–3. Juli 2016, Leipzig 2016, S. 21.

„Die Bilder widersprachen und bezeugten; sie zeigten und verbargen, vereinfachten und vervollständigten. Dabei kam es ihr allerdings so vor, als würde das Nichtfotografierte, das im Unzugänglichen Verlorene verlorene, im Laufe der Zeit eher größer, nicht kleiner; auch wenn Millionen Menschen tagtäglich dagegen anfotografierten.“⁴⁹

Essayistische Anordnungslogiken ermöglichen es prinzipiell, andere Ebenen der Verstehbarkeit zu öffnen. Dem Leser können offenere Ebenen des Verständnisses angeboten werden, die er vieldeutbarer erschließen kann und sogar muss. Die aktive Bezugnahme auf Repräsentationslogiken von Facebook, Bild-Zeitung o.ä. ist nur in einer stabilen, das heißt gedruckten Struktur möglich, weil hier die Unterschiede dauerhaft sichtbar gemacht werden können. Durch den Kontrast der Bezugsrahmen des Drucks und des Internets werden die medialen Bedingungen der Kommunikation explizit gemacht. Denn mediale Spezifika werden dann für die Betrachter wahrnehmbar, wenn das Buch aus der Perspektive eines anderen Mediums, z. B. des Internets, betrachtet wird.

Die Bilder „beziehen Position“⁵⁰, wie Didi-Hubermann bezüglich Brechts Montagen in der Kriegsfibel bemerkt, sie lassen sich so in einen spezifischen Kontext einordnen. Die Montage wird hier als künstlerisches Mittel eines bild- und medienreflexiven Denkens eingesetzt: „ein formales Verfahren“, das aus dem Krieg geboren wurde und zur Kenntnis nimmt „dass die Welt aus den Fugen ist.“⁵¹ „Mit Hilfe von Montagen zu zeigen“, verdeutlicht die Differenzen der gedruckten und digitalen Repräsentationslogiken und hebt „ihre Konfrontationen und Konflikte“ heraus.⁵² Es öffnet die konkreten dokumentarischen Bilder, die immer nur einen Ausschnitt zeigen, gegenüber einer anderen Art des Sehens: „Um zu wissen, muss man zu sehen wissen [*savoir voir*].“⁵³

„Weil ein Dokument mindestens zwei Wahrheiten in sich birgt, deren erste immer ungenügend ist. [...] Die Photographie *dokumentiert* zweifellos einen Moment in der Geschichte [...], wird sie aber mit den anderen Photos – und dem sie begleitenden Text – zusammen gezeigt, *induziert* sie möglicherweise eine tiefergehende Reflexion.“⁵⁴

Dies ist dennoch kein Votum gegen solche Diskussionen auf Facebook, da diese gerade durch das hohe Maß an Aktualität und Gegenwart die nötige Aufmerksamkeit für aktuelle Probleme und Debatten (auch darüber, ob und wie man solche Bilder zeigen soll ...) erzeugen können. Aber, weil der Buchraum nicht auf Aufmerksamkeit und gesteigerte Präsenz drängt, wie der Diskussionsraum in Facebook, wird das Handeln mit Bildern entschleunigt. Dies wird auch an ihrer transformierten Materialität deutlich. Das Journal versucht auf diese Weise die Vertiefung und unentbehrliche Kontextualisierung zu leisten, von Fragen des Umgangs mit Bildern einer *Welt, die aus den Fugen ist*. Dabei führt uns das Journal den eigenen Umgang mit Bildern in Facebook vor Augen: *Wie* zeigen wir Bilder in Facebook und *Wie* geben wir sie zu sehen und *Wie* nehmen wir Bilder in Facebook wahr?

⁴⁹ Ebd., S. 11.

⁵⁰ Georges Didi-Hubermann, *Wenn die Bilder Position beziehen*, Paderborn 2011, S. 43.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

AUSBLICK

Gedruckte Medien machen Internetbilder dauerhaft zugänglich. Die Facebookbilder werden sowohl in Hinsicht auf den Herstellungsprozess, bei dem die Bedingungen des Handelns mit Bildern thematisiert werden, als auch in Hinsicht auf den Rezeptionsprozess *entschleunigt*. Die Diskussion über Repräsentationsweisen von Bildern wird auf eine andere, komplexere Ebene verschoben. Dies ist im Medium des Buches möglich, weil es – besonders im Vergleich zu den Sozialen Medien – die Trennung von Beobachtung und Handlung erlaubt und den Empfänger davon entbindet, direkt auf die Mitteilung zu reagieren. Das dokumentarische Bild wirkt nicht mehr nur unmittelbar – d. h. in Hinsicht auf die Emotion oder die eigene Ohnmacht –, sondern kann den Blick entschiedener auf eine tiefer greifende Problematik eröffnen.

„Die zentrale Frage in einer Welt der Medienverbünde ist die nach dem *Wie* des ‚Zu-Sehen-Gebens‘, nach dem Rahmen und Kontext von Gezeigtem und den dadurch mit erzeugten Bedeutungen.“⁵⁵ Nicht nur die Bilder selbst, sondern vor allem die medialen und materiellen „Ermöglichungsbedingungen“⁵⁶ von bildlichem Sinn sollten in Zukunft eine wichtige Rolle für die Forschung spielen. Es sollte ein stärkeres Bewusstsein dafür geschaffen werden, dass die spezifischen Repräsentationslogiken den Bildsinn auf je unterschiedliche Weise miterzeugen. Dieses Bewusstsein ist für den Bereich der Bildwissenschaft, der *Cultural Studies* aber auch der Designforschung und schlussendlich für alle Bereiche, die sich den *Digital Humanities* zuordnen, relevant.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1–4: Anne König/Jan Wenzel (Hg.), *the end of the world as we know it ist der Beginn einer Welt, die wir nicht kennen*: Festival für Fotografie Leipzig, 25. Juni–3. Juli 2016. Leipzig 2016.

⁵⁵ Institute for Cultural Studies in the Arts, Quelle: <https://www.zhdk.ch/index.php?id=51503> (zuletzt besucht 29.09.16).

⁵⁶ Markus Rautzenberg, *Wirklichkeit. Zur Ikonizität digitaler Bilder*, in: Marcel Finke/Mark A. Halawa (Hg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012.