

Was mache ich eigentlich hier!? Mediale Erfahrungen der Fremde

Nina Selig

Einleitung

Die Erfahrung einer Reise ist in den meisten Fällen mit einem Medium verbunden, dem Fotoapparat. Dass Fotografieren jedoch mehr ist, als das Ansammeln von ‚Erinnerungsminiaturen‘ (Vgl. Sontag 2003), sondern die Erfahrung der Reise strukturiert, lässt es nach Susan Sontag zu einer Art Fortbewegungsformel werden: „stehen bleiben, knipsen, weitergehen“ (Sontag, 2003 I, 15). Die Bildmotive bestimmen die Art der Fortbewegung, die Route. Sie helfen den Reisenden, sich zurechtzufinden, denn meistens sind sie ihnen schon aus Reiseprospekten o.ä. vertraut, so dass sie weniger das Gefühl haben, sich in einer fremden Umgebung aufzuhalten. Sie werden zudem zu der *Begründung* des Reisens schlechthin und ermöglichen durch ihre aufschiebende Wirkung (Vgl. Pfaller 2002) den Genuss einer vielleicht eher beängstigenden Situation.

Veduten – gemalte Ansichten

Die ersten bildlich darstellenden Souvenirs, also Erinnerungsstücke einer Reise, waren die so genannten Veduten, die im 17. Jahrhundert erfunden wurden und mit dem ansteigenden Italien-Tourismus der englischen Aristokratie des 18. Jahrhunderts eine zunehmende Verbreitung fanden. Sie zeigten meist gemalte Städtepanoramen und „bezeug[t]en das Interesse an exakter Topographie und Ereignisdokumentation“ (Von Plessen, 1993, 107). Die Bilder waren Stadtansichten vom Ufer eines Flusses, einer größeren Straße oder eines Platzes aus gesehen und zeichneten sich durch linearperspektivische Tiefen aus sowie die Genauigkeit, mit der z.B. Gebäude abgebildet wurden.

Der Erwerb der Veduten diente der Erinnerung der besuchten Städte, der eigene Körper auf Reisen ging dabei nicht in diese abbildende Erinnerung ein. Die Perspektivität des *Blickes*, war für die Reisenden nie identisch mit dem, was der Vedutenmaler abgebildet hatte. Die damaligen Erinnerungstechniken ermöglichten noch keine privaten, bildlichen Erinnerungsstücke, denn die Reisenden waren auf die kommerziellen Souvenirs angewiesen. So kam es zu einer Trennung von Landschafts- und Stadtlandschaftserinnerungen einerseits, von Porträts, als Erinnerungsbilder des Körpers, andererseits.

Die Erstellung der Veduten erfolgte, zumindest für den Maler, in der unmittelbaren Umgebung der Motive, da noch keine Aufzeichnungstechniken existierten, die ein nachträgliches, aber genaues Zeichnen im Atelier ermöglicht hätten.

Camera obscura – Erfahrung durch Licht

Die Camera obscura¹ diente in ihrer im 17. Jahrhundert in den Niederlanden erfundenen, tragbaren Form als Hilfsmittel zur genauen Abbildung der Landschaft.

„They [the Camerae obscurae, N. S.] re-established the connection with what was thought of as nature’s most essential form, refined viewers’ aesthetic evaluations and served as drawing aids – the means of producing images.

Through these mechanisms the world was becoming represented as a picture – a framed visual display laid out for a spectator“ (Osborne, 2000, 5).

Sie erleichterte das perspektivische Zeichnen und war somit ein Arbeitsinstrument des Vedutenmalers, der diese gerahmten Ansichten der Welt an die Reisenden verkaufte.

Der Akt des Sehens wird durch das technische Hilfsmittel erstmalig vom Körper des Betrachters gelöst und laut Jonathan Crary ist es „unbedingt zu beachten, daß die Camera obscura die Stellung eines sich in einem Innenraum befindenden Beobachters zur äußeren Welt definiert und – anders als die Zentralperspektive – nicht bloß eine zweidimensionale Repräsentation liefert“ (Crary, 1996, 45). Denn

„[z]unächst einmal setzt die Camera obscura einen Individuationsprozeß in Gang, d.h. sie definiert den in ihrem dunklen Raum befindlichen Betrachter notwendigerweise als isoliert, abgeschlossen und autonom. Sie erzwingt eine Form der Askese bzw. des Rückzugs aus der Welt, um die Beziehung des Individuums zu den vielfältigen Inhalten der neuen ‚äußeren‘ Welt zu ordnen und zu klären. Daher ist die Camera obscura nicht nur von einer bestimmten Metaphysik des Interieurs zu trennen: Sie ist sowohl eine Metapher für ein nominell freies, souveränes Individuum als auch für ein privatisiertes Subjekt, das abgeschnitten von der Öffentlichkeit, der Außenwelt, in einem quasi-domestischen Raum steht“ (Crary, 1996, 49).

Die Camera obscura wird zu einem „Modell für die Beobachtung empirischer Phänomene und *zugleich* [dient sie der] nachdenkliche[n] Introspektion bzw. Selbstbeobachtung“ (Crary, 1996, 50, Hervorheb. im Orig.).

„[Es] ist schließlich noch darauf hinzuweisen, wie eng die Camera obscura mit der Metaphysik der Innerlichkeit verbunden ist. Sie ist eine Metapher für den Betrachter, der nominell ein freies souveränes Individuum, zugleich aber auch ein privatisiertes und isoliertes Subjekt ist, eingeschlossen in einen quasi-privaten, von der öffentlichen

¹ „Das optische Prinzip der *Camera obscura* ist kurz erklärt: Lässt man durch eine kleine Öffnung Licht in einen abgedunkelten Raum fallen, so zeichnet dieses auf der dem Loch gegenüberliegenden Wand ein auf dem Kopf stehendes und seitenverkehrtes Abbild dessen, was sich außerhalb des Raumes vor dem Loch befindet“ (Wortmann, 2003, 124).

Außenwelt abgetrennten Raum. Sie definiert einen Betrachter, der einem unverrückbaren Gefüge von Positionen und Unterteilungen unterworfen war. Ein autonomes Subjekt konnte sich die sichtbare Welt zwar aneignen, aber nur als privates, einheitliches Bewusstsein, losgelöst von jeder aktiven Beziehung zur Außenwelt. Die Camera obscura legitimiert den monadischen Gesichtspunkt des Individuums, seine sinnliche Erfahrung aber wird einer externen, präexistenten Welt objektiver Wahrheit untergeordnet“ (Crary, 2002, 71).

Mit der ihr implementierten Erfahrungstechnik beginnt eine zunehmende körperliche Distanzierung zu den Abbildungsapparaten. Muss sich der Betrachter in die ersten Camera obscurae noch hineinsetzen, um das durch die kleine Linse erscheinende Bild zu sehen, wird er bald darauf nur noch den Kopf unter das Verdunklungstuch einer Kamera legen.

Entwicklung der privaten Fotografie

„Der wichtigste Ratschlag, den ich im Hinblick auf die Ausrüstung geben kann, hat nichts mit den technischen Eigenschaften von Filmen oder Objektiven zu tun. Er lautet einfach: Tragen Sie ihre Kamera stets bei sich“ (TIME-LIFE, 1973, 113).

Ab den 1870er Jahren wurden zunehmend die Reisenden selbst auf den Bildern thematisiert, die ersten Fotografen reisten zu den Urlaubszeiten aufs Land, um dort das Bürgertum in seiner Freizeit zu fotografieren.²

„Es waren Fotografien, die nun den unwiderlegbaren Beweis lieferten, daß die Reise [...] wirklich stattgefunden hatte. Der Akt des Fotografierens erlaubte, eine fremde Welt in Besitz zu nehmen und noch zu Hause – in den Bildern – über sie zu verfügen. Gleichzeitig stellten Fotografien aber auch zunehmend ein Simulakrum der Erfahrungen her, die sich nicht befriedigen ließen oder die sie zu vermeiden halfen“ (Behrend, 2003, 11).

Mit der Einführung der ersten, leicht zu bedienenden Kleinbildkamera Ende des vorletzten Jahrhunderts, konnte die Firma Kodak auch Amateure als Fotografen gewinnen. Nun war es möglich, die Fotografie als privates Medium zu nutzen, denn zur Anfertigung eines Bildes war es nicht mehr nötig, in ein Atelier zu gehen oder einen professionellen Fotografen am Urlaubsort aufsuchen zu müssen. „You push the button – we do the rest“ war der zur Kodakkamera gehörige Werbespruch, der nicht nur die Vereinfachung des Mediums ausdrückte. Denn das „Drücken des Auslösers“ erforderte zunehmend weniger körperlichen Einsatz der Fotografen. Nun berührte lediglich das Auge einen Sucher, der Finger den Auslöser. Die Kamera wurde verschlossen an

² „Es sind einfach gehaltene Aufnahmeräume, in denen man sich in Freizeitkleidung ablichten lässt, um eine Ferrotypie als Souvenir mitnehmen zu können. In solchen Bildern manifestiert sich der Drang des Zeitgenossen, aus der gewohnten Umgebung auszubrechen, und der Wunsch nach einer aufzubewahrenden Erinnerung an den Ort der Begebenheit und das Aussehen von sich und seiner Begleitung“ (Starl, 1995, 31).

Kodak versandt und bald darauf kamen die fertig entwickelten Bilder zurück. Der private Körper als Bildmotiv hatte eine Verkleinerung der Schnittstellen von Körpern und Medium zur Folge. Nicht mehr der Kopf ist unter einem Verdunklungstuch, „um nichts zwischen sich und das zu schießende Foto kommen zu lassen“ (Scharnigg, 2005, 17), sondern nur das Auge gerät in den Kontakt mit der Kamera.

„Demokratisierte“ Motivwahl – der kanonisierte Blick und die Unmittelbarkeit

Die Möglichkeit weniger Privilegierter, Bilder anzufertigen und damit auch zu besitzen, wurde durch die Wandlung der Fotografie zum massenhaften, „demokratischen Medium“ (Scheurer, 1987, 114), abgelöst.

„Als private Technik produziert die Photographie private Bilder des Privatlebens. Mit dem photographischen Bild hat die industrielle Technik den am meisten Benachteiligten die Möglichkeit eröffnet, Porträts zu besitzen, die nicht länger die Porträts der Großen dieser Welt oder der Heiligen im Himmel sind. Die Porträtgalerie ist demokratisiert worden“ (Bourdieu, 1981 I, 42).

In Bourdieus Studie wird die Fotografie als eine Praxis bezeichnet, die sehr eng mit außeralltäglichen Anlässen verbunden ist und

„sich notwendig in einer Periode verstärken [muss], für die der Bruch mit der vertrauten Umwelt und mit den Routinen des regulären Daseins charakteristisch ist. Wer in eine quasi-touristische Haltung schlüpft, der entzieht sich dem Verhältnis achtloser Vertrautheit zur alltäglichen Welt, jenem unscharfen Hintergrund, vor dem sich die Formen abzeichnen, die für eine kurze Zeitspanne die Alltagssorgen ausblenden. Nun wird alles zu einer Quelle des Staunens, und der Reiseführer, der ständig zum Bewundern anhält, dient als Leitfaden einer gewappneten und geleiteten Wahrnehmung“ (Bourdieu, 1981 I, 47).

Waren die Reisenden des 18. Jahrhunderts noch auf die von den Vedutenmalern gewählten Ausschnitte einer Landschaft angewiesen, konnten sie mit den leicht zu bedienenden Amateurkameras von nun an selbst Standpunkte und Perspektiven für eine Aufnahme wählen. Dennoch werden immer wieder die gleichen Motive gewählt, die Fotos werden zu weiteren Versionen von bereits Gesehenem:

„What is sought for in a holiday is a set of photographic images, as seen in tour company brochures or on TV programmes. While the tourist is away, this then moves on to a tracking down and capturing of those images for oneself. And it ends up with travellers demonstrating that they really have been there by showing their version of the images that they had seen originally before they set off“ (Urry, 1990, 140).

Es kommt also, John Urry folgend, zu einer Kanalisierung und Kanonisierung, die sich nicht nur in Straßenschildern mit Hinweisen auf die ‚Sehenswürdigkeiten‘ oder eine

besonders ‚lohnenswerte‘ Aussicht³ niederschlägt, sondern auch durch bereits medial vermittelte Eindrücke des Landes.

„Photographic images organise our anticipation or daydreaming about the places we might gaze upon. When we are away we record images of what we have gazed upon. And we partly choose where to go in order to capture places on film. The obtaining of photographic images in part organises our experience as tourist. And our memories of places are largely structured through photographic images and the mainly verbal text we weave around images when they are on show to others. The tourist gaze thus irreducibly involves the rapid circulation of photographic images“ (Urry, 1990, 140).

Es geht weniger um die Entdeckung von Unbekanntem als darum, den Moment der Überraschung festzuhalten. Reisen und Fotografieren bedingen sich also gegenseitig und wirken strukturgebend aufeinander ein. Denn „[d]ie Leute reisen um etwas zu sehen, von dem sie schon wissen, daß es da ist. Das einzige Erwähnenswerte, die einzige Quelle für Überraschungen, bieten die eigenen Reaktionen“ (Boorstin, 1987, 164). Dabei können analoge Fotos noch einen erleichternden Aufschub bieten, bis die Reaktion in Form des Bildes erfahren werden kann.

„Das eigentliche Sehen wird auf den freudig erwarteten [Sankt-Nimmerleinstag, N.S.] der Abholung entwickelter Filme vertagt, während das uneigentliche Sehen mit dem unwiederbringlichen Jetzt korrespondiert, dem man sich gerade nicht gewachsen fühlt“ (Jocks, 2004, 57).

Bei einer digitalen Kamera hingegen hat man das Bild direkt vor sich, was wörtlich zu nehmen ist, denn die digitalen Kameras werden meist mit gestrecktem Arm gehalten, damit das Display, in dem das Bild zu sehen ist, das die Kamera zur selben Zeit aufnimmt, gesehen werden kann. Die Erfahrung des unmittelbaren Bildes geht mit einer weiteren Verkleinerung der Schnittstelle Körper – Medium einher, denn ersterer ist immer weniger ‚unmittelbar‘ an der Erstellung des Bildes beteiligt. Nun gibt es keinen direkten Kontakt mehr zum Sucher, das Auge ruht mit einem armlangen Abstand auf dem Display der Kamera⁴. Die von Baudrillard beschriebene „Ekstase der Polaroid-Aufnahme: fast im selben Moment das Objekt und dessen Bild vor sich zu haben“ (Baudrillard, 1989, 120) wird mit der digitalen Kamera zum Dauerzustand und

³ Diese Hinweise strukturieren nicht nur die Motive, sondern auch die Bedingungen des Sehens: „The sight is not so much an object to be viewed as an already structured condition of seeing, a situation which *p*laces the sightseer even as he or she freely chooses to look or shoot“ (Osborne, 2000, 81).

⁴ Für Roland Barthes scheint diese Reduzierung auf den Finger jedoch auch eine Erweiterung des Fotografieerlebnisses auf die Hörorgane zu bedingen: „Für mich ist das eigentliche Organ des PHOTOGRAPHEN nicht das Auge (es erschreckt mich), sondern der Finger: das, was unmittelbar mit dem Klicken des Auslösers zu tun hat, mit dem metallischen Gleiten der Platten [...]. Diese mechanischen Geräusche liebe ich auf eine fast wollüstige Art, als wären sie an der PHOTOGRAPHIE genau das eine – und nur dies eine –, was meine Sehnsucht zu wecken vermag: dies kurze Klicken“ (Barthes, 1986, 24, Hervorhebungen im Orig.). Eben jenes ‚Klicken‘ wird heute bei vielen digitalen Fotoapparaten oder bei Fotohandies künstlich erzeugt, als ob es immer noch die Metallplatten wären, die übereinander gleiten.

muss so seinen ekstatischen Charakter verlieren. Das Display vermittelt direkt die Miniaturisierung⁵ der Welt und es kommt so nach Augé zu einer Verschiebung der Landschaft,

„von der wir als Reisende immer nur partielle Ansichten aufnehmen, ‚Augenblickseindrücke‘, die wir kunterbunt im Gedächtnis speichern und dann, nach der Rückkehr, buchstäblich wieder zusammensetzen in dem Bericht, den wir davon geben, oder in der Aneinanderreihung der Dias, die, mit Kommentaren versehen, wir unseren Freunden vorführen. Die Reise [...] erzeugt eine fiktive Beziehung zwischen Blick und Landschaft“ (Augé, 1994, 102).

Doch nicht nur wird die Route entlang sehens- und damit fotografierenswerter Punkte geplant, vielmehr wird nach Ingrid Thurner Fotografieren zur Reisebeschäftigung schlechthin:

„Jeder, der einmal eine längere Reise gemacht hat, weiß um das Dilemma: auf Reisen benötigt man einen Inhalt, eine Aufgabe. Fotografieren ist eine, und es hat somit eine weitere Funktion. Weniger um das Foto geht es, das Endprodukt, als um das Fotografieren. Der Weg ist das Ziel. Nicht zufällig ist der Urlaub der wichtigste Anlaß, die Kamera zu benutzen. Mindestens die Hände sind beschäftigt und täuschen den Fotografen darüber hinweg, daß er hier eigentlich nichts zu suchen – nicht zu tun – hat“ (Thurner, 1992, 36).

Der *Fotoapparat* wird so zum Ersatz für die ‚Werkzeuge‘ des in seiner Arbeitszeit an Maschinen oder Apparaten arbeitenden Menschen. Fotografie bedeute, so Susan Sontag, nämlich nicht nur eine neue Art des Sehens, sondern definiere auch eine neue Art tätig zu sein (vgl. Sontag, 2003 II, 58). Die Reisenden haben etwas zu tun und müssen dabei für die Fotos, die von ihnen gemacht werden, so aussehen, als würden sie es eben genießen, nichts zu tun zu haben⁶. Susan Sontag spricht in diesem Zusammenhang auch von der Fotografie als ein Beweismittel, das zeigen soll, wie viel Spaß die Reise gemacht habe:

„Wie Fotografien dem Menschen den imaginären Besitz einer Vergangenheit vermitteln, die unwirklich ist, so helfen sie ihm auch, Besitz von einer Umwelt zu ergreifen, in der er sich unsicher fühlt. So entwickelt sich die Fotografie zum Zwilling Bruder der kennzeichnendsten aller modernen Aktivitäten: des Tourismus. [...] Es scheint schlechterdings unnatürlich, zum Vergnügen zu reisen, ohne eine Kamera mitzunehmen. Fotos sollen den unwiderleglichen Beweis liefern, daß man die Reise

⁵So schreibt Susan Sontag, dass „[f]otografische Bilder [...] nicht so sehr Aussagen über die Welt als vielmehr Bruchstücke der Welt zu sein [scheinen]: Miniaturen der Realität, die jedermann anfertigen oder erwerben kann“ (Sontag, 2003 I, 10).

⁶ Interessante etymologische Parallelen zieht hierzu auch Daniel Boorstin: „Das alte englische Nomen *travel* (im Sinn von ‚Reise‘) war ursprünglich das gleiche Wort wie *travail* (im Sinn von ‚Mühe‘, ‚Arbeit‘ oder ‚Qual‘). Und das Wort *travail* dürfte wiederum über das Französische aus dem Vulgär-Lateinischen stammen oder vom gemeinsam romanischen Wort *trepalium* herkommen, das ein dreizinkiges Folterinstrument bedeutet. Zu reisen – *travail* oder (später) *travel* – war also mühevoll oder lästig. Ein Reisender musste sich aktiv betätigen“ (Boorstin, 1987, 126).

unternommen, das Programm durchgestanden und dabei seinen Spaß gehabt hat“ (Sontag, 2003 I, 15).

Für Hartmut Winkler können die Reisenden mit Hilfe der Fotografie der Frage entgehen „was machen Sie hier?“ (und [...] der schlimmeren; ‚was mache ich eigentlich hier!?’)“ (Winkler, 1983, 187) und sich so eine Rolle schaffen. In dieser Rolle werden sie laut Ulrich Raulff im Zusammenspiel mit ihrem „Exo-Auge“ (Raulff, 1983, 190) zu Produzenten von

„Urlaub, Glück und Genuß [...] [als ein] ikonographische[s] Problem; an den Bildern lässt sich ablesen, ob der Urlaub ‚gelungen‘ und ob man ‚glücklich‘ ist: sie müssen genauso aussehen, wie Urlaub, Glück, Genuß nun einmal aussehen“ (Raulff, Ebd.).

Interpassivität und Reisebilder – „take a Kodak to save your happiness“⁷

Die Welt im Fenster, im Display der Digitalkamera, im Sucher oder im Fernrohr ist auf dem Bildschirm in Ausschnitte gegliedert und wird somit für die Reisenden leichter konsumier- und damit leichter begreifbar. Medien dienen hier allerdings nicht nur der reinen Vermittlung fremder Umgebungen, sondern sie können vielmehr den Genuss einer Reise ersetzen.

„Ist es Zufall, daß der Reisende beim Anblick eines Monuments sofort schützend die Kamera vor sein Auge hält? Ja, stellt er nicht auch zwischen sich und die Bilder, die diese Kamera macht, noch die Freunde, denen er die Urlaubsfotos zeigt?“ (Pfaller, 2002, 28).

Ausgehend von Slavoj Žižeks Beobachtungen über das Konservengelächter in Sitcoms (Vgl. Žižek, 2000, 13-32), welches das Lachen der Zuschauer ersetzt, so wie nach Lacan der Chor in griechischen Tragödien die Gefühlsregungen der Zuschauer ersetzt (Vgl. Lacan, 1996), erklärt Robert Pfaller mit seinem Konzept der Interpassivität die Delegation von Genuss an andere Personen oder Geräte.

„Der Begriff [Interpassivität, N. S.] ergänzt und dekonstruiert die Unterscheidung von *aktiv* und *passiv*. Interpassivität beschreibt nicht einfach die Passiv-Modalisierung von Interaktivität, sondern führt einen dritten Modus zwischen Aktiv und Passiv ein, benennt ein aktiv-passives Geschehen, das im Umkreis, im Bannkreis, im Kraftfeld von sozialen Situationen passiert – *interpassiert* – und auf den Umwegen oder Umlaufbahnen des Mediengebrauchs, der immer mehr vom konkreten Sozialen ablenkt [...]. Das ‚Inter‘ der Interpassivität macht die verborgene, verdeckte, aliotropische Gravitation unserer passiven und aktiven Verhaltens namhaft, bei dem wir ja nicht untätig bleiben, sondern regelmäßig etwas tun“ (Helmstetter, 2000, 172f).

So führt Pfaller als Beispiel den Videorecorder an, der, sorgfältig programmiert, aufzeichne, ohne dass die Bänder von seinen Besitzern geschaut werden. Der

⁷ Holland, 2005, 141.

Recorder schaue für den Programmierenden fern, der in dieser Zeit andere Dinge tun kann. Dabei funktioniere der Fernseher nicht als Extension, oder Genussprothese, denn die Delegation beinhalte ein vollständiges Ersetzen des Genusses. Die Dichotomie Produktion/Konsumtion werde auf die der Aktivität/Passivität übertragen, was zur Folge hat, dass Passivität an eine Konsumtionsinstanz übertragen werden kann. Vermeintlich innerste Regungen könnten übertragen werden „[u]nsere Gefühle und Überzeugungen sind also nichts Inneres, sondern können eine außen angesiedelte, „objektive“ Existenz führen“ (Pfaller, 2002, 27).

Dieser Vorgang der Delegation wird von einer Beobachtungsinstanz verfolgt, denn nicht nur der Genuss, sondern auch der Glaube an diesen wird delegiert. Die öffentliche Erscheinung und nicht subjektive Selbsterfahrung wird zum Kriterium. Die Beobachtungsinstanz wird zum Subjekt, das die Objektivität des Genießens feststellen soll.

„Die ‚Objektivität‘ des Vorgangs ist dabei auf eine virtuelle, nicht auf eine tatsächlich anwesende Öffentlichkeit bezogen. [...] Kein tatsächlich anwesendes Publikum, sondern allein eine ideelle Öffentlichkeit ist also der Adressat, dem die Interpassiven das Schauspiel der Ersatzhandlungen darbieten. Diese ideelle Öffentlichkeit ist die Trägerin der objektiven Einbildung. Nicht die Interpassiven selbst, sondern das ideelle Publikum erkennt die stellvertretende Bedeutung der jeweiligen Ersatzhandlungen und den Erfolg der Substitution an“ (Pfaller, 2002, 37).

Dieser verschobene Glaube ist nach Žižek möglich, da „das Subjekt, das direkt glaubt, gar nicht existieren muss, damit der Glaube operabel ist: es reicht eben aus, daß dessen Existenz *vorausgesetzt* wird, daß man in Gestalt eines unpersönlichen ‚man‘ (‚man glaubt‘) *darin glaubt*“ (Žižek, 2000, 17, Hervorheb. im Orig.). Octave Manoni trifft beim Glauben die Unterscheidung zwischen „croyance“ (Aberglaube) und „foi“ (Bekenntnis). Während ein Bekenntnis meist für sich selbst in Anspruch genommen wird, ist der Aberglaube immer anderen zugeschrieben, denn niemand würde ihn für sich reklamieren. „Jeder hält einen anderen für den ‚wirklichen‘, naiven Gläubigen – ohne daß dieser aber existieren muß“ (Pfaller, 2000 II, 7).

Das virtuelle, nicht greifbare Publikum, ermöglicht, dass die Einbildungen, die beim Delegieren von Genuss eine Rolle spielen, Illusionen ohne Subjekt werden. Bei der Frage, warum es Menschen gibt, die geradezu auf der Flucht vor dem Genuss sind, stößt man auf die durch diese Verschiebung geschaffenen Freiräume, denn ebenso wie Genuss und Glaube wird Verantwortung delegiert. Ich bin selber nicht mehr involviert, also liegt nichts mehr in meiner Verantwortung. Hans Georg Nicklaus spricht in diesem Zusammenhang von einer „Metaposition, in der man sich in kein direktes

Verhältnis zum ‚ursprünglichen‘ Ereignis mehr setzen muß, in der man nicht mehr angesprochen wird, nicht reagieren, urteilen und dgl. muß“ (Nicklaus, 2000, 137).

Die Delegation von Genuss hat, wie oben erwähnt, Ersatzhandlungen zur Folge, die nach Freud aus dem Zwang resultieren und den vollen psychischen Wert der substituierten Handlungen haben.

„In ihrer Dringlichkeit sind solche Ersatzhandlungen den interpassiven Personen heilig, auch wenn sie keinen Sinn zu haben scheinen, weil sie nichts produzieren (vielmehr ersetzen sie ja das Konsumieren). Sie erscheinen nicht als Arbeitsvorgänge, sondern als feierliches Zeremoniell. Sie sind unaufschiebbar und, anders als Arbeitsvorgänge, selbst nicht leicht delegierbar [...]. In höherem Maß als die produktiven Handlungen bedürfen sie sorgfältiger persönlicher Ausführung und periodischer Wiederholung“ (Pfaller, 2002, 9).

Das Fotografieren könnte man als Ersatzhandlung der Reisenden interpretieren – so wie das nachträgliche Sortieren und Verwalten der Fotos und der Diaabend für Freunde und Verwandte als Ersatzhandlung angesehen werden können. Die Kamera als das Gerät, an das der Genuss delegiert wird, ist gleichzeitig ein Abwehrapparat, der das Zurechtfinden in fremden Umgebungen erleichtern kann. Die Reisenden können sich weiter in *windows* fortbewegen, die sie ständig selber mit ihren Aufnahmen erzeugen.

Die interpassiv Reisenden sind sich der Aufschiebung des Genusses sowie der Ersatzhandlung nicht bewusst. Sie erliegen dem Glauben, auf einer Reise viel, also hauptsächlich die ‚Sehenswürdigkeiten‘ sehen zu müssen und erfüllen diesen Glauben durch ihre Delegation an die Kamera. Diese kann so im Nachhinein in Form kleiner ‚Bildtafeln‘ sortiert werden oder präsentiert sich direkt im kleinen Display der Digitalkamera.

„So ist es üblich geworden, beim Besuch einer Ausstellung, eines Schlosses oder einer anderen Sehenswürdigkeit, sich in einem eigens dafür vorgesehenen Raum im Monitor ein Video darüber anzusehen (mit Hintergrundinformationen), anstatt die Sache selbst zu betrachten. Diese medial vermittelte Ersatz-Konsumtion ist freilich aus konservatorischen Gründen begrüßenswert. Schließlich zerstört der Besucher, was er besucht – weniger durch Vandalismus, als durch seine Anwesenheit, seine Tritte, seine Ausdünstungen“ (Turner, 1992, 33).

Hier wird der Körper aus dem Museum delegiert und die Erfahrung der Ausstellung wird allein durch Augen und Ohren gemacht, die einem Video o.ä. folgen. Der reisende Körper steht wieder bewegungslos, „körperbehindert“ (Virilio, 1993, 54) vor einem Bildschirm und sieht einen Ausschnitt, der eine Auswahl des ‚Sehenswerten‘ medial vermittelt darstellt. Trotzdem werden die Reisenden im Nachhinein das Gefühl haben,

dort gewesen zu sein, denn dieses vermittelt sich ihnen genauso wie an den anderen Orten, an denen sie ‚gewesen sind‘, nämlich in Ausschnitten, die über einen Monitor flimmern.

In der Delegation schaffen sich die Reisenden den Raum, dem Imperativ des Genusses, der dem Urlaub auferlegt ist, nachzukommen:

„Man möge sich nur die Figur eines Vaters vor Augen halten, der sich abmüht, einen Familienurlaub zu organisieren, und nach einer Reihe von Verzögerungen von den Anstrengungen ermüdet seine Kinder anschreit: ‚Jetzt genießt es lieber!‘ Es ist verbreitet, daß man auf einer Urlaubsreise den Zwang des Über-Ichs zum Genießen spürt: man ‚muß Spaß haben‘ und fühlt sich schuldig, wenn man es nicht genießt“ (Žižek, 2000, 24).

Die Fotos werden zugleich zu Beweisen, zu „Trophäen des Müßiggangs“ (Vgl. Bourdieu, 1981 I, 47) und ermöglichen diesen in der ihnen inhärenten Delegation des Genusses erst.

„Indem ich meine intimsten Inhalte, meine Träume und Ängste an den Anderen ausliefere, öffnet sich ein Raum, indem ich atmen kann: wenn der Andere für mich lacht, kann ich mich ausruhen; wenn der Andere an meiner Stelle geopfert wird, kann ich weiterleben im Bewußtsein, daß ich für meine Schuld bezahlt habe usw.“ (Žižek, 2000, 19).

Indem die Reisenden also durch die Fotos zeigen, dass sie ‚dort‘ waren und dass sie die Zeit ‚dort‘ genossen haben, schaffen sie sich den für den interpassiven Genuss voraussetzenden Freiraum, in dem sie sich ausruhen können⁸. Denn schließlich scheinen die Fotografien dem Genuss-Imperativ nachzukommen und damit ihr ‚virtuelles Publikum‘ (Vgl. Pfaller, 2002, 37) befriedigen zu können. Die Reise war ein Genuss, schließlich sieht man das ja auf den Fotos.

Es besteht jedoch ein Unterschied zum Sitcom-Konsumenten, der die Dose für sich lachen lässt und dem Reisenden, der seinen Fotoapparat die Fremde erkunden lässt. Hierzu noch einmal Pfaller:

„Es ist möglich, eine Verbindung herzustellen und Empfindungen an andere zu delegieren, ohne daß man es selbst bemerkt. Beispielsweise könnte ich der Meinung sein, mich bei einer Fernsehsendung blendend amüsiert zu haben. Andere Beobachter hingegen könnten mich überzeugen, daß ich die ganze Zeit nur reglos vor mich hingestarrt habe und daß das, was ich für mein eigenes Amüsement hielt, das Dosengelächter aus dem Fernsehen war“ (Pfaller, 2000 I, 63).

⁸ Die Fotografie kann diesen Freiraum bieten, da sie ein Medium der Auslese ist: „Fotografieren ist ein Ausleseprozeß, Konzentration auf Herausragendes, daher bereits Analyse und Interpretation von Wirklichkeit. Fotos begrenzen die Vielfalt und reduzieren sie auf ein erträgliches und bewältigbares Maß“ (Thurner, 1992, 33).

Das Deligieren, das die Reisenden mit ihren Fotoapparaten vornehmen, kann von Außenstehenden jedoch nicht als solche erkannt werden, denn das Fotografieren einer ‚Sehenswürdigkeit‘ ist inzwischen gleichgesetzt mit dem Betrachten derselben. „Die Dinge sind dann betrachtenswert, beziehungsweise werden nur dann registriert, wenn sie als fotografierwürdig erachtet werden. Die Welt wird im Hinblick auf die zu entstehenden Fotos gesehen und interpretiert“ (Turner, 1992, 32). Oder in den Worten Susan Sontags: „Die Fotografie ist zu einem der wichtigsten Hilfsmittel geworden, um eine Erfahrung zu machen, um den Anschein der Teilnahme an irgend etwas zu erwecken“ (Sontag, 2003 I, 16).

Wichtige Aussichtspunkte werden mit dem Symbol einer Kamera versehen, so dass sich der Delegierende mit seiner Genussmaschine in keiner Weise auffällig verhält. Allerdings findet das nachträgliche Verarbeiten und Sortieren zu Hause im Privaten statt, wo es zu Verschiebungen kommen kann. In der später abgeschlossenen, ‚zensierten‘, Reiseerzählung, in Form gesammelter Bilder, kommen meist die schlimmen Erfahrungen nicht vor, so dass es durchaus sein kann, dass die Reise im Nachhinein als Genuss empfunden wird, obwohl sich dieser während der Reise nicht eingestellt hatte.

Pfallers Konzept der Interpassivität ist jedoch nicht als Extension zu verstehen, sondern eher als Amputation:

„Die Identität wird nicht um einige hinzukommende Prothesen bereichert, sondern, im Gegenteil, um einige wegfallende Anteile erleichtert. Der Erfolg der Auslagerung besteht nicht darin, daß weitere Genüsse hinzukommen, sondern darin, daß einige nicht mehr erlebt werden müssen“ (Pfaller, 2000 I, 78).

„Interpassive sind tatsächlich auf der Flucht vor ihrem Genuß. Sie weichen ihm aber auch dort aus, wo sie ihn durchaus auch selbst erleben könnten. Besitzer von Videorecordern zum Beispiel sehen, seit sie die Recorder haben, noch weniger fern, als sie es getan hatten, solange sie nur Fernsehgeräte alleine besaßen. Und Reisende, die sehr wohl die besuchten Sehenswürdigkeiten selbst betrachten könnten, halten sofort reflexartig eine Kamera vor ihre Augen“ (Pfaller, 2002, 32).

Der Genuss der Reise ist unbemerkt substituiert worden, doch die Ersatzhandlungen reichen aus, um weiterhin genug Vergnügen zu suggerieren, um immer wieder aufzubrechen. Die Reaktionen auf Neues werden durch den sicheren Griff zur Kamera abgedeckt.

„Die Pointe der Interpassivität jedoch besteht in einer leichten Verschiebung [...]: dem Moment, wo die Medien, ob menschlicher oder mechanischer Natur, die Reaktion *an unserer Stelle* übernehmen, wo sie *für uns* empfinden, so daß wir vom Genießen dispensiert werden oder vielmehr zu jenem bizarren Genießen gelangen, das darin

besteht, unser Genießen an andere (Menschen oder Maschinen) zu delegieren“ (Dolar, 2000, 94).

Dass Medien eine der wichtigsten Bedingungen für das Konzept der Interpassivität bilden und durch ihre Vermittlung eine unberührbare Wirklichkeit schaffen, fasst Rudolf Helmstetter wie folgt zusammen:

„Immer mehr Dinge und ‚Dienstleistungen‘ kann man sich ‚machen lassen‘, an immer mehr geographischen und semantischen Orten und Ereignissen kann man in körperlicher Abwesenheit ‚teilnehmen‘ [...]. Hier hat die Kultur einen Kanal eingerichtet, der permanenten Kontakt mit den Unberührbaren, der medialen Adelsschicht einer ansonsten leidlich funktional differenzierten Gesellschaft. Diese Unberührbaren verkörpern zugleich auf trügerische Weise die *Unberührbarkeit* der Welt, einen neuen, durch Medienverhältnisse und Mediennutzungsmöglichkeiten und -wirklichkeiten erzeugten Zustand der Welt. Vielleicht erleben wir eine Schwelle der Mediengeschichte mit, wo bestimmte Formen des ‚Kontakts‘ unberührbar *machen* (Internet-Leoparden z.B. küsst man nicht), und daß jede Kontakt- oder Kommunikationsform sich ihre eigenen Körper und ‚Personen‘ *schafft*: Identitäten und entsprechende Differenzen“ (Helmstetter, 2000, 184, Hervorheb. im Orig.).

Im Fall der Digitalfotografie wird also ein instrumenteller Bildschirm, der das Löschen von Bildern oder das Vergrößern einzelner Details ermöglicht, reflexartig vor eine direkte Erfahrung geschoben und erleichtert so, in dieser Unberührbarkeit, das Erfassen und Verarbeiten neuer Eindrücke. Der „kulturelle Genuss“ (Pfaller, 2000 I, 76) wird durch die Kamera ersetzt.

Resümee

Die „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ einer Reise wird durch einen Filter, die Kamera gelenkt. Es wird vorher festgelegten Pfaden gefolgt, auf denen man ‚sichere‘ Motive zu sehen bekommt, die man ja eigentlich auch schon kennt, da man die Abbildungen vorher gesehen hat. Die Schablone der Reiseprospekte oder anderer medialer Vermittlungen hilft, Wege und Sichtweisen zu strukturieren und Vorgaben zu liefern, für die eigene, private Re-Strukturierung des Urlaubs in Form von Fotos.

Dabei wird nicht nur einer Reiseroute entlang verschiedener Fotomotive gefolgt, sondern diese wird gleichzeitig zu einem sicheren, da keine direkten Erfahrungen verbürgenden, Weg durch ein fremdes Land. Dabei folgen die Reisenden immer dem ‚Imperativ des Genusses‘, denn sie sind im Urlaub und „es muß *so aussehen*, als würde[n] [sie] etwas *für* den kulturellen Genuß tun, während [sie] *in Wahrheit* etwas *dagegen* [tun]“ (Pfaller 2000 I, 76).

Literatur

- Augé, Marc, Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt a. M. 1994.
- Barthes, Roland, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M. 1986.
- Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt. In: ARS ELECTRONICA (Hrsg.), Jean Baudrillard, Hannes Böhringer, Vilém Flusser, Heinz von Foerster, Friedrich Kittler, Peter Weibel. Philosophien der neuen Technologie, Berlin 1989, S.113-131.
- Behrend, Heike, Mediale Reisen im Zeitalter der Globalisierung. Konstruktionen von Lokalität und Globalität in Bildern populärer kenianischer und ugandischer Fotografen. In: Schlesier, Renate/Zellmann, Ulrike (Hrsg.), Reisen über Grenzen. Kontakt und Konfrontation, Maskerade und Mimikry, Münster 2003, S. 9-30.
- Boorstin, Daniel J., Vom Reisenden zum Touristen: Die verlorengegangene Kunst des Reisens. In: Ders., Das Image. Der Amerikanische Traum, Hamburg 1987 [Orig. New York 1961], S. 117-166.
- Bourdieu, Pierre/ Boltanski, Luc/ Castel, Robert/ Chamboredon, Jean-Claude/ Lagneau, Gérard/ Schnapper, Dominique, Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt a.M. 1981. Daraus:
- Bourdieu, Pierre, Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede, S. 25-84.
- Bourdieu, Pierre, Die gesellschaftliche Definition der Photographie, S. 85-109.
- Crary, Jonathan, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden/Basel 1996.
- Crary, Jonathan, Die Modernisierung des Sehens. In: Wolf, Herta (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a.M. 2002, S. 67-81.
- Franck, Georg, Die Kultur der Intentionalität. In: Ders., Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München/Wien 1998, S. 57-62.
- Holland, Patricia, Sweet it is to scan... : personal photographs and popular photography. In: Wells, Liz (Hrsg.), Photography: A Critical Introduction, London/New York 2005, S. 113-158.
- Jocks, Heinz-Norbert, Der Gebrauch der Fotografie. Ein Versuch über die Fotologie. In: Kunstforum International, Der Gebrauch der Fotografie, Bd. 171, Juli-August 2004, S. 37-79.
- Lacan, Jacques, Das Seminar. Buch VII –Die Ethik der Psychoanalyse,
- Osborne, Peter D., Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture, Manchester/New York 2000.
- Pfaller, Robert, Die Illusion der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur, Frankfurt a.M. 2002.
- Pfaller, Robert (Hrsg.), Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen, Wien 2000. Daraus:
- Dolar, Mladen, Die Maschine des Genießens, S. 85-106.
- Helmstetter, Rudolf, Meine Interpassivität – Skizze eines

Forschungsprogramms, S. 171-185.

Lachmayer, Herbert, Die Leidenschaft der Interpassivität, S.217-222.

Nicklaus, Hans Georg, Wenn zwei interagieren, freut sich der dritte. Eine Analyse des Konservengelächters in den amerikanischen Sitcoms, S. 137 - 146.

Pfaller, Robert, Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet, der Genuß und die Abwesenheit. Elemente einer Ästhetik der Interpassivität, S. 49-84 (I).

Pfaller, Robert, Interpassivität., S. 25-46 (II).

Žižek, Slavoj, Die Substitution zwischen Interaktivität und Interpassivität, S.13- 32.

von Plessen, Marie-Louise, Der gebannte Augenblick. Die Abbildung von Realität im Panorama des 19. Jahrhunderts., In: Dies. (Hrsg.), Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Katalog der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, S. 12-19.

Pohl, Klaus (Hrsg.), Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 – heute, Gießen 1983. Daraus:

Raulff, Ulrich, Seh-Komfort, S. 188-191.

Winkler, Hartmut, Weltbild mit Bildschutz, S. 185-187.

Scharnigg, Max, Herzlichen Glückwunsch, Spaßfotoautomat! In: Süddeutsche Zeitung Nr. 247, 28.11.2005, S. 17.

Scheurer, Hans J., Die Fotografie als Medium: Versuch einer Beschreibung. In: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks, Köln 1987, S. 107-135.

Sontag, Susan, Über Fotografie, Frankfurt a. M. 2003 [engl. Orig. New York 1997].

Dies., In Platos Höhle (I). In: Über Fotografie, S. 9-30.

Dies., Der Heroismus des Sehens (II). In: Über Fotografie, S. 84-110.

Starl, Tim, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995.

Thurner, Ingrid, „Grauenhaft. Ich muß ein Foto machen.“ Tourismus und Fotografie. In: FOTOGESCHICHTE. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Bd. 44, Mannheim 1992, S. 23-42.

TIME-LIFE-BÜCHER (Hrsg.), Das Reisephoto, o.O. 1973.

Urry, John, The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies, London/Newbury Park/ New Delhi 1990.

Virilio, Paul, Revolutionen der Geschwindigkeit, Berlin 1993.

Wortmann, Volker, Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln 2003.

Nina Selig, Magistra der Film- und Fernsehwissenschaft. Der Text ist ein Auszug aus der Magisterarbeit „Vom Fenster zur Welt zur Welt in Fenstern. Reisen und mediale Wahrnehmungen“ (2006).

Kontakt: nina.selig@rub.de