



Sylvia Balhause, geboren 1977 in Halle (Saale)

1995 – 1997 Ausbildung zum Grafik-Assistenten, 1997 – 1999

Grundstudium an der Hochschule Anhalt (FH), 2000 – 2002

Studium Kommunikationsdesign Hochschule Darmstadt (HDA),

2002 – 2006 Freischaffend, Seit 2006 Studium an der Hochschule

für Grafik und Buchkunst Leipzig in der Fachklasse für Fotografie

bei Prof. Christopher Müller.

- 1 Paul Hill in Bernd Stiegler: »Bilder der Photographie«. Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2006, S. 49
- 2 Vilém Flusser: »Für eine Philosophie der Fotografie«. European Photography, Göttingen 1994 (7. Auflage), S. 31
- 3 Susan Sontag: »Über Fotografie«. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 2000 (12. Auflage), S. 19

»...dennoch hat der Photograph zu erkennen, dass er sowohl Opfer als auch Jäger ist.« (Hill<sup>1</sup>) Eine Mannheimer »Fotoschießbude« verschafft dieser These einen verblüffenden Beleg.

## Die Jagd im Moment der Fotografie

Die Haltung des Fotografen beim Fotografieren wird von Vilém Flusser als »pirschende Geste eines Jägers«<sup>2</sup> beschrieben, Susan Sontag hält die Kamera sogar für eine Waffe<sup>3</sup>. Ist die Fotografie also nur die Geste einer Jagd oder jagt sie tatsächlich?

Ausgangspunkt für diese Überlegung waren Fotografien, welche ich bei dem Mannheimer Jahrmarktswagen »Münch's Fotoschuss« (Abb. 1) entdeckt habe. Außer Aufnahmen von



Abb. 1



Abb. 2

einzelnen Personen, welche direkt am Stand für mich gesammelt wurden, übernahm ich aufgrund eines Aufrufes über die lokale Presse eine Sammlung von 30 Fotografien von Herrn Gerd I. aus Mannheim, welcher seit 1982 bis 2006 fast jährlich in Begleitung seiner Frau an dem Stand ein Foto »schießt«. (Abb. 2 – 13)

Das Besondere an dieser »Schießbude« ist der Gewinn: Trifft man in die Mitte der Zielscheibe oder erlangt man nach einigen Schüssen 100 Punkte, so wird durch den Treffer eine Großformatkamera ausgelöst, welche ca. einen Meter über der Zielscheibe hängt und auf den Schießenden ausgerichtet ist. Dabei wird ein Polaroid-Bild belichtet, welches man nach einigen Minuten – fein säuberlich in einer Papiermappe – mitnehmen

4 Apparative Einstellungen – Belichtungszeit, Verschluss, Ausrichtung etc. – sind festgelegt und nicht vom Fotografen beeinflussbar; lediglich der Auslöser kann bedient werden.



Abb. 3

kann. Darauf zu sehen ist immer der »Schütze« mit Gewehr, seine Begleitung (eine oder mehrere Personen) und andere Besucher des Jahrmarktes im Hintergrund.

Der Fotograf selbst ist bei dieser Einrichtung also räumlich von der Kamera getrennt und kann den Apparat nur mittels einer Waffe bedienen.<sup>4</sup> Um ein Foto zu »schießen«, kommt es auf Treffsicherheit und den gelernten Umgang mit einer Waffe an. Hat man getroffen, so wird mit der Kamera genau der Moment des »Schusses« festgehalten, und das Motiv des Bildes ist der Fotograf – hier der »Schütze« – selbst. Der Fotograf ist also Jäger – er bedient die Waffe und sucht das Ziel – und Gejagter – er erlegt sich selbst durch das eigene Abbild auf dem Foto – in einem.



Abb. 4

Vereinigen also »Münch's Fotoschuss« und die Fotografien, die an diesem Jahrmarktwagen entstanden, die philosophischen und medienkritischen Gedanken von Susan Sontag und Vilém Flusser über die fotografische Geste als Jagd und den Moment der Jagd in der Fotografie? Beginnen wir mit einer Klärung des Begriffes »Geste« und seiner Bedeutung bei Flusser.

Gesten gelten zwar in der Kommunikationswissenschaft als zeichenhafte, äußerliche Bewegungen mittels bestimmter Körperteile (meist Augen und Hand) zur Verständigung, doch Flusser sieht in der Geste eher eine »Bewegung, bei der komplexe Innerlichkeiten ausgedrückt werden«: »Die Fotogeste ist eine Jagdbewegung, bei der Fotograf und Apparat zu einer unteilbaren Funktion verfließen. Sie jagt nach neuen Sachverhalten,



Abb. 5

nach noch nie vorher gesehenen Situationen, nach Unwahrscheinlichem, nach Information.«<sup>5</sup> In der philosophischen Betrachtung wird die Geste also als höchste Konzentration für einen Moment angesehen: »Die Geste des Fotografen ist eine philosophische Geste, oder anders gesagt: Seitdem die Fotografie erfunden wurde, ist es möglich geworden, nicht bloß im Medium der Wörter, sondern auch der Fotografien zu philosophieren. Der Grund dafür ist, dass die Geste des Fotografierens eine Geste des Sehens ist, also dessen, was die antiken Denker *theoria* nannten, und dass daraus ein Bild hervorgeht, das von diesen Denkern *idea* genannt wurde.«<sup>6</sup> Die Haltung des Fotografen als »pirschender Jäger« ist bei Flusser also nicht nur durch apparative Bedingungen (also durch die Bau-

5 Vilém Flusser, a. a. O., S. 37

6 Ebenda S. 103



Abb. 6

weise einer Kamera) gegeben und zielt auch nicht auf die Erle-  
 gung eines »Opfers« mittels einer »Waffe«, sondern beschreibt  
 den komplexen, inneren Vorgang bei der Suche nach DEM  
 Foto (und somit nach dem Standpunkt zum Motiv und dem  
 Ausschnitt). Die Apparatur an sich – getrennt vom Menschen  
 – spielt also keine Rolle und wirkt sich deswegen auch nicht  
 auf die Verwendung des Jagdbegriffs aus.

Die terminologische Entwicklung des Sprachgebrauchs inner-  
 halb der Fotografie zeigt jedoch, dass die Jagd-Metaphern  
 schon früh durch die apparativen Bedingungen aufgekommen  
 sind. Hat W. H. Fox Talbot wegen der langen Belichtungszeiten  
 noch die grafische Metapher von der »Licht-Zeichnung« des  
 »Pencil of Nature« geprägt, so kam mit der Entwicklung der



Abb. 7

Momentfotografie auch die Analogisierung von Kamera und Waffe: Sir John Herschel gebrauchte erstmals 1860 den Begriff »Schnappschuss« in einem fotografischen Zusammenhang: »The possibility of taking a photograph, as it were by a snap-shot – of serving in a tenth of a second of time.«<sup>7</sup> Thomas Skaefe entwickelte mit seinem Pistolgrafen 1860 die erste fotografische »Waffe«, die zur Aufnahme von Augenblicksbildern bestimmt war. Die kurzen Belichtungszeiten aufgrund der höheren Lichtempfindlichkeit der Platten und die Entwicklung lichtstarker Objektive ermöglichten nun Bilder, »welche in einer zehntel Sekunde oder weniger« (Skaefe) erzeugt werden können. Damit war auch eine physiologische Schwelle überschritten: Bewegungen, die weniger als eine Zehntelsekunde

7 Sir John Herschel zitiert in: »Fotogeschichte«, Heft 30, 1988, S. 5  
Snap shot = spontaner, ungezielter Gewehrschuss.

- 8 Bernd Busch: ‚Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1995, S. 364
- 9 Josef Maria Eder (Hg.): ‚Ausführliches Handbuch der Photographie. Halle a. S. 1891, Band 1.2., S. 577 ff.



Abb. 8

dauern, können vom Auge nicht wahrgenommen werden. Die Fotografie vermag das physiologische Unvermögen des Auges auszugleichen und somit bisher nicht gekannte Sachverhalte darzustellen. »Sie [die Kameras] gaben dem Fotografen die Gelegenheit zu überraschenden Momentaufnahmen, schufen die technischen Voraussetzungen dafür, die Kamera als ‚Geschoß‘ zu nutzen.«<sup>8</sup> »Photographische Revolver« entwickelten W. Campbell (1861), J. Janssen (1874) und Enjalbert (1882). »Dr. Fol's fotografische Flinte« (1884) wurde auf einem Laufboden »in Gestalt eines Gewehrschaftes«<sup>9</sup> befestigt. Doch nicht immer wurde die Kamera nur als »harmlose« Waffe gebraucht: 1884 berichtet der Fotografie-Historiker Josef Maria Eder von einem Experiment, bei dem der Auslöser



Abb. 9

einer Kamera mit einer tödlichen Apparatur an einem Maulesel verbunden wurde. Es galt, eine Momentaufnahme herzustellen, die die Exekution des Tieres dokumentieren und die Empfindlichkeit der Gelatineplatten demonstrieren sollte.<sup>10</sup>

Mit dieser Entwicklung hält auch die Jagd-Metaphorik Einzug in den Sprachgebrauch der Fotografie: Man spricht davon, die Kamera zu »laden«, zu »zücken« und ein Bild zu »schießen«. Am Objektiv gibt es nun einen »Bajonettverschluss«. An diese Metaphorik knüpft Susan Sontag ihre Argumentation. Sie zitiert folgenden Werbetext: »Die Yashica Elektro – 35 GT ist eine Kamera des Raumfahrtzeitalters, die Ihre Familie begeistern wird. Herrliche Aufnahmen bei Tag und Nacht. Automatisch. Keine technischen Kinkerlitzchen. Nur zücken, zielen, schießen.



Abb. 10

Das Computergehirn und die elektronische Blende besorgen den Rest.«<sup>11</sup>. Eine Kamera ist zwar nicht von tödlicher Wirkung und könnte somit metaphorisch »ein reiner Bluff sein. (...) Dennoch haftet dem Akt des Fotografierens etwas Räuberisches an.«<sup>12</sup> Sie sieht darin »mehr als nur passives Beobachten«. Der Fotograf zeigt sich mit dem einverstanden, was vor seiner Kamera passiert. Er meint zwar, sich nicht einzumischen, sondern nur zu beobachten und zu berichten, eignet sich aber dennoch ein Bild der fotografierten Menschen an und verwandelt sie so »in Objekte, die man symbolisch besitzen kann.«<sup>13</sup> Dieser Gedanke knüpft wiederum an die Deutung der Fotografie von Oliver Wendell Holmes an. Er griff schon 1859 den antiken Mythos von Marsyas und Apoll auf, nach dem der Flöte

11 Susan Sonntag, a. a. O., S. 19 f

12 Ebenda S. 20

13 Ebenda S. 20



Abb. 11

spielende Satyr Marsyas den Gott Apollon zum musikalischen Wettkampf forderte. Die Musen, welchen das Schiedsamt zufiel, entschieden für das Kitharaspieldes Gottes. Apollon hängte Marsyas zur Strafe auf und (man) zog ihm bei lebendigem Leib die Haut ab. Holmes behauptete nun: »Wenn wir fotografieren, so tun wir es Apoll gleich: Wir häuten unser Gegenüber. Wir häuten uns und unsere Freunde, ziehen ihnen dank der Kraft des Lichtes die Haut ab und bannen diese in ein Bild.«<sup>14</sup>

Das Bild als Trophäe der Jagd: Man raubt dem Lebewesen die Fähigkeit, sich zu bewegen. »Jede Fotografie ist eine Art memento mori.«<sup>15</sup> Aber nicht nur durch Erstarren der Zeit, Festhalten eines vergangenen Momentes und Besitzergreifung von



Abb. 12

einem Bild. Der Fotograf benutzt die Kamera voyeuristisch und verknüpft damit Phantasievorstellungen. Der Apparat ist die »Sublimierung eines Gewehres«, das Fotografieren ein »sublimierter Mord« (Susan Sontag). Zumindest »ist jedes fotografische Abbild ein erobertes Bruchstück der Bewegung des Lebens, ein ›kleiner Tod‹.«<sup>16</sup> Die Fähigkeit der Fotografie, die »Regionen des Optisch-Unbewussten« (Walter Benjamin) zu erschließen, verleiht uns eindrucksvoll Macht über die Zeit. »Jeder Akt der Lektüre eines Fotos, und davon gibt es Milliarden an einem Tag der Welt, jeder Akt des Einfangens und Lesen eines Fotos ist implizit und in verdrängter Form ein Kontakt mit dem, was nicht mehr ist, das heißt mit dem Tod.«<sup>17</sup>

16 Bernd Busch, a. a. O., S. 364

17 Roland Barthes: »Die helle Kammer«, Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985, S. 83



Abb. 13

Fotografieren sind also einerseits ein memento mori, aber andererseits auch der Versuch, dem Tod zu entfliehen. Hier können wir an Siegfried Kracauer anknüpfen, der in der Häufung der Fotografie den Versuch, den Tod zu verbannen, erkennt. Sie ist ein »Zeichen der Todesfurcht«<sup>18</sup>. Der Fotograf jagt nicht nach einem bestimmten Motiv, sondern nach dem Moment – er jagt die Zeit. Die familiären Fotoalben dienen dem Festhalten des Lebens, den Erinnerungen. »So bewahren die Alben immer nur den Tod und bedeuten gleichwohl für ihren Besitzer, indem sich das Vergangene zu jener individuellen Geschichte fügt, aus der Identität erwächst, ein Elixier des Lebens.«<sup>19</sup> Siegfried Kracauer beschreibt dieses Paradoxon anhand der Rezeption von Bildern seiner Großmutter. Der Verlust der persönlichen

18 Siegfried Kracauer: Die Fotografie. in: W. Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie II 1912 – 1845. München 1979, S. 101 – 112

19 Timm Starl: Der Faden des Gedächtnisses. Über Fotoalben im

19. Jahrhundert. in: Martin Heller (Hg.): Welt-Geschichten. Fotoalben im 19. Jahrhundert. Zürich 1989, S. 9 – 41

Erfahrung mit dieser Person lässt sie zu einer anonymen Figur erstarren: »Die Großmutter auf der Fotografie ist ein archäologisches Mannequin, das der Veranschaulichung des Zeitkostüms dient. (...) Denn durch die Ornamentik des Kostüms hindurch, aus dem die Großmutter verschwunden ist, meinen sie [die Betrachter] einen Augenblick der verflossenen Zeit zu erblicken, der Zeit, die ohne Wiederkehr abläuft.«<sup>20</sup>

Für den »Schützen« des Fotoschuss-Wagens bedeutet dies: Er wiegt sich in der Überzeugung, das Ziel in Form des Volltreffers auf der Zielscheibe gefunden und somit die »Kamera« erlegt zu haben. Das eigentliche Opfer aber ist er selbst. Das Fotografieren am Fotoschuss-Wagen wäre im Sinne von Susan Sontag ein »sublimierter Selbstmord«. Der Schuss aus der Waffe überträgt sich in die Kamera und somit in das Bild und trifft – bumerangartig – den Schützen. Die jährliche Rückkehr des Herrn Gerd I. auf die »Mess« und das »Abschießen« seiner selbst und seiner Frau wäre im Sinne Kraucauers der Versuch, diesem Tod zu entrinnen und somit sowohl die Zeit als auch die Kamera zu besiegen. Doch gerade durch ihren Seriencharakter dokumentieren die Fotoschüsse besonders nachdrücklich Zeit und Vergänglichkeit. Anhand der Jahresangaben im Bild kann ich als Betrachterin allerdings nur die äußerlichen Veränderungen des Ehepaares verfolgen. Es bleibt ansonsten völlig anonym für mich.

© 2007 Institut für Buchkunst Leipzig an der Hochschule für Grafik und  
Buchkunst Leipzig, Herausgeber: Christoph Türcke, Reihenkonzeption:  
Marco Becker, Daniela Sonntag, Satz: Marco Becker  
Gesamtherstellung: Grafische Werkstätten der Hochschule für Grafik und  
Buchkunst Leipzig, Erste Auflage: 100 Exemplare.