

# **DIE ÜBERLEGENHEIT DES BLICKS**

Eine transdisziplinäre Verortung des fotografischen Blicks zwischen Kolonialismus und Tourismus

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des  
akademischen Grades Master of Arts M.A.  
im trinationalen Studiengang  
Medien-Kommunikation-Kultur

An den Universitäten  
Europa-Universität Viadrina  
Université Nice Sophia Antipolis  
Sofijski Universitet Sv. Kliment Ohridski

Vorgelegt von Aria Sebastian Wojciechowski  
MatrikelNr. 21109706  
ariaw@gmx.de

Eingereicht am Gutachterin  
25.02.2014 Prof. Dr. Violeta Detcheva

*Für meine Oma.*

VORWORT



Abb. 1: Foto von Vedran Vidak

# INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT S. 3

EINBLICK S. 5

1. BLICKE S. 9

Sehen zwischen Macht und Wissen S. 9

Vom Sichtfeld zum Blickfeld S. 13

Die Spezifika des Blicks S. 16

2. DER KOLONIALE BLICK S. 20

Die Postcolonial Studies S. 20

Blicke, Macht, Rassismus S. 22

Blick(an)ordnungen in der europäischen Moderne S. 25

[weiße] Unsichtbarkeiten S. 27

Der [weiße] Blick aufs Schwarze Subjekt S. 32

Die Rolle der Fotografie im kolonialen Diskurs S. 36

Koloniale Kontinuitäten: DER TOURISTISCHE BLICK S. 37

3. DER FOTOGRAFISCHER BLICK S. 42

Das technische Auge S. 43

Dem Durst der Differenz S. 45

Der Tod in der Fotografie S. 49

Phänomenologische Analyse einer Fotokamera S. 54

Methodik S. 54

Die Fotokamera im Blick S. 55

Der Korpus S. 55

Das Objektiv S. 57

Der Sucher S. 62

Der Belichtungsmesser S. 65

Der Auslöser S. 66

Der Blitz S. 67

AUSBLICK S. 69

LITERATURVERZEICHNIS S. 73

EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG S. 83

# EINBLICK

## Hintergrund

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung der Herausbildung von sozialen Machtverhältnissen am Beispiel geschichtskontextueller und medienspezifischer Blick(an)ordnungen. Ausgehend von der Bedeutung des menschlichen Sehens, hin zu den Spezifika des Blicks, über einen kolonial aufgeladenen Blick hin zum modernen touristischen Blick, soll Aufschluss darüber gegeben werden inwiefern sich von einem spezifischen fotografischen Blick sprechen lässt und wodurch sich dieser, insbesondere im Hinblick auf machtsstrukturelle Mechanismen, auszeichnet.

Anlass für die Ausarbeitung jener Thematik sind folgende Beweggründe. Als Fotograf, der der Beschäftigung des Fotografierens von anderen Menschen nachging, überkam mich in den Momenten des Fixierens der Fotokamera auf den Menschen, der Wahl des Bildausschnitts und des finalen Abdrückens des Auslösers nicht selten ein Gefühl des Unbehagens. Die Fotografie erwuchs zum Agens meiner tiefen Sehnsüchte und war zugleich die gewaltvollste Art mich mit meiner Umwelt auseinanderzusetzen. Mir wurde so bewusst, dass es nicht mal mehr konkretem Handeln oder spezifischer Worte bedurfte, um sich eine privilegierte (soziale) Position zu verschaffen und Machtstrukturen wirken zu lassen. Tatsächlich war es nur der Vorgang eines spezifischen Sehens durch die Fotokamera sowie ein von ihr gefärbter eigentümlicher Blick, der hierfür Verantwortung trug.

Folglich soll in der vorliegenden Arbeit nicht dem Wort sondern dem Blick als Verursacher von Entstehung sozialer Ungleichverhältnisse Aufmerksamkeit zuteil kommen. Dass dabei durchaus Parallelen entstehen können, ist unumstritten. Doch wird der Auseinandersetzung mit dem Blick deswegen große Relevanz beigemessen, da dieser trotz breiter wissenschaftlicher Bemühungen ein immer noch rätselhaftes Phänomen bleibt. Die fehlende Konkretheit und seine notorische Nicht-Greifbarkeit erschweren zusätzlich eine eingehende Thematisierung des Blicks. Im Gegensatz zu seinem Pendant dem Wort, bleibt der Blick im Überall und Nirgendwo. Vordergründiges Ziel der Arbeit, ist deshalb den Blick in das Hier und Jetzt zu befördern und aus transdisziplinärer Perspektive zu analysieren.

## Hypothese und Forschungsfragen

Die Arbeit wird sich folglich im dualistischen Spannungsfeld zwischen Subjekt und Objekt bewegen, also zwischen dem/der TrägerIn und dem/der Er-trägerIn des Blicks.<sup>1</sup> Aus diesem bildet sich die Hauptthese der Arbeit heraus:

Der Blick eines Subjekts auf das *Andere* erfährt eine Wandlung, sobald er durch die Fotokamera *hindurchgeht*. Grund dafür ist die Fotokamera selbst, welche soziale Ungleichverhältnisse festigt und stärkt. Durch die Konstituierung des gewaltvollen Augenblicks<sup>2</sup> und ihrer inhärenten Spezifika, ist die Kamera jedoch in der Lage auch selbst Machtrelationen hervorzubringen und dadurch dem fotografierenden Subjekt Macht zu verleihen.

Ob sich am Ende der Arbeit die Hypothese schließlich als wahr herausstellen wird, soll stufenweise mit folgendem Forschungsfragenkatalog geklärt werden:

(1) Was heißt es zu blicken und wo liegt die Grenze zum Sehen? (2) Wofür stehen koloniale und touristische Blicke und wie sind sie zu verstehen? (3) Wo liegt die Schnittmenge zum fotografischen Blick? (4) Inwiefern wird das Blicken unter der Zunahme einer Fotokamera verändert? (5) Welche Rolle spielt folglich die Fotokamera selbst?

## Struktur

Um diese Hypothese auf den Prüfstand zu setzen, soll trichterartig vorgegangen werden. Zunächst soll im ersten Kapitel der Arbeit das menschliche Vermögen des Sehens vorgestellt und seine Querverbindungen zur Rationalität und somit auch zum Machtdiskurs kulturgeschichtlich herausgearbeitet werden. In einem Vorgang der analytisch-thematischen Eingrenzung vom Sehen zum Blicken sollen im zweiten Teil des ersten Kapitels die Eigentümlichkeiten eines prototypischen Blicks angeführt und seine Rolle zur räumlichen wie auch zu individuellen *Selbstverortung* betont werden. Die letzte Eigentümlichkeit, die Funktion der *Fremdverortung*, soll zum Gegenstand von Kapitel zwei und drei werden. Im

---

<sup>1</sup> Eine Umkehrung dieses Verhältnisses, sodass der Blick als reziprokes System aufgefasst werden kann, wird im Rahmen dieser Arbeit nicht thematisiert. Vgl.: Schluss

<sup>2</sup> Vgl. Beiler (1976): Die Gewalt des Augenblicks.

zweiten Kapitel soll der Blick auf das *Andere*, das *Fremde* im geschichtlichen Kontext des Kolonialismus, wie auch darüber hinaus ins Zentrum gerückt werden. Dem kolonialen Blick wird eine wichtige Rolle beigemessen, da er aufgrund seiner ihm geschichtlich eingeschriebenen politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Dimension tiefgreifende Disparitäten in der damaligen genauso wie in der heutigen Welt konstituiert hat. Das wird sich auch im letzten Teil des Kapitels zeigen. Darin soll der moderne touristische Blick, gedacht als Kontinuität des kolonialen Blicks, seine Thematisierung finden. Im dritten und letzten Kapitel zum fotografischen Blick sollen alle bisher gewonnen Erkenntnisse einfließen um unter Einbezug einer medienspezifischen und fototheoretischen Perspektive auf das Charakteristische der Fotografie im Allgemeinen sowie auf das der Fotokamera im Konkreten eingegangen werden. Neben einer theoretischen Abhandlung, die den ersten Teil des Kapitels bildet, soll der zweite Teil Raum für eine praktischere Herangehensweise bieten. Um die spezifischen Qualitäten der Fotokamera genauer zu identifizieren, soll sie als Ganzes, wie auch als in ihre Einzelteile Zerlegtes einer eigens dafür durchgeführten phänomenologischen Analyse unterzogen werden.

### **Wissenschaftliche Disziplinen**

Die Arbeit verfolgt einen transdisziplinären Ansatz. Die eingenommenen Perspektiven speisen ihr Wissen aus Disziplinen wie den *postcolonial studies*, den *critical whiteness studies*, den *race studies* und *gender studies* sowie aus der *lacanschen* Psychoanalyse. Vereinzelt kommen auch soziologische und kulturanthropologische Ansätze zum Tragen. Im letzten Teil der Arbeit soll dann vorwiegend auf Theorien und Erkenntnisse aus kunstwissenschaftlichen und fototheoretischen Werken zurückgegriffen werden. Diese transdisziplinäre Herangehensweise spiegelt im Kern die Problematik der Arbeit und soll ihr somit Rechnung tragen.

### **Positionierung**

In einer Arbeit, in der Macht und Machtverhältnisse in der Gesellschaft thematisiert und Gegenstand einer analytischen Erörterung werden, ist es unabdingbar auch die Rolle des/der Autor(s)In zu behandeln. *Mein* Blick auf die Thematik ist schließlich ebenso nur das Resultat eines bestimmten Prozesses der Sozialisation, eines bestimmten Kulturkreises sowie einer individuellen Biographie. Gerade die Thematisierung des kolonialen Blicks im zweiten Kapitel, wo insbesondere die konstruierte Dichotomie zwischen *weißen* Menschen und

Schwarzen Menschen<sup>3</sup> zur Sprache kommt, erlaubt es nicht dem/der AutorIn eine vermeintlich neutrale, objektive und unsichtbare Position einzunehmen.

Ich definiere mich als Mann of Color; ich besitze einen Migrationshintergrund und wurde in Deutschland sozialisiert. Wenn also die Arbeit mit dem Neutrum der dritten Person Singular operiert, heißt es nicht, dass sie zeitgleich frei von subjektiven Prägungen des/der Autor(s)In ist.

---

<sup>3</sup> Die veränderte Schreibweise von ‚weiß‘ und ‚Schwarz‘ soll den Konstruktionscharakter der Begriffe hervorheben. Keineswegs ist hier die tatsächlich Benennung von Hautfarbe Ziel des Unterfangens, da es keine „weißen“ und „schwarzen“ Menschen im begrifflichen Sinne von Farbe gibt. Es geht um kulturelle und politische Konstruktionen, nicht um biologische Entitäten. Vgl. hierzu: Editorische Richtlinie des Sammelbands Eggers / Kilomba et al. (2005): Mythen, Masken, Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, S. 13.

# 1. BLICKE

## Sehen zwischen Macht und Wissen

*„Oh Auge, du stehst hoch erhaben über allem, was Gott erschaffen hat!“<sup>4</sup>*

In dieser Mystifikation des Auges von Leonardo Da Vinci wird des Menschen Sinnesorgan nicht nur ein großes Maß an Bedeutung zugesprochen, sondern auch eine buchstäbliche Überlegenheit der Gottheit gegenüber. Doch die Überhöhung des menschlichen Auges und der ihm eingeschriebenen Eigenschaft zu sehen, reicht noch weiter in die abendländische Tradition zurück. Schon in der Antike schreibt das Menschentum der Praxis des Sehens eine vorgeordnete Rolle zu.<sup>5</sup> Unter den fünf menschlichen Sinnen gilt der Sehsinn als bedeutendster und das Auge somit als wichtigstes Sinnesorgan.<sup>6</sup> Unsere Welt, die durch das Vorhandensein von Sonnenlicht zu einem visuellen Spektakel mutiert und somit optisch verfügbar wird, hat im menschlichen Auge seinen würdigen Abnehmer gefunden. Erst durch die Synthese von Sonnenlicht und menschlichem Auge, also von ‚Licht-Geber‘ und ‚Licht-Abnehmer‘, ist der Mensch in der Lage sich selbst als Individuum und als körperliche Einheit zu verstehen.<sup>7</sup> Es wird ihm möglich, sich in einem Raum zu orientieren und sich selbst zu verorten; die Dimension des Raumes, in dem er sich befindet, einschätzen zu können und daraus Schlüsse für das eigene Handeln zu ziehen; Dinge und andere Menschen aus der Distanz zu erkennen ebenso wie die Fähigkeit alles Erwähnte wieder-zu-erkennen, im jeglichen Sinne des Begriffes. Sehen behauptet folglich eine federführende Rolle in der Herausbildung von Wissen sowie in seinem stetigen Erwerb.<sup>8</sup> So lässt sich auch die gesamte

---

<sup>4</sup> Da Vinci (1990): Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, S. 138.

<sup>5</sup> Beispielsweise unterstreicht Aristoteles die Relevanz des Sehsinns, indem er es als „höchste“ und „reinste“ Sinnesfertigkeit erhöht (Vgl.: Von Braun (2009): Gender@Wissen, S. 14, vgl. auch: Von Braun (1994): Ceci n'est pas une femme, S.81).

<sup>6</sup> So ist beispielsweise die Anzahl der verantwortlichen Zellen zur Übermittlung von Informationen aufzuführen, die eine relative Sensibilität des jeweiligen Sinnesorgans beschreibt; das Auge fungiert dabei an erster Stelle. Die Netzhaut des Auges verfügt über ca. 100 Millionen Stäbchen und 6 Millionen Zapfen; der Hörsinn besitzt ca. 15.000 Haarzellen; der olfaktorische Sinn bedient sich ca. 6 Millionen Geruchsrezeptoren; der Geschmackssinn arbeitet mit mehreren Tausend von Geschmacksrezeptoren und der Sinn des Fühlens verfügt über Hunderte Tastzellen pro Quadratzentimeter Haut. (Vgl. Müsseler (2014): Wahrnehmungspsychologie. URL: <https://portal.hogrefe.com/dorsch/gebiet/wahrnehmungspsychologie/>).

<sup>7</sup> Ich bin mir darüber im Klaren, dass dieser Satz, als auch die komplette Arbeit blinden Menschen und Menschen mit Sehschwäche keinerlei Beachtung schenkt und somit nicht in ihrem Name sprechen kann. In keinster Weise sollen diese Menschen hier nicht mitgedacht und ausgeschlossen werden.

<sup>8</sup> Vgl. Flach (2003): Unter die Haut. S. 296.

abendländische Erkenntnisbildung verstehen, die wie der Begriff *Erkenntnis* es bereits vorwegnimmt, als Fundament seiner Errungenschaften stets auf Visuellem basiert, welches an erster Stelle ‚erkannt‘ werden muss. Auch die wissenschaftliche *Theorie* verweist auf einen Einschlag aus dem Bereich des Visuellen, ist die deutsche Entsprechung der griechischen ‚*theoria*‘ doch Anschauen und Betrachten.<sup>9</sup> Noch deutlicher zu erkennen ist die Verwandtschaft zwischen menschlichem Sehvermögen und Wissensherausbildung, wird die französische Sprache zum Vergleich herangezogen. Während das französische ‚*voir*‘ zu Deutsch *Sehen* bedeutet, ist ‚*savoir*‘ die französische Entsprechung für *Wissen* und ‚*pouvoir*‘ die Entsprechung für *Macht*.<sup>10</sup> Das zeigt: nicht nur Wissen fundiert hier etymologisch auf dem Sehen, sondern auch Macht. Folgerichtig lässt sich die Frage stellen: Ist neben Wissen auch Macht nichts weiter als ein Derivat des menschlichen Sehens? Und wenn ja, inwiefern bedingt das Sehen Macht? Eine ausführliche Antwort kann hier nicht gegeben werden, da diese den gesetzten Rahmen überschreiten würde. Es lässt sich jedoch vor allem unter Bezugnahme auf Michel Foucaults Arbeiten feststellen, dass der Sehsinn die Herausbildung von Macht(-verhältnissen) unterstützt. Im Folgenden soll daher auf Michel Foucault, als Unterstützer und Weiterentwickler jener Annahme, und seine Arbeit zur Macht und Visualität eingegangen werden.

In seinem 1975 auf Französisch erschienenen Buch *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (Originaltitel: *Surveiller et punir: Naissance de la prison*) diskutiert Foucault die Entwicklung von Strafsystemen und Gefängnissen in Europa seit dem 16./17. Jahrhundert bis in die Gegenwart und stellt einen Wandel in der Art der Bestrafung fest. Handelte es sich früher um eine Form der direkten Machtausübung und Gewaltdemonstration, die, bezogen auf den Grad an praktizierter Brutalität, den Methoden der zu Strafinden in nichts nachstand, so wurde im Laufe der Zeit auf diese direkte Ausübung von Gewalt verzichtet und auf vermeintlich mildere Praktiken zurückgegriffen, die sich den Mitteln der *Ordnung* und

---

<sup>9</sup> Duden Online zu: Theorie. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Theorie>.

<sup>10</sup> Vgl. Flach (2003): *Unter die Haut*. S. 296.

*Disziplin* bedienen.<sup>11</sup> Eines seiner bekanntesten Beispiele um jenen Wandel in der Strafvollzugsanstalt zu illustrieren, ist seine Beschreibung und Deutung des vom englischen Philosophen Jeremy Bentham konzipierten Plans zum Bau eines Gefängnisses, dem Panoptikum. Es zeichnet sich durch seinen runden Grundriss aus, auf dem sämtliche Zellen kreisförmig an der Außenwand ausgerichtet sind und ein hoher Wachturm die Mitte des Baus markiert. Von diesem war es für die Überwacher möglich eine Beobachtung und Überwachung aller zugewendeten (Par-)Zellen und der Inhaftierten vorzunehmen. Da der Wachturm so gebaut war, dass es von außen unmöglich war festzustellen, ob jemand gerade schaut und beobachtet oder nicht, bzw. ob der Wachposten besetzt ist oder nicht, entstand bei den inhaftierten Menschen das Gefühl, den Blicken des anderen ständig ausgesetzt zu sein - egal, ob de facto die Wachen gerade anwesend waren und tatsächlich überwachten oder nicht. Diese Idee des Sehens ohne selbst gesehen zu werden, durch Bentham gedacht und durch Foucault zur Sprache gebracht und unterstrichen, gehört alle Mal zu jenem Repertoire an Mitteln, welche ungleiche Verhältnisse konstituieren und Machtdisparitäten und somit Machtrelationen auf den Plan bringen. Visualität taucht in diesem angeführten Beispiel als Ausübung von Kontrolle durch Sicht auf, womit der Berührungspunkt zwischen Sehen und Macht (,voir‘ und ,pouvoir‘) deutlich wird.<sup>12</sup>

Aus diesen Ausführungen lässt sich ableiten, dass Sehen als eine durch und durch instrumentalisierte und funktionalisierte Fertigkeit des Menschen zu interpretieren ist. Das menschliche Auge, welches sich der Rationalität und der Vernunft verschreibt und zum unerschöpflichen Jäger der Wahrheit wird. So führt Gilman unterstützend aus: Das Sehen „ist die Ikone des Rationalen – eine Rationalität, die durch die physische Distanzierung vom betrachteten Objekt erworben wird.“<sup>13</sup> Denn erst, wenn die Nähe aufgehoben ist und stattdessen Abstand und Distanz die Beziehung zum ,Objekt‘ definieren, würde es möglich

---

<sup>11</sup> Foucault zum Begriff von Disziplin: „Wir können sagen, dass die Disziplin das einheitliche technische Verfahren ist, durch welches die Kraft des Körpers zu den geringsten Kosten als ‘politische’ Kraft zurückgeschraubt und als nutzbare Kraft gesteigert wird. Das Wachstum einer kapitalistischen Wirtschaft hat die Eigenart der Disziplinargewalt hervorgerufen, deren allgemeine Formeln, deren Prozeduren zur Unterwerfung der Kräfte und der Körper, deren ‘politische Anatomie’ in sehr unterschiedlichen politischen Regimen, Apparaten oder Institutionen eingesetzt werden können.“ (Foucault (1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 284).

<sup>12</sup> Neben der Verbindung zwischen Sehen und Wissen sowie Sehen und Macht, gibt es natürlich auch eine individuelle Beziehung zwischen Macht und Wissen. Diese hier zu thematisieren ist jedoch weder Ziel der Arbeit noch zielführend. Zur Ausbreitung dieses Themas verweise ich auf folgende Werke: Foucault (1976): Überwachen und Strafen, sowie Foucault (1983): Der Wille zum Wissen.

<sup>13</sup> Gilman (1991): Inscripting the Other, S. 37, zit. In: Von Braun (1994): Ceci n’est pas une femme, S. 81.

sein als neutraler und nüchterner Beobachter zu einem unvoreingenommenen Urteil zu kommen. Doch wird das Auge des Menschen tatsächlich allein von der Ratio an den Zügel gehalten und ist Sehen folglich nichts anderes als ein zweckorientierter Akt? Allein die Existenz der schönen Künste, ebenso wie die Relevanz kultureller Erzeugnisse (Kleidung, Mode) und Praktiken (Tanz) widerlegen diese These gänzlich. Nein, Sehen kann sich ebenso der Kontrolle von Vernunft und Verstand entziehen und sich dem „Appetit des Auges“<sup>14</sup> fügen. Christina von Braun diskutiert in ihrem Aufsatz *Ceci n'est pas une femme* den scheinbar natürlich abfolgenden Akt „Betrachten-Begehren-Berühren“. Auch sie unterstreicht mit Verweis auf Aristoteles die Dominanz des ‚reinsten‘ Sinns.<sup>15</sup> Allerdings bringt sie konträr auch den Tastsinn zur Sprache, jenen als *niedrigsten* angesehenen Sinn.<sup>16</sup> Diesen interpretiert sie, nicht nur aufgrund seiner Stellung als niedrigsten Sinn, sondern auch aufgrund seiner Qualitäten, als Antipol zum Sehen. Demnach besetzte nach Von Braun der Tastsinn den letzten der fünf Plätze, weil er Lust und Eros zum Antrieb hat und sich somit jeglicher Berechenbarkeit entzieht, stattdessen wird ihm ein Hang zum Wahnsinn durch Unbeherrschtheit nachgesagt und seine Funktion als Sinn - insbesondere im Kontrast zum Sehen - per se herabgesetzt.<sup>17</sup> Hinzu kommt, dass der Tastsinn nur bis zu einer bestimmten Entfernung zur Geltung kommen und ‚funktionieren‘ kann, was ihn in vielen Situationen unbrauchbar macht und ihn auch um seine „neutrale Beobachter-Distanz“ bringt. Der Tastsinn wurde in der Antike jedoch nicht nur als niedrigster sondern auch als ursprünglichster Sinn aufgefasst und so stand er in der abendländlichen Historie des Eros auch in einer Wechselbeziehung zum höchsten und am weitesten entwickelten Sinn.<sup>18</sup> Auf dieser Grundlage kam es mit dem Verlauf der Zeit zu einer Symbiose zwischen Sehsinn und Tastsinn und somit zu einer Fusion zwischen Rationalität und Sexualität<sup>19</sup> sowie zu einer Verbindung zwischen Betrachten und Berühren.<sup>20</sup> Dieses in sich widersprüchliche Paar konstituiert demgemäß die andere Seite des Sehens. Sehen als immerwährender Wunsch und als Begierde nach einem Objekt und somit nach der Aufhebung von Distanz, welche ihm selbst eingeschrieben ist.

---

<sup>14</sup> Flach (2003): Unter die Haut, S. 296.

<sup>15</sup> Vgl. Von Braun: *Ceci n'est pas une femme*, S. 81.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Von Braun spricht von einem sich herausbildenden Bündnis zwischen „Kunst“ und „Sexualität“

<sup>20</sup> Ebd.

Der menschliche Sehsinn, um abschließend zu subsumieren, ist also Träger zweier historischer Traditionen. Einmal steht er im Zeichen des stetigen Wissenserwerbs und der Herausbildung wissenschaftlicher Empirie, da er als „Garant außerordentlicher Erkenntnis“<sup>21</sup> fungiert und durch die Voraussetzung einer bestimmten Entfernung zum Beobachtungsobjekt einen hohen Grad an Abstraktion aufweist.<sup>22</sup> Auf der anderen Seite ist der menschliche Sehsinn durch die sich ausbildende Verbindung mit dem Tastsinn auch in der Tradition der Sexualität eingeschrieben, was ihn demzufolge aus der Unmündigkeit der Rationalität befreit und zugleich für selbiges unbrauchbar macht. Nachdem die Sinnesfertigkeit des Sehens in seinen groben Zügen kulturgeschichtlich geschildert und die relevantesten Charakteristika verdeutlicht wurden, soll hieran anschließend der Fokus auf das Blicken gerichtet werden. Dem zu Grunde liegt die Annahme, dass Blicken konkreter und zielgerichteter als Sehen ist und dass es für den/die TrägerIn, wie auch für den/die AbnehmerIn des Blicks spezifischere Auswirkungen hat. Es stellen sich also folgende Fragen, auf die Antworten gefunden werden sollen: Was heißt es zu Blicken und wo liegt die Grenze zum Sehen? Welche Eigenarten sind es, die den Blick zum Blick machen und ihn somit vom Sehen unterscheiden?

## Vom Sichtfeld zum Blickfeld

*„Es gibt keinen ‚unschuldigen‘, ‚naiven‘ Blick.*

*Jeder Blick spiegelt eine bestimmte gesellschaftliche Struktur wider.“<sup>23</sup>*

Diese zugespitzte Aussage formuliert Gerhard Baumgartner zu Beginn seines Aufsatzes über die geschichtliche Entwicklung der „Zigeuner“-Fotografie. Die Kritik ist gerichtet auf die Konstruktion und Etablierung von visuellen und narrativen Stereotypen, die sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts dank medialer Penetration in der Gesellschaft festigen konnten. Mit diesem Zitat führt er den Idealismus *Objektivität* ad absurdum und konkludiert anschließend, „Zigeuner“-Fotografien seien nur „das Produkt eines konditionierten, herrschenden und kategorisierenden Blicks auf diese Bevölkerungsgruppe.“<sup>24</sup> Nach Lektüre seines Aufsatzes ist Baumgartner wie folgt zu verstehen: Es gibt diejenigen, die blicken und diejenigen, die

---

<sup>21</sup> Flach (2003): Unter die Haut, S. 295.

<sup>22</sup> Vgl. Von Braun/Stephan (2009): Gender@Wissen, S. 14.

<sup>23</sup> Baumgartner (2011): „Zigeuner“-Fotografie aus den Ländern der Habsburgermonarchie im 19. und frühen 20. Jahrhundert, S. 133.

<sup>24</sup> Ebd.

erblickt werden. Das führt zu einem asymmetrischen Verhältnis, in dem die Verteilung von Definitionsmacht und Selbstbestimmungsrecht ungleich ist. Zunächst soll jedoch geklärt werden, was unter dem gemein gebrauchten Begriff eines Blickes zu verstehen ist und welches Verständnis für diese Arbeit unentbehrlich sein wird.

Der Eintrag im Duden versteht unter Blick ein *Anschauen* und *Hinschauen* von *irgendwohin blickende Augen*.<sup>25</sup> Auch eine weitere Befragung des Internets ließ nicht auf tiefgreifende Erkenntnisse schließen. Auf der einen Seite zu trivial und selbstverständlich, auf der anderen Seite aber auch schwer fassbar und bereits in den menschlichen Sehsinn verwoben - beides erschwert ein eingehendes Thematisieren des Blicks.

Die Literatur eröffnet erwartungsgemäß ein größeres Feld. Dessen ungeachtet ist auffallend, dass das Augenmerk verhältnismäßig selten auf den Blick selbst gerichtet wird, und dieser demgemäß nur vereinzelt Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlung wird. Da, wo der Blick zum Sujet erwächst, eröffnet sich ein weites interdisziplinär behandeltes Themenspektrum. Es existieren unter anderem reine kulturwissenschaftliche, kunstwissenschaftliche, philosophische und psychologische Ansätze, genauso wie transdisziplinäre Ansätze aus den *race-* und *gender studies*.<sup>26</sup>

In diesem Schritt soll eine erste, Definition des Blicks erarbeitet werden. Hierbei sollen im Wesentlichen die Ausführungen von Matthias Naumann und Jessica Nietzsche als Grundlage dienen, die in ihrem Text „Blick.Feld.Aussicht“ eine kulturanthropologische Verortung des Blickfelds vorgenommen haben. Dieses charakterisieren sie wie folgt:

„Im Sehbereich der Augen liegt vieles, über das diese wandern, es streifen; nur bei wenigem wird verweilt, ihm Aufmerksamkeit geschenkt; wenigens wird fixiert, herausgehoben, erblickt. Der Blick nimmt eine Einengung im Sehbereich der Augen vor. Daher kann differenziert werden zwischen [Sehfeld] und [Blickfeld], zwischen [Sehen] und [Blicken].“<sup>27</sup>

Der Blick ist also im Sehen beheimatet und wird von diesem bedingt. Allerdings wird dem Sehen nur ein physiologischer Vorgang beigemessen, erst der Blick besitzt bestimmende und

---

<sup>25</sup> Duden-Online zu: Blick, URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Blick>.

<sup>26</sup> Wissenschaftliche Abhandlungen zum Thema ‚Blick‘ sind u.a.: Fritsch-Rößler 2002 ; Denana et al. 2008 ; Rövekamp 2013 ; Didi-Huberman 1999.

<sup>27</sup> Naumann/Nitsche (2008): Blick.Feld. Aussicht, S. 21.

determinierende Eigenschaften.<sup>28</sup> Während das Sehen wertfrei und indifferent ist,<sup>29</sup> kann das Blicken vom Blickenden positiv, wie auch negativ gemeint sein, und genauso vom Erblickten positiv, wie auch negativ aufgefasst werden. Dazu lassen sich in Kürze einige Beispiele aus dem Alltagssprachgebrauch aufführen. Wir sprechen unter anderem von *verliebten Blicken*, von *verträumten Blicken* genauso wie von *traurigen Blicken*, *vorwurfsvollen* und *bösen Blicken*. Letztere sind gar Ausdruck einer Mythologie.<sup>30</sup> Auch Roland Barthes merkt an, dass jenen Blicken im Gegensatz zum Sehen<sup>31</sup> weder Moral noch schlechter Geschmack fernbleiben.<sup>32</sup> Neben der Einengung des Feldes - vom Sehfeld zum Blickfeld - und einer Wertungsmöglichkeit, unterscheidet sich der Blick im Gegensatz zum Sehen auch hinsichtlich seiner Qualität. Jemanden zu sehen oder jemanden zu anzublicken verweist auf unterschiedlich Grade der Intensität des visuellen Wahrnehmens des/der Sehenden/Blickenden.<sup>33</sup> Letzteres trägt „eine Kontaktaufnahme in sich, eine Berührung, die dem Sehen nicht notwendig inhärent ist.“<sup>34</sup> Auch die betroffene (das heißt die Gesehene oder erblickte) Person wird einen Unterschied ausmachen können.

Bleibt noch die Frage, wie der Übergang vom Sichtfeld zum Blickfeld bei uns Menschen konkret verläuft. Was *blicken* wir und was *sehen* wir nur? Was ist des Blickes wert und wie entscheidet sich dies?

Walter Benjamin beantwortet diese Frage, indem er ihr ausweicht: „nur was uns anschaut, sehen wir.“<sup>35</sup> Und Didi-Huberman schließt sich ihm ungefähr 60 Jahre später an und formuliert: „Was wir sehen, gewinnt in unseren Augen Leben und Bedeutung nur durch das,

---

<sup>28</sup> Vgl. Ebd.

<sup>29</sup> Vgl. Ebd.

<sup>30</sup> Hierzu empfehlenswert: Haage (2002): Der böse Blick. Beobachtungen zu einem Motiv in der deutschen Literatur des Mittelalters.

<sup>31</sup> Barthes unterscheidet in seinem Buch „Die helle Kammer“ zwischen den zwei von ihm eingeführten Begriffen „Studium“ und „Punctum“. Sie stehen in einem simultanen Verhältnis zu dem aufgeführten „Sichtfeld“ und „Blickfeld“ und weisen neben einiger konturenhafter Unterschiedlichkeiten mehrheitlich sich deckende Parallelen auf.

<sup>32</sup> Vgl. Roland (1985): Die helle Kammer. S. 53, zit. In: Naumann/Nitsche (2008): Blick.Feld. Aussicht, S. 22.

<sup>33</sup> Vgl. Naumann/Nitsche (2008): Blick.Feld. Aussicht, S. 21.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Benjamin (1991): Die Wiederkehr des Flaneurs. S. 198, zit. In: Naumann/Nitsche (2008): Blick.Feld. Aussicht, S. 22.

was uns anblickt, uns betrifft.“<sup>36</sup> Die sich im Sehfeld befindlichen „Sehobjekte“<sup>37</sup> bedürfen also einer ausgeprägten und besonderen Visualität, eines *eigenen* ‚Blicks‘, damit sie von unseren Blicken Beachtung finden. Erst nachdem uns etwas ‚anblickt‘, sind wir geneigt zurückzublicken. Der Blick als Reaktion auf ein „Aufmerksamkeitsgeschehen“<sup>38</sup> wird demgemäß nur zurückgeworfen und erwidert. Dieses Aufmerksamkeitsgeschehen ist, und damit wird wieder an die in den Kulturwissenschaften weit verbreitete Meinung vieler AutorInnen angeknüpft,<sup>39</sup> allerdings, um es differenzierter zu formulieren, bedingt durch „kulturelle, soziale, politische Dispositionen“<sup>40</sup>, genauso wie durch individuelle. Diesen Vorgang des Blickens zeichnet eine zeitliche Simultanität, sowie eine reziproke Blickbeziehung aus.<sup>41</sup> Der Systematik des Blick(en)s ist folglich stets eine Wechselbeziehung inhärent.

Für das nachfolgende Verständnis und für die Ausarbeitung einer späteren Definition, soll das soeben Besprochene noch einmal knapp und bündig zusammengefasst werden. Es wurde festgestellt, dass - räumlich betrachtet - der, der sieht, mehr *sieht*, als der, der blickt. Blicken ist Sehen, aber Sehen ist nicht gleich Blicken. Das Blicken ist *feiner* und *zugespitzter*, und unmittelbar in seiner Erfahrung. Daher besitzt es auch eine Färbung, eine Tonalität, je nach Intention und Rezeption. Blicke sind stets wertend und stets *zu* werten. Hier schließen wir uns wieder Baumgartner und seinem Zitat vom Anfang an. Unschuldige und naive, d.h. nicht Position beziehende Blicke gibt es nicht. Die Wertung rührt aus der jeweiligen gesellschaftlichen Positionierung und einer multidimensionalen Verfassung des Subjekts her. Blicke sind im Plural zu denken, da sie immer nur ‚zurück-blicken‘. Es gab immer schon einen Blick *vor* dem Blick. Blicke sind im Verhältnis zu anderen Blicken zu verstehen.

## Die Spezifika des Blicks

Nachdem das Blicken nun als etwas Spezifischeres verstanden werden kann als das Sehen, soll im weiteren Verlauf jenes Spezifische näher ergründet werden. Die anatomische Fähigkeit

---

<sup>36</sup> Didi-Huberman (1999): Was wir sehen, blickt uns an, S. 11, zit. In: Ebd.

<sup>37</sup> Ebd. S. 23.

<sup>38</sup> Ebd. S. 22.

<sup>39</sup> Vgl. u.a. Bourdieu 1981, Thurner 1992 ; Baumgartner 2011.

<sup>40</sup> Thurner (1992): Tourismus und Fotografie. S. 23.

<sup>41</sup> Vgl. Denana (2008): Blick.Spiel.Feld, S. 22.

des Menschen mit den Augen zu sehen ist derart von Bedeutung, dass sie gar als die wichtigste aller sinnlichen Funktionen gilt.<sup>42</sup> In der Tat verhilft das Auge seinem/-r BesitzerIn sich im Raum, in welchem er sich befindet, zu orientieren und sich ungehindert, ohne größere Risiken fortzubewegen. Ständig tastet es ab und ständig werden die gesammelten ‚Rohdaten‘ an das Gehirn, gesendet, wo sie dann verworfen oder weiter verarbeitet und ausgewertet werden. Es ist jener Ort, an dem aus dem unvoreingenommenen *Sehen* das voreingenommene *Blicken* erwächst. Das Blickfeld unterscheidet sich also, wie eingangs bereits konstatiert, vom Sichtfeld dahingehend, dass ersterem stets eine subjektive Wertung innewohnt, die erst aus dem Zusammenwirken von Auge und Gehirn, also der Selektion, Auswertung und Interpretation visueller Informationen entsteht. Daher sei an dieser Stelle gesagt, dass unter ‚dem Blick‘ weniger das Phänomen des Sehens aus anatomisch-biologischer Sicht zu verstehen ist, als das Resultat der soeben beschriebenen Zusammenarbeit der beiden Organe, Auge und Gehirn, welches sich in einem kulturell bedingten, individuell abhängigen und sozialisierten Betrachten niederschlägt. Auf die spezifischen Funktionen dieser Organe, genauso wie auf ihre komplexen Verflechtungen untereinander, kurz, auf die Frage, wie Sehen als körperliche Leistung funktioniert, soll aus Gründen der Fachstringenz nicht weiter eingegangen werden.

Um zurück zum Subjekt zu kommen, das sich in einem Raum zu orientieren hat, wird ein konkretes Beispiel, welches die Fortbewegung im Alltag veranschaulicht, herangezogen. Das Vermögen ein fahrendes Auto auf der Fahrbahn als gefährlicher einzustufen, als einen Radfahrer, hat das Subjekt einer bereits zuvor vollzogenen Auswertung und Hierarchisierung der gesammelten ‚Rohdaten‘ zu verdanken. Dank dieses unbewussten Wissens, kann das Subjekt sein Tun und Handeln adäquater gestalten und einschätzen, welche Gefahren in seiner Umwelt schwerer wiegen, als andere. Es weiß auch, dass, wenn es einen Ast, welcher auf seiner Route liegt, streift und an ihm hängenbleibt, dieser mit großer Wahrscheinlichkeit nachgeben wird und es sich weiter ungehindert fortbewegen kann. Dass allerdings eine weitaus größere „Gefahr“ von einem Poller ausgeht, sollte das Subjekt an diesem hängen bleiben, und es deswegen seine Route neu anpassen muss um diesen zu umgehen, ist dem Blick, der zuvor ausgewertet, geordnet und klassifiziert hat, zuzuschreiben. Es lässt sich also

---

<sup>42</sup> Vgl. Städler (1998): Lexikon der Psychologie, S. 960, zit. In: Heitzmann (2002): Blick - Affekt - Handlung. S. 96.

sagen, dass der Blick dem Körper in gewisser Hinsicht vorausseilt<sup>43</sup> und ihm nach seiner Einschätzung den Weg bahnt. Dabei erforscht er den Raum indem er in ihn *eindringt*; die Ebnung Raumes erfolgt durch Beurteilung und Prüfung desselben. Der Kulturtheoretiker Michel de Certeau spricht deswegen von einer „Beherrschung des Ortes durch das Sehen“<sup>44</sup> und erläutert somit sein Konzept von *Strategie* (und strategischem Sehen) im Gegensatz zur *Taktik*. Der Raum, der Ort, wird eingenommen und vom sehenden Subjekt durch seinen Blick regiert, weil „fremde Kräfte in Objekte verwandelt“ werden, „die man[/frau] beobachten, vermessen, kontrollieren [...] kann.“<sup>45</sup> Obwohl De Certeau in seinen Ausführungen keine Differenzierung zwischen Sehen und Blicken vornimmt, sind seine Formulierungen von bedeutender Relevanz, da er den expansiven Charakter des Sehens/Blickens hervorhebt und damit, ebenfalls die Illusion einer neutralen visuellen Wahrnehmung auflöst. Das Sehen/Blicken beherrscht folglich nicht nur einen Raum, sondern macht sich ebenfalls das sich in ihm Befindende gefügig, da es von einem Punkt aus beobachtet, abmisst, einschätzt und kontrolliert. Daraus lässt sich Folgendes ableiten: Sehen um sich zurechtzufinden, um sich in einer Außenwelt zu orientieren, befördert auch stets das Blicken, welches ordnende Prozesse impliziert und daher auf Beurteilungen und Wertungen angewiesen ist. Was beurteilt wird, was auf eine bestimmte Weise bewertet wird, wird unumgänglich zum Objekt der Bewertung.

Ein weiteres Spezifikum des Blicks ist das Entdecken und das Erkennen des eigenen *Ichs*. Bevor der Mensch mittels seiner Sehkraft eine räumliche Bestimmung vornimmt und sich selbst in einem größeren Ganzen verortet, muss zu allererst das Selbst verortet und abgegrenzt werden. Mit dieser Selbstverortung und der Erfahrung des *Ichs* als ‚Ich‘, hat sich neben Sigmund Freud auch der berühmte und allseits zitierte französische Psychoanalytiker Jacques Lacan beschäftigt. Allerdings wird im Rahmen dieser Arbeit darauf verzichtet Lacans Theorien im Einzelnen zu betrachten. Um genau zu werden, soll sich nur auf eine Theorie, und zwar die des Spiegelstadiums, bezogen werden. Der französische Psychoanalytiker stützt sich zu Beginn auf eine Beobachtung des Psychoanalytikers James Baldwin von 6 - 18 Monate alten Kindern.<sup>46</sup> Diese begegnen, sobald sie vor dem Spiegel stehen, ihrem Abbild

---

<sup>43</sup> Vgl. Schmid (2008): Die Stadt der Attraktionen, S. 45.

<sup>44</sup> De Certeau (1988): Kunst des Handelns, S. 88.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. Widmer (1990): Subversion des Begehrens, S. 29.

nämlich mit einer „jubilatorische[n] Reaktion“.<sup>47</sup> Das Kind, das Subjekt, begegnet zum ersten Mal sich selbst, weiß aber noch nichts von seinem Spiegelbild und somit der Unterscheidung zwischen seinem wahrhaftigen Ich und dem Abbild.<sup>48</sup> Diese enthusiastische Reaktion ebenso wie das anfängliche Unvermögen das Spiegelbild als reine visuelle Kopie zu verstehen, ist nur dem Menschen eigen und macht ihn somit zu einem Ausnahmefall unter den Säugetieren. Lacan ist der Auffassung, und mit ihm sind es auch viele BiologInnen, dass des Menschen Einzigartigkeit sich unter anderem in dem Fehlen von ausgeprägten Instinkten, wie sie bei anderen Säugetieren gegeben sind, zeigt.<sup>49</sup> Das hat zur Folge, dass das noch junge Kind sich nicht als (eben-)gebürtiger Bestandteil seiner Umwelt sieht und seine Beziehung zu ihr anfänglich auf einer Disharmonie beruht. Dafür stehen für Lacan „[d]ie motorische Unruhe, unkoordinierte Bewegungen und Schreien“<sup>50</sup> des Säuglings als beispielhafte Ereignisse. Erst durch den Blick in den Spiegel erfährt das junge Geschöpf nach und nach seine *Vereinheitlichung* (nachdem es sich zuvor nur als „Chaos“, als „zerstückelten Körper“<sup>51</sup> wahrgenommen hat), seine Abgrenzung zur Umwelt und ein zeitgleiches Eingebettet-Sein in ihr.<sup>52</sup>

Dieser kurz gehaltene Abriss des Prozesses des Spiegelstadiums soll zunächst für die vorliegende Argumentation ausreichen. Herausgestellt werden sollte die Funktion und Bedeutung des Spiegelstadiums, also der „Ursprung der *Ich*-Bildung“<sup>53</sup> als Ergebnis des Erkennens eines vermeintlich fremden *Anderen* als eigenes *Ich*. In den hierauf folgenden Kapiteln wird im Zusammenhang mit dem Blick auf den/die *Andere(n)*, mehrmals auf die individuelle Identitätskonstruktion verwiesen. Das vorangegangene Beispiel des Spiegelstadiums soll demzufolge auch symbolhaft verstanden werden: Der Blick auf den/die *Andere(n)* (in dem Abschnitten *Der koloniale Blick*, *Der touristische Blick* und *Der fotografische Blick*) verhält sich wie der verfrühte Kindesblick in den Spiegel: er weiß noch nichts von seinem Spiegelbild.

---

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Vgl. Ebd.

<sup>49</sup> Vgl. Ebd. S. 30.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Ebd. S. 30 f.

<sup>52</sup> Vgl. Ebd.

<sup>53</sup> Rövekamp (2013): *Das unheimliche Sehen*, S. 194.

## 2. DER KOLONIALE BLICK

In diesem Kapitel soll der so genannte koloniale Blick erörtert werden. Er wird verstanden als begriffliches Konstrukt, welches sich zum einen aus dem Adjektiv 'kolonial' und zum anderen aus dem Substantiv 'Blick' zusammensetzt. Das Adjektiv 'kolonial' gibt dem Blick die bestimmte Färbung; es rekurriert aus der heutigen Perspektive der postkolonialen Theorien auf die Macht- und Herrschaftsverhältnisse der Zeit des europäischen Kolonialismus. Die geschichtliche Aufladung ist daher inhärent. Der Blick dagegen ist zwar per se nicht historisch zu verstehen, doch auch hier soll auf ein besonderes Verständnis hingewiesen werden: Zum einen ist er als Synonym für *Perspektive* und *Standpunkt* zu verstehen und zum anderen auch - um es noch allgemeiner zu fassen - als eine *Weltanschauung*. Das heißt, als eine vorab beeinflusste wertende Position zu einem gewissen Sachverhalt. Auf der anderen Seite ist damit ebenfalls die konkrete Tätigkeit des *Anschauens*, *Anblickens* zu verstehen, bei der ein Subjekt das andere in seinen Blick nimmt und es auf eine bestimmte Weise anblickt. In diesem Kapitel wird vorwiegend nicht von einer Wechselbeziehung und somit von einem Austausch der Blicke zwischen zwei Subjekten ausgegangen, wie es im ersten Kapitel besprochen wurde. Daher ist der Blick auch nicht mehr plural, sondern singular zu denken! Hintergründig dafür ist der koloniale Kontext, welcher jene Herrschaftsstrukturen mit sich führt, die durch ihre einseitige Verteilung von Macht und Einfluss gekennzeichnet sind. Auch der koloniale Blick lässt sich nur einseitig, nämlich bei den ehemals europäischen Kolonialherren verorten. Überspitzt formuliert, waren die Unterdrücker die einzigen Träger des Blicks, was ihnen eine zusätzliche Überlegenheit verlieh. Eine Analogie zwischen Macht und Blick, wie sie im ersten Kapitel mit Foucault erläutert wurde, lässt sich folglich auch hier feststellen. Zunächst soll jedoch eine wissenschaftliche Einordnung vorgenommen werden und die heutige gewonnene Perspektive, die uns erlaubt auf die damalige Perspektive zu blicken, näher definiert werden. Die Rede ist von den *postcolonial Studies*, die im Folgenden kurz vorgestellt werden soll.

### Die Postcolonial Studies

Dass der koloniale Blick überhaupt seine Erwähnung gefunden hat und zum Gegenstand der Forschung wurde, ist erst der interdisziplinären Theorie der *postcolonial studies* zu

verdanken. Diese verhältnismäßig noch junge Entwicklung ist als intellektuelle Reaktion eines sich ausbildenden kollektiven Bewusstseins und eines sich auf vielen Ebenen formierenden intellektuellen Widerstandes auf den Gebieten der (ehemaligen) Kolonien anzusehen. Sie hielt Einzug ab Mitte des 20. Jahrhunderts in viele Werke und Texte vereinzelter Schwarzer und People of Color AutorInnen. Beispielhaft wäre hier Frantz Fanon zu nennen, auf den kurz näher eingegangen werden soll. Der in der französischen Kolonie Martinique geborene und in Frankreich lebende Psychoanalytiker veröffentlichte 1952 sein erstes Werk *Schwarze Haut, weiße Masken* (Originaltitel: „Peau noire, masques blancs“), welches praktizierten Rassismus im Rahmen kolonialer Unterdrückung bloßlegt. Dabei geht er auf die Erfahrungen der in den Kolonien, ebenso wie in den europäischen Staaten unterdrückten Menschen ein und ergründet mit Hilfe lacanianischer Konzepte eine sich aufzeigende Subjektkonstruktion mit neurotischen Zügen. Seine zentrale These, die auch der Titel schon vorwegnimmt: das Schwarze Subjekt muss (!) eine *weiße* Maske ‚tragen‘, damit es Anerkennung - zumindest Beachtung - in einer kolonialisierten Welt erfährt. Neben der Beihilfe von Lacans Psychoanalyse, unternimmt Fanon auch eine phänomenologische Bestimmung des Blicks nach Sartre. Dabei geht es um den *weißen* Blick, welchem das Schwarze Subjekt stets ausgesetzt und untergeben ist. Den Einzug in den wissenschaftlichen Diskurs erhielt dieses neue Denken allerdings erst knapp drei Jahrzehnte später mit dem Erscheinen des Buches *Orientalismus* (Originaltitel: *Orientalism*) von Edward Said. Darin entlarvt der renommierte Literaturwissenschaftler den hegemonialen Blick des okzidentalen ‚Westen‘ auf den ‚Orient‘ als seinen konträren Antipode und rügt die daraus entstehenden, einander bedingenden, dichotomen Begriffspaare, wie modern/primitiv, Kultur/Natur etc., die als maßgebende Kategorien in kulturellen Erzeugnissen eingeschrieben sind.<sup>54</sup>

*Postcolonial studies* dabei nur als Disziplin zu begreifen, die sich, wie das Präfix ‚post‘ vermuten lässt, nur mit der Zeit *nach* dem Kolonialismus beschäftigt, wäre nicht zutreffend. Vielmehr ist das Bestreben die komplexen Zusammenhänge der Kolonialisierung, der Dekolonialisierung, wie auch der Rekolonialisierung zu verstehen und zu deuten.<sup>55</sup> Während ersterer noch die expansive Besatzung mittels militärischer Gewalt inne wohnte, handelt es sich bei den späteren Formen des (Neo-)Kolonialismus um eine nicht evidente Weise von

---

<sup>54</sup> Weitere wichtige Namen der postcolonial Studies sind u.a.: (Bhabha, 1990); (Spivak, 1993); (Loomba, 1998).

<sup>55</sup> Vgl. Do Mar Castro Varela / Dhawa (2005): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, S. 8.

Gewaltausübung, wie die „Produktion epistemischer Gewalt“.<sup>56</sup> Ebenso wenig ist postkoloniale Theorie eine Disziplin, die sich geografisch und epistemisch nur auf die (ehemals) kolonisierten Staaten und ihre Menschen bezieht. Sie erfasst sowohl die Situation der (ehemaligen) Kolonien, als auch die des sich verantwortenden ‚Westen‘ und analysiert den „Imperialismus als ein europäisches wie außereuropäisches *Gesamtphänomen*.“<sup>57</sup> *Postkolonial* soll aber auch implizieren, dass es zuvor ein *Präkolonial* gab.<sup>58</sup> Hier liegt die Intention zu Grunde, sich zu vergegenwärtigen, dass der Kolonialismus „nicht auf einer [Tabula Rasa] stattgefunden“<sup>59</sup> hat. Der Übergang von präkolonialen Strukturen hin zum formalen Kolonialismus, von dort über den Prozess der Dekolonialisierung, überschattet von Tendenzen der Rekolonialisierung und des (Neo-)Kolonialismus ist als ein Zusammenwirken von „verwobenen Geschichten“<sup>60</sup> zu verstehen. Diese über die Grenzen von Staaten hinweg global zu analysieren und zu deuten ist Gegenstand postkolonialer Theorien.

### **Blicke, Macht, Rassismus**

Das vorhin bereits vorweggenommene analoge Verhältnis zwischen ‚Macht‘ und ‚Blick‘ lässt sich historisch erklären, insofern, dass dem Sehen als Sinnesfertigkeit schon seit Aristoteles der höchste Rang eingeräumt wurde<sup>61</sup> und das Visuelle in der abendländischen Kultur stets einen erheblichen Beitrag zur Wissensherausbildung sowie Erkenntnisgewinnung beitrug (siehe Kapitel 1 Blicke-Sehen). Mit dem Aufkommen von akademischen Disziplinen wie der Anthropologie in der Neuzeit, und vor allem der Ethnologie in der Spätmoderne, rückte der Mensch selbst, als (visuelles) Untersuchungsobjekt in den Vordergrund. Seine Klassifizierung und Taxonomierung beruhend auf phänotypischen Merkmalen und „biologistischen Verallgemeinerungen“<sup>62</sup> wurde 1684 zum ersten Mal vom Arzt und Philosophen François Bernier vorgenommen.<sup>63</sup> Diese Lehre von der Existenz unterschiedlicher „Menschenrassen“, die aufgrund ihrer biologistischen Präformierung in einzelne Gruppen gegliedert und hierarchisiert wurden, breitete sich in den darauf folgenden Jahrhunderten in Europa und der ‚Neuen Welt‘ weiter aus und avancierte zu einem eurozentrischem Paradigma, welches die

---

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Vgl. Ebd. S. 24

<sup>58</sup> Vgl. Loomba (1998): Colonialism/Postcolonialism, S. 17.

<sup>59</sup> Do Mar Castro Varela / Dhawan (2002): Postkoloniale Theorie. S, 23.

<sup>60</sup> Conrad / Randeria (2002): Einleitung. Geteilte Geschichten, S. 17.

<sup>61</sup> Von Braun (1994): Ceci n'est pas une femme, S. 81.

<sup>62</sup> Arndt (2005): Mythen des *weißen* Subjekts, S. 359 f.

<sup>63</sup> Vgl. Ebd.

Vorherrschaft des vermeintlich *weißen* europäischen Mannes propagierte. Dass jedoch dieses Weltbild vorwiegend auf Befunden und ‚Erkenntnissen‘ einer bestimmten, privilegierten Gruppe beruhte, welche als Grundlage nur die durch Beobachtung visuell wahrnehmbaren Differenzen hatte, offenbart es schlicht und ergreifend als wissenschaftliche Falschannahme und rassifizierende Praxis. Darüber hinaus lassen sich weitreichende Folgen und Risiken durch die Nähe von Macht und Visualität ableiten - insbesondere wenn letztere nicht in Frage gestellt und in ihrem Kern als „unwiderlegbare[r] Beweis“<sup>64</sup> angesehen wird. Diese Verbindung zwischen „visuellem Diskurs und der Produktion von rassiertem Wissen“<sup>65</sup> - und somit Macht - bildet für die postkoloniale-Theoretikerin Seshadri-Crooks die Grundlage im Zusammenhang von Rassismus von einem „Blickregime“ („*regime of looking*“<sup>66</sup>) zu sprechen, welches seine Logik in dem Konstatieren und Demonstrieren von Differenz verfolgt.<sup>67</sup>

Die dem zugrunde liegende Denkart und Handlungsweise ist bekannt unter dem Schlagwort ‚Rassismus‘. Für diesen offenbart die Literatur eine breite Anzahl an Definitionen, von denen hier zwei kurz erwähnt und verglichen werden sollen um einen diskursiven Rahmen für die weitere Diskussion zu entwerfen. Rassismus nach Susan Arndt ist ein

„Komplex von Gefühlen, Vorurteilen, Vorstellungen, Ängsten, Phantasien und Handlungen, mit denen [*Weißer*] aus einer *weißen* hegemonialen Position heraus Schwarze und People of Color strukturell und diskursiv positionieren und einem breiten Spektrum ihrer Gewalt aussetzen.“<sup>68</sup>

Zum Vergleich eine Definition nach Noah Sow, bei welcher die UNESCO-Definition von Rassismus Pate stand<sup>69</sup>: „Rassismus ist der Glaube, dass Menschen aufgrund ihrer genetisch bedingten ethnischen Merkmale bestimmte Prädispositionen jedweder Art haben.“<sup>70</sup> Arndts Definition setzt seinen Fokus auf (bereits vorhandene) ungleiche Machtverhältnisse in einer

---

<sup>64</sup> Stuart Hall spricht davon, dass „[d]er Körper selbst und seine Unterschiede“ für alle sichtbar waren und „auf diese Weise den ‚unwiderlegbaren Beweis‘ für eine Naturalisierung rassistischer Differenz“ liefert (Hall (2004): *Ideologie, Identität, Repräsentation*, S. 128).

<sup>65</sup> Ebd. zit. In: Ahmed (2005): „Na ja, irgendwie hat man das ja gesehen“. *Passing in Deutschland* S. 270 f.

<sup>66</sup> Seshadri-Crooks (2000): *Desiring whiteness. A Lacanian analysis of race*, S. 2-3.

<sup>67</sup> Vgl. Strohschein (2007): *Weißer Wahrnehmungen*, S. 19.

<sup>68</sup> Arndt (2005): *Mythen des weißen Subjekts*, S. 341.

<sup>69</sup> Im Original heißt es: „Rassismus ist der Glaube, daß menschliche Populationen sich in genetisch bedingten Merkmalen von sozialem Wert unterscheiden, so daß bestimmte Gruppen gegenüber anderen höherwertig oder minderwertig sind.“ (UNESCO-Erklärung gegen den „Rasse“-Begriff. UNESCO-Konferenz gegen „Rassismus, Gewalt und Diskriminierung“ am 8. u. 9. Juni 1995 in Stadtschlaining. URL: <http://www.biff-berlin.de/UNESCO.htm>, Stand: 9.02.14.

<sup>70</sup> Sow (2008): *Deutschland Schwarz Weiß - Der alltägliche Rassismus*, S. 77.

(post-)kolonialen und globalisierten Welt, an deren jeweiligen fiktiven Polen *weiße* sowie Schwarze und Menschen of Color ‚sich gegenüber stehen‘. Inwiefern es zu der Ausprägung jenes „Komplex[es] von Gefühlen, Vorurteilen, Vorstellungen, Ängsten, Phantasien und Handlungen“ kommen konnte, wird nicht behandelt. Hierzu liefert Sow in Anlehnung an die UNESCO-Version eine zufriedenstellendere Begründung. Für sie ergibt sich das ungleiche Machtverhältnis gerade aus der rassistischen Praxis, also aus der diskursiven Verknüpfung biologischer, phänotypischer Merkmale mit bestimmten Charaktereigenschaften und Veranlagungen, die dann ebenfalls als biologisch prädestiniert vorgestellt werden. Diese Vorstellung mündet in der Überzeugung, bestimmte sichtbare äußere Merkmale bedingen ‚natürliche‘ Veranlagungen, Begabungen und grundsätzliche (Vorher-) Bestimmungen eines Individuums. Damit distanziert sich Sow in einem Punkt grundlegend von der UNESCO-Version: Diese sieht nämlich erst dann einen Fall von Rassismus, wenn mit der Unterscheidung auch eine Wertung einhergeht.<sup>71</sup> Die Rassentheorien der europäischen ‚Wissenschaftler‘ deuteten und erklärten die Welt von neuem und übertrugen die dualistischen Dichotomien wichtig/nicht-wichtig, wertvoll/wertlos und somit auch lebenswert/nicht-lebenswert auf Menschen und legitimierte sie (pseudo-)wissenschaftlich. Schlimmer noch: sie übertrug sie auf Menschen und kreierte eine hierarchisierte Welt, an deren fiktiven bipolaren Endpunkten Schwarze und *weiße* Menschen standen. Die Bedeutung dieser Theorien für die großen globalen Phänomene der letzten 500 Jahre ist unumstritten: Sklaverei, transatlantischer Sklavenhandel und Kolonialismus wären wohl in diesem Umfang, in welchem sie gewütet haben, nicht denkbar gewesen, hätte die *weiße* europäische Episteme ihre rassistischen Lehren nicht hervorbringen können. Toni Morrison fasst diese geschichtlichen Ereignisse und ihre ausufernden Folgen für die Ordnung von Gesellschaft sehr passend zusammen:

„[M]odern life begins with slavery [...] Slavery broke the world in half, it broke it in every way. It broke Europe. It made them into something else, it made them slave masters, it made them crazy.

---

<sup>71</sup> Die Definition der UNESCO lehnt Sow ab, da sie überzeugt ist, dass Rassismus nicht erst dann zu verorten ist, wenn es zu Konstruktion von Gruppen kommen, die einen unterschiedlichen Wert aufweisen. Dahingegen ist es ihr wichtiger zu betonen, dass bereits eine angebliche wertfreie genetische Verschiedenheit, welche mit Rassengruppierungen einher geht, schon Grund genug zur Annahme sei, dass hier rassistisches Denken stattfindend und somit von Rassismus gesprochen werden kann. Denn ihrer Auffassung nach funktioniert Rassismus auch ohne eine explizite Annahme von der Höher- oder Minderwertigkeit bestimmter Gruppen. Hingegen sei es ausreichend zu glauben, Menschen seien verschieden aufgrund vermeintlicher Zugehörigkeiten zu konstruierten homogenen biologischen Gruppen - und nicht aufgrund von sozialer, kultureller Prägung und aufgrund persönlicher Genetik. (Vgl. Sow (2008): Deutschland Schwarz Weiss - Der alltägliche Rassismus, S. 77 f.).

You can't do that for hundreds of years and it not take a toll. They had to dehumanise, not just the slaves but themselves.“<sup>72</sup>

Was Toni Morrison mit diesen Worten herausstellt, ist nicht nur die alleinige Tatsache einer geschichtlichen Zersplitterung der Welt in zwei ungleiche Hälften durch Sklaverei, sondern auch ihre Bedeutung als Voraussetzung für die Herausbildung von Moderne. Und tatsächlich wird die heutige (post-)moderne Gesellschaftsordnung von nach wie vor „andauernden [...] ‚Gender/Race‘-Verhältnissen“<sup>73</sup> organisiert. Dieser problematische Umstand findet seine Beachtung in dem Begriff *koloniale Kontinuitäten*, welcher zum Gegenstand breiter Beschäftigung in den postkolonialen Theorien wurde, hier aber nicht weiter besprochen werden soll. Entscheidend für den weiteren Verlauf dieser Arbeit, sind stattdessen folgende Fragen: Wie gestalten sich allgemein gefasst die Blicke der Kolonialherren zu ihren unterdrückten Subjekten? Welche konkrete Beschaffenheit haben diese Blicke, damit ist gemeint, welche Formen können sie aus der Sicht der Angeblickten annehmen? Was treibt sie an und welcher intrinsischen Motivation unterliegen sie? Und nicht zuletzt, welche Folgen haben sie auf ihre Empfänger?

### **Blick(an)ordnungen in der europäischen Moderne**

Rekurrierend auf die in den Rassenlehren analog geführten Annahmen, denen zufolge der evolutionäre Entwicklungsgrad eines Menschen mit dem Helligkeitsspektrum von Haut einhergeht und somit scheinbar genetisch homogene Gruppen von Menschen ausgemacht und durch ihre „visuelle[n] Marker“<sup>74</sup> in einem Spektrum zwischen den unbunten Farben schwarz und weiß kategorisiert werden können; sowie auf dem Hintergrund Morrisons Gedanken, soll im Folgenden von einem blickenden *weißen* Subjekt und einem erblickenden Schwarzen Subjekt ausgegangen werden. Dass der *weiße* Europäer überhaupt die alleinige *Blickgewalt* beanspruchen konnte, war schon in dem Umstand eingeschrieben, dass er sich durch den herbeigeredeten Auftrag ‚von oben‘ aufgemacht hat um neues Land zu suchen. Wie im 1. Kapitel Blicke besprochen bedient sich der Mensch vorwiegend der Fähigkeit seines Sehorgans um sich in einem Raum zurecht zu finden. Neben dieser naturalistischen Erklärung, gibt es auch andere Beweggründe, die die Legitimierung des einseitig verschriebenen Blicks auf das *Andere* implizieren. Gerade das 18. Jahrhundert, aber ganz

---

<sup>72</sup> Morrison (1987): *Beloved*. zit. In: Broeck (2006): *Das Subjekt der Aufklärung*, S. 152.

<sup>73</sup> Broeck (2006): *Das Subjekt der Aufklärung*, S. 156.

<sup>74</sup> Heidenreich (2003): ‚Deutsche‘ (Un-)Sichtbarkeiten, S. 307.

besonders das 19. Jahrhundert erzogen den Europäer - auch abseits vom kolonialen Projekt - zum modernen Bürger, der das Recht auf visuelle Erfahrung als sein Recht auf Selbstbestimmung sah. Schon die Einführung von Gaslaternen in europäischen Städten führte zu einem gesellschaftlichen Wandel und begründete ebenso viele neue Möglichkeiten von Alltagsgestaltung.<sup>75</sup> Auf diese Weise wurde der zeitliche Rahmen von Sichtbarkeit durch Verschiebung, bzw. Auflösung der natürlichen Grenzen erheblich vergrößert, sodass das Auge und sein Blick nicht mehr den strengen Vorgaben von Tag und Nacht untergeordnet waren. Dem sich anschließend und darauf rekurrierend, brachte das 19. Jahrhundert viele gesellschaftliche Phänomene hervor, die, um mit Rövekamp zu sprechen, welche auf Crary Bezug nimmt, alle samt eine „Umstrukturierung des Sehens“<sup>76</sup> gemeinsam haben. Die Augen moderner EuropäerInnen hatten somit *mehr* zu sehen als je zuvor und ihre Blicke wurden durch ein Überangebot an Aufmerksamkeit erzeugenden Objekten überflutet. So datieren die ersten Weltausstellungen aus dieser Zeit, genauso wie die für die männliche Schaulust konzipierten Vergnügungsstätten wie Diaramen und Panoramamen. Beides emanzipierte das europäische Subjekt (den europäischen Mann<sup>77</sup>) und schuf zugleich eine Ordnung wonach eine klare Trennung zwischen Sehendem/-r und Gesehenem/-r sowie zwischen Blickenden/-r und Geblicktem/-r vorgenommen wurde. Auch der expositive Charakter der industrialisierten Produkt- und Warenwelt festigte diese Ordnung: Das Schaufenster erfuhr schon zum Ende des 18. Jahrhunderts seine *naissance* in Paris und nimmt seine Bestimmung, sowie den an den Betrachter gerichteten Imperativ des Schauens bereits im eigenen Namen vorweg.<sup>78</sup> Diese Entwicklung nahm bis heute keinen Abbruch, stattdessen hat es ein Ausmaß angenommen, welches eine Vorherrschaft der visuellen Realität über alle anderen Realitäten annehmen lassen,<sup>79</sup> insbesondere aber den EuropäerInnen konkrete Vorstellungen darüber gelehrt hat, wer Träger des Blickes *zu sein hat* und wer oder was demzufolge sein ‚Er-Träger‘ *sein muss*. Diese Ausbildung einer Blick(an)Ordnung in den europäischen Gesellschaften erklärt Kaplan in ihrem Buch *Looking for the other so*:

---

<sup>75</sup> Vgl. Dyer (1997): White, S. 106 f.

<sup>76</sup> Rövekamp (2013): Das unheimliche Sehen - das Unheimliche Sehen. Zur Psychodynamik des Blicks. Gießen : Psychosozial Verlag, S. 16

<sup>77</sup> *weißes*, männliches, europäisches, heterosexuelles Subjekt als Zentrum der Welt (Vgl. Dyer 1997; Warth 1997)

<sup>78</sup> Die aufgeführten Beispiele wurden entnommen aus: Rövekamp (2013): Das unheimliche Sehen, S. 15.

<sup>79</sup> Vgl. Ebd. S. 25.

„[W]e learn what to look at, what to avoid looking at; what is to be visible, what invisible; who controls the look, who is object of the look. Subjects in a culture are also constituted as able to ‚see‘ or not.“<sup>80</sup>

## [weiße] Unsichtbarkeiten

Sichtbar sein oder nicht Sichtbar sein? So lautet folglich die aus Kaplans Worten abgeleitete Gretchenfrage. Der enorme Zuwachs an Visualität brachte im Kontext von Kolonialismus zum Teil extreme Erscheinungen hervor: Völkerschauen, in denen es darum ging, Schwarze Menschen aus den kolonialen Gebieten für die *weiße* Bevölkerung europäischer Metropolen zu exponieren; Museen, die eine Vielzahl weiterer Ausstellungen von geraubten Gegenständen aus den Kolonien<sup>81</sup> beherbergen; Postkarten, die stilisierte sowie idealisierte Motive von *fernen* Landschaften dem europäischen Publikum *nahe* brachten; sowie ein sich stetig vergrößernder Bildbestand an Fotografien, der sorgfältig die Sehgewohnheiten der *westlichen* abendländische Kultur - sowohl im wissenschaftlichen als auch im populären Rahmen - formen sollte.<sup>82</sup> Gerade das Aufkommen der institutionalisierten Völkerschauen in Europa, in denen der Mythos des ‚ursprünglichen Wilden‘ aufrecht erhalten wurde, den es zu betrachten galt, konstituierte ein Blickverhältnis, welches nicht mehr, wie im Kapitel 1. Blicke, reziprok verstanden werden soll, sondern den klaren Regeln eines einseitigen singulären Blicks vom *weißen* Besucher auf das Schwarze ‚Exponat‘ unterlag. Dieses reichlich angeworbene Konzept zog in Europa ein Millionenpublikum an und erfreute sich nicht nur in den Metropolen sehr großer Beliebtheit.<sup>83</sup> Da es im Gegensatz zum Museum, zur Postkarte sowie zur Fotografie, auf die tatsächliche und nicht nur symbolhafte Gegenwart des zu Betrachtenden angewiesen war, sind die Folgen für die realen Sehkonventionen sowie für die Seh-Kontinuitäten durchaus schwerwiegender zu verstehen. Schwarze Menschen wurden auch jenseits der Grenzen des Tierparks und Zoologischen Gartens, in denen sie ausgestellt wurden, als Objekte *weißer* Schaulust traktiert. So spricht Nagl von einem „Taumel der

---

<sup>80</sup> Kaplan (1997): *Looking for the other.*, S. xvi, zit. in: Strohschein (2007): *Weißer Wahrnehmungen*, S. 18.

<sup>81</sup> Stichwort ‚koloniale Kontinuitäten‘ - auch der heutige Bestand von meist ‚ethnologischen‘ oder ‚Natur-‘ Museen gründet auf ursprünglichen Trophäen und Souvenirs, die einst unrechtmäßig von den kolonialen Mächten gestohlen und nach Europa verfrachtet wurden. Vergleich hier zu: Aikins (2004): *Die alltägliche Gegenwart der kolonialen Vergangenheit*. In: *Afrikanische Diaspora in Deutschland*, Bundeszentrale für politische Bildung. URL: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59394/gegenwart-kolonialer-vergangenheit?p=0>.

<sup>82</sup> Die aufgeführten Beispiele wurden z.T. entnommen aus Strohschein (2007): *Weißer Wahrnehmungen*, S. 35.

<sup>83</sup> Vgl. Schneider (2003): *Um Scholle und Leben. Zur Konstruktion von "Rasse" und Geschlecht in der deutschen kolonialen Afrikaliteratur um 1900*, S. 199, zit. in: Strohschein (2007): *Weißer Wahrnehmungen*, S. 35.

Sichtbarkeit [...]“, der „die Wahrnehmung des Rests der Welt durch den Westen nachhaltig prägte“<sup>84</sup> und Shohat und Stamm gehen gar weiter und benennen die Rolle der Kolonien als „ein Spektakel für die voyeuristischen Blicke der [europäischen] Metropolen“.<sup>85</sup> Das Schwarze Subjekt ist in den Blicken seines *weißen* Unterdrückers eingeschrieben, sodass der Schwarze Mensch seines souveränen Subjektstatus beraubt wird und zum Objekt des *weißen* Subjekts wird.

Aus diesen Erscheinungen und ihrer auszeichnenden gemeinsam zugrunde liegenden Aufforderungsform des ‚Betrachtens des ‚rassialisierten‘<sup>86</sup> *Anderen*‘ geht gleichermaßen eine Implikation von *eigener* ‚Nicht-Sichtbarkeit‘ hervor. Da die *Anderen* stets die ‚Zu-Betrachtenden‘ sind und das *Selbst* nie eine ebenbürtige visuelle Thematisierung erfährt, wird ‚Nicht-Gesehen-Werden‘ gleichermaßen zu ‚Nicht-Gesehen-Werden-Können‘ und damit zur ‚Un-Sichtbarkeit‘. Diese Unsichtbarkeit bezieht sich auf eine konstruierte, diskursiv und strukturell gefestigte unsichtbare Normsetzung von *Weißsein*. Die Psychoanalytikerin und Postkolonial Theoretikern Grada Kilomba macht dabei deutlich wie *weiß* als Eigenschaftswort zu verstehen ist: „White is not a color. White is a political definition, which represents historical, political and social privileges of a certain group that has access to dominant structures and institutions of society.“<sup>87</sup> Diese Unsichtbarkeit von *Weißsein* ist nicht nur im wörtlichen Sinne zu verstehen, sondern auch im Sinne einer ‚*Weißseins*-Verleugnung‘<sup>88</sup> durch Individuen und Gruppen, sowie im diskursiv-strukturellen Sinne bezogen auf gesellschaftliche Geschichtstradierung - wobei natürlich letzteres die individuelle ‚*Weißseins*-Verleugnung‘ erst bedingt. Aus Gründen thematischer Konsequenz soll in dieser Arbeit jedoch davon abgesehen werden alle drei Dimensionen separat und detailliert herauszustellen,

---

<sup>84</sup> Nagl (2004): *Fantasien in Schwarzweiß - Schwarze Deutsche, deutsches Kino*. The BlackBook. Ed. Antidiskriminierungsbüro Köln. Frankfurt am Main [u.a.]: IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation, S. 298, zit. in: Strohschein (2007): *Weißer Wahrnehmungen*, S. 4

<sup>85</sup> Shohat / Stamm (1994): *Unthinking Eurocentrism*, London : Routledge, S. k.A.

<sup>86</sup> Der in der deutschen Sprache nicht existierende Begriff ‚rassialisiert‘ bildet ein Versuch eine angemessene Brücke zum englischsprachigen Begriff ‚racialized‘ zu schlagen. Seine breite Verwendung findet er dennoch in der Fachliteratur.

<sup>87</sup> Kilomba (o.J.): *White is not a color*.

<sup>88</sup> Strohschein (2007): *Weißer Wahrnehmungen*, S. 22.

stattdessen soll der Schwerpunkt auf die visuelle Dimension gelegt werden<sup>89</sup>. Selbst nicht gesehen zu werden und dennoch andere in den Bann seines eigenen Blicks ziehen zu können beruht auf den Überlegungen von Michel Foucault zum Panoptikum, welche in Kapitel 1 Blicke - Sehen skizziert wurden und auf dem darauf beruhenden Entwurf eines *skopischen Regimes*, welches der modernen Zeitalter zugrunde liegt.<sup>90</sup> Die Unsichtbarkeit von *Weißsein* ist natürlich eine gänzlich andere als die Unsichtbarkeit von Wächtern im panoptischen Gefängnis. Beiden liegt jedoch, durch Beobachtung und Untersuchung sowie mittels Taxierung und Kategorisierung des ‚diskursiven *Anderen*‘, eine Etablierung von Machtverhältnissen, sowie ihre Wahrung zugrunde. An dieser Stelle soll sich von den foucaultschen Überlegungen zum Panoptikum abgewendet werden und nur noch das *Weißsein* als Kategorie einer gesellschaftlichen Vormachtstellung ahistorisch, das heißt sowohl im zeitlichen ‚gestern‘ als auch im ‚heute‘, behandelt werden um darauf beruhend Schlüsse für den *weißen* Blick auf das Schwarze Subjekt auszumachen.

Die Verschleierung von *Weißsein* ist Teil einer impliziten Strategie, die nicht selten unbewusst von *weißen* Menschen angewendet wird. Sie ist per se nicht böse, falsch oder gleich diskriminierend, doch kann sie, wenn sie keine individuelle Reflexion findet, diese Formen annehmen. Bedingt wird diese Verschleierung - und damit der Unwille zur Selbstpositionierung - *weißer* Menschen durch eine „normative Rezeption des Eigenen“<sup>91</sup>, welche durch die zeitlich ausgelegten Tradierungen von produziertem Wissen in den Bereichen Religion, Kunst, Kultur, Wissenschaft und Politik in der Moderne dem *weißen* Subjekt die „Signatur des Menschseins selbst, der Zivilisation, Schönheit, Intelligenz, Selbstkontrolle und Rationalität“<sup>92</sup> verleiht.<sup>93</sup> Mit der „normativen Rezeption des Eigenen“ geht aber auch eine

---

<sup>89</sup> Zur Lektüre von Unsichtbarkeit von *Weißsein* bieten sich unter anderem folgende Literatur aus dem Forschungsfeld Weißseinsforschung an: Arndt (2005): *Weißsein. Die Verkannte Strukturkategorie Europas und Deutschland*; Arndt (2005): *Mythen des weißen Subjekts - Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus*; Wollrad (2001): *Der Weißheit letzter Schluss - Zur Dekonstruktion von »Weißsein«*; Wollrad (2005): *Weißsein im Widerspruch*; McIntosh (1988): *White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack*; Jungwirth (2004): *Zur Auseinandersetzung mit Konstruktionen von »Weiß-Sein«*; Der (1997): *White*; Warth (1997): *Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weißer Identität im Film*.

<sup>90</sup> Vgl. Rövekamp (2013): *Das unheimliche Sehen*, S. 79.

<sup>91</sup> Piesche (2005): *Das Ding mit dem Subjekt*, S. 14.

<sup>92</sup> Wollrad (2001): *Der Weißheit letzter Schluss - Zur Dekonstruktion von »Weißsein«*.

<sup>93</sup> Dazu findet sich eine Vielzahl interessanter Arbeiten, die die historischen Bedingungen von *Weißsein* als Norm analysieren. Hervorzuheben sind: Piesche (2005): *Der „Fortschritt“ der Aufklärung - Kants ‚Race‘ und die Zentrierung des weißen Subjekts*; Broeck (2006): *Das Subjekt der Aufklärung - Sklaverei - Gender Studies: Zu einer notwendigen Relektüre der Moderne*.

*Anderung* (im Sinne des englischen ‚othering‘<sup>94</sup>) der vermeintlichen *Anderen* einher.<sup>95</sup> Diese findet in diesem Fall in Form einer *Rassialisierung* statt. Diese implizierte Strategie spielt sich, laut Eske Wollrad, im Bereich des Nonverbalen ab, der, wie sie sich unter Bezugnahme auf die postkoloniale Theoretikerin Raka Shome konstatiert, „weder Neutralität noch Offenheit ausdrückt, sondern zu den gewaltsamsten Aufführungen von [*Weißsein*] gehört.“<sup>96</sup> (*Weiß*) Blicke sind folglich Teil jenes nonverbalen Bereichs, der sich nur schwer methodisch ergründen lässt.

Wie schon das populäre Sprichwort behauptet, ein Blick sagt mehr als 1000 Worte, erscheint eine Auseinandersetzung mit ihnen von außerordentlicher Wichtigkeit zu sein. Da das *weiße* Subjekt seine eigene gesellschaftliche Positionierung nicht hinterfragt und *Weißsein* einerseits (in Repräsentationserzeugnissen<sup>97</sup>) allgegenwärtig, andererseits nirgends (weil *natürlich* und *gegeben*) zu verorten ist, bezieht es „seine Wirkmächtigkeit aus der Dialektik von Leere und Fülle, aus der Gleichzeitigkeit von Nichts und Allem, von Allgegenwart und diskursiver Abwesenheit.“<sup>98</sup> *Weißsein* erhöht sich also selbst zu einem quasi gottesähnlichen Zustand - sowohl im pragmatischen Sinne, als auch im visuellen. Die Rassentheorien, denen im 19. und 20. Jahrhundert ihre (pseudo-)wissenschaftliche Legitimierung zugesprochen wurde, verschafften *weißen* Menschen das Recht, nicht-*weiße* Menschen ihren prüfenden Blicken auszusetzen um sie einer bestimmten ‚Rassenkategorie‘ zuzuordnen. Es sind jedoch stets die *Anderen*, „die im Verlauf europäischer Rassialisierungsprozesse ausgiebig beschrieben, vermessen, gewogen und bewertet wurden“<sup>99</sup> - niemals die *Eigenen*. Das verleiht dem *weißen* kollektiven Singular eine Definitionsmacht, mit der es in der Lage ist zu bestimmen, was der ‚Norm‘ entspricht und was sich ihr entzieht. Da die Norm (immer noch) *Weißsein* ist, was jedoch in gängigen Diskursen selten zur Sprache kommt und verschleiert wird, und Schwarzsein als Abweichung von dieser ‚Norm‘ gilt, „kann [*Weißsein*] – wenn überhaupt – nur negativ über das definiert werden, was es nicht ist“<sup>100</sup>, in dem Fall nicht Schwarz. Diese

---

<sup>94</sup> Zum Begriff »othering« vgl. Morrison (1992): *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. New York, x.

<sup>95</sup> Vgl. Ebd.

<sup>96</sup> Wollrad (2001): *Der Weißheit letzter Schluss - Zur Dekonstruktion von »Weißsein«*.

<sup>97</sup> Vgl. Dyer (1997): *White*, S. 3.

<sup>98</sup> Wollrad (2001): *Der Weißheit letzter Schluss - Zur Dekonstruktion von »Weißsein«*.

<sup>99</sup> Ebd.

<sup>100</sup> Ebd.

Definition des *Selbst* über den *Anderen* schreibt das Schwarze Subjekt in den Blick seines *weißen* Unterdrückers ein, und macht es folglich zum Objekt seiner narzisstischen Identitätsbildung.<sup>101</sup> Eine Herausbildung, die sich jedoch jenseits von „Rassialisierungsprojekten“<sup>102</sup> abspielt; eine Herausbildung, die viel feiner und differenzierter vorgenommen wird, als es das Spektrum der *rassialisierten* (Haut-)Farben erlaubt. Ein *weißer* Mensch ist in erster Linie nicht *weiß*, und somit vermeintlicher Angehöriger einer *weißen* ‚Rasse‘, sondern er ist überhaupt erst mal nur ein Mensch. Ein Mensch, dem es gebührt nach ausdifferenzierten Kategorien wie nach Geschlecht, Klasse, Sexualität, Beruf etc. eingeteilt zu werden.<sup>103</sup> Wenn also das *weiße* Subjekt im psychologischen Spannungsfeld zwischen ‚*Ich*‘ und ‚*Anderer*‘, also zwischen *weißem* Subjekt und *Schwarzem* Subjekt, sich selbst nicht als rassialisiertes *weißes* Subjekt wahrnimmt, sondern als ausdifferenziertes, partikulares, einmaliges Individuum, verhält es sich demzufolge gleichermaßen, wenn eine Umdrehung der Verhältnisse vorgenommen wird? Mit anderen Worten - um mit Sartres Grundgedanken zu sprechen - erkennt das Schwarze Subjekt (das ‚*Ich*‘) im Blick des *weißen* Subjekts (des ‚*Anderer*‘) „die eigene, existenzielle Freiheit“<sup>104</sup> und eine ähnlich differenzierte Verortung von Identität? Frantz Fanon widerlegt diese Annahme. Denn Sartres Überlegungen würden von einem homogenen Verhältnis zwischen den zwei Subjekten ausgehen, ohne dass es Disparitäten und somit soziale Machtungleichverhältnisse geben würde. Diese treffe aber nicht auf eine „rassistisch strukturierte Gesellschaft“ zu, so Fanon in seinem Buch *Schwarze Haut, weiße Masken*.<sup>105</sup> Die Blicke *weißer* Menschen sind keine anerkennenden und bestätigenden; das Schwarze Subjekt erfährt durch sie kein erweitertes Bewusstsein, keine weitere Aufteilung nach Geschlecht, Klasse, Sexualität, Beruf etc. sowie individueller Qualitäten, stattdessen sind es - auch heute noch - nur markierende Blicke, die Schwarze Menschen aus einer rassenlehrenden Perspektive heraus nur als schwarze (!)<sup>106</sup> Menschen deklassieren und sie zum unverzichtbaren Teil einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft, mit Multikulti-Versprechen machen.

---

<sup>101</sup> Jean-Paul Sartres Grundannahme folgend, dass das ‚*Ich*‘ sich nur über den Blick des ‚*Anderer*‘ als ‚*Ich*‘ erfahren kann (Vgl. Kastner (2012): *Klassifizierende Blicke, manichäische Welt*. S. 85).

<sup>102</sup> Wollrad (2001): *Der Weißheit letzter Schluss - Zur Dekonstruktion von »Weißsein«*

<sup>103</sup> Vgl. Dyer, S. 3.

<sup>104</sup> Kastner (2012): *Klassifizierende Blicke, manichäische Welt*. S. 85 f.

<sup>105</sup> Ebd.

<sup>106</sup> Nicht im Sinne von ‚*Schwarz*‘ als politisches Widerstandskonstrukt.

## Der [weiße] Blick aufs Schwarze Subjekt

Wie sich *weiße* Blicke auf Schwarze Subjekte konstituieren soll nun anhand zweier Zitate aufgeführt werden, zwischen denen annähernd 50 Jahre liegen. Charakteristisch für die jeweilige Zeit zeigen sie wie *weiße* Menschen auf Schwarze Menschen geblickt haben und wie sich jener Blick in seiner Aussage geändert hat. Es wird festzustellen sein, dass diese vermeintliche Änderung keine echte im Sinne eines Wechsels des Blicks darstellt. Stattdessen wird sich schnell beweisen, dass die grundlegenden Träger jener Blicke stets dieselben sind. Frantz Fanon erzählt in seinem Buch *Schwarze Haut, weiße Masken* von sich selbst als jungem Mann, der als Antillaner gerade nach Frankreich übersiedelt ist. In Paris begegnet er einem Kind und dessen Mutter. Als es ihn erblickt, zerrt es an dem Arm seiner Mutter und sagt: „Sieh nur Mama, ein [N\*]!“<sup>107</sup> Fanon schreibt daraufhin:

„Das erste Mal in meinem Leben wußte ich, wer ich bin. Das erste Mal fühlte ich mich, als sei ich in dem Blick, dem gewalttätigen Blick des Anderen explodiert und gleichzeitig als ein anderer neu zusammengesetzt worden.“<sup>108</sup>

Diese zahlreich zitierte und interpretierte Stelle zeigt, dass sich das Schwarze Subjekt in den 50er Jahren, also in einer Zeit der Wende zwischen noch formal existierenden Kolonialismus und dekolonialisierenden Prozessen, erst in dem Blick des *weißen* Subjekts als Schwarzes (!) Subjekt erkennt. Ein aggressiver Akt, der das bisherige Konstrukt der Identität auseinandernimmt und es neu an die Verhältnisse einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft anpasst. Das Subjekt erfährt sich zum ersten Mal als *Schwarzes* Subjekt und somit nicht zur *weißen* Mehrheitsgesellschaft gehörend. Es wird auch schnell die schmerzliche Erfahrung machen müssen, dass es eben nur als schwarz (!)<sup>109</sup> angesehen wird und ihm die Anerkennung weiterer Qualitäten und Qualifizierungen nicht gestattet wird. Ein Ausbruch aus diesem Käfig, so stellt Frantz Fanon abschließend in seinem Buch abschließend fest, wird nur dann möglich, wenn das Schwarze Subjekt eine *weiße Maske* aufsetze um in der *weißen* Dominanzgesellschaft Bestätigung zu finden.<sup>110</sup> War in den 50er Jahren der Kolonialismus in seinen letzten Zügen noch real und mit ihm auch der Irrglaube die Menschheit ließe sich nach unterschiedlichen ‚Rassen‘ aufteilen und hierarchisch ordnen, ist spätestens seit dem Jahr

---

<sup>107</sup> Im Original ist nicht vom „schwarzer Mann“ die Rede, sondern vom „Neger“.

<sup>108</sup> Fanon (1980): *Schwarze Haut, weiße Masken*, S. 38. zit. In: Hall (1994): *Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten*, S. 73.

<sup>109</sup> Nicht im Sinne von ‚Schwarz‘ als politisches Widerstandskonstrukt.

<sup>110</sup> Vgl. Fanon (1980): *Schwarze Haut, weiße Masken*.

1995 bekannt, dass jegliche Rassentheorien wissenschaftlich unhaltbar sind.<sup>111</sup> Folglich dürfte gleichermaßen davon ausgehen werden, dass sich in der heutigen Zeit im Gegensatz zu damals auch der Blick, mit dem *weiße* Menschen Schwarzen Menschen begegnen, verändert habe. Dass dem nicht so ist, betont die Kulturkritikerin Nicola Lauré al-Samarai in einem Gespräch mit Eske Wollrad. Sie spricht polemisch von einem *Solidaritätsblick* und bezieht sich damit auf die „plumpe Vertraulichkeit, die ihr völlig unbekannte [*Weißer*] an den Tag – oder genauer: in den Blick – legen, der augenzwinkernd zu sagen scheint: ‚Gut, dass du da bist, Schwester.‘“<sup>112</sup> Indem Wollrad – welche auf al-Samarai rekurriert – dies schreibt, bringt sie die zwei sich gegenüber stehenden Tendenzen in ein Verhältnis: Die heutige durch gesellschaftliche Erziehung indoktrinierte Grundhaltung *weißer* Menschen, nach der alle Menschen gleich sind und der/die *Andere* somit immer willkommen ist, da scheinbare „Neutralität und Offenheit“<sup>113</sup> das Verhältnis dominieren, trifft auf eine noch stets aus der Vergangenheit kommende Haltung, die verrät: Menschen sind nicht alle gleich – *das sieht man doch!* Diese subtilere und eher indirekte Form gesellschaftlicher Ausschlusspraxis lässt sich viel schwerer nachweisen als direkte rassistische Praktiken und Sprechweisen. Indem Raka Shome ihre eigenen Erfahrungen mit in ihre Theorien einfließen lässt, gelingt es ihr dennoch: „[*weiße* Menschen] heißen dich willkommen, aber durch die Art, wie sie dich anschauen, fühlst du dich, als sei dein ganzer Körper zur Untersuchung und Musterung bereit gestellt. [...] Es ist fast so, als ob sie meinen Körper nach Differenz abjagen.“<sup>114</sup> Der *weiße* wohlgemeinte Wille allein ist nämlich nicht ausreichend und spielt in diesem Diskurs nur eine untergeordnete Rolle, denn im Zweifelsfall gelten die Empfindungen und Meinungen der jeweils betroffenen Personen und Gruppen. So merkt auch Wollrad ironisch an „es sei gemein, dem willkommenheißenden Blick objektivierende Absichten zu unterstellen, wo er doch gut gemeint sei“<sup>115</sup> und erklärt anschließend fundierter: „solche Stimmen beanspruchen selbstverständlich die diskursive Abtrennung des wohlmeinenden Ichs von den Strukturen, die dieses Ich überhaupt erst ermöglichen: Konstruktionen des [*weißen*] Selbst als eben »nicht-[weiß]«, als apodiktisch und verortet jenseits von Rassialisierungsprojekten.“<sup>116</sup>

---

<sup>111</sup> UNESCO (1995): Erklärung gegen den „Rasse“-Begriff. UNESCO-Konferenz gegen „Rassismus, Gewalt und Diskriminierung“ am 8. u. 9. Juni 1995 in Stadtschlaining, URL: <http://www.biff-berlin.de/UNESCO.htm>.

<sup>112</sup> Wollrad (2001): Der Weißheit letzter Schluss – Zur Dekonstruktion von »Weißsein«.

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Shome (1999): »Whiteness and the Politics of Location: Postcolonial Reflections«, S. 121. zit. In: Ebd.

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Ebd.

Der Blick des *weißen* Subjekts vereinigt folglich zwei Haltungen, die sich im Kern widersprechen. Erstere ist vom Grundgedanken getragen das vermeintlich *Andere* einem zusätzlichen Prozess der „VerÄnderung“<sup>117</sup> zu unterwerfen und es somit diskursiv auf Distanz zu halten; letztere zeigt eine begehrende Komponente, die anstatt das vermeintlich *Andere* von sich fernzuhalten darum bemüht ist es zu einem Teil vom eigenen *Ich*, von der eigenen Gesellschaft zu machen. Eine weitere anekdotenhafte Selbsterfahrung soll angeführt werden, die diesen scheinbaren Widerspruch in einer Dialektik auflöst, diesmal von Grada Kilomba, Psychologin und postkoloniale Theoretikerin, die die Geschichte einer Schwarzen Frau nacherzählt:

"Ich erinnere mich daran, dass [mein Freund] eine Klavierlehrerin hatte und ich ihn nach seiner Stunde abholte, und diese Klavierlehrerin hatte ein kleines Mädchen. Das kleine Mädchen fing an zu reden: "Die schöne Negerin, und wie toll die Negerin aussieht! Und die schönen Augen, die die Negerin hat! Die schöne Haut, die diese Negerin hat... ich will auch Negerin sein!" (...) ich hörte immer wieder nur dieses eine Wort: Neger, Neger, Neger, wieder und wieder..."<sup>118</sup>

Was in dieser von Kathleen gemachten und von Kilomba nacherzählten Erfahrung zum Vorschein kommt, ist zweierlei: Obwohl das Mädchen in erster Linie einen der Vergangenheit entstammenden Begriff verwendet, der beleidigend und diskriminierend zugleich ist, offenbart sie auch eine Haltung, die deutliche Zeichen einer beneidenden und latent begehrenden Komponente tragen. Die historische Tradierung des „N-Wortes“ seit dem Ende des 18. Jahrhunderts stützt es mit einer abwertenden und herabwürdigenden Konnotation aus, die die *weiße* Kolonialherrschaft zur Festigung ihrer Machtposition nutzte.<sup>119</sup> Die Verwendung jenes Wortes stellt - auch wenn sie bloß von einem nicht ausreichend reflektierenden Kind vorgenommen wird, das per se als unschuldig imaginiert wird - eine Vorab-Ordnung dar. Die Benennung von Kathleen mit dem ‚N-Wort‘ erniedrigt sie und klassifiziert sie zugleich in eine koloniale Ordnung, wodurch das *weiße* Subjekt, welches durch die selbst vorgenommene Etablierung der Ordnung, eine zusätzliche Erhöhung erfährt.<sup>120</sup> In dieser hergestellten ungleichen Machtordnung, welchem eine natürliche „Herr-

---

<sup>117</sup> Ich entlehne diesen deutschen Begriff für ‚othering‘ von Julia Reuter (Schindler (2012): Rezension: Julia Reuter (2011). Geschlecht und Körper: Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit [14 Absätze]. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 13 (2), Art. 6).

<sup>118</sup> Kilmoba (2009): Das N-Wort. URL: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59448/das-n-wort?p=all&rl=0.9813353487326801>.

<sup>119</sup> Vgl. Ebd.

<sup>120</sup> Vgl. Ebd.

Knecht-Dichotomie“<sup>121</sup> innewohnt, spricht das kleine Mädchen von der *Schönheit der N.* und wie *toll* sie doch ist, was für eine *schöne Haut* sie doch habe und für schöne *Augen*. Sie pointiert diese Aussage mit *ich will auch N. sein!* Kathleen wird also nicht nur zu einem Menschen dritter Klasse ‚gemacht‘, sie verkommt auch zu einem Objekt der Begierde. Das kleine Mädchen will auch so sein wie Kathleen, es will auch Schwarz sein. Kilomba erklärt dieses Phänomen so: „Dieser Vorgang des Schwarz-Sein-Wollens ist tief in der Phantasie verstrickt, Schwarze hätten etwas, das *Weiß*en entgeht – Authentizität, Exotik und Erotik.“<sup>122</sup> Sie benennt dieses Phänomen schließlich als „unbewussten *weißen* Neid“<sup>123</sup> und erklärt seine dynamische Ambivalenz wie folgt:

„Ein Neid, der gleichzeitig begehrt, bestimmte beneidete Attribute des Anderen zu besitzen und andererseits den Anderen zerstören will, weil sie/er etwas besitzt, was einem selbst zu fehlen scheint. Daher wird das Schwarze Subjekt in der weißen Welt zum Objekt der Begierde, das gleichzeitig angegriffen und zerstört werden muss.“<sup>124</sup>

Dieses scheinbare Paradoxon hat die Psychoanalyse seit Freud, aber vor allem seit Lacan herausgearbeitet und es zu einem leitenden Trieb des Menschseins erklärt. Erkennbar wird hier, dass das Mädchen eine Objektbeziehung zur Kathleen aufbaut, eine Objektbeziehung, deren übergeordnetes Ziel das ‚Selbst-Schwarz-Werden‘ ist, also in gewissem Sinne eine Besitzergreifung des vermeintlichen Objekts, deren Tendenz es ist, dass das Gesehene in einen hineingeht.<sup>125</sup> Freuds einstiger Schüler, der Psychoanalytiker Otto Fenichel, sieht darin den Vorläufer von Liebe und Hass,<sup>126</sup> die Jacques Lacan im Konzept der *Hassliebe* (im Französischen: ‚hainamoration‘) zusammen denkt.<sup>127</sup> Sie entspricht im Kontext einer Liebesbeziehung zweier Menschen einer „Spannung zwischen Begehren nach Einssein und dem nach Differenz[...]“ sowie „einer endlosen Bewegung des Verschmelzen-Wollens und des Wegstoßens des anderen.“<sup>128</sup> Diese ist somit auch der Ort wo Gewalt und Sadismus ihren Ursprung haben, daher liegt Kilomba, um den Bogen zurück zur erzählten Geschichte zu schlagen, nicht falsch, wenn sie daraus schlussfolgert: „[Kathleen] kann jederzeit von einer

---

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Ebd.

<sup>125</sup> Vgl. Fenichel (1985): Schautrieb und Identifizierung S. 386.

<sup>126</sup> Vgl. Ebd.

<sup>127</sup> Widmer (1990): Subversion des Begehrens - Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, S. 34.

<sup>128</sup> Ebd.

begehrten Schwarzen Frau zu einer gedemütigten N.´ werden. Von einer exotischen Schönheit zu einer Scheiß Ausländerin. Aus gut wird böse, aus süß bitter, ganz nach Bedarf.“<sup>129</sup>

Die Funktion jener scheinbar einander ausschließenden psychologischen Triebe ist nicht nur paradox sondern auch dialektisch. Rückbezogen auf den Blick des *weißen* Subjekts zum Schwarzen Subjekt bedeutet dies, dass ihm durchaus zwei scheinbar sich widersprechende Praktiken zu Grunde liegen können, nämlich einmal die der Ausgrenzung, sowie die der Eingrenzung. Der Widerspruch löst sich erst, wenn in den Kategorien eines stets existierenden rassistischen Paradigmas gedacht wird, das in dem konkreten Fall durch „das Spiel mit süßen und bitteren Worten“<sup>130</sup> produziert wird. Richtigerweise ist anzumerken, dass das aufgeführte Beispiel von Kilomba nicht von bestimmten *Blicken* handelt, sondern von bestimmten Worten und einer diskriminierenden Sprache. Somit lässt es sich a priori nicht jenem Bereich des Nonverbalen, den Wollrad herausgestellt hat, zuordnen. Die Beschäftigung der Arbeit mit dem Blick respektive dem kolonialen Blick, hat aber gezeigt, dass Blicke meist unbewusst entstehen und in Erscheinung treten. Ihre notorische Nicht-Greifbarkeit befördert nicht zuletzt auch ihre mangelnde Thematisierung und gleichermaßen eine ausbleibende individuelle Reflektiertheit. Kilombas Beispiel von einem Kind, welches sich eines diskriminierenden Wortschatzes bedient, ist deswegen im Kontext der vorliegenden Arbeit passend, weil die Nutzung der Sprache bei einem Kind noch verhältnismäßig unbewusst wie unreflektiert verläuft. Sie ist demnach mit dem Blicken (von Erwachsenen) zu vergleichen. Darüber hinaus sind Blicke, und das sollte in diesem Abschnitt auch gezeigt worden sein, trotz der Abwesenheit von Worten, als diskursive Praxen zu verstehen. Und genauso wie durch Sprache der Mensch erst zum Mensch wird,<sup>131</sup> konstituiert auch das Sehvermögen des Auges den Menschen mit.

## Die Rolle der Fotografie im kolonialen Diskurs

Nachdem der koloniale Blick in dem vorangegangenen Kapiteln als vor allem diskursive Praxis erläutert wurde, die sich durch bestimmte Ein- und Ausschlussmechanismen auszeichnet, soll der er im Folgenden in seiner „vermaterialisierten“ Form vorgestellt und diskutiert werden.

---

<sup>129</sup> Kilomba (2009): Das N-Wort.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Vgl. Böck (o.J.): Die Konstitution des Subjekts bei Foucault, Lacan und Butler, S. 10, URL: [http://www.academia.edu/1577161/Die\\_Subjektkonstitution\\_bei\\_Foucault\\_Lacan\\_und\\_Butler](http://www.academia.edu/1577161/Die_Subjektkonstitution_bei_Foucault_Lacan_und_Butler).

Die Rede ist von der Fotografie im Allgemeinen und der Fotokamera als konkrete Ausprägung und Wirklichwerdung des Mediums Fotografie im Spezifischen. Denn in Anlehnung an die Idee der Kamera als ‚Sehinstrument‘, wird die Kamera hier als ‚Blickinstrument‘ verstanden. Somit erfährt der Blick selbst im Kontext des Kolonialismus, wo er als vergleichsweise ungreifbar beschrieben wurde, eine Körperwerdung und damit eine Greifbarkeit. Hintergrund für das Thematisieren von Fotografie im Kontext des Kolonialismus ist eine historische Parallelentwicklung von beiden. Die Erfindung der Fotografie und ihre schnelle Weiterentwicklung in der Mitte des 19. Jahrhunderts ereignete sich simultan zur Blütezeit europäischer Imperialbestreben und Kolonialisierungsprozessen in der Welt. Die sich immer differenzierter herausbildende Fotografie stieg zum Leitmedium der damaligen Zeit auf und übernahm unter anderem eine federführende Rolle in der massentauglichen Vermittlung des europäischen Blicks auf die Kolonien.<sup>132</sup> Es entstanden „Sehgewohnheiten“<sup>133</sup> und Blick(an)ordnungen, die auch heute noch unsere visuellen Konventionen in bipolare Begriffspaaren wie *Wir* und die *Anderen*, der *Westen* und der *Rest*<sup>134</sup> prägen. Auch die Verschränkung zwischen Fotografie und den neue Bedeutung erlangenden ‚Mensch-Wissenschaften‘ wie der Anthropologie und der damals noch jungen Ethnologie rechtfertigen die Thematisierung des Mediums, da es in Zusammenarbeit mit diesen Wissenschaften maßgeblich am Entwurf rassentheoretischer Fundierungen beteiligt war, um der kolonialen Mission seine Legitimation zu bringen. Die Fotografie leistete somit ihren Beitrag, indem sie zur Identifizierung einer visuellen Differenz zwischen dem ‚Normalen‘ und ‚Anormalen‘ herangezogen wurde.<sup>135</sup> Vor diesem Hintergrund der heiklen Aufgabe der Fotografie sei es wichtig anzumerken, dass das Medium bei seiner Entstehung die Handschrift *weißer* Europäer trug. Wie diese Handschrift im Speziellen aussieht und welche Auswirkungen sie gleichermaßen für das Medium besitzt soll noch ausführlicher im Kapitel Der fotografische Blick geklärt werden.

### **Koloniale Kontinuitäten: Der touristische Blick**

Die Ära des formalen Kolonialismus ist heutzutage vorbei. Im Jahr 1960, im ‚Afrikanischen Jahr‘, erlangten 18 ehemalige Kolonien ihre Unabhängigkeit und in den darauf folgenden

---

<sup>132</sup> Vgl. Strohschein (2007): *Weißer Wahrnehmungen*. S. 6.

<sup>133</sup> Ich entlehne den Begriff aus Strohschein (2007): *Weißer Wahrnehmungen*.

<sup>134</sup> Hierzu sehr zu empfehlen der Aufsatz von Hall: *Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht*. In: *Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg: Argument Verlag ; 2004.

<sup>135</sup> Vgl. Sturken/Cartwright (2009): *Practises of Looking*, S. 106.

Jahrzehnten reihten sich die anderen vormals kolonialisierten Staaten ein. Schon zu Zeiten, in denen noch der Kolonialismus in der Welt vorherrschte, erwuchs eine Form des Sich-in-der-Welt-Bewegens und des Reisens, die anders als die ideologisch, politisch und wirtschaftlich motivierten Expeditionen als primäres Ziel nur das Vergnügen hatten. Ab dem Jahr 1850 fing der Brite Thomas Cooks damit an, organisierte Reisen gegen Geld anzubieten. Das war die Geburtsstunde des modernen Tourismus. Daraufhin gründete er mit *Thomas Cook Group* das erste Reiseunternehmen der Welt, welches heute zu den Weltmarktführern in dieser Branche gehört. Folgende Ausführungen sollen den touristischen Blick behandeln und folglich auch den Tourismus als seinen konstitutiven Rahmen. Die Einordnung des touristischen Blicks im Kapitel über den kolonialen Blick ist dem Umstand geschuldet, dass dem Tourismus die gleichen Logiken eingeschrieben sind, wie dem Kolonialismus. Somit lässt sich der Tourismus als koloniale Kontinuität bezeichnen, gerade, wenn er sich in Ländern des globalen Südens<sup>136</sup> abspielt.<sup>137</sup>

Der touristische Blick lässt sich nur selten ohne die Zunahme einer Fotokamera denken. Der Akt des Fotografierens spielt für die Entwicklung des Tourismus eine entscheidende Rolle, gehört er doch laut Ingrid Thurner zur wichtigsten Beschäftigung beim Reisen.<sup>138</sup> So wird das markante Tragen und intensive Nutzen einer Fotokamera zum zweifellosen Erkennungsmerkmal eines/-r TouristIn oder um es mit anderen Worten zu sagen: TouristIn zu sein, heißt auch (!) FotografIn zu sein. Das zieht viele Konsequenzen mit sich. Es darf folglich die Frage gestellt werden, welchen Stellenwert die Fotografie für den Tourismus, für das individuelle Reisen im Konkreten hat. Für AutorInnen, die sich mit dieser Thematik intensiver auseinandersetzen, scheint klar zu sein, dass die individuelle Erfahrung, das persönliche Erleben auf Reisen zu Gunsten des Akts des Fotografierens weicht und, um mit Susan Sontag zu sprechen, das Reisen zu einer Strategie wird, die darauf abzielt, möglichst viel zu fotografieren.<sup>139</sup> Das heißt auch, dass nicht das fotografiert wird, was erfahren wird, sondern

---

<sup>136</sup> Ich verwende den Begriff ‚globaler Süden‘ für Länder, die in einem globalen System eine strukturelle Benachteiligung gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Art erfahren. Dabei spielt die Kategorie des Südens geografisch nur eine sekundäre Rolle; wichtiger sind die dem Begriff zu Grunde liegenden gemeinsamen Erfahrungen der Länder im globalen Kontext. Die Verwendung des Begriffs soll den innewohnenden Wertungen der Begriffe ‚Dritte Welt‘ und ‚Entwicklungsland‘ entgegenwirken. (Vgl. glocal e.V. (Hg.)(2012): Mit kolonialen Grüßen ... Berichte und Erzählungen von Auslandsaufenthalten rassismuskritisch betrachtet. Berlin, S. 4.).

<sup>137</sup> Vgl. Thurner, 1994 sowie Strohschein, 2007.

<sup>138</sup> Vgl. Thurner (1994): Tourismus und Fotografie, S. 23.

<sup>139</sup> Vgl. Sontag, S.: Über Fotografie. Frankfurt/Main : Fischer Taschenbuch Verlag ; 1980 , S. 15

es wird erfahren, was fotografiert wird.<sup>140</sup> Das spätere Bild, welches nach der beendeten Reise mit nach Hause genommen wird, ist Ziel und Beute jener Bemühungen. Wenn Erfahrung stattfindet, dann ist es eine postume Erfahrung, die sich erst beim anschließenden Anschauen der Bilder vollzieht.<sup>141</sup>

Beim Reisen nicht im eigenen Land, sondern in einem vermeintlich *fremden* Land kann ein Gefühl der Unsicherheit und der Angst ausgelöst werden. Die Menschen, deren Sprache, die kulturellen und sozialen Gepflogenheiten, Architektur und Natur - all das mag wahrscheinlich verschieden sein zu dem, was von zu Hause gekannt wird. Innere Unruhe macht sich breit und zugleich entsteht der Wunsch nach Bekanntem und Beständigem. Der Fotoapparat ist wahrlich ein Objekt, das in der Lage ist seinem/-r BesitzerIn eben dies zu geben, indem er/sie sich an ihm ‚festhalten‘ kann. Dieses Sich-Festhalten ist auf zweifacher Ebene zu interpretieren: Tatsächlich ist festzustellen, dass TouristInnen sich ihrer Kameras häufiger bedienen als zu Hause. Womöglich wird die Kamera oft erst beim Antritt einer Reise aus seinem Versteck geholt und verschwindet im Alltag im Regal. Die Kameras werden dabei nicht allzu selten so mitgeführt, dass sie im Zweifelsfall schnell griffbereit sind, um sie zwischen das Auge und das sich in der Umwelt Abspielende zu schieben. Das Sich-Festhalten an der Kamera ist hier wörtlich *und* symbolhaft zu verstehen. Die Kamera als mitgebrachter Gegenstand aus dem eigenen Zuhause, dem eigenen Kulturkreis, verkörpert hier die Rolle des Beständigen und Bekannten. Ihr Besitz, ihre Nähe und die ständige Griffbereitschaft der Kamera formieren ein wohltuendes Gefühl bei dem/der TouristIn. Sontag fügt hinzu, dass sogar das zuvor erwähnte „Gefühl der Desorientierung, das durch Reisen oft verschärft wird“, dank der Kamera gemildert wird.<sup>142</sup> Die Kamera hat also nicht nur die primäre Funktion des *Ab-bildens* vom Gesehenen, sondern auch die des *Sich-Ab-hebens* vom vermeintlich *Fremden* und des sich (Rück-)Besinnens auf seine eigene Herkunft. So verweist Thurner darauf, dass der Akt des Fotografierens auf Reisen, welcher die reine Erfahrung ersetzt bzw. sie in die Zukunft verlagert, „ein Werkzeug der Bewältigung der Angst vor dem Fremden und gleichzeitig dessen Aneignung“ ist.<sup>143</sup> Genauso wie in Kapitel 1 Blicke besprochen wurde, ist auch der visuelle Vorgang an sich immer ein Raum Einnehmender. Till Eulenspiegel, der sich

---

<sup>140</sup> Vgl. Thurner (1994): *Tourismus und Fotografie*, S. 31

<sup>141</sup> Vgl. Ebd. Sowie John (2012): *Abstand Umstand, Anstand*, S. 57.

<sup>142</sup> Sontag (1980): *Über Fotografie*, S. 15.

<sup>143</sup> Vgl. Thurner (1994): *Tourismus und Fotografie*, S. 35.

in einer Geschichte unentwegt in kleinen Spielereien mit dem Raubritter Kunz duelliert und dabei immer die Oberhand behält, wird kurzerhand von ihm zum Minister ernannt und somit gebändigt - denn was nicht zu besiegen ist, muss einverleibt werden.<sup>144</sup> Auch der touristische Blick funktioniert einverleibend. Die *Fremdheit* ist von ihren Ausmaßen überwältigend; schön und attraktiv, aber auch bedrohlich und gefährlich. Nur wenn sie durch den rechteckigen Bildausschnitt des Kamerasuchers eingerahmt und dann anschließend auf Zelluloid gebannt oder in Pixel abstrahiert wird, ist sie gezähmt und abgerichtet. Die Kamera scheint das Reisen, die ständige Konfrontation mit dem *Anderen* und dem *Fremden*, überhaupt erst möglich zu machen.

Dass das Fotografieren auf Reisen tatsächlich eher einer Auto-Therapie gleicht und der eigenen individuellen wie gesellschaftlichen Identitätskonstruktion dient, als dass es von ernsthaftem Interesse an der Geschichte oder Kultur eines Landes zeugt, lässt sich gut anhand der jeweiligen Motive aufzeigen, die den Touristenfotos innewohnen. Kurzum: Es wird das fotografiert, was von zu Hause nicht gekannt wird. Ein altes, zerbrochenes Haus wird demnach einem intakten Neubau vorgezogen und eher ins Bild gebannt; ebenso wie Armut, prekäre Verhältnisse und Nacktheit gehören sie zu den beliebtesten Motiven für FotografInnen.<sup>145</sup> So lässt sich mit Thomas Theye sagen, dass jene Bildmotive vorgezogen werden, die „die Abwertung einer anderen Kultur und die Einordnung in ein, für westliche Augen zurückliegendes Zeitalter zuließ[en].“<sup>146</sup> Mit der Abwertung der anderen Kultur ereignet sich auch eine gleichzeitige Aufwertung der eigenen. Nur diese Degradierung der Anderen ermöglicht die Konstruktion eines fragwürdigen Luftschlosses welches sich aus Gefühlen der Überlegenheit zusammensetzt. Indem also die Tourismusfotografie vorzugsweise darauf bedacht ist das vermeintlich ‚Ursprüngliches‘ ab-zubilden um zu dokumentieren, ist sie in Wahrheit darauf aus sich ab-zuheben um sich zu identifizieren.

Was hier im Einzelnen nicht besprochen wurde, sind die Eigentümlichkeiten der Fotokamera. Denn Thurner wies auch darauf hin, dass nicht nur der reine Akt des Fotografierens und sein bildliches Resultat zum Schutz vor dem *Fremden* und zur Bewältigung von *Fremdheit* führen,

---

<sup>144</sup> autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe et al. (2001): Handbuch der Kommunikationsguerilla, S. 176.

<sup>145</sup> Vgl. Thurner (1994): Tourismus und Fotografie, S. 26.

<sup>146</sup> Theye (1983): Ferne Länder - Fremde Bilder. Das Bild Asiens in der Photographie des 19. Jahrhunderts, zit. In: Ebd.

sondern auch die Fotokamera selbst<sup>147</sup> Deswegen soll im anschließenden Kapitel, unter der Berücksichtigung medienspezifischer Eigenschaften, sowie mittels einer eigens durchgeführten Forschung näher auf den fotografischen Blick eingegangen werden. Ziel ist es die Rolle der Fotografie als Medium im Allgemeinen, wie auch die des Fotoapparats im Konkreten für den Blick herauszuarbeiten.

---

<sup>147</sup> Vgl. Thurner (1994): Tourismus und Fotografie, S. 35.

### 3. DER FOTOGRAFISCHE BLICK

In diesem Kapitel soll nun der fotografische Blick Gegenstand der Untersuchung werden. Der Begriff ist kein per se wissenschaftlicher. Vielmehr ist es der praxisorientierten Populärliteratur zur Vermittlung von fotografischem Basiswissen entnommen. Er wird synonym verwendet für ‚kreatives‘ und ‚bildkompositorisches Sehen‘ und als eine Befähigung angepriesen, die, wenn sie nicht schon ‚natürlicher‘ Weise besitzt wird, durch Studium jener Bücher bis zu einem gewissen Grade erworben werden kann. Von dieser populären Auffassung soll sich hier abgewendet und stattdessen verursacht werden, den Begriff wissenschaftlich und im Rahmen der Fragestellung zu fundieren.

Der fotografische Blick ist zuallererst ein Begriff, der beschreibt, dass der Blick durch einen kameraartigen Apparat *hindurch* geht. Es liegt dem Begriff jedoch auch die Annahme zugrunde, dass der Blick unter Zunahme jenes Apparates verändert wird, dass der Blick also von der Fotokamera in gewisser Weise determiniert wird. Genauso wie der koloniale Blick eine soziopolitische Dimension aufweist und der touristische Blick eine soziokulturelle und beide sich nur aus einer gesellschaftlich privilegierten Position heraus entfalten können, ist nun zu prüfen, ob auch der fotografische Blick derartige Eigenschaften in sich trägt. Die Frage, dessen Beantwortung die folgenden Überlegungen zum Ziel haben wird, lautet also: Was ist das *Fotografische* und inwiefern ist es dazu in der Lage einen Blick zu bestimmen? Um eine hinlängliche Antwort zu erlangen, soll eine Abhandlung fototheoretischer Werke zur Entwicklung eines groben Wissensstandes die Überlegungen einleiten. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse sollen dann kurzerhand in den praktischen Teil dieser Arbeit einfließen, der sich der Fotokamera selbst widmet. Hierzu soll sie in ihre Einzelteile zerlegt werden (Korpus, Objektiv, Auslöser etc.) um dann jeden einzelnen davon in einem separaten Abschnitt zu besprechen. Ein phänomenologische Methodik, mit der auch die Morphologie des Untersuchungsobjektes zu Sprache gebracht werden kann, erscheint daher angemessen. Diese Vorgehensweise ist deswegen von Bedeutung, da der fotografische Blick den zeitlichen und kontextuellen Umständen geschuldet auch oft dem kolonialen sowie touristischen Blick innewohnt; es geht folglich darum, ihn von Letzteren zu trennen indem auf den Apparat, der ihn determiniert, explizit und ausführlich eingegangen wird.

## Das technische Auge

Mit dem Aufkommen der Fotografie erfuhr auch das menschliche Sehen selbst eine grundlegende Umstrukturierung. Dabei scheint sich das Recht auf Sehen gegenüber seinem Verbot durchgesetzt zu haben. Gesellschaftlich geprägte und konventionalisierte Blickverbote genauso wie religiöse Bildverbote, u.a. im Judentum oder Islam weichen langsam, aber sicher zugunsten der sich ausweitenden Seh-Legitimation. Dies lässt sich auch an einem konkreten Alltagsbeispiel aufzeigen: So wird das Stehenbleiben auf der Straße und das Fixieren seiner Augen auf einen konkreten Punkt oder das Verharren auf demselben über einen längeren Zeitraum bei vorbeigehenden Passanten unweigerlich für Verwirrung und Unverständnis sorgen. Erst die Fotografie, bzw. das Tragen eines Fotoapparates und das Dazwischenschieben des selbigen zwischen Gesicht und Außenwelt erklärt das vermeintlich befremdliche Handeln und stattet den Handelnden mit einer außerordentlichen Legitimation aus. Die Fotografie lotet in der Gesellschaft folglich die Grenzen der begrenzten Visualität zugunsten einer ubiquitären Visualität neu aus. Darüber hinaus gedacht, erfuhr das menschliche Sehen selbst durch den apparativen Vorsetzer eine Veränderung: Fotografie brachte eine Technisierung sowie eine Mediatisierung des natürlichen Sehvermögens. Ersteres lässt sich an der Verbesserung des Sehvermögens im Nah- und Fernbereich, genauso wie an der Fähigkeit mit der Kamera Gesehenes präzise aufzunehmen und dauerhaft zu speichern festmachen;<sup>148</sup> die Mediatisierung des Sehens tritt mit der Reproduzierbarkeit des Gesehenen ad infinitum ein.<sup>149</sup> Nachfolgend soll erläutert werden welche (zum Teil extremen) Formen die Technisierung und Mediatisierung des Sehens durch die Fotografie annehmen können und wie sich diese in fotografischen Bildern niederschlagen. Ferner soll exemplarisch aufgezeigt werden, welche Konsequenzen ihnen für die Bewusstseinsentwicklung von Individuum und Gesellschaft beigemessen werden können.

Das 20. Jahrhundert ist durch die Fotografie das erste praktisch komplett visuell erfahrbare Jahrhundert. Schlagartig bekommt das Grauen des Krieges ein Gesicht, wichtige zeitliche Ereignisse eine visuelle Konkretheit und für uns unerreichbare Orte wie bspw. die Unterwasserwelt, der Weltraum oder der Uterus erhalten eine sichtbare Ausprägung.<sup>150</sup> Die

---

<sup>148</sup> Vgl. Dyer (1997): White, S. 104.

<sup>149</sup> Vgl. hierzu: Benjamin (1996): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.

<sup>150</sup> Vgl. Rövekamp (2013): Das unheimliche Sehen, S. 25.

Welt kommt zum/-r BetrachterIn, zum/-r Blickenden/-r, und zwar in Form von Fotografien respektive Bildern; der Mensch muss nicht mehr zwingender Weise in die Welt hinausfahren um sich ein Bild von ihr zu machen.<sup>151</sup> Das hat weitreichende Folgen. An zwei fotografischen Beispielen versucht Elke Rövekamp aufzuzeigen, dass Fotografien im Stande sind durch die Erweiterung des Bereiches von Sichtbarkeit ein erweitertes und differenziertes Bewusstsein zu schaffen.<sup>152</sup>

Die Psychologin führt die 1965 erste entstandene Fotografie vom Fötus im Mutterleib auf, sowie die sieben Jahre zuvor entstandene, ebenfalls erste Fotografie von der Erde, aus der Perspektive des Weltalls. Beide Beispiele, so Rövekamp, tragen eine besondere Bedeutsamkeit, da sie „Ein- und Ausblicke“<sup>153</sup> eröffnen, die zuvor aufgrund natürlicher gegebener Grenzziehungen nicht möglich waren. Auf der einen Seite wird „die Opazität des Körpers“<sup>154</sup> überwunden, auf der anderen Seite die zur damaligen Zeit für den Menschen unüberwindbare Distanz vom eigenen Wohn- und Lebensraum. Dieses Bezwingen von räumlich-natürlichen Grenzen geht einher mit einem Gefühl von Macht.<sup>155</sup> In beiden Fällen ist angemessener Weise von einer Selbsterhöhung auszugehen, die im Falle der Fotografie aus dem Weltall einen „Gottesblick“<sup>156</sup> vorwegnimmt, da der Blick von „oben herab“ nach unten auf die Welt wandert. Dabei wird die Vorstellung geschaffen, nichts könne sich ihm entziehen. Die Fotografie aus dem Mutterleib hingegen weckt die Erinnerung an das Leben auf der Erde und seine Entstehung. Hier entsteht die Identifikation mit dem Blick Gottes in der Genesis.<sup>157</sup>

Wohlgermerkt wird hier von technischen Apparaturen gesprochen, die ohne einen Fotografen im konventionellen Sinn auskommen. Der Mensch selbst wäre auch immer noch nicht in der Lage, räumlich und ganzheitlich körperlich in einen anderen menschlichen Körper einzudringen um sich einen Blick zu gewahren ohne diesen zu zerstören. Dagegen ist es der Menschheit in den letzten Dekaden tatsächlich gelungen gleich mehrere Menschen ins Weltall

---

<sup>151</sup> Vgl. Ebd. S. 26

<sup>152</sup> Vgl. Ebd ff.

<sup>153</sup> Ebd. S. 26.

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Vgl. Ebd.

<sup>156</sup> Bredekamp (1997): Gedanken zur Überwindung des Anikonismus. S. 241, zit. In: Rövekamp (2013): Das unheimliche Sehen, S. 33.

<sup>157</sup> Vgl. Rövekamp (2013): Das unheimliche Sehen, S. 33.

zu entsenden. Rövekamp spricht bewusster Weise deswegen auch von einem „technischen Auge“<sup>158</sup>. Doch ist es nicht nur die alleinige visuelle Erfahrung und Wahrnehmung von unzugänglichen Orten, die dem Menschen eine hybrische Erhöhung gewährt. Der Mensch als Urheber und Erfinder der Fotografie und seiner komplementierenden Technik, ist nicht zuletzt auch der Erzeuger und Schöpfer der Ansichten, die erst jene Bilder entstehen lassen. Rövekamp formuliert es so: „Die Allmacht des Blicks lässt sich auf dieser Ebene auch auf seine Schöpfungsmacht beziehen durch die die Aneignung des Sichtbaren mit seiner Erschaffung gewissermaßen einhergeht.“<sup>159</sup> Das mit dem erweiterten Blick einhergehende Gefühl von Kontrolle paart sich an diesem Punkt mit dem Gefühl von Macht durch die ‚Schöpfung‘ der Geräte, die sie möglich machen.

Das Technisierung und Mediatisierung des Sehvorgangs gesellt sich zu jenen modernen Erfindungen, die in der Lage sind gravierende Änderungen der gesellschaftlichen und individuellen Wahrnehmung zu erzeugen. Der scheinbare Garant für wahrheitsgetreues Abbilden, bekannt unter dem Phänomen des *fotografischen Mythos*<sup>160</sup> macht die Fotografie zu einem wichtigen Gehilfen der abendländischen Wissensproduktion. Allerdings verbirgt sich dahinter auch die Gefahr Spielball ideologischer Machtbestreben zu werden.

### **Dem Durst der Differenz**

Der fotografische Blick ist aber auch immer ein sich nach Differenz sehender Blick. Und zwar im Sinne von Sturken und Cartwright, wonach das Leitmotiv der Fotografie als Repräsentationswerkzeug die Herstellung von Bedeutung durch Differenz ist.<sup>161</sup> Die Aufnahme von etwas / von jemanden wird nicht selten angetrieben durch das Bedürfnis etwas zu fotografieren, was man/frau selbst *nicht ist*. Kolonial- wie Tourismus-Fotografie sind da nur zwei sehr markante Beispiele. Da es, um mit den Gedanken von Richard Dyer zu sprechen, bei jeder technologischen Innovationen nebst einer technischen Komponente immer auch eine soziale Komponente gibt,<sup>162</sup> die es zu beachten gilt, soll auch der Fotografie dieses Analyseraster angelegt werden.

---

<sup>158</sup> Rövekamp (2013): Das unheimliche Sehen, S. 26

<sup>159</sup> Ebd. S. 33.

<sup>160</sup> Vgl. Sturken / Cartwright (2009): Practice of Looking, S. 16 ff.

<sup>161</sup> Vgl. Sturken / Cartwright (2009): Practises of Looking. New York u.a.: Oxford University Press, S. 111.

<sup>162</sup> Vgl. Dyer (1997): White, S. 83.

Die Fotografie ist eine *westliche* Erfindung, das heißt, sie wurde im aufstrebenden Frankreich der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts von Joseph Nicéphore Niépce, einem *weißen* Mann erfunden und darauf hin in ganz Europa, unter anderem in England, stetig weiter entwickelt. Der zu dieser Zeit seinen eigenen Zenit erreichende Kolonialismus außerhalb Europas bildete einen globalen Rahmen für die sich abspielenden Ereignisse rund um das neu entstandene Medium. Allerdings war er auch eine sich bietende Gelegenheit jener Errungenschaft die Möglichkeit zu geben ihre Wirkmächtigkeit außerhalb der Grenzen der eigenen vier Wände sowie der der Nationalstaaten unter Beweis zu stellen. Die Fotografie wurde also in ihren jungen Jahren als ein Werkzeug ‚sozialisiert‘, welchem die Aufgabe zuteilwurde, das vermeintlich *Andere* abzubilden und die Grenzen, die Unterschiede, die Kontraste zum *Eigenen* herauszuarbeiten und zu unterstreichen. Die Vorstellung vom *Anderen* erfuhr von da an also auch visuelle Konkretheit.<sup>163</sup> Bleibt zu fragen, ob diese soziokulturellen Umstände, die der Entstehung der Fotografie beiwohnten, auch in ihr selbst eingeschrieben sind. Geht es nach Dyer, ist dem durchaus so. In seinem Buch *White* untersucht er visuelle Repräsentationsmechanismen der *weißen* Mehrheitsgesellschaft und greift dabei als Filmwissenschaftler die Medien Theater, Fotografie und Film auf. Allen drei wohnt der spezifische Umgang mit Licht inne und alle drei funktionieren nach den Prinzipien von Opazität und Transluzenz. Dyers schwerwiegende Schlussfolgerung zur Fotografie lautet daher: Die Abbildung von Menschen mit einem helleren Hautton ist nach gängigem Stand der Technik<sup>164</sup> einfacher zu gestalten als die von Menschen mit einem dunkleren Hautton. Dies begründet er indem er anmerkt, dass die Entwicklung von Kameras, Negativfilmen und technischen Lichtquellen stets unter dem Einbezug *weißen* Menschen vorangetrieben wurde.<sup>165</sup> Die Abwesenheit Schwarzer Menschen bei der Erfindung der Fotografie, wie auch bei ihrer Weiterentwicklung trug also nachhaltig dazu bei, dass zumindest zur Zeiten der analogen Fotografie hellere Hauttöne besser, im Sinne von realitätsgetreuer, wiedergegeben werden konnten als dunklere. Auch die Entwicklung von Farbfilmen hatte eine perfekte Wiedergabe eines hellen Hauttons zum Ziel, indem als Maßstab der Rosaton eines *weißen*,

---

<sup>163</sup> Vgl. Warth (1997): Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weißer Identität im Film, S. 125.

<sup>164</sup> Das heißt nach dem Stand der Technik vor 1997, vor dem Erscheinen des Buches. Zu dieser Zeit war von Digitalfotografie nur in kleinen Fachkreisen zu hören, ihren Einzug in die breite Masse hat sie damals noch nicht gefunden. Daher bezieht sich Dyer auch nur auf technische Entwicklungen zur Analogfotografie. Inwiefern heute durch Verwendung von Chips anstatt von Negativfilmen seine Theorien noch haltbar sind oder nicht, lässt sich nur vage vermuten.

<sup>165</sup> Vgl. Dyer (1997): *White*, S. 90.

weiblichen Gesichts heran gezogen wurde.<sup>166</sup> So wird in der praxisorientierten Populärliteratur zur Vermittlung von fotografischem Basiswissen eine normative Richtlinie entwickelt, wonach die zu fotografierende Person *weiß* sein muss. Dyer bediente sich um das zu illustrieren eines exemplarischen Auszugs, welcher zur damaligen Zeit aus der neusten Ausgabe eines renommierten Fotolexikons stammt: „When used as a standard for quality control purposes, it is assumed, unless stated otherwise, that the typical subject is Caucasian with a skin reflectance of approximately 36%.“<sup>167</sup> Abweichungen werden höchstens in den Kategorien „besondere Schwierigkeiten“ besprochen.<sup>168</sup> Die Fotografie lässt sich folglich als eurozentrisches Medium durch und durch bezeichnen. Der Westen, als alleiniger Erfinder der Fotografie, erfand also ein technisches Mittel, welches in der Lage war, sein eigenes Bestreben nach Sichtbarkeit und Prüfung zu befriedigen.<sup>169</sup> Seinen prüfenden Blicken fiel die Welt um ihn herum zum Opfer: Bewohner von Kolonien, Homosexuelle, Juden, Frauen, *Andere*.<sup>170</sup> In ihrem Buch *Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts* untersucht Susanne Regener die Rolle von Visualität für psychiatrische Anstalten und inwiefern sich daraus abgeleitet populäre Sehgewohnheiten von vermeintlich psychisch Kranken auch außerhalb der Anstalten herausgebildet haben. Darin spricht sie sich dagegen aus, dass die in den Anstalten aufgenommenen Fotografien als rein objektiver Wissensbestand zum Thema Krankheit und Wahnsinn verstanden werden, stattdessen seien sie nur ein Mittel zur Aufrechterhaltung von (Definitions-)Macht.<sup>171</sup> Sie fügt hinzu:

„Die Visualisierungen und zugehörigen Diskurse verbleiben nicht allein in der Institution und im Wissensbereich der klinischen Psychiatrie. Sie gelangen darüber hinaus auch in Text- und Bildmedien wissenschaftlicher und populärkultureller Art in die allgemeine und öffentliche Blickkultur. Es ist die Blickkultur einer professionellen ärztlichen Praxis, die den Patienten als eingeschlossenen, kranken und anormalen Menschen konstituiert hat.“<sup>172</sup>

In gewissem Sinn lassen sich ihre Worte auch allgemeiner interpretieren. Die Fotografie schaffte es auf eine bislang unbekannte Weise die Gesellschaft in zwei Teile zu spalten. Diejenigen, die fotografieren und diejenigen, die fotografiert werden. Oder um es mit

---

<sup>166</sup> Vgl. Warth (1997): Die Inszenierung von Unsichtbarkeit, S. 126; Vgl. auch Cheng (2004): Weißes Coming-out, S. 106.

<sup>167</sup> Stroebel / Richard (1993): Focal Encyclopedia of Photography. Boston: Focal Press, S. 722, zit. In: Dyer (1997): White, S. 95.

<sup>168</sup> Vgl. Warth (1997): Die Inszenierung von Unsichtbarkeit, S. 126.

<sup>169</sup> Vgl. Pinney (1992): The Parallel Histories of Anthropology and Photography, S. 74.

<sup>170</sup> Vgl. Warth (1997): Die Inszenierung von Unsichtbarkeit, S. 125.

<sup>171</sup> Vgl. Regener (2010): Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts, S. 8.

<sup>172</sup> Ebd.

Regeners Worten zu sagen: Die Blickkultur der Mehrheitsgesellschaft entspricht der einer professionellen psychiatrischen Anstalt.

Ein weiterer Aspekt, der dem menschlichen Sehen natürlicherweise innewohnt, durch die Fotografie jedoch abhandenkommt, ist die „reziproke Blickanordnung“.<sup>173</sup> Wie im ersten Kapitel Blicke bereits erläutert wurde, funktionieren Blicke unter konventionellen Umständen stets in einem wechselartigen System, das heißt es wird auf etwas/jemanden geblickt, weil es/er/sie jemanden schon vorher angeblickt hat, was wiederum heißt, dass es vor dem Blick immer schon einen vorherigen Blick gegeben haben muss und davor einen vorherigen usw. Neben dieser essentialistischen Vorstellung ist es auch entscheidend, dass beide Parteien die Möglichkeit besitzen den jeweils anderen Blick zu erwidern. Auch im zweiten Kapitel zum kolonialen Blick wurde angemerkt, dass durch den geschichtlichen Kontext, welcher durch klare einseitige Herrschafts- und Machtstrukturen definiert wurde, Blicke nur im kollektiven Singular gedacht werden können. Diese Annahme war in dem Sinne keineswegs eine buchstäbliche, denn die kolonisierten Subjekte wurden nicht ihres Sehvermögen beraubt und so war ihnen das Sehen genauso wie das Blicken nicht verwehrt worden. Anders ist es beim fotografischen Blick. Hier ist faktisch kein *Rück-Blicken* möglich. Der Fotograf befindet sich im Verborgenen; sein Gesicht, allen voran seine Augen, bleiben versteckt hinter dem Fotoapparat. Zum unwürdigen Vertreter letzterer tritt lediglich die Linse des Objektivs an. Das mit dem Fotoapparat erblickte Subjekt hat demnach keinerlei Möglichkeiten einen Blick-Austausch mit seinem Gegenüber einzugehen, da dieser schlichtweg unkenntlich bleibt. Dieses Prinzip lässt eine Querverbindung zu Foucaults Disziplin-Begriff zu<sup>174</sup> (siehe dazu Kapitel 1 Sehen). Mit einer Kamera ausgestattet zu sein bedeutet demzufolge auch mit einer Bestimmungs- und Definitionsmacht versehen zu sein. Das Subjekt, auf welches die Kamera gerichtet wird, ist von nun an nur noch (fotografisches) Objekt und Spielball von Deutungen und Interpretationen des/der FotografIn. Es unterliegt der kompletten Sichtbarkeit zwischen einem menschlichen Blick und einem technischen Sehgerät, wobei der/die FotografIn selbst für das fotografierte Subjekt nicht sichtbar ist. Die Gegenüberstellung von Sichtbarsein und Unsichtbarsein fand ihre Erwähnung auch im vorangegangenen Kapitel, in dem es um die enigmatische Unsichtbarkeit von *Weißsein* ging. Diese Parallelität zwischen der Nicht-

---

<sup>173</sup> Warth (1997): Die Inszenierung von Unsichtbarkeit, S. 126.

<sup>174</sup> Vgl. Wright (1999): The Photography Handbook, S.76.

Sichtbarkeit des Fotografen und der von *Weißsein* soll an dieser Stelle nur erwähnt werden; auf sie weiter einzugehen ist hier jedoch nicht maßgeblich. Die nicht reziproke Blickanordnung kann aber auch positiv aufgefasst werden. So merkt Paul Virilio in seinem Buch *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung* zynisch an: „[D]iese Kunst, sich dem Blick des anderen zu entziehen, um selbst sehen zu können, war nicht nur ein Voyeurismus mit schlimmen Folgen; sie brachte in das grundsätzliche Chaos des Sehens eine dauerhafte Ordnung.“<sup>175</sup> Eine Ordnung, die nicht nur das Chaos des Sehens beigelegt, sondern darüber hinaus auch eine hierarchische Gesellschaftsstruktur hervorgebracht hat. Dazu pointiert Terence Wright angemessener Weise:

„Who photographs/looks at who? [...] photography seems rapidly to settle down to exemplify the social set-up. In the general sense, this tends to reflect the power relations of Western society. White people photograph/look at black people. Men photograph/look at women. Those who have, photograph/look at those who have not“<sup>176</sup>

Fotografie kann sich seiner inhärenten soziokulturellen Eigenschaften nicht entledigen und ist stetiger Träger derselben. Soziale Machtverhältnisse werden durch sie nicht nur reproduziert, sondern auch geschaffen. Kemp erklärt folgerichtig die Fotografie zum „Mittel sozialer Distinktion.“<sup>177</sup>

## Der Tod in der Fotografie

Dass dem Medium Fotografie aber auch auf eine viel unmittelbarere Art und Weise machtuntermauernde Qualitäten innewohnen, soll an dieser Stelle aufgezeigt werden. Demnach wird die Fotografie respektive der Akt des Fotografierens nicht selten mit dem Gebrauch einer Handfeuerwaffe in Verbindung gebracht. In ihrem bekannten Werk *Über Fotografie* (Originaltitel: *On photography*) erläutert Susan Sontag wie diese Verbindung zu verstehen ist:

„Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord - ein sanfter, einem traurigen und verängstigten Zeitalter angemessener Mord.“<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Virilio (1986). *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, S. 89, zit. in: Strohschein (2007): *Weißer Wahr-Nehmungen*, S. 33.

<sup>176</sup> Wright (1999): *The Photography Handbook*, S. 147, zit. In: Strohschein (2007): *Weißer Wahr-Nehmungen*, S. 17.

<sup>177</sup> Kemp (1978): *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, S.107, zit. In: Thurner (1992): *Tourismus und Fotografie*, S. 30.

<sup>178</sup> Sontag (1978): *Über Fotografie*, S. 2.

Die Ausübung von Gewalt ist demnach dem fotografischen Blick eingeschrieben; einem Blick, der sein Gegenüber zum Objekt der eigenen Bedürfnisse macht. Vielmehr ist auch die abschließende Bild- und somit Objektwerdung im buchstäblichen Sinn der fotografierten Person für Sontag ein Derivat einer Jagd-Metaphorik. In der Tat findet die Gleichstellung der Kamera als Waffe allein in der deutschen Sprache viele Beispiele. Bevor eine Kamera einsatzbereit ist, muss erst einmal ein Film *geladen* werden. Anschließend wird sich bereit gemacht um auf eine *Fotojagd* zu gehen, deren Ziel das *Schießen* vieler möglichst guter Bilder ist. Davor muss soll das Objekt natürlich präzise *anvisiert* werden um abschließend *abzudrücken*.<sup>179</sup> Auch das englischstammige *to shoot a photo* oder der Termin eines *shootings* verweisen auf eine Rhetorik, die sich der Jagdterminologie entlehnt. Interessant wird es auch, wenn jenseits der deutschen und der englischen auch andere, zum Teil auch nicht-europäische Sprachen zu einem Vergleich herangezogen werden. Demnach hat die deutsche Sprache unter anderem mit der englischen, spanischen, französischen, italienischen, griechischen, türkischen, chinesischen, vietnamesischen und der in Neuguinea gesprochenen Sprache, Nigini Pidgin, die terminologische Bedeutung des *Wegnehmens* gemeinsam, wenn das Fotografieren als Tätigkeitsbegriff zur Sprache gebracht werden soll.<sup>180</sup>

Die Meinung, dass bei der Entstehung einer Fotografie dem/der Fotografierten etwas weggenommen oder herausgezogen wird, vertrat auch der Schriftsteller Honoré de Balzac. In den Zeiten, als die Fotografie noch Daguerreotypie<sup>181</sup> hieß und das Ablichten einer Person nicht nur komplizierter war, sondern auch deutliche längere Belichtungszeiten beansprucht hatte, stellte Balzac die *Spektraltheorie* auf. Demnach besteht jeder Mensch aus unterschiedlich vielen Schichten (Spektren), die übereinander gelegt den Gesamtmenschen ergeben. Da es der Menschheit jedoch immer schon unmöglich gewesen sei aus *nichts* etwas materiell Greifbares zu erschaffen und so auch eine Fotografie (damals Daguerreotypie) aus einem scheinbaren *Nichts* entstehen zu lassen, stellt Balzac die These auf, dass jedes Mal, wenn jemand fotografiert wird, ihm eine dieser genannten Spektren weggenommen und auf

---

<sup>179</sup> Eine genauere Auflistung fotografischer Begriffe aggressiver Natur findet sich bei Spitzing (1985): Foto-psychologie. Die subjektive Seite des Objektivs, S. 124.

<sup>180</sup> Vgl. Spitzing (1985): Foto-psychologie, S. 36.

<sup>181</sup> Vom Maler und Erfinder Louis Daguerre entwickeltes erstes „praxistaugliches“ Fotografieverfahren, welches das erwünschte Bildnis auf eine Metalloberfläche bannte. Ohne Zweifel, eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der Fotografie.

die lichtempfindliche Platte übertragen wird.<sup>182</sup> Demnach, kommt es zu einer häufigen Situation des Fotografiert-Werdens, verliert die Person jedes Mal eine ihrer sie ausmachenden Schichten an das fotografische Bild und somit auch „einen Teil seines elementaren Wesens“.<sup>183</sup> Diese Theorie hat zu keiner Zeit der Fotografie-Geschichte ernsthafte Aufmerksamkeit erfahren und somit weitere Beachtung gefunden, dennoch tritt auch bei dieser äußerst mystischen Auseinandersetzung mit einem tieferen Sinn von dem, was dieses damals noch sehr neue Medium darstellen soll, hervor, dass der Fotografie immer auch eine aggressive, weil wegnehmende und destruktive Dimension innewohnt. Wie genau diese spezifische Sprache mit diversen dem Waffen- und Jagdjargon entlehnten Metaphern, die nicht zuletzt permanent sprachlich den Tod antizipieren, zustande gekommen ist und wie weit jene Analogien zwischen Fotokamera und Waffe auch faktisch zutreffend oder passend sind, soll im weiteren Verlauf nicht diskutiert werden.<sup>184</sup> Dafür soll der tatsächliche Bildakt, also der Prozess der Bildwerdung, weiter in den Fokus rücken.

Den Entstehungsprozess einer Fotografie liegen stets zwei entgegengesetzte Richtungen zu Grunde: Leben und Tod. Eine Fotografie einer Person verweist immer auf die Person selbst und stellt ihre Lebendigkeit in den Vordergrund, gleichzeitig ist sie aber auch ein Zeugnis ihrer Abwesenheit, da nur ein (lebloses) Bild von ihr zugegen ist. Auch wenn die jeweilige Person noch lebt, so wurde sie in dem Augenblick, in dem sie fotografiert wurde für alle Ewigkeiten *einbalsamiert*.<sup>185</sup> Dieser Augenblick, den die Fotografie vorgibt festgehalten zu haben, lässt sich allerdings nur aus einer rückwärtsgewandten Position heraus erkennen, denn er ist immer bereits vergangen, „wenn man seiner habhaft werden will“<sup>186</sup> Dem fotografischen Blick bleibt in diesem Zusammenhang somit auch stets etwas Nostalgisches verhaftet. Dazu Sontag:

„Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, dass sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.“<sup>187</sup>

---

<sup>182</sup> Vgl. Nadar (1978): Als ich Photograph war, S. 23.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Vgl. dazu Medic (2010): Die Vieldeutigkeit der Fotografie. Über fotografische Metaphern und Gebrauchsweisen.

<sup>185</sup> Vgl. Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes, S. 25.

<sup>186</sup> Starl (2013): Kritik der Fotografie, S. 18.

<sup>187</sup> Sontag (1978): Über Fotografie. S. 21.

Denn die Synthese zwischen einer Person und dem Augenblick, in dem sie fotografiert wurde, ist immer eine einzigartige und nicht wiederholbare und der Reiz der Fotografie ist eben die alleinige Beanspruchung zur Aufzeichnung dieser Verschmelzung. Das Erheben eines Anspruchs auf etwas, das, sobald es ausgesprochen, sogar gedacht wird, nicht mehr *ist*, ist ein heikles Unterfangen. Der Augenblick, sofern er tatsächlich existiert, muss also gewaltvoll aus dem dahin schleichenden Zeitfluss herausgenommen werden. Dubois spricht in diesem Zusammenhang von einer „Geste des Schnitts“, bei der ein Fotograf „die Welt ringsum über seine Klinge springen“ lässt um ein bildliches Resultat zu bekommen, welches eine räumliche und zeitliche Abstraktion erfahren hat.<sup>188</sup> Berthold Beilers Foto-Werk *Die Gewalt des Augenblicks* lässt sich in diesem Zusammenhang ganz anders verstehen, nämlich als ein Versuch, der Zeit mit Gewaltigkeit den Augenblick zu entreißen. Paradoxerweise soll dieser vergangene Augenblick für den zukünftigen Betrachter der Fotografie eingefangen werden. Mit anderen Worten: „der fotografische Akt in der *Gegenwart*“ trifft auf „die Herstellung des Bildes für einen *zukünftigen* Betrachter“ sowie auf „das Bild, das zum Zeitpunkt seiner Betrachtung etwas *Vergangenes* zu sehen gibt“.<sup>189</sup>

Was sagt das nun für das Verhältnis zwischen Fotografin und Fotografiertem/-er, zwischen Blickendem/-er und Erblicktem/-er in dem Rahmen der Arbeit aus? Die sprachlichen Termini *ein Foto von jemanden aufnehmen*, *to take someones picture*, *prendre une photo de quelqu'un*, die auch in anderen Sprachen den Akt des Weg- und Herausnehmens in sich tragen, erweisen sich dahingehend als richtig, da den fotografierten Subjekten beim Fotografieren tatsächlich ihr *Lebendiges* und *Lebendes* genommen wird. Mit dem Akt des Fotografierens wird Multidimensionales und Facettenreiches in Zweidimensionales transformiert.<sup>190</sup> Die abgebildete Person wird durch ein Koordinatensystem, welches aus den Achsen x und y, sprich Höhe und Breite besteht, determiniert. Es sind konkrete Eigenschaften, die allen Bildern und somit auch Fotografien eingeschrieben sind. Demnach sind Bilder stets ahistorisch und zeitlos, denn sie sind nicht in der Lage auf mindestens zwei zeitdifferente Ereignisse hinzuweisen, die einen Anfangspunkt und einen Endpunkt darstellen.<sup>191</sup> Deswegen

---

<sup>188</sup> Dubois (1998): Der fotografische Akt, S. 157.

<sup>189</sup> Nitsche (2008): Dem Tod ins Auge (ge)sehen, S. 94.

<sup>190</sup> Vgl. Fuchs (1997): Fotografie und qualitative Forschung, S. 269.

<sup>191</sup> Vgl. Pandel: Interpretieren als Selbsterzählen: Das Problem der narrativen Empathie. In: Peritrore / Reuter (Hg.): Inszenierung des Fremden. Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung. Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum; 2011, S. 21

besitzen Bilder - im Gegensatz zum Film beispielsweise - auch das Unvermögen narrative Strukturen herzustellen und somit „weder [zu] erzählen noch Entwicklungen [darzustellen].“<sup>192</sup> Wenn Bernd Stiegler in seinem Buch *Theoriegeschichte der Fotografie* also schreibt die Fotografie sei die „Stilllegung all dessen, was nach Geschichte lechzt“<sup>193</sup> und gleichzeitig „eine Bildwerdung all dessen, was eigentlich Text sein und somit gelesen und nicht betrachtet werden möchte“,<sup>194</sup> darf ihr in diesem Rahmen nicht nur etwas Defizitäres nachgesagt, sondern auch die Verstümmelung von Leben und Menschsein vorgeworfen werden. So wird die Fotografie von Stiegler passenderweise auch als „Mortifikation des Lebens“<sup>195</sup> bezeichnet. Und auch wenn bell hooks im Rahmen von problematischen *gender-* und *race-*Verhältnissen die Konstruktionen von Subjekt und Objekt diskutiert und dabei feststellt, dass das Subjekt neben dem Recht auf Selbstbestimmung auch die Möglichkeit besitzt seine eigenen Geschichten zu erzählen,<sup>196</sup> wird doch schnell deutlich, dass dem/der Fotografiertem/-en, als (fotografisches) Objekt, diese Möglichkeit verwehrt bleibt. Die eigenen Geschichten zu erzählen und dabei von anderen gehört zu werden, darum geht es auch bei Gayatri Chakravorty Spivaks Buch *Can the Subaltern speak?*. Eine Fotografie scheint aber eher für den Betrachter erdacht zu sein, als für die fotografierte Person; sie unterbindet jegliche Form von Sprache und trägt somit zur allgemeinen Sprachlosigkeit der strukturell Schwachen bei. Es lässt sich also abschließend sagen: *Through photography the subaltern cannot speak.*

---

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Stiegler (2010): *Theoriegeschichte der Fotografie*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 317.

<sup>194</sup> Ebd.

<sup>195</sup> Ebd.

<sup>196</sup> Vgl. hooks (1989): *Talking Back. Thinking Feminist. Talking Black*. Boston (MA), S. 42

## Phänomenologische Analyse einer Fotokamera

### Methodik

Da die vorangegangenen Seiten die Thematik theoretisch erörtert haben und sich dabei auf bereits vorhandenes von anderen AutorInnen bereits gedachtes Wissen stützten, soll hierauf folgend die eigene Forschung auf den Plan rücken. Ausschlaggebend hierfür sind die beiden letzten ausstehenden Forschungsfragen, die sich eben nicht nur auf dem konventionell theoretischem Wege beantworten lassen. Während erstere der beiden, die danach fragt, inwiefern das Blicken unter der Zunahme einer Fotokamera verändert wird, bereits in dem hier vorangegangenen fototheoretischen Kapitel zum Teil beantwortet werden konnte, soll nun vor allem die letzte Frage und somit die Rolle der Fotokamera selbst in den Fokus rücken. Folglich wird die Fotokamera, also die materielle und apparative Dimension der Fotografie abschließend zum Forschungsgegenstand. Hierzu soll die Kamera in ihre Einzelteile zerlegt und jedes in einem einzelnen Abschnitt näher analysiert werden. Die dafür sich eignende Forschungsmethode ist die der Phänomenologie. Die Phänomenologie wie auch die phänomenologische Methode gehen auf den Philosophen Edmund Husserl zurück. Die Idee war, in Abgrenzung zu traditionell empirischen Forschungsmethoden einen Ansatz zu entwickeln, der eine nicht erfahrungsbasierte und „theoriefreie Wesenserschauung des Wirklichen in all seinen Bereichen“<sup>197</sup> verfolgt. Die phänomenologische Methode ist somit die reinste Form der deskriptiven Wissenschaft. Im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit steht dabei die Erforschung des Wesens des Objekts<sup>198</sup> durch seine (ontologische) Erscheinung. Die Gefahr, die diese Methode in sich birgt, ist ihre zum Teil berechtigte Kritik. Demnach ist ihr sich stützen auf die „pure Intuition“<sup>199</sup> auf der einen Seite der Schlüssel um jenes Wesen eines Objektes zu ergründen, auf der anderen Seite stellt es auch eine klare Schwachstelle dar. Unweigerlich wird es darauf hinauslaufen, dass die anschließenden Seiten sich auf dem schmalen Grad zwischen Empirie und „unmittelbarer Anschauungen“ absolut gegebener Ideen<sup>200</sup> bewegen werden. Es wird jedoch versucht sich tatsächlich nur auf die Seite des unvoreingenommenen Beschreibens zu konzentrieren, ohne eigene, subjektive Erfahrungen

---

<sup>197</sup> Holzhey (1991): Zu den Sachen selbst! Über das Verhältnis von Phänomenologie und Neukantianismus, S. 4.

<sup>198</sup> Vgl. Ebd.

<sup>199</sup> Ebd. S. 7.

<sup>200</sup> Ebd. S. 3.

miteinzubeziehen. Wie Husserl in seinem Buch *Logische Untersuchungen* zu Beginn proklamiert, soll die Maxime verfolgt werden „auf die ‚Sachen selbst‘ zurückzugehen“.<sup>201</sup>

Ausschlaggebend für die Wahl einer phänomenologischen Methodik sind Fanons *Schwarze Haut, weiße Masken*, worin der phänomenologischer Ansatz bei der Analyse weißer Blicke auf Schwarze Menschen assistierte sowie Barthes' bekanntes Werk *Die helle Kammer* (Originaltitel: *La chambre claire*) indem die phänomenologische Methode das gesamte Buch charakterisiert.

### **Die Fotokamera im Blick**

Dieses Kapitel soll sich einzig und allein auf das Apparative der Fotografie, die Fotokamera selbst, konzentrieren. Ziel ist es, zu ergründen ob und inwiefern Gewalt im symbolischen Sinn, Machtverhältnisse und befremdliche Gefühle seitens des/der Fotografierten bereits durch die Präsenz des Fotoapparates selbst hervorgerufen werden können. Kurz: Ist die Kamera nicht nur Träger von Machtverhältnissen sondern auch ihr Produzent? Dem liegt die Annahme zu Grunde, dass neben den bereits vorhandenen sozialen (Macht-)Strukturen, die der Akt des Fotografierens in der Lage ist zu verstärken, auch der Fotokamera selbst Machtverhältnis-produzierende Qualitäten eingeschrieben sind. Deswegen erscheint es sinnvoll nun auch die Fotokamera auf den Prüfstand zu setzen und ihren Beitrag zum Genannten zu hinterfragen.

### **Der Korpus**

Der Korpus entspricht der Fotokamera selbst. Lediglich bei Apparaten der gehobeneren Klasse, z.B. Spiegelreflexkameras, welche das Auswechseln von Kameraobjektiven zulassen, ist eine Unterscheidung zwischen Fotokamera und Korpus (in Fotofachkreisen wird auch der englische Begriff *Body* verwendet) sinnvoll; kompaktere Modelle, die mit einem verbauten und nicht austauschbaren Objektiv ausgestattet sind, ebenso wie die in den Smartphones verbauten Fotokameras, bedürfen diese Unterscheidung nicht. Auch wenn also vom Korpus/*Body* die Rede ist, so wird sich hier auf das gesamte Erscheinungsbild der Fotokamera bezogen, das heißt in dem Fall auf den Korpus und das Objektiv und ggf. ein Blitzlichtgerät

---

<sup>201</sup> Husserl (1901): *Logische Untersuchungen*, S. 1, zit. In: Holzhey: *Zu den Sachen selbst! Über das Verhältnis von Phänomenologie und Neukantianismus*, S. 3.

als Ensemble. Ziel ist es das Apparative der Fotografie, als unteilbare Einheit zu verstehen und somit eher den unterschiedlichen Erfahrungen und Schilderungen gerecht zu werden, die eben nicht nur von KennerInnen der technikbasierten Fotografie stammen. Die noch nicht vorgenommene Sezierung in seine Einzelteile soll darüber hinaus die Annahme aufstellen, dass eine Fotokamera mehr scheint und mehr ist, als die Summe seiner Einzelteile; stattdessen ist sie eher als ein Resultat eines synergetischen Zusammenkommens mehrerer Komponenten zu verstehen, denen eine nicht unbeachtliche Eigendynamik zu Grunde liegt.

Es ist allgemein bekannt, dass, sobald jemand einen kleinen bis mittelgroßen, meistens schwarzen, aber doch immer dunklen, Gegenstand in beiden Händen vor sein Auge hält, und somit, je nach Größe des Gegenstandes, sein Gesicht verdeckt, und dabei in der Regel stehen bleibt und kurz innehält, dieser jemand gerade dabei ist zu fotografieren, also ein Bild *zu machen*. Dieses Wissen wurde uns natürlich nicht durch die Evidenz der Tätigkeit zuteil, sondern wir wissen es, weil wir es gelernt haben. So überflüssig die vorangehende Beschreibung auch zu sein scheint, so exemplarisch ist sie doch für das Verständnis der Ausübung dieser Tätigkeit. Daher soll an dieser Stelle dafür plädiert werden sich jenem Gedankenexperiment zu fügen und sich für einen Augenblick vorzustellen, man/frau würde das Wissen, über das, was die Person mit dem *eigenartigen* Gegenstand vor ihrem Gesicht macht, nicht besitzen und daher *nicht wissen*, was diese Person tut.

Auf ihrer unentwegt nach vorne gerichteten Entwicklung hat die Fotografie in dem Jahrhundert ihrer Entdeckung stetige Verbesserungen erfahren. Die großen, wuchtigen Apparate wichen immer kleiner werdenden Kameras, die Lichtempfindlichkeit der zu beschichtenden Platten wurden immer größer und die Aufnahmezeiten (Belichtungszeiten) dadurch immer kürzer. Beide Tendenzen - kleiner werdende Apparate und kürzere Belichtungszeiten - amortisierten die Möglichkeit an potentiellen Verwendungsbereichen für das Medium. Kurzum, die Fotografie gewann zwei sehr entscheidende, ihren weiteren Weg maßgeblich bestimmende Grundzüge: *Mobilität* und *Spontanität*. Diese sind es auch, die die Fotokamera reisetauglich und damit zu einem wichtigen touristischen Objekt werden ließen. Obwohl kein Vergleich zu den heutigen kleinen, kompakten Technikwundern unternommen

werden kann, hat die Emanzipation vom Stativ<sup>202</sup>, die in den 70er Jahren des 19. Jahrhundert stattgefunden hat<sup>203</sup>, maßgeblich zur Erschließung neuer (Bilder-)Welten beigetragen.

## Das Objektiv

Ausführungen über das Kameraobjektiv sollen in logischer Konsequenz an das vorangegangene Kapitel, welches sich dem Fotoapparat in seiner singulären Erscheinung gewidmet hat, anschließen. Es ist nach dem Korpus selbst das wohl zweitwichtigste Element und zugleich (für den Betrachter) das wohl sichtbarste und erkennbarste der Fotokamera. Dabei soll in diesem Kapitel folgendermaßen vorgegangen werden: es soll unterschieden werden zwischen dem äußeren Erscheinungsbild eines Objektivs und den Assoziationen, die es weckt, sowie der inneren Funktionsfertigkeit, nämlich dem ‚Heranholen entfernter Objekte‘, die für das menschliche Auge sich zu weit in der Ferne befinden, als das sie zu erkennen wären. Hier an dieser Stelle, soll noch unterschieden werden zwischen Objektiven mit einer festen Brennweite, das heißt Objektiven, die einen festen und nicht veränderbaren (Blick-)Winkel besitzen, und den Einsatz des Fotografen im Raum erfordern, um den Maßstab des zu Zeigenden zu verändern; und Objektiven, die eine variable Brennweite haben, eher bekannt unter Zoom-Objektive.<sup>204</sup>

Susan Sontag spricht in ihrem berühmten Essay *Über Fotografie* von einem „sexuellem Voyeurismus“, der dem Akt des Fotografierens inne wohnt. Anhand zweier Filmbeispiele („Blow Up“ (1967) und „Peeping Tom“ (1960)) zeigt sie den Widerspruch, der der Auffassung, die Kamera sei ein Wegbereiter einer perfiden Form von sexuellem Voyeurismus, zugrunde liegt. Während das erste Filmbeispiel „zeigt [...], wie der Modelfotograf sich, konvulsivisch zuckend, mit der Kamera über Veruschkas Körper beugt“<sup>205</sup>, entgegnet Sontag:

„Tatsächlich aber ist das Hantieren mit einer Kamera kein sonderlich geeignetes Mittel, sich jemandem sexuell zu nähern. Der Abstand zwischen dem Fotografen und seinem Modell muss eingehalten werden. Die Kamera kann weder vergewaltigen noch in Besitz nehmen. Sie kann anzüglich sein, zudringlich werden, sich unbefugt Zutritt verschaffen, verzerrt darstellen,

---

<sup>202</sup> Vgl. Sontag (2005): Das Leiden anderer betrachten, S. 31.

<sup>203</sup> Vgl. Gautrand (1998): Spontanes Fotografieren - Schnappschüsse und Selbstaufnahmen S, 234.

<sup>204</sup> Dass das Ergebnis auf dem finalen Bild für jemanden, der sich profunder mit Fotografie auseinandersetzt, in beiden angegebenen Fällen nicht dasselbe ist, ist unumstritten, soll jedoch in diesem Zusammenhang keine bedeutende Rolle spielen.

<sup>205</sup> Sontag (1980): Über Fotografie, S. 19.

ausbeuten und, im weitesten Sinn des Wortes, morden - aber all dies sind Handlungen, die, anders als der Geschlechtsakt, aus der Entfernung und auch mit einer gewissen inneren Distanz ausgeübt werden können.“<sup>206</sup>

Diese Auffassung wird geteilt. Die Intention mag zwar weitestgehend einhergehen mit denen sexueller Phantasien, doch ist entscheidend, dass die Kamera eben nicht nur Mittel und Überträger letzterer ist, sondern eben auch die entscheidende hindernde Komponente ihrer *Wirklichwerdung*. Das, was Fotografie jedoch vermag, ist unter anderem, wie Sontag sagt, das Morden im weitesten Sinn. Dass Morden auch im engsten Sinn von Interesse ist, wird nachvollziehbar, wenn Sontags zweitem Filmbeispiel nachgegangen wird, Michael Powells Aufsehen erregendem Film „Peeping Tom“.<sup>207</sup> Die Hauptfigur, ein Mann mittleren Alters, der als Kameramann arbeitet, entpuppt sich als eine Frauen mordende Figur, der seine Opfer *mit* und *durch* seine Kamera tötet. *Mit* der Kamera, weil diese Aufnahmen des lebenden Opfers macht, ebenso wie seiner letzten Momente vor der Tötung und schlussendlich die Tötung selbst auf Film bannt; *durch* die Kamera, da die Handlung des Tötens durch ein Messer erfolgt, welches - so scheint es - aus dem Objektiv heraus schießt, sobald das Opfer in unmittelbarer Nähe ist. Die Aussage lässt sich demnach als Metapher verstehen. Das Kameraobjektiv, als letzte Instanz zwischen Kameramann und seinem Gegenüber, wie auch als Bindeglied zwischen dem Künstlichen, Apparativen und der Realität, ist durch seine Form und durch seine Absichten, wie ein gewaltsames Eindringen in einen fremde Bereich zu interpretieren. Es ist nicht zuletzt der Form selbst zuzuschreiben, dass diese Idee seine Berechtigung findet. Sontag äußert dazu: „Die Kamera als Phallus ist lediglich eine dürftige Variante der unvermeidlichen Metaphorik, deren sich jedermann[/jedefrau] unbewusst bedient.“<sup>208</sup> Was Sontag als Kamera versteht, wird hier konsequenterweise als Objektiv gesehen. Die unausweichliche Brücke zum Phallussymbol wird geschlagen und zugleich als evident und selbstverständlich verworfen. Stattdessen lenkt sie das Augenmerk wieder auf das Gewaltsame und Aggressive. Es kommt zur Kulmination, als Sontag den Vergleich der Kamera zu einer Schusswaffe zieht. „Nur zücken, zielen, schießen.“<sup>209</sup> heißt es in einer

---

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> In Deutschland erschien der Film unter dem Titel „Augen der Angst“ unter heftigen Gegenreaktionen. Das Kinopublikum reagierte aufgebracht und entsetzt. Die zur Schaustellung der Lust an Gewalt, bzw. am Morden war zur damaligen Zeit noch neu. Erst nachdem zum Ende der 70er Jahre der Regisseur Martin Scorsese Powells Skandalfilm zum New Yorker Filmfestival wiederaufführen ließ, änderte sich die Rezeption langsam und der Film konnte das werden, was er heute zweifelsohne ist, ein Filmklassiker (Vgl. Klotz (2004): Voyeurismus im Kino: Michael Powells Peeping Tom. S. 4.).

<sup>208</sup> Sontag (1980): Über Fotografie, S. 19.

<sup>209</sup> Werbeanzeige für die Yashica Electro - 35 GT o.J., zit. In: Ebd, S. 20

Werbeanzeige einer beworbenen Kamera an der Schwelle zwischen den 60er und 70er Jahren, welcher sich Sontag unter anderem bedient um ihre Argumentation zu untermauern. Obwohl Sontag wieder die Kamera als Ganzes versteht, soll hier noch einmal das Objektiv als Sublimierung der Schusswaffe einer Prüfung unterzogen werden. Die schon erwähnte Form des Objektivs ist ausschlaggebend, jedoch stets in Relation zu Größe/Länge desselbigen zu sehen. Teleobjektive, welche zur zufriedenstellenden Darstellung weit entfernter Objekte beitragen, erfordern eine geräumigere und somit längere Bauweise als beispielsweise Weitwinkelobjektive, welche in der Regel eher kurz ausfallen. Teleobjektive sind folglich markanter als andere Objektive und fallen durch ihre Größe eher auf. Beides, Form und Größe, wird durch die horizontale Ausrichtung des Objektivs komplementiert. Somit wirkt es durch sein progressives nach vorne Schnellen in Raum und Zeit, wie eine Lanze, die einst eine populäre Waffe des Mittelalters war. Neben ihrer eigentlichen Bestimmung, das Ausschalten seines reitenden Gegenübers, ist das besondere dieser Stichwaffe, das zeitliche sowie räumliche Vorwegnehmen des Todes seines Gegenübers. Auch das Objektiv hat zum Ziel in beiden Dimensionen, also zeitlich und räumlich, den fotografischen Tod im weitesten Sinne zu antizipieren. Das Objektiv sticht heraus, im übertragenen, als auch im tatsächlichen Sinn. Es tut dies um dem/der Fotografierenden in Raum und Zeit voraus zu sein und mit seinem phallusartigen Gebilde gewaltsam in das Bevorstehende einzudringen um davon (fotografischen) Besitz zu ergreifen.

Auch die Analogie zu einer Schusswaffe, genauer gesagt, zu einer Langwaffe, wie sie bei Jägern und Scharfschützen zum Einsatz kommen, soll seine Erwähnung finden. Kennzeichnend für eine Langwaffe ist der lange Lauf und das Einsatzgebiet, welches es erlaubt, im Falle eines Jägers, Tiere auch aus erheblicher Entfernung zu schießen. Wenngleich das Prinzip hier ein ganz anderes ist, als bei einer Lanze, so sind die technisch-baulichen und bedienungs-haptischen Gemeinsamkeiten zum Kamera-Objektiv bedeutsam. Jenseits vom optischen Zielfernrohr bzw. der Zielvorrichtung auf dem Gewehr, werden Objektiv, wie auch Lauf des Gewehres schlagartig durch die Betätigung eines Auslösers, bzw. eines Hebels ausgelöst. Davor werden beide Instrumente erst einmal *gezückt*, dann wird das Objekt *in Stellung gebracht* und schließlich wird *geschossen*. Diese Gemeinsamkeiten schlagen sich sowohl in der deutschen als auch in anderen Sprachen nieder (Vgl. dazu Fußnote 179) Der

Tod, im wahrhaftigen Sinne, wie auch im weitesten, ist in beiden Fällen schlagartig und unvorhersehbar, was das Tückische und Infame beider Apparate ausmacht.

Um die Analyse des äußeren Erscheinungsbildes abzuschließen, soll nun als letztes das Objektiv als offenes Auge verstanden und erläutert werden. Es ist die volkstümliche Umgangssprache, die vom *Auge der Kamera* spricht.<sup>210</sup> Dieses liegt auf der Hand, ist jedoch ebenso auf einen der wichtigsten Weiterentwickler des damals gerade mal neun Jahre jungen Mediums zurückzuführen. William Henry Fox Talbot, Erfinder der Kalotypie, des bedeutenden Negativ-Positiv-Verfahrens<sup>211</sup> konstatierte schon damals: „Das gläserne Objektiv ist das Auge des Instruments, das lichtempfindliche Papier kann man mit der Netzhaut vergleichen.“<sup>212</sup> Obwohl dieser Vergleich sich schnell als ein hinkender erweist, findet die Analogie, wenn hier der Fokus weiterhin auf dem Blick selbst gesetzt wird, dennoch ihre Berechtigung. Die Linse des Fotoobjektives kann als weit geöffnetes Auge aufgefasst werden, ja sogar als eine Art Drogstarren. In seinem Buch *Fotopsychologie - Lächeln für die Ewigkeit* schreibt Martin Schuster dazu: „Das Drogstarren zeigt ein weit geöffnetes Auge, bei freiliegender Pupille, das anhaltend auf einen ‚Feind‘ gerichtet ist.“<sup>213</sup> Dabei erscheinen gerade große Teleobjektive, welche Linsen mit größeren Durchmessern besitzen, im Gegensatz zu kleineren Linsen, verbaut in Weitwinkelobjektiven, wie auch in gewöhnlichen Objektiven von günstigeren Kompaktkameras, als besonders drohstarr und bedrohlich.<sup>214</sup> Dieses Drogstarren wird auch als *böser Blick* rezipiert. Dazu Thomas Theye:

„Unter dem ‚bösen Blick‘ versteht man gemeinhin solche Blicke, die als verderbliche Ausstrahlungen über die Augen [...] von Personen ausgesandt werden, deren ‚Seele durch irgendeine böse Eigenschaft, wie Zorn, Eifersucht, Neid und dergleichen, affiziert [...] ist.“<sup>215</sup>

Neben diesen „Äußerlichkeiten“ ist das Prinzip eines Kamera-Objektivs mit einer langen Brennweite (Tele-Objektive) per se ein ungerechtes, weil nur die eine Seite bevorzugendes. Das Objektiv, welches, wie gerade besprochen, als (das) Auge der Kamera gesehen werden kann, ist in einem kausalen Verhältnis betrachtet das Ergebnis menschlichen Begehrens nach

---

<sup>210</sup> Vgl. Schuster (1996): *Fotopsychologie*, S. 109.

<sup>211</sup> Vgl. Medic (2010): *Die Vieldeutigkeit der Fotografie*, S. 11.

<sup>212</sup> Talbot (1981): *Der Zeichenstift der Natur (1844-46)*, S. 62, zit. In: Ebd.

<sup>213</sup> Schuster (1996): *Fotopsychologie*, S. 109.

<sup>214</sup> Vgl. Ebd.

<sup>215</sup> Theye (1989): *Der geraubte Schatten*, S. 70.

Wissen und Erkenntnis, seinem Unvermögen des (Weit-)Sehens und jenem Erfindergeist, der es ihm erlaubt seine Schwächen mittels technischer Apparative auszumerzen, und sie gar zu entwickelten Stärken umzuwandeln.

In ihrem Aufsatz *Der Mann mit dem Stiefel* erörtert Christiane Schurian-Bremecker die Verflochtenheit zwischen Fotografie, touristischem Verhalten und Rassismus. Sie spricht von „Unsicherheit“ und „Bedrohlichem“<sup>216</sup>, welches dem Fotografen beim Reisen begegnet. Der gemeine Tourist weiß sich jedoch zu helfen und nebst seiner eigentlichen Bestimmung nutzt er die Kamera inklusive vordergründigem Objektiv „wie ein Abwehramulet [...], das den unsicheren Reisenden beschützt.“<sup>217</sup> Doch ist es der Funktionalität des Apparates, allen voran seiner optischen Vorrichtung, selbst zu verdanken, dass dieses Gefühl von Unbehagen gemildert wird. Schurian-Bremecker erklärt das wie folgt:

„Bildmotive können nur aus einer bestimmten Entfernung heraus abgelichtet werden. So kann Bedrohliches, sei es eine unbekannte [...] Landschaft, wilde Tiere oder unbekannte Menschen, auf Distanz gehalten werden. Ein Sicherheitsabstand bleibt gewahrt - allerdings einseitig für den Reisenden. Die abgelichteten Motive kann der Tourist mit Hilfe des Zooms ganz nah heranholen, ohne dass er sich dabei in eine nötige Gefahr begibt. Er, der in der Distanz bleibt, zieht die Bildmotive zu sich, ohne auf den oder die Fremde eingehen zu müssen.“<sup>218</sup>

So wird aus einem einstigen Bedürfnis nach Sicherheit, ein neues Begehren nach Besitz. Dieses dialektische Verhältnis ist ein „Angst-Lust-Gefühl“<sup>219</sup> und inhärente Eigenschaft des fotografischen Aktes. Ausschlaggebend ist, dass das (Tele-)Objektiv natürliche Umstände außer Kraft setzt, sich über sie stellt und sie dekonstruiert. Es erlaubt das (*Zu-)Weit-Entfernte* und somit eigentlich kaum *Erkenn- und Erfahrbare* in seiner visuellen Beschaffenheit verfügbar zu machen, bei gleichzeitiger eigener Immobilität im Raum. Elke Rövekamp spricht im Zusammenhang der globalen Ubiquität von Fotografie und Film (und Überwachung) von einer „visuellen Verfügung“<sup>220</sup> durch „Überwindung [...] der räumlichen Differenz zweier Orte“<sup>221</sup> und gipfelt ihre Aussage in der Idee einer „visuellen Eroberung zuvor unzugänglicher Räume“.<sup>222</sup> Thematisch abgelegener, aber dadurch nicht weniger

---

<sup>216</sup> Schurian-Bremecker (2002): *Der Mann mit dem Stiefel*, S. 180 f.

<sup>217</sup> Schuster (1996): *Fotopsychologie*, S. 112.

<sup>218</sup> Schurian-Bremecker (2002): *Der Mann mit dem Stiefel*, S. 181.

<sup>219</sup> Henning (1997): *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, zit. In: Ebd.

<sup>220</sup> Rövekamp (2013): *Das unheimliche Sehen*, S. 37.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Ebd.

zielführend, ist das Konzept raumzeitlicher Ordnungspraktiken sowie die Ausarbeitungen zu *Strategie* und *Taktik* von Michel de Certeau (Vgl. Kapitel Blicke in dieser Arbeit). In seinem Aufsatz „Kunst des Handelns“ spricht der Kulturphilosoph von berechnenden „Kräfteverhältnissen“<sup>223</sup> und einer sich immer weiter ausdehnenden Kontrolle des Raumes der führenden Eliten, d.h. von Unternehmen, Kommunen, politischen und wissenschaftlichen Institutionen.<sup>224</sup> Jene Handlungen fasst er zusammen unter der dem Begriff der *Strategie*, die er somit neu formulierte. Jener Wille zur Expansion wohnt auch der Idee des (Tele-)Objektivs inne. Das ‚Sich-Ausbreiten‘ in einem Raum und die Einnahme dessen ist per se eine Handlung aggressiver Natur. Geschieht Selbiges dagegen unter Nicht-Einsatz von Bewegung im Raum, also ohne den Zwang seinen eigenen Standpunkt ändern und aufgeben zu müssen, haben wir es mit einer allmächtigen und geradezu gottesähnlichen Instanz zu tun.

### Der Sucher

Dieses Kapitel widmet sich einer Vorrichtung, welche bereits, im besprochenen Kamera-Korpus verbaut ist. Sie soll trotzdem eine außerordentliche Erwähnung finden, da sie überhaupt erst das Sehen mittels einer Kamera ermöglicht. In diesem Zusammenhang von einer Vorrichtung zu sprechen ist, streng genommen, milde übertrieben. Tatsächlich sind es nur wenige Kameratypen, die ein komplexeres optisches Prinzip hinter dem Sucher verbergen.<sup>225</sup> Gerade bei einfacheren und kleineren Modellen ist der Sucher nichts weiter als ein „Durchlass“ im Gehäuse der Kamera, welches die Vorderseite des Korpus mit der Rückseite verbindet. Für die folgenden Ausführungen möchte ich keine signifikante Unterscheidung zwischen ‚einfachen‘ Suchern und jenen technisch ausgefeilteren unternehmen. Vordergründig ist das Prinzip des *Hindurchsehens*.

---

<sup>223</sup> De Certeau (1988): Kunst des Handelns, S. 23.

<sup>224</sup> Vgl. Ebd.

<sup>225</sup> So wird zum Beispiel der Blick durch den Sucher einer Spiegelreflexkamera im Gehäuse der Kamera selbst durch zwei verbaute Spiegel umgeleitet, bis er letzten Endes aus dem Gehäuse und durch das Objektiv nach außen „gelangt“. Noch markanter wird diese „Blickumlenkung“ bei sog. zweiäugigen Spiegelreflexkameras (z.B. analoge und digitale Mittelformatkamera). Diese werden auf Hüfthöhe gehalten, sodass man/frau, um durch sie „durchzuschauen, seinen Blick nach unten richten muss. Dieser Blick wird durch einen im 45 Grad angewinkelten Spiegel umgeleitet und durch eine zweite optische Vorrichtung, neben dem Objektiv, „rausgelassen“.

In einem praktischen Handbuch zur Fotografie sind folgende einleitende Worte zu lesen:

„Was ein Flintenvisier für den Meisterschützen ist, das bedeutet der Sucher für den Fotografen: eine Einrichtung, um ein Ziel aufs Korn zu nehmen. Ohne einen genau arbeitenden Sucher kann ein Fotograf weder sein Motiv richtig ins Bild setzen, noch es von störender Umgebung so isolieren, dass ein Bild entsteht, das eine abgeschlossene Einheit bildet. Erst der Sucher macht das möglich.“<sup>226</sup>

Ganz unbefangen bedient sich auch dieser Autor einer kriegerischen Metaphorik und stellt die Kamera auf Augenhöhe mit einer Waffe. Daraus ist abzuleiten, dass Genauigkeit und Präzision eine große Rolle beim Sucher spielen, da andernfalls das *richtige ins Bild setzen* und *Isolieren von störender Umgebung* des Objektes nicht einwandfrei verläuft. Bei einer Waffe mit Zielfernrohr ist Präzision ausschlaggebend dafür, ob das anvisierte Objekt mit einer Kugel getroffen wird, oder nicht. Tod, oder nicht. Was *getroffen* wird oder nicht, wird bei einer Kamera anhand des Suchers entschieden. Alles, was der Sucher *sieht*, wird mit der Kamera *getroffen* und erscheint später auf einem Bild. Der reelle Raum, sobald er über die Schwelle des Suchers stolpert wird brachial geteilt und entzweit. Auch die Zeit erfährt eine Zäsur. Folglich nennt Dubois den fotografischen Akt eine „Geste des Schnitts“<sup>227</sup> und der Sucher tritt dabei in der Rolle des jüngsten Gerichts auf. Derridas Konzept der *Dekonstruktion* folgend, wonach bei der Analyse von Texten ausschlaggebend ist, was *nicht gesagt, nicht geschrieben* wird<sup>228</sup>- also eine Art fotografisches Negativ des Untersuchungsgegenstandes ist - erfährt das *Nicht-Gezeigte*, das vom Sucher *Nicht-Erfasste*, einen Bedeutungszuwachs. Der Sucher sollte folglich über seine eigenen Grenzen, seinen eigenen rechteckigen Rahmen gedacht werden. Nicht selten ist entscheidender, was auf einer Fotografie *nicht* gezeigt wird, als das *was* gezeigt wird und folglich das, *was* der Sucher ausgrenzt, als das, *was* er eingrenzt. Und so wird das *Weglassen* von bestimmten Elementen um ein in sich stimmiges Bild zu erhalten, zur relevanten Taktik, die dem Akt des Fotografierens innewohnt.

Von den Rändern des Suchers wieder hin zum ganzen Sucher. In ihrem Essay *Visuelle Lust und narratives Kino* (Originaltitel: *Visual pleasure and narrative cinema* (1975)) beschäftigt sich die feministische Filmkritikerin Laura Mulvey mit geschlechterspezifischen Darstellungen in Hollywoodfilmen zwischen 1930 und 1950 und der Schaulust („pleasure in

---

<sup>226</sup> Feininger (2001): *Grosse Fotolehre*, S. 32.

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> Vgl. Kimmerle (1997): *Derrida zur Einführung*, S. 24.

looking“<sup>229</sup>). Diese hat sie bei ihrer Untersuchung im Kinosaal verortet. Sie ist ein Teil des Konzepts von Sigmunds Freuds *Skopophilie*, die der Duden erst einmal nur als „krankhafte Neugier“<sup>230</sup> übersetzt. Mulvey gibt sich mehr Mühe und schildert sein Konzept wie folgt:

„[...] Freud isolated scopophilia as one of the component instincts of sexuality which exist as drives quite independently of the erotogenic zones. At this point he associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze.“<sup>231</sup>

Der Kinosaal, in seiner dunklen Anonymität sowie in seiner hermetisch abgeriegelten (Unter-) Welt („hermetically sealed world“<sup>232</sup>) transportiert die von Freud gedachte Idee der Skopophilie. Insbesondere der extreme Kontrast zwischen dem hellen Flimmern auf der Leinwand und dem in der Dunkelheit verschwindenden Zuschauersaal, in dem trotz vieler Menschen doch ein Gefühl von Isoliertheit entsteht, trägt dazu bei, dass jeder von uns eine voyeuristische Distanziertheit einnimmt. Obwohl also das Kino das zu Sehende so offensichtlich zeigt, sind es jene „conditions of screening and narrative conventions“,<sup>233</sup> die das Kino als einen Ort heimlicher Beobachtung eines unwissenden Opfers entlarven.<sup>234</sup>

Dieses Konzept soll auch auf den Kamerasucher angewendet werden. Während der im Kino gezeigte Film nämlich nur die Illusion vom *Privat-Gezeigten* weckt und den Zuschauer somit nur mimt<sup>235</sup>, kann der Fotoapparat samt seinem ‚Guckloch‘ tatsächlich Einblicke in Privates und eigens Nicht-Dafür-Vorgesehenes gewähren.<sup>236</sup> Die Skopophilie wird dementsprechend auch hier angeregt. Doch soll auch der von Mulvey angesprochene Hell-Dunkel-Kontrast zwischen Kino-Leinwand und Zuschauerraum eingebracht werden. Der Blick durch den Sucher einer Kamera eröffnet seinem Betrachter einen verhältnismäßig großzügig gewachsenen schwarzen Raum, der in seiner Mitte den Durchblick zur Außenwelt gestattet.

---

<sup>229</sup> Mulvey (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 834.

<sup>230</sup> Duden Online zu: Skopophilie. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Skopophilie>.

<sup>231</sup> Mulvey (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 834

<sup>232</sup> Ebd.

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Mulvey schreibt zu Beginn: „At first glance, the cinema would seem to be remote from the undercover world of the surreptitious observation of an unknowing and unwilling victim.“ und legt im folgenden Verlauf frei, dass das Kino genau dem entspricht (Ebd.).

<sup>235</sup> Vgl. Ebd.

<sup>236</sup> Ich berufe mich u.a. auf die von Christiane Schurian-Bremecker durchgeführte Studie unter deutschen Kenia-Urlaubern, die besagt, dass rund die Hälfte der teilnehmenden Befragten, einheimische Menschen fotografiert, ohne sie davor um Erlaubnis gefragt zu haben. Des Weiteren nehme ich auch Bezug auf den sich großer Beliebtheit erfreuenden Bereich der Streetphotography. Deren oberste Prämisse es ist Fotos von Menschen im öffentlichen Raum anzufertigen, wenn diese keine Kenntnis davon haben. So soll ein möglichst authentisches und ungestelltes Ergebnis zustande kommen. Da ich selbst Streetphotography als Metier ausgeübt habe, spreche ich auch aus eigener Erfahrung.

Dieser schwarze Raum leistet seinen Dienst nicht nur als ästhetisierendes Beiwerk, qua Rahmenbildung eines zukünftigen Bildes, eine Art Passepartout des sich noch wirklich Abspielenden; kraft seiner gegenteiligen Natur verstärkt und setzt es auch einen ausdrücklichen Akzent auf das sich im Hellen Abspielende. Der Sucher umfasst folglich das Helle, als auch das Dunkle, sowie das Lebendige und das Tote. Diese sich einander bedingenden Begriffspaare heben sich erst in der Funktion bzw. in dem Gebrauch des Suchers auf. Das bei Spiegelreflexkameras auftretende Phänomen, dass sobald der Auslöser betätigt wird und der Apparat anfängt ein Abbild dessen, was man/frau gewillt ist zu fotografieren, aufzunehmen, der Sucher, bzw. der helle Bereich des Suchers (Mattscheibe) für diese Augenblicke genauso dunkel wird, wie der schwarze Raum, der ihn umgibt, ist darauf zurückzuführen, dass im Moment der Aufnahme einer der zuvor erwähnten Spiegel, nämlich der zwischen Film, bzw. Chip und Objektiv, hochgeklappt wird, damit ersteres oder letzteres ordnungsgemäß belichtet wird. Das Licht, welches normalerweise durch das Objektiv in das Gehäuse dringt und in einem *Zickzackkurs* durch zwei schräg verbaute Spiegel beim Betrachter im Sucher ankommt, erreicht letzteren nicht und darum bleibt der Sucher für den Bruchteil einer Sekunde dunkel. Der Moment, in dem das Reelle, das *Lebendige* angeeignet werden soll, der Bruchteil einer Sekunde, in der der Hauch von *Leben* in den Apparat hineindringt, wird visualisiert von Schwärze und einem Raum einnehmenden *Nichts*. Es versteht sich als großes Paradoxon, dass im Moment des Eindringens von Lebens der Tod kurzzeitig Einzug hält. Dennoch scheint diese Widersprüchlichkeit nur ein weitere zu sein in der Reihe von sich dialektisch verhaltenden Begriffspaaren, die der Fotokamera eingeschrieben sind.

### **Der Belichtungsmesser**

Den Belichtungsmesser zu beschreiben ist, wenn sich nicht gerade einem externen Gerätes angenommen wird, dahingehend schwer, da dieser im Gehäuse der Kamera verbaut ist und seine visuelle Ausprägung noch geringer ist, als die des Suchers. Um genau zu sein tritt der Belichtungsmesser nur so weit in den Vordergrund, als dass sein Funktionieren anhand der Belichtungsskala, die sich vom Wert - 2 über 0 bis + 2 ausprägt, im Sucher observieren kann. Auf dieser Belichtungsskala bewegt sich ein Pendel, welches je nach Lichtsituation, eingestellter Blende (Größe der Öffnung, durch die das Licht einfällt) sowie der Verschlusszeit (Dauer der Öffnung des Verschlusses) entweder nach oben oder nach unten

ausschlägt. Es heißt ein Bild ist dann angemessen belichtet, wenn bei der Aufnahme des Fotos das Pendel in der Mitte liegt, also bei dem Wert 0. Die relative Helligkeit dieses Wertes entspricht einem 25-prozentigen Grauton, was heißt, dass die Durchschnittshelligkeit eines Bildes ebenso jenem Grauton zu entsprechen hat. Da allerdings unsere Welt und all das, was sich in ihr befindet, ein weitaus höheres Helligkeits- und Farbspektrum zu bieten hat, kommt es unweigerlich zu der Situation, dass, obwohl den Anweisungen des Belichtungsmesser Folge geleistet wurde, das finale Bildresultat ein enttäuschendes, weil über- oder unterbelichtetes ist.

*Weiß*e Menschen zu fotografieren stellt keine weiteren Schwierigkeiten dar. Wenn das Pendel des Belichtungsmessers bei dem Wert 0 ist, wird ein zufriedenstellendes Ergebnis erreicht. Schwarzen Menschen zu fotografieren stellt sich dabei als schwierigeres Unterfangen heraus. Bleibt auch hier das Pendel bei 0, geht die spätere Darstellung nicht konform mit der Realität. Stattdessen kann es dazu kommen, dass das Bild überbelichtet und die Haut künstlich erhellte wird. Der Schwarze Mensch wirkt erblasst. Um eine Darstellung zu erhalten, die näher der Wirklichkeit entspricht, muss gezielt unterbelichtet werden. Es ist als würde das automatische Instrumentarium der Fotografie eine *Weiß*werdung von Schwarzen Menschen erzwingen wollen. Da die abendländische Kunst- und Kulturgeschichte mit der visuellen Darstellung von Dunkelheit und Schwarzheit immer noch tief eingeschriebene Ängste und Gefahren assoziiert und erst im Licht und in der Helligkeit aufzuatmen vermag,<sup>237</sup> ist ihre Auseinandersetzung mit einem kompletten Helligkeitsspektrum - von Tiefschwarz bis Hellweiß - immer noch eine große, da problematische Herausforderung.

### **Der Auslöser**

Der Auslöser ist nicht nur als Begriff nah der Waffenmetaphorik verortet sondern auch qua immanenter Zweckbestimmung. Der Terminus des *Auslösens* und des *in Gang Setzens* wird hier antizipiert und diesem folgen implizit Assoziationsverkettungen mit *Beginnen*, *Erschaffen* etc. Wenngleich der fotografische Akt, ontologisch verstanden, kein spezifisches Anfangsmoment aufweist, und wenn dem doch so wäre, dieser deutlich früher einzuordnen wäre, ist der Zeitpunkt, in dem das *Auslösen* des Auslösers auf den Plan tritt, zumindest

---

<sup>237</sup> Vgl. Dyer (1997): White, S. 82-144, insbesondere S. 113-121.

dahingehend ein bedeutsames Ereignis, als dass eine einschneidende Zäsur gesetzt wird. Vorausgehende Neigungen, Tendenzen, Ideen, Absichten, Vorstellungen des fotografierenden Subjekts unabhängig davon wie vage oder deutlich sie auch sein mögen, erfahren erst durch das Ereignis des *Auslösens* ihre unwiderrufliche Konkretheit. Ein Moment, in dem *Immaterielles* zu *Materiellem* wird, *Flüchtiges* zu *Festem* und *Gemeintes* zu *Gesagtem*. Beeindruckender Weise ist dieses Moment, indem die Idee von Fotografie zur Fotografie als Bild wird, bedingt durch die Motorik des Zeigefingers. Mit anderen Worten: Fotografie, ein Lichtmedium und die Erhöhung des menschlichen Sehnsinns, erfährt seine Wahrwerdung durch das Tun und in Aktion Treten eines Zeigefingers, also des Vertreters der Haptik, des Tastsinns. Dies erscheint beinahe ironisch, da der dominanteste und ausgeprägteste Sinn des Menschen, Sehsinn von einer Millimeter-Rührung eines Fingers, also dem Tastsinn, abhängt. Die Gewalt und der Eros, den der *primitivste* aller Sinne in sich trägt, wird durch das Betätigen des Auslösers befördert und fließt in den darauffolgenden Prozess der Bildwerdung wie auch des darauffolgenden Bild Betrachtens mit ein.

### **Der Blitz**

Der Blitz ist faktisch gesehen eine Erscheinung, die, würde ihre Wichtigkeit an der Dauer ihrer Präsenz messen, keiner weiteren Erwähnung würdig gewesen wäre. Tatsächlich *dauert* ein Blitz selten länger als 1/200 Sekunde und trotzdem ist sein Wirken ausreichend und geradezu prävalent. Es ist das altbekannte Phänomen, dass viele Menschen die Schwierigkeit haben ihre Augen beim auslösenden Blitz offen zu lassen. Viele fühlen sich vom Blitz geblendet und reagieren natürlicherweise mit einem Blinzeln darauf. Sein kurzes Auftreten kompensiert der Blitz nämlich mit der Heftigkeit seines Aufleuchtens. Dabei besteht seine Künstlichkeit nicht nur in dem Umstand, dass er einem technischen Gerät entspringt oder dass er kaltes und silberartiges Licht entsendet, sondern ebenfalls in seiner raumzeitlichen Ausprägung. Den nachhaltigen Effekt, den er verursacht, ein Effekt, der ewig in fotografischen Bildern festgehalten wird, und ein Schockeffekt, der noch über längere Momente bei der fotografierten Person bestehen bleibt, verhält sich unverhältnismäßig zu der kurzen Dauer seines Auftretens. Gleiches gilt für die forsche und *blitzschnelle* Ausbreitung im Raum. Es vereinnahmt den Raum und überlässt ihn anschließend sich selbst.

Zum Einsatz kommt der Blitz, wenn nach Meinung des Fotografen oder der Kameraautomatik die Lichtverhältnisse bestenfalls nur mäßig sind und ein Fotografieren unter diesen Umständen zu ‚Schwierigkeiten‘ führen würde. Er stellt eine Stütze dar und soll dem natürlichen Licht durch sein Wirken attestieren. Obwohl natürliches Sonnenlicht und das künstliche Blitzlicht über dieselbe Farbtemperatur verfügen (5500 Kelvin), und auch in anderen Situation, z.B. bei Glühbirnenlicht, das Blitzlicht mit Hilfe von Farbfiltern und anderen ausgefeilten (digitalen) Techniken anpassungsfähig an die jeweilige Situation ist, kommt es nur in den seltensten Fällen zu einer Verschmelzung beider Quellen. Es lässt sich immer noch recht einfach sagen, welches Teil des Bildes von welcher Lichtquelle ausgeleuchtet wurde. Stattdessen trägt das Blitzlicht auf späteren Fotos immer dazu bei, dass eine zusätzliche perspektivische ‚Plattheit‘ und eine schwindende Tiefe das zweidimensionale Bild bestimmen. Der Versuch aus der Zweidimensionalität auszubrechen endet in der eigenen Sackgasse. Gerade bei sich schnell bewegenden *Objekten* soll der Blitz Abhilfe leisten und Schnelles noch schneller *einfangen* und Bewegung ‚einfrieren‘. Dieser Ausdruck ist fester Bestandteil eines fotografischen Wortschatzes und der Verweis auf das Signifikat lässt sich nicht leugnen. Abermals geht es um das Herausnehmen und Raussaugen von Leben mittels technischer Hilfsmittel um sich einen Bruchteil der Zeit, des Lebens anzueignen. Das Infame daran ist, dass der Prozess eines realen Einfrierens für gewöhnlich länger als ein Zweihundertstel einer Sekunde dauert, beim Blitzen ist dem nicht so.

## AUSBLICK

Gegenstand der vorliegenden Arbeit war die Entstehung sozial wirkender Machtverhältnisse durch historisch determinierte und medienspezifische Blick(an)ordnungen aus transdisziplinärer Perspektive zu erörtern. Ziel war die Überprüfung der leitenden Hypothese, ob die Fotokamera das Vermögen besitzt, soziale Ungleichverhältnisse zu verstärken und dabei selbst welche hervorzubringen. In Kürze sollen noch einmal alle Kapitel und ihre Ergebnisse zusammengefasst werden.

Im ersten Kapitel im ersten Teil wurde das menschliche Sehvermögen herausgestellt und gezeigt, welche entscheidende Bedeutung es für die Herausbildung von Wissen ebenso wie für die Entstehung von Machtverhältnissen haben kann. Demgegenüber wurde vor allem unter Bezugnahme auf die lacansche Psychoanalyse ebenfalls aufgezeigt, dass dem menschlichen Sehvorgang auch ein Hang zur Unvernunft und Emotionalität eingeschrieben ist. Folglich ist das Sehen Träger zweier abendländischer Traditionen: zum einen der des stetigen Wissenserwerbs, zum anderen der der Sexualität. Im zweiten Schritt wurde das *Sehen* analytisch vom *Blicken* unterschieden. Vorrangiges Ziel war dabei das Blicken vom Sehen zu trennen und es kenntlich zu machen. Blicke wurden hier, im Gegensatz zum allgemeineren Sehen, als immer spezifisch, bestimmt, wertend und niemals singular sondern als Teil eines reziproken Blicksystems identifiziert. Anschließend wurden die Spezifika des Blicks herausgestellt, nämlich die Verortung im Raum und die Erkennung und Akzeptanz des Spiegelbilds als *Ich*.

Im zweiten Kapitel sollte angeschlossen werden an die Spezifika des Blicks und der Blick auf das *Andere* vertieft behandelt werden. Somit erwuchs der koloniale Blick zum Gegenstand der Arbeit. Da Grundlage hierfür ein geschichtlicher Rahmen war, der durch soziale und kulturelle sowie politische und wirtschaftliche Machtverhältnisse durchsetzt wird, wurde der Blick nur noch singular gedacht und somit einseitig verortet. Die kolonialen Wissenstradierungen gipfeln in den rassistischen Konstruktionen von *weiß* und Schwarz, wobei erstere im strukturell-diskursiven Sinne unsichtbar bleibt. Der koloniale Blick ist demnach ein *weißer* Blick auf das Schwarze Subjekt. Sein widersprüchliches Hauptmerkmal ist sowohl die

Eingrenzung, als auch die Ausgrenzung des gesellschaftlichen *Anderen*. Anschließend fand auch der touristische Blick als in der Kontinuität der Kolonialzeit eingeschriebenes Phänomen seine Betrachtung. Beide betreiben je nach Situation und Kontext eine Degradierung des/der *Anderen* und somit eine Erhöhung des *Eigenen*. Eine besondere Rolle wurde auch der Fotografie zuteil, da sie als technisches Medium gesellschaftlich geprägte Blick(an)ordnungen festigt.

In Kapitel 3 wurde dann letztendlich der fotografische Blick ‚in den Blick genommen‘. Es wurde unterstrichen, dass das Medium Fotografie stets in seinem gesellschaftlichen Entstehungskontext gesehen werden muss und dass es auch heute noch eingeschriebene eurozentrische Eigentümlichkeiten in sich trägt. Gerade vor dem Hintergrund des ‚technischen Auges‘, welches eine gesellschaftliche Selbsterhöhung befördert, sowie unter Berücksichtigung des Mythos der Wahrheitsabbildung der Fotografie, wurde vor ideologischem Missbrauch gewarnt. Darauf folgend wurde der medienspezifische Tod in der Fotografie näher beschrieben. Die Problematik von Präsenz und Absenz, von Leben und Tod genauso wie das gewaltvolle Herausreißen des Augenblicks aus dem Zeitfluss zertifizieren die Fotografie als aggressives Medium, welches seine abgebildeten Objekte sprachlos werden lässt. Im anschließenden praktischen Teil wurde eine phänomenologische Analyse der Fotokamera durchgeführt. Hier sollte die letzte der Forschungsfragen ihre Beantwortung finden, nämlich welche Rolle der Fotokamera selbst zur Konstituierung des fotografischen Blickes zuteil wird. Der Korpus der Kamera ist durch seine bauliche Eigenart und seine Positionierung vor dem Gesicht angsteinflößend und bedrohlich, wohingegen das sich ihm vorstellende Objektiv eine energische weil in Zeit und Raum nach vorne schnellende Konstruktionsweise aufweist. Durch seine Funktion des ‚Heranholens‘ aus der Ferne eignet es sich den Raum an ohne ihn sich in ihm bewegen zu müssen. Der Blick durch den Sucher treibt die voyeuristische Schaulust des/der FotografIn an und determiniert durch seinen Rahmen, was mit ins spätere Bild kommt und was ausgegrenzt wird. Im Sucher befindet sich auch der Belichtungsmesser, welcher uns genormte Vorstellungen über Helligkeitsverhältnisse und davon wie ein Bild zu sein hat, gibt. Der Auslöser, dessen Betätigen auch immer auf ein Freisetzen von sexuellen Trieben und Gewalt verweist, ist eine Bedingung von Sehsinn durch den Tastsinn. Der Blitz der Fotokamera visualisiert noch einmal das Infame der Fotografie: Scheinbar kurz und schmerzlos im Auftreten, aber brachial und nachhaltig in seinen Folgen.

## Ergebnisauswertung & Kritik

Mit der thematisch ferner gelegenen medienspezifischen und phänomenologischen Auseinandersetzung mit dem fotografischen Blick sollte der Frage nachgegangen werden, welche Rolle der Fotokamera im Kontext sozialer Machtstrukturen zuteile wird. Kann die Fotokamera selbst Machtrelationen konstituieren und ihre(m) TrägerIn eine (gesellschaftlich-strukturelle oder individuell-punktueller) Machtposition verleihen? Die phänomenologische Analyse bestätigte die These der Fotokamera als aggressives, gewaltvolles Medium. Ob sie allerdings tatsächlich in der Lage ist Machtstrukturen zu konstituieren bleibt zumindest fraglich, da gesellschaftliche Machtrelationen nicht erst durch das Halten und Bedienen eines Fotoapparats entstehen. Auch die erste Annahme, die der Frage vorausgeht, wonach der Blick eines Subjekts auf das *Andere* eine Wandlung erfährt, sobald er durch die Fotokamera *hindurchgeht*, lässt sich nicht zufriedenstellend beantworten. Nachdem der Blick derart tief in historisch bedingten soziokulturellen Strukturen verortet wurde, stellte es sich als fraglich heraus, inwiefern er durch die Zunahme eines Mediums dauerhaft verändert werden kann.

Die Frage, ob die Fotokamera ihre/-n BenutzerIn mit Macht ausstatten kann, lässt sich hingegen durch die theoretische und phänomenologische Untersuchung bejahen. Denn die Ausstattung eines Subjekts mit Macht wird nur durch die zeitliche Beschränkung des Tragens der Fotokamera bedingt. Wenn also Macht nicht diskursiv-strukturell und relational verstanden wird, sondern als ein Besitz, etwas, dessen man/frau habhaft werden kann, vermag die Fotokamera durchaus Macht an seine/-n BenutzerIn zu verleihen.

Auch die These, die Fotokamera, würde soziale Ungleichverhältnisse festigen, hat sich als wahr erwiesen hat. Demnach wurden in der Zeit des Kolonialismus Machtverhältnisse und Blickverhältnisse durch diskursiv-strukturelle Prozesse geschaffen und auch die Fotografie konnte ihren Teil bspw. in Form einer normierten Herstellung von Ordnung zwischen Blickendem/-r und Erblichem/-r dazu beitragen. Und auch der konkrete Akt des Fotografierens, so wurde gezeigt, kann Machtstrukturen, aufrecht erhalten bzw. verstärken.

Die Fotografie bleibt ein aggressives und gewaltvolles Medium, welches die soziale Position seines/-r Träger(s)In zu unterstreichen und wie auch zu festigen vermag. Eigenständig Machtrelationen hervorbringen kann sie jedoch nicht.

Es bleibt die Frage, wie es sich verhält, wenn die Kamera im Besitz strukturell schwacher Subjekte ist. Oder um es allgemeiner zu halten: Was passiert wenn der Blick nicht mehr nur noch einseitig und strukturell singular von *oben* nach *unten* gedacht wird, sondern die vermeintlichen ErträgerInnen des Blicks *zurückblicken*? Im begrenzten Rahmen dieser Arbeit konnte dieser Frage nicht nachgegangen werden, obwohl sie wichtiger Bestandteil des Verständnisses jener starren Machtstrukturen ist. Demnach haben sich über die Zeit hinweg Konzepte zur Widerstandsbewegungen und *Empowerment*-Strategien entwickelt wie *Black Power* (Martin Luther King, o.J.), *oppositional gaze* (hooks 1992) oder *gaze back* (Albrecht-Heide 2003), um nur einige hier für diese Arbeit interessanten Bewegungen zu nennen. Der nächste Schritt dieser Arbeit wäre folgerichtig, nachdem ungleiche Verhältnisse, die im diskursiven Sinne auch von Blick(an)ordnungen aufrechterhalten werden können, aufgezeigt wurden, sich auf Taktiken in De Certeaus Sinne zu konzentrieren, die jene Strukturen zu unterwandern versuchen.

Als weiterer Kritikpunkt wäre zu nennen, dass die Arbeit, um vergangene wie auch gegenwärtiger Blick- und Machtverhältnisse aufzuzeigen, sich in einem stetigen dichotomen Spannungsfeld zwischen Subjekt und Objekt, Blickende(r) und Erblickte(r) *weiß* und Schwarz, FotografIn und Fotografierte(r) bewegt hat. Das führt zu zwei bedeutenden Nachteilen: Erstens werden soziale Machtstrukturen, die sich gleichermaßen dieser Logiken bedienen, auf diese Weise reproduziert. Zweitens wird auch dazu beigetragen, dass tatsächlich multidimensionale, komplexe gesellschaftliche Disparitäten vereinfacht und aus dem Glauben heraus, dass sie scheinbar leicht zu verstehen sind, verharmlost werden.

Es bleibt also ein schwieriges Unterfangen gegen soziale Ungleichheiten in der Gesellschaft vorzugehen. Aber sie zu erkennen und zu benennen ist ein erster Schritt.

## LITERATURVERZEICHNIS

- AHMED, Aischa: „Na ja, irgendwie hat man das ja gesehen“. Passing in Deutschland - Überlegungen z Repräsentation und Differenz. In: Eggers (et al.) (Hg.): Mythen, Masken, Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast Verlag, 2005, S. 270-282.
- ANDREE, Richard: Ethnographische Parallelen und Vergleiche, Leipzig: Verlag von Veit & Comp, 1889.
- ARNDT, Susan: Mythen des weißen Subjekts. In: ders. Eggers, M. et. al. (Hrgs.): Mythen, Masken, Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast Verlag, 2005.
- ARNDT, Susan: Weißsein. Die Verkannte Strukturkategorie Europas und Deutschland. Münster: Unrast Verlag, 2005.
- AUTONOME A.F.R.I.K.A-GRUPPE et al.: Handbuch der Kommunikationsguerilla. Berlin u.a: Assoziation A, 2001.
- BAIER, Wolfgang: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. Halle, 1964. In: Beiler, Berthold: Die Gewalt des Augenblicks. Leipzig: Fotokinoverlag, 1976.
- BARTHES, Roland: Über Fotografie. Interviews mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979). In: Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2002.
- BARTHES, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.
- BATE, David: Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. London, New York: I.B. Tauris, 2004.
- BATE, David: Kolonialismus und Fotografie. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 115 – 134.
- BAUMGARTNER, Gerhard: „Zigeuner“-Fotografie aus den Ländern der Habsburgermonarchie im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Peritrore, Silvio & Reuter, Frank (Hg.): Inszenierung des Fremden. Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung. Heidelberg : Dokumentations- und Kulturzentrum, 2011, S. 133-161.

BAZIN, André: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: DuMont, 1975.

BEILER, Berthold: Die Gewalt des Augenblicks. Leipzig: Fotokinoverlag, 1976.

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996.

BOURDIEU, Pierre: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Bourdieu, Pierre/ Boltanski, Luc/Castel, Robert/Chamboredon, Jean-Claude/Lagneau, Gérard/Schnapper, Dominique, Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt/Main : Europäische Verlagsanstalt, 1981, S. 25-84.

BREDEKAMP, Horst: Gedanken zur Überwindung des Anikonismus. In: Hoffmann, Ute / Joerges, Bernward et. al. (Hg.): LogIcons. Bilder zwischen Theorie und Anschauung. Berlin: Edition Stigma, 1997, S. 225-245.

BROECK, Sabine: Das Subjekt der Aufklärung - Sklaverei - Gender Studies: Zu einer notwendigen Relektüre der Moderne. In: Dietze, Gabriele / Hark, Sabine (Hg.): Gender Kontrovers. Genalogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein: Ulrike Helmer Verlag, 2006.

CHENG, Nancy: Weißes Coming-out oder Wie schwarze Frauen weiße ausziehen. Critical Whiteness am Beispiel von »When night is falling«. In: Hertzfeld, Hella / Schäfgen, Katrin et al. (Hg.): Geschlechter Verhältnisse. Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis. Berlin: Dietz, 2004, S. 101-112.

CONRAD, Sebastian/RANDERIA, Shalini: Einleitung. Geteilte Geschichten - Europa in einer postkolonialen Welt. In: (ders.) (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkolianale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main/New York : Campus Verlag, 2002, S. 9-50.

DA VINCI, Leonardo: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, hg. v. André Chastel, München : Schirmer / Mosel, 1990.

DE CERTEAU, Michel: Kunst des Handelns. Berlin: Merve Verlag, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges: Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München: Fink, 1999. In: Denana, Malda, Hillgärtner, Julia, Holling, Eva et al. (Hg.): Blick.Spiel.Feld. Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann, 2008.

DUBOIS, Philippe: Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam: Verlag der Kunst, 1998.

DYER, Richard: White. London, New York: Routledge, 1997.

- EGGERS, Maureen / KILOMBA, Grada et. al. (Hg.): Mythen, Masken, Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast Verlag, 2005.
- ECKER, Gisela: No one would have guess her race. Der Körper als Zeichen in Texten jüdisch-amerikanischer Autorinnen. Paderborn : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994.
- FANON, Frantz: Schwarze Haut, weißen Masken. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.
- FEININGER, Andreas: Grosse Fotolehre. München: Heyne Verlag, 2001.
- FENICHEL, Otto: Schautrieb und Identifizierung. In: ders.: Aufsätze Bd. 1. Frankfurt am Main: Ullstein Verlag, 1985.
- FLACH, Sabine: Unter die Haut - Skopisches Begehren in den Videoinstallationen von Mona Hatoum. In: Lezzi, Eva / Ehlers, Monika et al. (Hg.): Fremdes Begehren - Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien. Köln u.a.: Böhlau Verlag, 2003.
- FOUCAULT, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- FOUCAULT, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- FUCHS, Burkhard: Fotografie und qualitative Forschung. In: Friebertshäuser, Barbara (Hg.): Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim, München, 1997, S. 265-285.
- GAUTRAND, Jean-Claude: Spontanes Fotografieren - Schnappschüsse und Selbstaufnahmen, zit. nach: Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln: Könemann, 1998.
- GILMAN, Sander L.: Inscribing the Other. Lincoln and London (Nebraska University Press), 1991.
- GLOKAL e.V. (Hg.): Mit kolonialen Grüßen ... Berichte und Erzählungen von Auslandsaufenthalten rassismuskritisch betrachtet. Berlin, 2012.
- GÜSSFELD, Paul (u.a.): Die Loango-Expedition. Leipzig: 1879.
- HAAGE, Bernhard D.: Der böse Blick. Beobachtungen zu einem Motiv in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Fritsch-Rößler, Waltraud (Hg.): Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum. St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag, 2002, S. 51-67.
- HALL, Stuart: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument Verlag, 2004.

HALL, Stuart: Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht. In: Ausgewählte Schriften 2, Hamburg: Argument Verlag, 2004.

HALL, Stuart: Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten. In: Mehlem, Ulrich Dorothee Bohle et. al. (Hg.): Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften, Hamburg: Argument Verlag, 1994, S. 66-88.

HEIDENREICH, Nanna: 'Deutsche' (Un-)Sichtbarkeiten. In: Lezzi, Eva / Ehlers Monika. et al. (Hg.): Fremdes Begehren - Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien. Köln u.a. : Böhlau Verlag, 2003, S. 307-319.

HENNING, Christoph: Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur. Frankfurt/Main: 1997.

HEITZMAN: Blick - Affekt - Handlung. Die männlichen Blicke in Heinrich von Kempten Konrads von Würzburg. In: Fritsch-Rößler, Waltraud (Hg.) (2002): Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer - Studien zu Blick, Geschlecht und Raum. St. Ingbert: Röhring, 2002, S. 95-110.

HOOKS, bell: Black looks. Race and Representation. Toronto: Between the Lines, 1992.

HOOKS, bell: Talking Back. Thinking Feminist. Talking Black. Boston (MA), 1989.

HOLZHEY, Helmut: Zu den Sachen selbst! Über das Verhältnis von Phänomenologie und Neukantianismus. In: Herzog, Max / Graumann, Carl F. (Hg.): Sinn und Erfahrung. Phänomenologische Methoden in den Humannwissenschaften. Heidelberg: Roland Assanger Verlag, 1991, S. 3-21.

HUMBOLDT, Alexander von: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung (1845-1862). Band 2. Stuttgart 1869. In: Theye, Thomas: Einführung. In: ders. (Hg.): Der geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument. München, Luzern: Bucher, 1989.

HUSSERL, Edmund: Logische Untersuchungen, 1991.

JUNGWIRTH (2004): Zur Auseinandersetzung mit Konstruktionen von „Weiß-Sein“. In: Hertzfeld, Hella / Schäffgen, Katrin et al. (Hg.): Geschlechter Verhältnisse. Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis. Berlin: Dietz, 2004.

KAPLAN, Elizabeth Ann: Looking for the other. New York [u.a.]: Routledge, 1997.

KASTNER Jens: Klassifizierende Blicke, manichäische Welt. Frantz Fanon: „Schwarze Haut, weiße Masken“ und „Die Verdammten dieser Erde“. In Reuter, Julia / Karentzos, Alexandra (Hg.) (2012): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 85-95.

- KEMP, Wolfgang: Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München: Schirmer / Mosel, 1978.
- KIMMERLE, Heinz: Derrida zur Einführung. Hamburg: Janus Verlag, 1997.
- KLOTZ, Anne Luise: Voyeurismus im Kino: Michael Powells Peeping Tom. München: GRIN Verlag, 2004.
- LACAN, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, in: ders: Schriften I. Berlin: Quadriga Verlag, 1991.
- LACAN, Jacques: Schriften I. Berlin: Quadriga Verlag, 1991.
- LOOMBA, Ania: Colonialism/Postcolonialism. London, New York: Routledge, 1998.
- LUMHOLTZ, Carl Sophus: Unknown Mexico. London: 1903.
- MEDIC, Sonja: Die Vieldeutigkeit der Fotografie. Über fotografische Metaphern und Gebrauchsweisen, Diplomarbeit an der Universität Wien, im Fachbereich Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Wien, 2010.
- METZ, Christian: Foto, Fetisch. In: Wolf, Herta. (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- MITCHEL, William: The Pictorial Turn. In: C.Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin : Edition ID-Archiv, 1997.
- MORRISON, Toni: Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination. New York, 1992.
- MORRISON, Toni: Beloved. New York, 1987.
- MULVEY, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York: Oxford UP, 1999, S. 833-844.
- NADAR: Als ich Photograph war. Frauenfeld: Huber, 1978.
- NAGL, Tobias: Fantasien in Schwarzweiß - Schwarze Deutsche, deutsches Kino. The BlackBook. Ed. Antidiskriminierungsburo Köln. Frankfurt am Main [u.a.]: IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 2004, S. 298-303.
- NAUMANN, Matthias / NITSCHKE, Jessica: Blick.Feld. Aussicht. In: Denana, Malda, Hillgärtner, Julia, Holling, Eva et al. (Hg.): Blick.Spiel.Feld. Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann, 2008, S. 21-27.

NITSCHKE, Jessica: Dem Tod ins Auge (ge)sehen. Protagonistinnen der Fotografietheorie bei Döblin, Kracauer, Barthes und Benjamin. In: Denana / Hillgärtner et al. (Hg.) (2008): Blick.Spiel.Feld. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008, S. 93-109.

PANDEL, Hans-Jürgen: Interpretieren als Selbsterzählen: Das Problem der narrativen Empathie. In: Peritore, Silvio / Reuter, Frank (Hg.): Inszenierung des Fremden. Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung. Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum, 2011, S. 19-37.

PIESCHE, Peggy: Das Ding mit dem Subjekt, oder: Wem gehört die kritische Weißseinsforschung? In: Eggers, Maureen Maisha / Kilomba, Grada et. al. (Hg.): Mythen, Masken, Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster : Unrast Verlag, 2005.

PIESCHE, Peggy: Der „Fortschritt“ der Aufklärung - Kants 'Race' und die Zentrierung des weißen Subjekts. In: Eggers, Maureen Maisha / Kilomba, Grada et. al. (Hg.): Mythen, Masken, Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster : Unrast Verlag, 2005.

PINNEY, Christopher: The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In: Edwards, Elisabeth (Hg.): Anthropology and Photography 1860-1920. London: Yale University Press, 1992, S. 74-95.

REGENER, Susanne: Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.

RÖVEKAMP, Elke: Das unheimliche Sehen - das Unheimliche Sehen. Zur Psychodynamik des Blicks. Gießen: Psychosozial Verlag, 2013.

SCHMID, Lars: Die Stadt der Attraktionen - Aufmerksamkeit auf den alltäglichen Wegen. In: Denana et al.: Blick.Spiel.Feld. Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann, 2008.

SCHNEIDER, Rosa: Um Scholle und Leben. Zur Konstruktion von "Rasse" und Geschlecht in der deutschen kolonialen Afrikaliteratur um 1900. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 2003.

SCHURIAN-BREMECKER, Christiane: Der Mann mit dem Stiefel. In: Backes, M., Goethe, T. u.a (Hg.): Im Handgepäck Rassismus. Beiträge zu Tourismus und Kultur, Freiburg : iz3w, 2002, S. 175-190.

SCHUSTER, Martin: Fotopsychologie. Lächeln für die Ewigkeit, Berlin: Springer Verlag, 1996.

SESHADRI-CROOKS, Kalpana: Desiring whiteness. A Lacanian analysis of race. London [u.a.] : Routledge, 2000.

- SHOHAT, Ella / STAMM, Robert: *Unthinking Eurocentrism*. London: Routledge, 1994.
- SHOME, Raka: *Whiteness and the Politics of Location: Postcolonial Reflections*. In: Thomas K. Nakayama / Judith N. Martin (eds.): *Whiteness. The Communication of Social Identity*. London/ New Delhi, 1999.
- SONTAG, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.
- SONTAG, Susan: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1978.
- SOW, Noah: *Deutschland Schwarz Weiß - Der alltägliche Rassismus*. München : Bertelsman Verlag, 2008.
- SPITZING, Günter: *Fotopsychologie. Die subjektive Seite des Objektivs*, Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 1985.
- SPIVAK, Gayatri C.: *Can the Subaltern speak?* In: Nelson, Cary / Grossberg, Larry (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana/Il: University of Illinois Press, 1988, S. 66-111.
- STÄDLER, Thomas: *Lexikon der Psychologie*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1998.
- STARL, Timm: *Kritik der Fotografie*, Marburg: Verlag für Kunst und Literatur, 2012.
- STIEGLER, Bernd: *Theoriegeschichte der Fotografie*, Paderborn: Wilhelm Fink; 2010.
- STROEBEL, Leslie / RICHARD, D. Zakia: *Focal Encyclopedia of Photography*. Boston: Focal Press, 1993.
- STROHSCHHEIN, Juliane: *Weißer Wahrnehmungen: Der koloniale Blick, Weißsein und Fotografie*. Diplomarbeit am Institut für Kultur- und Kunstwissenschaften, im Fach Kulturwissenschaft, Humboldt Universität, Berlin, 2007.
- STURKEN, Marita / CARTWRIGHT, Lisa: *Practises of Looking. An Introduction to Visual Culture*. New York u.a.: Oxford University Press, 2009.
- TALBOT, William Henry Fox: *Der Zeichenstift der Natur. (1844-46)*. In: Wiegand, Wilfried (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1981.
- THEYE, Thomas: *Einführung*. In: ders. (Hg.): *Der geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument*. München, Luzern: Bucher, 1989.
- THEYE, Thomas: *Ferne Länder - Fremde Bilder. Das Bild Asiens in der Photographie des 19. Jahrhunderts*. In: Pohl, Klaus (Hg.): *Ansichten der Ferne. Reisefotographie 1850 - Heute*. Giessen, 1983.

- VIRILIO, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. München: Hanser Verlag, 1986.
- VON BRAUN, Christina / STEPHAN, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gendertheorien. Köln u.a.: Böhlau Verlag, 2009.
- WALTER, Benjamin: Die Wiederkehr des Flaneurs. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.
- WARTH, Eva: Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weißer Identität im Film. In: Friedrich, Annette et al. (Hg.): Projektionen - Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg: Jonas Verlag, 1997, S. 125-130.
- WETZEL, Michael/WOLF, Herta. (Hg.): Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten. München : Wilhelm-Fink Verlag, 1994.
- WIDMER, Peter: Subversion des Begehrens - Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.
- WOLF, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2002.
- WOLLRAD, Eske: Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion. Königstein/ Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2005.
- WRIGHT, Terence: The Photography Handbook (Media Practice). London: Routledge, 1999.

## ZEITSCHRIFTEN

- ALBRECHT-HEIDE, Astrif (2003): Handout Hauptseminar Sozialisation im Kontext von Postkolonialismus und Globalisierung. Wintersemester 2003/2004. Technische Universität Berlin, 2003.
- BHABHA, Homi K.: The Other Question, 1983. In: Screen, Vol. 24, No. 6, 18-36.
- BEUCHELT, Eno: Sozialisation in Tourismus-Kultur- Erziehung zur Dienstleistung? In: Sociologus, N.F., Jg. 30, Heft 1, Berlin 1980.
- JOHN, Ruediger: Abstand, Umstand, Anstand. In: auf – Medium für Zwischenfragen der Zeppelin Universität. Friedrichshafen: Zeppelin Universität, Nr. 2/2012, S. 56-59.
- MCINTOSH, Peggy: White privilege: Unpacking the invisible knapsack. In: Peace and freedom 49.4, 1988, S. 10-12.

SCHINDLER, Larissa: Rezension: Julia Reuter (2011). Geschlecht und Körper: Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit [14 Absätze]. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 13(2), Art. 6, 2012.

SCHRANK, August Ludwig: O. T. Brief des damaligen Herausgebers der Wiener Photographischen Correspondenz. In: Photographisches Archiv. 4/1863.

THURNER, Ingrid: „Grauenhaft. Ich muss ein Foto machen.“ Tourismus und Fotografie. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Heft 44, 1992, S.23-42.

VON BRAUN, Christina: Ceci n'est pas une femme. Betrachten, Begehren, Berühren - von der Macht des Blicks. Erschienen in: Lettre International, Jg. 1994, Ausgabe 25, S. 80-84.

## ONLINE-QUELLEN

AIKINS, Joshua Kwesi (2004): Die alltägliche Gegenwart der kolonialen Vergangenheit. In: Afrikanische Diaspora in Deutschland, Bundeszentrale für politische Bildung. URL: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59394/gegenwart-kolonialer-vergangenheit?p=0>. [Abgerufen am 6.02.14].

BÖCK, Andrea (o.J.): Die Konstitution des Subjekts bei Foucault, Lacan und Butler - Kann das Subjekt der totalen Vereinnahmung entkommen? S. 10, URL: [http://www.academia.edu/1577161/Die\\_Subjektkonstitution\\_bei\\_Foucault\\_Lacan\\_und\\_Butler](http://www.academia.edu/1577161/Die_Subjektkonstitution_bei_Foucault_Lacan_und_Butler). [Abgerufen am 19.02.2014].

DUDEN-Eintrag zu ‚Blick‘. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Blick> [Abgerufen am 21.02.2014].

KIESEL, Timo / BENDIX, Daniel (2009): White Charity: Eine postkoloniale, rassismuskritische Analyse der entwicklungspolitischen Plakatwerbung in Deutschland. In: Peripherie. Zeitschrift für Politik und Ökonomie in der Dritten Welt. Nr. 120/2009. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot. URL: [http://www.whitecharity.de/peripherie\\_plakatwerbung.pdf](http://www.whitecharity.de/peripherie_plakatwerbung.pdf). [Abgerufen am 18.02.2014].

KILOMBA, Grada (o.J.): White is not a color. Interview with Grada Kilomba. In: The African Times by Stefanie Hirsbrunner. URL: [http://www.african-times.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9534%3Awhite-is-not-a-color&catid=108%3Aamay-2010-politics&Itemid=1](http://www.african-times.com/index.php?option=com_content&view=article&id=9534%3Awhite-is-not-a-color&catid=108%3Aamay-2010-politics&Itemid=1). Abgerufen am 10.02.14 [Abgerufen am 21.02.14].

KILOMBA, Grada (2009): Das N-Wort. In: Dossier - Afrikanische Diaspora in Deutschland, in: Bundeszentrale für politische Bildung. URL: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59448/das-n-wort?p=all&rl=0.9813353487326801>. [Abgerufen am 13.02.14].

MÜSSELER, Jochen (2014): Wahrnehmungspsychologie. In: Wirtz, Markus A. (Hg.): Dorsch – Lexikon der Psychologie. URL: <https://portal.hogrefe.com/dorsch/gebiet/wahrnehmungspsychologie/>. [Abgerufen am 18.02.2014].

UNESCO (1995): Erklärung gegen den „Rasse“-Begriff. UNESCO-Konferenz gegen „Rassismus, Gewalt und Diskriminierung“ am 8. u. 9. Juni 1995 in Stadtschlaining, URL: <http://www.biff-berlin.de/UNESCO.htm>. [Abgerufen am 9.02.14].

WOLLRAD (2001): Der Weißheit letzter Schluss - Zur Dekonstruktion von »Weißsein«. In: polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren. Nr 8/2001, URL: <http://www.polylog.net/aktuelles-heft/polylog-8/>. [Abgerufen am 9.02.14].

## **BILDER**

Abb. 1: VIDAČ, Vedran: Canon vs. AK-47, URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4407572659692&set=pb.999935351.-2207520000.1405893408.&type=3&theater> [Abgerufen am 8.02.14]

# EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Masterarbeit mit dem Thema:

**Die Überlegenheit des Blick - Eine transdisziplinäre Verortung des fotografischen Blicks zwischen Kolonialismus und Tourismus**

selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, habe ich in jedem einzelnen Fall durch die Angabe der Quelle, auch der benutzten Sekundärliteratur, als Entlehnung kenntlich gemacht.

Berlin, den 25.02.2014

Ort/Datum

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'A. W.' followed by a stylized flourish.

Unterschrift