

A/D/LUX

18,- €

CH

22,- sFr

Johannes Raimann

Steffen Siegel

Maithu Bui

Lưu Bích Ngọc &

Hải Nam Nguyễn

Akosua Viktoria Adu-Sanyah

Nadine Isabelle Henrich

Klara Källström &

Thobias Fäldt

Francesca Lazzarini

Fotografische Anthropologie

Hans Belting, Bild-Anthropologie

Wilhelm Fink Verlag, München 2001

von Marc Ries

»Eine Anthropologie [wird] nicht in den Irrtum fallen, die Bilder allein in ihrer Produktionsgeschichte aufsuchen zu wollen.« (S. 55) – Hans Belting hat 2001 mit seinem Buch *Bild-Anthropologie* eine vielschichtige Skizze vorgelegt, das Phänomen Bild in einer nicht-technischen, nicht-ästhetischen Weise zu betrachten, es zurückzudenken in seine zivilisationsgeschichtliche Bindung an den Blick auf den menschlichen Körper. Seine Überlegungen sollen an dieser Stelle entlang einer im Text gleichfalls angelegten historischen Anthropologie der Fotografie wiedergelesen werden.

I Beltings Anthropologie entwirft eine einsichtige Figuration, eine über die Zeiten hinweg sich verfeinernde, auf je unterschiedliche Weise sich konkretisierende Beziehung von *Bild – Körper – Medium*. Westliche Kultur ist von dieser Figuration grundlegend geprägt. Den Anfang bildet der Körper in seinem sozialen und kulturellen Werden, der Körper als ein erster Bildträger, von dem aus sich die inneren Bilder (Empfindungen, Träume, Erinnerungen) formen, während die äußeren, technischen Bilder sich ihm zugleich anverwandeln und entgegenstellen.

In der westlichen Geschichte dominiert die Vorstellung, dass der*die Einzelne seinen*ihren eigenen Körper und die Körper der Anderen nur als Bild, als *Erscheinungskörper* wahrnimmt. »Der Körper ist selbst ein Bild, noch bevor er in Bildern nachgebildet wird. Die Abbildung ist [...] *Produktion* eines Körperbilds, das schon in der Selbstdarstellung des Körpers vorgegeben ist.« (S. 89, siehe hierzu auch Kapitel 7 der Einführung, »Das Bild am Körper. Die Maske« und S. 153–154)

Bemerkenswert ist die von Belting geforderte Einheit in der Trennung von Bild und Medium. Die in der Medientheorie in ihren Anfängen allzu bedenkenlose Gleichsetzung von beidem hat wesentliche Momente dieser Beziehung verdeckt. Ein jedes *Bild* ist Bild, also eine Seinsweise ohne Physik, ist Erscheinung und Symbol. So wir Bilder *sehen*, sind sie in einem Medium *verkörpert*, haben also eine materielle Präsenz. Bilder werden »in konkreten Bildkörpern geboren«. (S. 25) »Wir entkörperlichen in einem ersten Akt die äußeren Bilder, die wir »zu Gesicht bekommen«, um sie in einem zweiten Akt neu zu verkörpern: es findet ein Tausch zwischen ihrem Trägermedium und unserem Körper statt, der seinerseits ein natürliches Medium bildet.« (S. 21) In beiden Fällen ist das jeweilige *Medium des Bildes* die Voraussetzung seiner Sichtbarkeit, seiner Wirkung.

Jedoch ist zu beachten, dass wir die Bilder nicht mit ihrem Medium verwechseln: »Wir glauben hartnäckig daran, daß im Medium Bilder zu uns kommen, die *jenseits* des Mediums ihren Ursprung haben. [...] Das Bild wird im Akt

der Betrachtung zwischen dem Medium und uns ausgetauscht. Das Medium bleibt dort, während das Bild gleichsam zu uns kommt.« (S. 31, 54)

Belting verführt über Momente freier Denkflüsse, die seine eigene kunsthistorische Herkunft aufbrechen, andere Disziplinen befragen und dabei ungewöhnliche Analysen entwerfen. Indes ist es gerade das mannigfaltige Wissen des Kunstwissenschaftlers, das den anthropologischen Gedanken bemerkenswerte Zeugnisse an die Hand gibt. Das Denken ist der spekula-

immer wieder zu beherrschens versucht. Seine Bilderzeugnisse aber beweisen, dass der Wandel die einzige Kontinuität ist, über die er verfügt. Die Bilder lassen keinen Zweifel daran, wie veränderlich sein Wesen ist.« (S. 12)

Für Belting wird das Bild – ein jedes Bild, ob Gemälde oder Monitorbild – erst in der Betrachtung »real«: »Es wird erst zum Bild, wenn es von seinem Betrachter *animiert* wird. Im Akt der Animation trennen wir es in der Vorstellung wieder von seinem Trägermedium. Dabei wird

88 4. DAS KÖRPERBILD ALS MENSCHENBILD



Abb. 4.1. John Coplans: Self-Portrait, 1904

»ein Körper« abhandeln gekommen ist, weil in Dantos Formulierung »da kein Selbst mehr ist, das man im Körper gelassen hätte.« Aber auch die Theorien, was der biologische Körper ist oder nicht ist, unterliegen Denkmoden. *Beliefs about the body as object* gebirgen notwendigerweise zu dem *embodied self*, das darüber nachdenke. Daraus folgert Danto, daß *any picture of ourselves that does not take into consideration the fact that it is a picture, will be false*. Auch die Naturwissenschaften unterliegen einem Gesetz der Mythbildung. Alle Körperuntersuchungen werden in Bildern dargestellt. Sie führen ihrerseits zu Bildern des Körpers, die dem aktuellen Diskurs entsprechen und mit ihm veralten.

Die Bilder des Menschen sind ein anderes Thema als die Bilder des Körpers. Sie zeigen uns *Erscheinungskörper*, in denen sich der Mensch verkörpert und sein Rollenspiel betreibt, *was selbst* haben Erscheinungskörper, in denen wir uns *in apparenz* ähnlich darstellen, wie wir dargestellt sein wollen, wenn *was uns in apparenz* betreiben. Nach Lacan beginnt das Ichbewusstsein im frühkindlichen Spiegelstadium als Bewußtsein von einem Bild, auf welches das Ich reagiert. Aber das Ich hat auch von sich selbst ein Bild, welches im Spiegelbild kontrolliert wird. (Nach Danto) *gebirt representation to our essence. We are an appearance.* Die Kleidermode wäre der einfachste Sachverhalt, über dieses Thema zu sprechen. Auch sie gehört zum Geschehen der Verkörperung. Die Verkleidung gilt *weniger dem Körper als dem Menschen*, der damit sein Bild *verwandelt*. Aber jede Verkörperung *fullf* demnach so sehr auf der Präsenz des Körpers, daß man in der stoischen Debatte um einen Status des »Furchtlos« schon die Forderung vermisst, der natürliche Körper solle durch ein neues *support system for the mind* ersetzt werden – wobei übrigens noch immer ein *mind voraussetz* setzt wird, der sich verkörpern will.*

Körper manipulieren in den heutigen Medien ihre Betrachter: sie zeigen sich als übermenschlich schöne oder aber als virtuelle Körper, welche die Grenzen des natürlichen Körpers verlassen. Der menschliche Körper hat in den *historischen Bildzeugnissen* wohl immer diesen *aufwühlenden Charakter* gehabt, weil sich der zeitgenössische Betrachter davon *disziplinieren* mußte. *Bilder* stellen den Körper, der immer *der gleiche was immer* *reguliert* das *Bild*. *Bildgeschichte* spielt dabei eine *analoge Körpergeschichte*, wenn man den Körper in einem kulturellen Sinn versteht. Der Psychologe Robert D. Romanyshyn spricht detailliert ganz unverblümt vom Körper

Doppelseite aus: Hans Belting, Bild-Anthropologie, 2001, S. 88–89.

tiven Systematisierung und der historisch-empirischen Forschung gleichermaßen verpflichtet. So fragt Belting im dritten Kapitel nach dem *Ort der Bilder*: »Ein solcher Ort ist der Körper. [...] Er ist ein Ort in der Welt, und er ist ein Ort, an dem Bilder erzeugt und erkannt (wiedererkannt) werden.« (S. 57) Dies wird im fünften Kapitel, »Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers«, so übersetzt, dass das Wappenschild *Ort* heraldischer Zeichen eines »dynastischen Selbst« ist, die frühen Porträttafeln hingegen versteht er als *Orte* der physiognomischen Verdoppelung im Bild, beide »können als »Medien des Körpers« in dem Sinne bezeichnet werden, daß sie an die Stelle des Körpers getreten sind, dessen Präsenz sie zeitlich und räumlich erweiterten.« (S. 116)

Eine Anthropologie der Bilder lehnt lineare Fortschrittserzählungen ab, sucht vielmehr in Vergangenheit und Gegenwart formende und motivierende Kräfte im Wechselspiel von Mensch und (Um-)Welt. Auch muss eine »anthropologische Sicht [...] gerade auf dem Wandel des Körper- und Menschenbildes insistieren.« (S. 141)

»Im anthropologischen Blick erscheint der Mensch nicht als Herr seiner Bilder, sondern – was etwas ganz anderes ist – als »Ort der Bilder«, die seinen Körper besetzen: er ist den selbsterzeugten Bildern ausgeliefert, auch wenn er sie

89 Eine REPRÄSENTATION IN DER KASSE

»als »eine kulturellen Erfindung«. *We live in the world with others as the pantomimic bodies which we are and not with the anatomical bodies which we have.* Die Repräsentation des Menschen im Körper und die Repräsentation des anatomischen Körpers (heute wäre es eher der neurobiologische Körper) liefern Bilder ganz gegensätzlicher Art, wenn man denn in einem Falle noch von Bildern sprechen kann. Die skandalträchtige Ausstellung »Körperwelten« vermißt deswegen den Bildbegriff, als sie echte Leichen zeigt, die in der Ausstellung die Sensationismus auf Bilder befruchtigen, die mehr als Bilder sind!

Die Geschichte der *Menschenabbildung* in *Körperabbildung* gewesen, wobei dem Körper als Träger eines sozialen Wesens ein Rollenspiel aufsteht. Dann liegt auch der Widerspruch von Sein und Schein, der sich nicht nur zwischen Körper und Rolle, sondern am Körper selbst wiederfinden läßt. In einer scharfsinnigen Analyse hat Hanna Arendt diesen rein körperlichen Befund aufgedeckt. *To be alive means to be possessed by an urge toward self-display. Living things make their appearance like objects on a stage set for them.* Die Forschung, die den echten Körper unter der Oberfläche sucht, sei nur eine neue Variante des alten Impulses, hinter der Erscheinung das Sein fassen zu wollen. Der Zoologe Adolf Portmann habe aber die inneren Organe lediglich als Funktionen der Erscheinung bewertet/Innen sehen wir in einem phänomenologischen Sinne alle gleich aus, während wir allein außen unsere authentische Erscheinung besitzen! Die Antwort beruht sich auf diese These, und die übliche Hierarchie, die zwischen Sein und Erscheinung besteht, neu zu überdenken.*

Jede Menschenabbildung, als Körperabbildung, ist der Erscheinung abgewonnen. Sie handelt von einem Sein, das sie allein im Schein darstellen kann. Sie zeigt, was der Mensch *ist*, in einem Bild, *in dem sie ihn erscheinen läßt*. Und das Bild wiederum tut dies im Substitut eines Körpers, den es so inszeniert, daß dieser die gewünschte Evidenz liefert/Der Mensch ist so, wie er im Körper erscheint. *Der Körper ist selbst ein Bild, noch bevor er in Bildern nachgebildet wird.* Die Abbildung ist nicht das, was sie zu sein behauptet, nämlich *Reproduktion* des Körpers. Sie ist in Wahrheit *Produktion* eines Körperbilds, *das anhand in der Selbstdarstellung* des Körpers vorgegeben ist. *Das Dasein Mensch-Körper-Bild* ist nicht auflosbar, wenn man nicht alle drei Bezugsgrößen verliert will.



Abb. 4.2. Paris/Maria Rodin, Auguste Rodin, Schreitender, 1877–78. Pl. 10

das opake Medium transparent für das Bild, das es trägt: das Bild scheint gleichsam durch das Medium durch, wenn wir es betrachten. [...] [I]n Wahrheit erzeugt es der Betrachter in sich selbst.« (S. 30)

Die Kunst dieses Essays vermeidet den disziplinären Blick auf ein herausgehobenes Bildfeld, befragt Bilder als solche, geht also von einem a priori des Bildes in der Menschheitsgeschichte aus und begreift die Bilder der Kunst als einen möglichen Modus der Existenz von Bildern. »Die Frage lautet vielmehr, wie sich Bilder verwandelt haben, wenn sie in den Kontext der Kunst eingetreten sind.« (S. 33)

II Das im Text an unterschiedlichen Stellen – einem Epilog und im letzten Kapitel »Die Transparenz des Mediums. Das photographische Bild« – in die Argumentation einbezogene Bild der Fotografie wird gleichfalls mit der anthropologisch gesetzten Trias aus *Bild – Körper – Medium* verbunden. Die Fotografie, »ein Medium des Körpers«. (S. 43) An dieser Stelle erschließt ein Nachdenken über den *Blick* der Akteur*innen ein unerwartetes, neues Zusammenspiel.

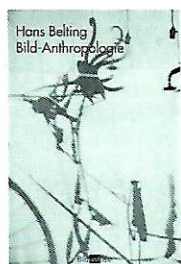
»Die Photographie gibt den Blick wieder, den wir auf die Welt werfen. Dieser Eindruck setzt sich über das Vorwissen hinweg, daß eine Kamera das Bild blicklos eingefangen hat. [...]

Wir können gar nicht anders, als in ihr das Medium eines Blicks zu sehen, den sie im Bild festhält, wohlgerichtet eines anderen Blicks, der sich auf unseren eigenen Blick überträgt, wenn wir vor dem fertigen Bild stehen. Die symbolische Wahrnehmung, die wir vor Photographien anwenden, besteht aus einem *Blicktausch*. Wir erinnern den Blick, der seinerseits in einem Photo erinnert ist. In diesem Sinne ist die Photographie ein Medium zwischen zwei Blicken. [...] Wir sehen die Welt in einem anderen Blick, dem wir aber zutrauen, auch unser eigener Blick sein zu können.« (S. 223–224)

Die ersten Fotografien bezeugen diese Macht der Blicke: jener aus dem Fenster von Joseph Nicéphore Niépce auf die Dächer von Le Gras, also auf Baukörper, oder der von William Henry Fox Talbot auf einen Pariser Boulevard, einen Stadtkörper. Es sind alltägliche Blicke auf Körper, die zugleich bedeuten, sinnstiftend ein Symbolisches, ein Imaginäres im Bild entstehen lassen. Es sind *Körperbilder*, die zugleich *Menschenbilder*, mit Hannah Arendt *Weltbilder*, da von Menschen gemacht, sind. Bald folgen Porträts, der Blick auf sich selbst, der Wunsch, diesen zu fixieren. Einen Körper zu fotografieren erzwingt wie von selbst eine Pose, der Blick des*der Fotografierenden und des*der Fotografierenden, sie sehen einen sozialen Körper. »Das Problem der Pose, die die Modelle vor der Kamera einnahmen, bestätigt nur auf besonders simple Weise, dass wir uns bereits *in corpore* mimisch und gestisch selbst in ein Bild verwandeln, noch bevor die Ablichtung *in effigie* von uns ein Bild macht.«¹

Die Figur *in effigie* ist für Belting wichtig, er verwendet sie über die engen Grenzen ihres rechtsgeschichtlichen Gebrauchs hinweg. Es lässt sich sagen, dass die Fotografie den *in effigie*-Akt, also den Akt der Nachstellung, der Substituierung des Körpers in einem Bild, genuin verkörpert. *in effigie* deutet zum technischen Vorgang eine symbolisch-imaginäre Vorstellung hinzu. Dies hat wesentlich mit der Assoziation von Körperbild und Menschenbild zu tun. Bilder »zeigen Körper, aber sie bedeuten Menschen«. (S. 87)

Es ist die »Analogie von Bild und Tod« (S. 143), die Belting im Mittelpunkt seiner Überlegungen in Kapitel 6 einkreist, von den Anfängen der Geschichte und den 7000 Jahre alten bemalten Statuen aus 'Ain Ghazal hin zur Fotografie und dem Gebrauch Neuer Medien. Die Fotografie hat uns »fest an [unsere] Körper gebunden« und damit an unsere Vergänglichkeit. »Der Impuls aus den Bildern den Tod zu verbannen, ist im Panorama der historischen Kulturen wohl immer schon die Kehrseite des Impulses gewesen, unseren Körper im Bild festzuhalten.« (S. 186–187)



Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft (= Bild und Text).

Wilhelm Fink Verlag, München 2001 (ger.). 278 Seiten, 16,1 × 23,7 cm, zahlreiche SW-Abbildungen.
Antiquarisch / ISBN 978-3-7705-34494
Brill | Fink, München 2011 (4. Auflage).
€ 56,- / ISBN 978-3-7705-5221-2



Abb. 8.21: Robert Frank, Kontaktabzug aus der Serie „The Americans“, in: „The Lines of my Hand“, 1972

daß ich an das Ende eines Kapitels“ gelangt war. Deshalb schließt das Buch mit einem Blick auf die Filme des Autors, die seither entstanden waren.

Aber die beiden letzten Bildseiten führen die Photographie durch die Hintertür wieder ein. Sie zeigen zweimal die Landschaft in Nova Scotia in Kanada, wo Frank damals lebte (Abb. 8.23). Der Panoramablick »verschwindet und angestrichelten Photographien stellt die Gleichung von Bild und Blick ebenso in Frage wie die Gleichung von Bild und Motiv.«² Anders gesagt, heißt Frank die Gleichsetzung von photographischem Abzug und dem Bild auf, das darauf zu sehen ist. Bis 1952 hatte Frank, wie er in einem Interview sagte, immer noch versucht, ein Bild zu machen, das wirklich alles sagte.³ Aber bald wollte er „nicht mehr von diesem einzelnen Photo abhängig sein: Man muß sich entwickeln“, wie es an einer anderen Stelle heißt.⁴ Er manipuliere und editiere wütend seine Photos in Collagen und ganzen Serien, „um nicht an dem eines Bild kleben zu bleiben“, das immer nur als Fragment aus einem Fluß der Erinnerung zurückbleibe. „Für mich hat das Bild aufgehört zu existieren.“⁵ Diese Bemerkung läßt sich nur verstehen, wenn man sie auf den Bildbereich bezieht, den die Kamera produziert: Der akquirierende Blick soll zu dem Medium, das ihn verlicht, Distanz halten; Frank arbeitet also mit dem Medium gegen die Dominanz des Mediums. Es „müssen einfach mehrere Bilder



Abb. 8.22: Robert Frank, Aus der Serie „Bus Photographs“, 1958, in: „The Lines of my Hand“, 1972

Doppelseite aus: Hans Belting, Bild-Anthropologie, 2001, S. 236–237.

Der Tod als »große Abwesenheit« wird im paradoxen Gefüge der Fotografie als Abwesenheit / Anwesenheit aufgehoben: Der Blick auf eine Fotografie nimmt ein Abwesendes wahr, zugleich etwas, das allein im Bild da ist, eine fotografische Erscheinung, im Bild ein unsterblicher, symbolischer Körper. Es ist das Bild, das anwesend ist, nicht das, was es zeigt. Belting zieht eine direkte Linie vom antiken Schattenriss zur an die indexikalische Aufzeichnung gekoppelten Fotografie. Der Lichtabdruck auf dem Filmmaterial hält eine Spur des Körpers fest, der auf diese Weise sein eigenes Abbild erzeugt. In der Moderne wird dieser »einfache Lichtabdruck des Körpers wie eine Flucht aus der Illusion eingeführt«. Es ist der Wunsch, so zitiert Belting Talbot, »das Vergänglichste aller Dinge, ein Schatten, ein Sinnbild für alles, was flüchtig ist«, für alle Zeiten in ein dauerhaftes Bild« zu verwandeln. Zugleich führt der Anblick dieses Bildes »in eine neue Todeserfahrung am Bild«. (S. 185)

Im Fotografie-Kapitel gelingen im Wechselspiel von anthropologischer Spekulation und präzisen Bildanalysen – etwa von Arbeiten von André Kertész, John Coplans, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto – Einblicke in eine mediale Perspektivverschiebung auf das Verhältnis von Körper und Bild ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dabei versucht die künstlerische Arbeit mit der Fotografie »eine Art Befreiung vom visuellen Fakt, um das Bild aus der Kontingenz zu lösen, welche das Material der Welt dem Subjekt entgegenbringt«. (S. 232)

In Robert Franks Bildern sieht Belting die Fotografie an ihre Grenzen gekommen, die »Kongruenz von Bild und Blick« erfährt einen »Riß«: »Die Welt besitzt keine Bilder von sich, die man ihr nur entreißen müßte.« (S. 229) Der in der Geschichte der Fotografie früh sich zeigende hegemoniale Anspruch einer totalen fotografischen Aneignung von Welt scheiterte an der »Krise der Referenz«, also an einer zunehmend sich dem Bild entziehenden Wirklichkeit wie auch an einer Überformung der Wirklichkeit durch das digitale Bild. »Die Photographie zeigt nicht mehr wie die Welt ist, sondern wie sie war, als man noch glaubte, sie im Photo besitzen zu können.« (S. 215) Dem folgt ein Vertrauensverlust in Bil-

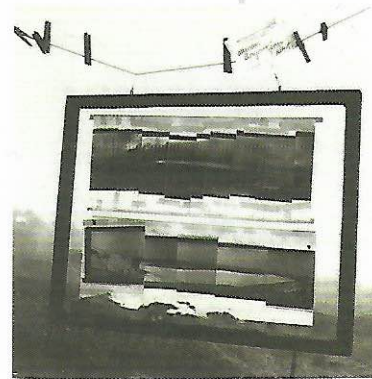


Abb. 8.23: Robert Frank, Landschaft in Nova Scotia, 1971, in: „The Lines of my Hand“, 1972

da sein“, damit ein Bild im Betrachter entstehen konnte. Zwar waren für ihn „die Bilder eine Notwendigkeit“, aber „es kommt darauf an, wie du sie präsentierst. Für den Betrachter muß etwas zu tun übrig bleiben“, damit er nachleben kann, was der Photograph erlebte, als er die Kamera betätigte.“⁶ Das Photo wurde in diesem Projekt in einem neuen Sinne ein Medium zwischen dem Bild im Produzenten und dem Bild im Betrachter.

Die Landschaft in Nova Scotia, mit der das Buch endet, erinnert in diesem Sinne nicht nur an einen Ort in der Welt. Vielmehr sollte sie „mein Inneres vor der Landschaft zeigen, mich selbst“, ohne daß Frank in Person im Bild erscheint.⁷ Die bei-

der: »Für mich hat das Bild aufgehört zu existieren« (S. 236), so Frank. In seinen späteren Arbeiten befragt er »die Transparenz der Photographie für ein Bild anderer Art, das seinen Ort im Subjekt besitzt« (S. 235), es ist eine Suche nach dem Bild im Bild.

»Die Krise der Referenz kann sich darin zeigen«, so Belting, »daß es keine akzeptierten Bilder mehr gibt, oder darin, daß da nur noch Bilder sind, welche die Realität der Körper unserem Blick entziehen und sie im Bild auflösen.« (S. 108) Heute laden die Bilder zur Körperflucht ein. »Die Post-Photographie erfindet künstliche Körper, die nicht sterben können.« (S. 186)

Im Verlauf seiner Überlegungen mischen sich anthropologische Denkfiguren mit Analysen früher, neuzeitlicher und zeitgenössischer Bildwerke ebenso wie mit Gesellschafts- und Bildkritik, eine leichte melancholische Spur durchzieht die dichte Argumentation des Buches, sie wird vor allem an jener Schwelle zur Gegenwart fühlbar, wo sich zeigt, dass »[w]ir inzwischen lieber von körperlosen Welten [träumen]. Vielleicht auch von solchen Schatten, die keinen Körper mehr brauchen, um zu entstehen«. (S. 216)

Einiges bleibt offen in der Architektur dieses Buches, so die in ihrer Herkunft und Systematik nicht geklärten, aber vielfach verwendeten Begriffe, etwa jener des Symbols. Ebenso verbleiben die konstruktivistischen Andeutungen im Halbdunkel. Indes kann Beltings Buch weiterhin als Angebot gelesen werden, den Blick auf die Fotogeschichte und auf die gegenwärtigen fotografischen Transformationen um Elemente einer historischen Anthropologie zu erweitern und auf diese Weise eine stets notwendige Revision der Figuration aus *Blick, Bild, Körper und Medium* zu ermöglichen.

1 Vgl. Falk Haberkorn und Marc Ries, »Vom Jemand zum Niemand«, in: *Camera Austria International* Nr. 166/2024, S. 92–93.

Marc Ries, Kultur und Medientheoretiker, Kurator, von 2009–2023 Professor für Soziologie und Theorie der Medien an der Hochschule für Gestaltung Offenbach (DE).