

Patrick Vogl **Von Gespenstern und unheimlichen Doppelgängern. Zur fotografischen Repräsentation von Freundschaft**

1. Freundschaftsbilder gibt es nicht. In Anlehnung an die Apostrophe „O meine Freunde, es gibt keine Freunde!“, von der die Philosophie der Freundschaft seit nahezu 2000 Jahren regelmäßig heimgesucht wird,¹ möchte ich mit einem ähnlich dunkel anmutenden Ausruf beginnen: O meine Freunde, es gibt keine Freundschaftsbilder! Auch wenn die Analogie etwas hinkt, soll hier mehr als ein rhetorisches Wortspiel Anklang finden. Der Verweis soll eine Schwierigkeit zum Ausdruck bringen, die dem Thema der Freundschaft seit jeher anzuhaften scheint und der man sich auch bei der Suche nach bildlichen bzw. fotografischen Darstellungen nicht erwehren kann: Es gibt sie und es gibt sie zugleich doch wieder nicht!

Sucht man nach Fotografien von Freundschaft, so sind zunächst die unerschöpflichen Bildarchive des Web geeignete Orte. Tappe ich also durch die Bilderlandschaft von Google, Istock, Flickr und Corbis, so finden sich unzählige mit *Freundschaft* betitelte Bilder: eine Polyphonie von lachenden, sich umarmenden, die Hände reichenden, miteinander spielenden Menschen, die auch von Portraits, Gruppenbildern, aber ebenso von Tierbildern und Floralem unterbrochen wird. Im ersten Moment mag die heterogene Bildgestalt der Freundschaft bemerkenswert erscheinen, doch die nahe liegende Frage nach der Gemeinsamkeit dieser Fotografien eröffnet den Blick auf ein weiteres Merkmal. Etwas scheint in all diesen Fotos auf unheimliche Art und Weise zu fehlen, ja das *Entscheidende* der Freundschaftsbilder scheint nicht sichtbar zu werden. In der Diktion des philosophisch-politischen Erbes des Freundschaftsbegriffes ausgedrückt: Das *Wesentliche* scheint abwesend zu sein. Denn jedem einzelnen Bild haftet mehr oder weniger stark die Frage an: Sind die dargestellten Personen nun wirklich FreundInnen oder doch ein Liebespaar, sind es gute Bekannte, KollegInnen oder gar Fremde, die nur zufällig etwas miteinander zu tun haben?

Anders als die Inszenierung romantischer Liebe, wo ein überdeterminiertes Bildgeflecht von Berührungen, Blicken, Gesten, Sujets und Symbolen für jene Eindeutigkeit sorgt, die uns eine Darstellung selbstverständlich als Abbildung von Liebe erkennen lässt, hat sich offenbar keine äquivalente Bildsprache der Freundschaft ausgebildet.² Im Gegensatz

zu den Herzen und Rosen, Ringen und Küssen scheinen hier ähnlich starke symbolische Zeichen zu fehlen. Der Handschlag, die Umarmung, gemeinsames Spiel oder Lachen – dies alles sind Indizien für eine mögliche Freundschaft, doch die Elemente verdichten sich nicht zur Verbindlichkeit und Klarheit eines umfassenden Deutungsmusters. Viel eher verstricken sich die zögerlichen Ansätze einer freundschaftlichen Bildsprache einerseits in den Fangnetzen der Liebe, in der sie unweigerlich zu Ende gehen, oder aber sie kommen über die Ebene der Bekanntschaft nicht hinaus: Entweder die Nähe der Dargestellten wird zu groß, die Berührungen zu intim, die Blicke zu begehrlisch, wodurch die Bildsymbolik zur Liebe (zur Erotik und Sexualität) gleitet, oder es wird umgekehrt die zwischenmenschliche Distanz zu groß, die Berührungen bleiben vage, die Blicke gehen auseinander und die Personen erscheinen wie nebeneinander stehende Bekannte oder Fremde.

Freundschaft, ein Gespenst? In Jacques Derridas *Politik der Freundschaft* finden wir eine mögliche Erklärung für dieses Entgleiten der Freundschaft im Bild. Derrida sieht die Freundschaft in jener unheimlichen „Nicht-Gegenwärtigkeit“ begründet, die dem Gespenst zu Eigen ist.³ Aus Gruselfilmen kennt man das Gespenst als amorphe Erscheinung eines vielleicht schon lange verstorbenen Menschen, dessen Geist nicht zur Ruhe kommt und immer wieder aus einem anderen Zeit-Raum kommend in die Gegenwart herein spukt. Derridas Lesart entsprechend ist das Wesentliche des Gespenstes seine Ungewissheit und Unfassbarkeit, die letztlich auf der Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit basiert. Irgendwo zwischen Leben und Tod geistert das Gespenst in einer Art Zwischenzeit, die sowohl der eindeutigen Kategorisierung von An- und Abwesenheit entgeht als auch die Ordnung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft übersteigt.

Warum aber sollte die Freundschaft auf einer ähnlich verfassten Zeitlichkeit basieren? Derrida zufolge gründet die Freundschaft im Akt des liebenden Versprechens – und im Vertrauen darauf. Obzwar die gemeinsame Vergangenheit und der sprichwörtliche ‚Scheffel Salz‘ wichtig für das Zustandekommen von Freundschaft sind, liegt darin doch nicht ihr entscheidendes Moment. Dauerhaftigkeit bestärkt zwar gegenseitiges Vertrauen und erleichtert das Versprechen der zukünftigen Freundschaft, doch wichtiger als die gemeinsame Vergangenheit ist die Zukunft der Freundschaft, die erst durch den „ekstatischen Ausgriff“ des Versprechens eröffnet wird. Dieser Moment der vorausseilenden Liebe, die in letzter Konsequenz über den Tod des Freundes hinausreicht,⁴ ist die „stets [...] *aufs neue* ansetzende Wiederholung des eröffnenden Augenblicks [...]“⁵ Der Akt des Versprechens ist stets auf's Neue zu leisten, weil die Zukunft trotz aller Vertrautheit ungewiss bleibt. Denn immer besteht die Gefahr des Verrats: Der Freund kann sein Wort brechen, sich als Keim-Freund entlarven und – vielleicht – sogar zum Feind werden. Da es anders kommen kann als

erwartet, bleibt die Freundschaft immer dem *gefährlichen Vielleicht* und der Ungewissheit einer offenen Zukunft ausgesetzt. Folgt man Derridas Argumentation, so ist die Partizipation des *Vielleicht* keineswegs als Indiz für die Unvollkommenheit der Freundschaft oder als Mangel zu verstehen, sondern als grundlegende Möglichkeitsbedingung von Freundschaft überhaupt. Wäre die Ungewissheit in Furcht vor Enttäuschung durch Gewohnheit gebannt, dann hätte die Freundschaft keine Zukunft. Sie wäre eine Angelegenheit reiner Berechenbarkeit, die weder den Einsatz eines Versprechens noch den Glauben daran erfordern würde. Anders formuliert: Freundschaft aus reiner Gewohnheit verkommt zur bloßen Gegebenheit ohne Zukunft, einer dem Zweifel entzogenen und in Sicherheit gebrachten Tatsache.

Betrachtet man die Freundschaft als gespenstische *Unzeit*, so kann es kaum erstaunen, dass diese dem Augenblick der Fotografie entgeht, zumal wir spätestens seit Mystery-Serien wie *Akte X* wissen, dass sich Gespenster prinzipiell nicht auf Zelluloid bannen lassen: Einzig eine unheimliche Leerstelle wird nach der Foto-Ausarbeitung zurückgeblieben sein. Dementsprechend mag es auch nicht weiter verwundern, dass, abgesehen von einigen naiv-romantischen Geschenkbüchlein zum Thema Freundschaft, kaum andere Fotopublikationen zu finden sind⁶ – die Frage nach der Un/Möglichkeit der fotografischen Repräsentation von Freundschaft wird nun anhand eines Bandes mit außergewöhnlicher Entstehungsgeschichte weiter verfolgt.

2. Wie man ein Gespenst fangen kann: Der Fotoband *Augenblicke der Menschlichkeit – Liebe – Freundschaft – Familie* 300 Fotografien als Ergebnis eines hochdotierten weltweiten Wettbewerbs, der 1999 unter dem Titel *Milk – Moments of Intimacy, Laughter and Kinship* ausgerufen wurde, sind in diesem Band versammelt.⁷ Die Beurteilungskriterien verlangten nach „authentischen Bildgeschichten“, die „wahrhaftige Emotionen“ vermitteln sollten.⁸ Wie im Vorwort mehrfach zu lesen ist, haben sich daran mehr als 17.000 FotografInnen aus 164 Ländern beteiligt und über 40.000 Bilder eingeschickt. Dieser ungeheuerlichen Menge entsprechend ist das erklärte Ziel von *MILK* nichts weniger, als „den Kern des Menschlichen einzufangen.“ Auf gewisse Weise sind wir hier wieder beim Thema des Gespenstes, soll doch ein Wesen eingefangen werden, das sich, wie die Theoriegeschichte zeigt, nicht so einfach fassen lässt, ja dessen Existenz nicht einmal sicher bezeugt ist. Die Frage danach, was dieses Wesen sein könnte, wird hier ganz eindeutig beantwortet: Der Kern des Menschen sei seine Sozialität, seine Menschlichkeit, die sich in Form von Familienleben, Freundschaft und Liebe äußert. Was allerdings das ‚Wesen‘ der Freundschaft sei und wie diese fotografisch sichtbar gemacht werden soll, bleibt vorerst unklar. In den folgenden Analysen möchte ich das Freundschaftsbild dieser Publikation im Detail rekonstruieren.

2.1 Diskursive Ausgangspunkte Das Fotoprojekt *MILK* knüpft an die Ausstellung *Family of Man* von Edward Steichen aus dem Jahre 1955 an und bildet explizit die Fortsetzung jenes universalistischen Anspruchs, „die ganze Bandbreite der menschlichen Gefühle und den unveränderlichen Wesenskern aller Menschen zu zeigen.“⁹ Ziel des Wettbewerbs war es demnach, die vermeintliche Natur des Menschen zu visualisieren und zu dokumentieren. Hier geht es also weniger um Schönheit und Kunst, als vielmehr um Objektivität und Wissenschaft: Die präsentierten Fotos werden als Dokumente der Wahrheit stilisiert. Der zweifelhafte Anspruch auf Repräsentativität, der schon in der Betonung von Globalität und Quantität zum Ausdruck kommt, kann exemplarisch an jenem Satz verdeutlicht werden, in dem die Linse einer Kamera „so klar wie die Luft, frei von Vorurteilen und geistigem Ballast, der unsere Sicht trübt“ beschrieben wird. Im Zeitalter digitaler Bildbearbeitung wirkt diese Aussage geradezu irrwitzig, sagt sie doch im Grunde nichts anderes als: Das Foto zeige notwendigerweise die Wahrheit. Dem Ideal „einer sich selbst aufzeichnenden Natur“¹⁰ entsprechend wird die Fotografie in ein fiktives Feld absoluter Wahrhaftigkeit überführt. Dieser naiven Naturalisierung ist auch jenseits digitaler Verfahren entschieden zu widersprechen, denn weder die Linse einer Kamera, d.h. die Technik der Fotografie, noch der Blick, der durch diese Linse geht, sind frei von Vorurteilen und sozio-kulturellen Prägungen. Im Falle von *MILK* wird diese der Fotografie immanente ‚Trübung‘ durch die Auswahl der Jury gewissermaßen verdoppelt und durch die Reduktion auf 300 Fotografien vollends in das Feld sozio-kulturell geprägter Sichtbarkeit und Ästhetik überführt – dadurch aber zugleich eindeutig verortet. Das „zu jedem von uns“, zu dem diese Bilder „klar und universell verständlich“ sprechen sollen, muss somit auf die christlich-humanistisch geprägte westliche Welt eingeschränkt werden. Der Anspruch auf universelle Gültigkeit und Repräsentativität kann letztlich als imperialistischer Traum ausgelegt werden, der sich mit ignoranter Leichtigkeit über Differenzen hinweg setzt.

2.2 Zwischen Familie und Liebe – die Stammesgeschichte der Freundschaft Ein Blick auf den unmittelbaren Bildkontext ist zunächst angebracht. Der Fotoalbum gliedert sich in die drei Kapitel *Familie*, *Freundschaft* und *Liebe* zu je 100 Fotografien. Diese klare Gliederung legt nahe, dass die Bildgestalt der Freundschaft vorerst in Abgrenzung zu den anderen Bereichen konstituiert wird. Doch jenseits dieser Abgrenzungen finden sich die *Augenblicke der Menschlichkeit* unter einem übergeordneten Prinzip vereint: die Familie. Deren herausragende Stellung zeigt sich bereits in der Anordnung der Kapitel: Entgegen der Ankündigung des Titels beginnt der Band mit der Bildgeschichte der Familie. Die Familie ist aber nicht nur Auftakt, sondern zugleich auch Endpunkt dieser Erzählung, denn die Liebe führt – der heterosexuell-christlich-bürgerlichen Logik des Foto-

bandes folgend – unweigerlich über Hochzeit, Sex und Schwangerschaft wieder zurück zur Familie. Diese wird gewissermaßen als ‚natürlicher‘ Ausgangspunkt und Voraussetzung von Menschlichkeit inszeniert und formt den konstitutiven (Bild)Hintergrund, aus dem heraus erst Freundschaft, dann Liebe sichtbar werden. Mit Derrida kann diese Kopplung an die Familie als „Schematismus der Abstammung“ bezeichnet werden, wodurch die Freundschaft im Stamm, in der Gattung, im Geschlecht, im Blut und in der Nation verwurzelt wird.¹¹ Fußt Freundschaft auf dieser familiären Abstammungsgeschichte, so folgt daraus unweigerlich das Strukturprinzip Gleichheit – als Nivellierung der Unterschiede und als Ausschluss des Fremden. Ist der Schematismus der Abstammung grundsätzlich androzentrisch, so ist im Weiteren mit jenem doppelten Ausschluss des Weiblichen zu rechnen, der für die Tradition des Freundschaftsbegriffes bezeichnend ist: der Ausschluss der Freundschaft und der Ausschluss der gegengeschlechtlichen Freundschaft zwischen Mann und Frau.

Träumen wir mit Derrida von einer „Freundschaft, die über die Nähe des gleichartigen und gleichgeschlechtlichen Doppels hinausginge“, von einer Freundschaft jenseits der „natürlichsten wie der alles andere als natürlichen Verwandtschaft“ und fragen wir uns mit ihm, wie Freundschaft (bzw. Politik) „Jenseits des Brüderlichkeitsprinzips“ aussehen könnte,¹² so denken wir in eine gänzlich andere Richtung als der vorliegende Fotoband.¹³

3. Die Bildkonstruktion der Freundschaft in *Augenblicke der Menschlichkeit*

Wie aufgrund der universalistischen Ansprüche nicht anders zu erwarten ist, basiert die Bildkonstruktion auf dem Gedanken der prinzipiellen Gleichheit aller Menschen. Diese ethisch-abstrakte Idee wird naiv-konkret verbildlicht und auf körperliche Ähnlichkeit/Gleichheit in Bezug auf Aussehen und Verhalten der Abgebildeten reduziert. Im Gegensatz zu den teils recht widersprüchlichen Freundschaftspaaren im Netz¹⁴ finden wir hier ein Freundschaftsbild, das durchgängig auf Symmetrie und Gleichheit gründet. Trotz der Heterogenität der einzelnen Fotografien, trotz der *multikulturellen* Bildkontexte zeigt sich nur in wenigen Ausnahmen ein Minimalmaß an Differenzen zwischen den FreundInnen, das auf den Unterschied des Geschlechts, der Hautfarbe und des Alters beschränkt bleibt. Ob spielende Kinder in Indien, trauernde Frauen in Afrika oder ins Gespräch vertiefte Männer im Centralpark, immer scheint die Freundschaft durch Homogenität gekennzeichnet. Die Grundstruktur der fotografischen Konstruktion zeigt sich am Deutlichsten in den immer wiederkehrenden Motiven von Menschen, die einander wie Zwillinge gleichen. Schon das Eröffnungsbild (Abb. 1) steht sowohl prototypisch für die Bildfamilie der freundschaftlichen Zwillingspaare als auch für die gesamte Bildgeschichte der Freundschaft.



1 Pisit Senanunsakul, Thailand

3.1 Halluzinogene Doppelung Dieses Bild ist zuallererst befremdlich: Da stehen zwei alte Frauen, die sich wie Zwillinge gleichen, in außerirdisch anmutenden Raumanzügen, mit silbernen Helmen, an denen Kugeln und bunte Bändchen herunterbaumeln, völlig eingeschlossen von einer grün-gelben Graslandschaft, stecken die Köpfe zusammen und lachen mit zusammengekniffenen Augen und offenen, halb zahnlosen Mündern. Ein unheimliches Gelächter, das unergründlich und etwas bedrohlich wirkt. Wir sind zu diesem Lachen nicht eingeladen, denn im Vordergrund ist eine Schnur quer durch den Bildraum gespannt, an der Grasbüschel, magischen Artefakten gleich, montiert sind. Die Grasschnur bildet eine symbolische Grenze, die uns von den beiden Frauen trennt und uns vorerst den Zugang, letztlich aber auch das Verständnis ihres Lachens verwehrt.

Doch die Unheimlichkeit der Darstellung gründet vor allem in der klonhaften Gleichheit der beiden Frauen, die sich bis zur spiegelbildlichen Körperhaltung erstreckt. Ganz so, als wäre in der Bildmitte ein unsichtbarer Spiegel aufgestellt, erscheint auch der Hintergrund gespiegelt. Wie im Rausch verdoppeln sich die Bildelemente und man vermag nicht mehr zu entscheiden, welche der beiden Gestalten das Original und welche die halluzinierte Doppelgängerin ist, ja was man da für Wesen vor sich hat.

Nicht nur die irrealen Spiegelbildlichkeit, die befremdliche Tracht und das unheimliche Gelächter lassen diese Darstellung ins Utopische und Außerirdische gleiten, sondern auch der völlig a-sozialisierte Bildraum. Die Inszenierung findet einerseits im Verborgenen statt, im privaten Innenraum einer von Grasbüscheln nach außen hin abgeschlossenen und so den Blicken der Anderen entzogenen Lichtung, und andererseits an einem Na-

tur-Ort, der so weit außerhalb der westlichen Zivilisation liegt, dass kaum mehr eine Verbindung zu unserer alltäglichen Lebenswelt herstellbar ist. Die einzige Verbindung, die wir vielleicht zu diesen beiden Frauen haben, ist das Lachen. Als ob die Autoren des Buches jegliches Fehlgehen in halluzinogene Interpretationen verhindern wollten, wurde folgender Aphorismus gegenübergestellt: „Lachen ist die kürzeste Verbindung zweier Menschen.“¹⁵ Die kürzeste Verbindung von hier in die Reisfelder Burmas oder in den Weltraum ist das Lachen – ein telepathischer Brückenschlag ins Andere. Dem bereits angeklingenen ‚universellen Wesenskern‘, den ich mit diesen Frauen teile, entsprechend wird die Abkürzung über das Lachen nahegelegt, um die unendliche kulturelle Distanz zu überspringen und entweder den Kopf dazuzustecken, oder aber die Befremdlichkeit des Bildes zu durchbrechen und so folgendes Verständnis zu erlangen: *Sieh an, auch die Wilden lachen, wir haben also auch mit diesen Menschen etwas gemeinsam.* – Vielleicht lachen die beiden Frauen aber auch über die Unangemessenheit dieser Fotografie.

Freundschaft erscheint in diesem Bild als phantasmatische Gleichheit und Symmetrie von Zweien. Der Freund, der im berühmten Satz des Cicero als *anderes Ich* beschrieben wird, wandelt sich darin zu jenem Freund, der *das gleiche Ich* ist. Der ciceronische Freund, der als anderes Ich mein Vorbild ist, wird hier zum Abbild meines Selbst. Wählt Cicero für den vorbildlichen Freund den Begriff *Exemplar*, worin sich bereits die Verschmelzung von Original und Kopie ankündigt,¹⁶ so sieht er den Freund immer noch als Idealisierung unseres Selbst, der zwar *gleich, aber doch ein bisschen besser ist*. In der vorliegenden Darstellung wird allerdings auch der letzte Rest Differenz nivelliert. Wir sehen das „gleichartige und gleichgeschlechtliche Doppel“¹⁷ in hyperrealer Reinform, das jegliche individuelle Eigenart verloren hat. Die Zwillingsschwestern lassen die Freundschaft im Modus des familiären Schematismus und einer auf Abstammung basierenden Gemeinschaft erscheinen. Die Zusammengehörigkeit der Frauen wird weniger über gemeinsame Tätigkeiten (Lachen, Arbeit) als vielmehr über das idente Aussehen und die gleiche Stammestracht sichtbar. Die familiäre Stammesidentität ersetzt offensichtlich Individualität. Das Fremde, das Eigenartige, das Andere des Anderen bleibt radikal ausgeblendet, obgleich es über die Befremdlichkeit des Bildes auf einer anderen Ebene in die Ordnung des Sichtbaren zurückdrängt.¹⁸

3.2 Das Prinzip Entsexualisierung Die Figur des Doppels verweist auf Gleichheit und Symmetrie gleich wie auf eine Entsexualisierung als weiteres strukturierendes Prinzip der Bildkonstruktion Freundschaft. Darunter verstehe ich die Ausklammerung der Sexualität bzw. der sexuellen Lust, die in diesem Fotoband auf zweifache Weise durchgeführt wird: einerseits durch Gleichgeschlechtlichkeit, andererseits durch das Alter der Personen. Es ist auffällig, dass beinahe nur Kinder oder alte Menschen dargestellt werden. Das mittlere Le-

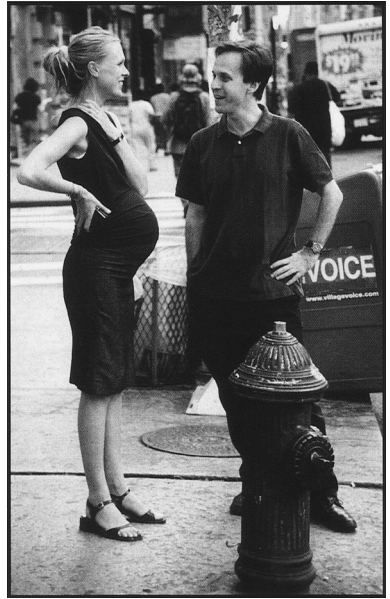
bensalter scheint ausschließlich der Liebe oder der Familie vorbehalten zu sein und wird in der Inszenierung von Freundschaft fast vollständig ausgeblendet. Gleichgeschlechtlichkeit bezeichnet – dem heterosexuellen Prinzip des Bandes folgend – den expliziten Ausschluss von sexueller Lust und letztlich der Sexualität überhaupt. Dadurch wird eine klare Abgrenzung gegenüber der Bildsprache romantischer Liebe möglich, deren Inszenierung in diesem Band wesentlich auf gegengeschlechtlicher Anziehung, sexuellem Begehren und dem grundlegenden Ausschluss der homoerotischen Lust basiert. Die Überschreitung der gleichgeschlechtlichen Grundstruktur ist nur in Ausnahmen, den Kindern oder den ‚Alten‘ erlaubt. Doch dies bedeutet keineswegs eine Gefährdung der prinzipiellen Entsexualisierung von Freundschaft. Denn sowohl Kinder als auch alte Menschen erscheinen, dem gängigen Deutungsmuster entsprechend, als asexuelle Wesen. Der Logik des Bandes folgend ist der Geschlechtsunterschied von Kindern zu vernachlässigen, da die kindliche Zuneigung nicht als Ausdruck von sexueller Lust zu lesen sei, wohingegen die Gegengeschlechtlichkeit in Freundschaftsbildern alter Menschen gewisser Vorkehrungen bedarf, um sexuelle Assoziationen zu vermeiden. In jenen wenigen Fotografien, in denen Freundschaften zwischen (alten) Männern und Frauen dargestellt werden, finden wir zwei Techniken der Entsexualisierung: einerseits die Parodie, in der die Gesten der romantischen Liebe stark übertrieben inszeniert und durch das gemeinsame Lachen als Witz gekennzeichnet werden, andererseits die Stilisierung gemeinsamen *Elends*, beispielsweise der Obdachlosigkeit, das derart in den Vordergrund gerückt wird, dass alle anderen Lesarten verdeckt werden.

Das folgende Beispiel (Abb. 2) stellt eine bemerkenswerte Ausnahme in dieser Bildgeschichte dar. Es ist die einzige Darstellung, die sowohl aus der gleichgeschlechtlichen Grundstruktur als auch aus dem freundschaftlichen Altersrahmen heraus fällt. Diese Fotografie gibt Möglichkeit, das Freundschaftsbild gewissermaßen vom äußersten Rand her weiter zu rekonstruieren.

3.3 Freundschaft zwischen Mann und Frau und der ausgeschlossene Sex

Warum weiß ich sofort, dass diese zwei Menschen kein Liebespaar sind, dass der Mann gewiss nicht der Vater des ungeborenen Kindes ist und Sex keine Rolle spielt?

Auf den ersten Blick offenbart sich zweierlei: die Schwangerschaft der Frau und die Distanz zwischen den beiden Personen. Die distanzierten Körperhaltungen signalisieren eine klare Abgrenzung, die der familiären Liebe eindeutig widerspricht. Es fehlt Intimität, es fehlt die liebevolle Umarmung oder ein anderer klarer Hinweis auf gegenseitige Zuneigung, der die Zusammengehörigkeit als Paar ausweisen würde. Obwohl der Mann direkt ins Gesicht der Frau blickt, sie anlächelt, ist seine Körperhaltung betont distanziert und eher abgewandt. Nur der zur Seite gedrehte Kopf und die Schulter weisen in ihre Richtung, der Rest



2 Roy Hyrkin, USA

des Körpers weist in eine andere Richtung. Durch den eng anliegenden Arm und die im Hosensack verborgene Hand wird die der Frau zugewandte Körperseite klar konturiert. Auch die Frau betont ihre Körpergrenze sowohl durch den Arm, der quer über die Brust zum Hals verläuft, als auch durch die kerzengerade Beinhaltung. Die Füße zeigen zwar tendenziell in Richtung des Mannes, wirken aber eher verwurzelt als zum Gehen bereit, und stehen so eng nebeneinander, dass auch die Fußhaltung auf gewisse Weise verschlossen erscheint. Der spiegelbildlich in die Hüfte gestemmte Arm der Frau formt eine Pfeilspitze, die weg vom Gegenüber und aus dem gemeinsamen Bildraum weist.

Trotz räumlicher Nähe entsteht kein liebevoller Intimitätsraum, denn der Zwischenraum wird einerseits betont und andererseits nach beiden Richtungen hin offen gehalten. Hier wird nicht die Einheit der Liebenden oder das zukünftige Familienglück symbolisiert, sondern eher die zufällige Begegnung zweier Bekannter, deren Wege sich kreuzen und bald wieder trennen werden. Beide Personen wirken trotz des Lächelns, trotz der lässig in die Hüften gestemmten Arme etwas steif und reserviert. Die einander zugewandten Gesichter zeigen bei genauerer Betrachtung einen verschlossenen, erstarrten Ausdruck. Es entsteht der Eindruck, dass die Personen aneinander vorbeischaun, ganz so, als erwartete die Frau noch flüchtige Abschiedsworte, die in etwa lauten könnten: *Hat mich gefreut dich wieder mal zu treffen! Und... alles Gute mit dem Baby!*

Obwohl Gespräch und Lachen als Freundschaftshinweise gelesen werden können und auf ein gewisses Maß an Sympathie verweisen, widersprechen sowohl die abweisende Körperhaltung als auch die Zufälligkeit der Begegnung einer freundschaftlichen Deutung – die Lektüre könnte an dieser Stelle aufgegeben werden, denn die Entsexualisierung der Freundschaft wird darin offensichtlich.

Doch über die in ihrer Schwärze halbverborgene phallische Wassersäule, die mit dem Rumpf des Mannes zu verschmelzen scheint, kommt ein Moment in diese Darstellung, das zu einer gewagteren Lesart einlädt. Betrachtet man die Haltung des Mannes etwas genauer, so zeigt sich, dass nicht die Schulter nächst zur Frau steht, sondern sein Becken, das durch den in die Hüfte gestemmtten Arm noch weiter vorgeschoben wird. Der Körper beschreibt von der Schulter bis zum Fuß eine sanft konvexe Kurve und beult sich in der *genitalen Mitte* etwas aus. Drückt sich darin, trotz der ansonsten eher abweisenden Körperhaltung, nicht ein gewisses Begehren, eine gewisse Sehnsucht aus, doch näher zu kommen – näher als die Diskretion einer schwangeren Frau gegenüber erlauben würde? Aus dieser Perspektive erscheinen die beiden Personen doch recht nahe. Denn würde der rechte Arm des Mannes nicht so eng am Körper anliegen, wäre die Hand nicht leger im Hosensack verstaut – vielleicht Symbol der latent vorhandenen Begierde –, dann würde er die Frau unweigerlich berühren. Die wenigen Zentimeter zwischen Ellenbogen und Bauch markieren zwar eine sittsam aufrecht erhaltene Grenze, die jedoch mit Leichtigkeit überschritten werden könnte. Bekommt der Gesichtsausdruck des Mannes, der leicht geöffnete Mund, der direkte Blick, durch diese Lesart nicht etwas Verführerisches? Folgt man diesem Ansatz etwas weiter, so erscheint nun der schwangere Bauch der Frau als direkte Entgegnung auf das sexuelle Begehren des Mannes. Als Antwort auf das vorgeschobene Becken streckt sie den Bauch heraus und stellt die Schwangerschaft dazwischen. Die fest am Boden aufgesetzten Füße wirken nun wie die entschlossene Weigerung, der Einladung des Mannes zu folgen. Der angewinkelte Arm erscheint nun als Schutzschild, als Verteidigungshaltung, die sich in der Hand fortsetzt: Die verletzte Stelle des Halsansatzes wird schützend verdeckt. Die Körperhaltung der Frau signalisiert Zurückhaltung, Abwehr, vielleicht auch Furcht. Die Halsberührung, die verkrampft wirkenden Finger und der starre, nachdenkliche Gesichtsausdruck können als Zeichen der Verlegenheit interpretiert werden.

Diese zweite, *verborgene* Ebene darf nicht als subjektive Sexualisierung der Bildelemente verstanden werden, sondern bildet die logische Fortsetzung der allgemeinen Matrix dieses Fotobandes, die grundlegend auf der Hetero-Sexualisierung und dem Ausschluss der Homosexualität aufbaut. Dadurch gleitet die Bildsprache der gegenge-

schlechtlichen Freundschaft geradezu unweigerlich zu Liebe, Erotik und Sexualität und man könnte schließen: Der Sex lauert immer irgendwo – in den dunklen Schatten oder uneinsichtigen Hosensäcken.

4. Grundlegende Geschlechterstereotypen und die Zusammengehörigkeit der FreundInnen

Wie bereits gezeigt wurde, basiert die bildliche Zusammengehörigkeit der FreundInnen in erster Linie auf der körperlichen Ähnlichkeit der Personen. Zugleich wird die Freundschaft aber auch durch eine besondere räumliche Nähe repräsentiert, die die FreundInnen als symbolische Einheit gegenüber ihrer Umgebung sichtbar macht. Diese räumliche Nähe verweist auf Vertrautheit und Intimität und wird durch körperliche Gesten und Berührungen noch stärker verdeutlicht. Die mehr zufällig denn beabsichtigt erscheinende Berührung der Schultern, der Handschlag, das Händehalten, das einseitige oder symmetrische Auflegen der Hand und die innige, gegenseitige Umarmung sind immer wiederkehrende Berührungen. Diese Gesten sind zentrale Konstruktionselemente des Freundschaftsbildes, insofern dadurch emotionale Verbundenheit unmittelbar sichtbar wird. Im Sinne der heterosexuellen Matrix des Bandes sind diese Berührungen unter Gleichgeschlechtlichen kein Verweis auf Sexualität oder Lust, sondern Zeichen von Sympathie und ‚platonischer‘ Liebe. Bei gegengeschlechtlichen Freundschaftsparen, deren prinzipielle Möglichkeit in wenigen Ausnahmen eingeräumt wird, bedarf es, wie gezeigt, diverser Vorkehrungen, um die Berührungen freundschaftlich erscheinen zu lassen. Sind die Verweise auf Liebe und Sexualität nicht durch Alter, die Techniken der Parodie oder der Stilisierung gemeinsamen Elends gebannt, so muss ein Mindestmaß an körperlicher Distanz gewahrt werden. Obzwar die Möglichkeit der Freundschaft zwischen Mann und Frau nicht prinzipiell ausgeschlossen wird, erscheint diese selbst unter betont distanzierteren Bedingungen tendenziell durch Sexualität gefährdet.

Die Zusammengehörigkeit der FreundInnen wird darüber hinaus aber auch über gemeinsame Tätigkeiten repräsentiert: Lachen und Trauern, das gemeinsame Gespräch, Rauchen, Essen, Tanzen, Feiern und – ausschließlich bei Kindern – das Spiel erscheinen bevorzugt. Betrachtet man diese Tätigkeitsbereiche etwas genauer, so offenbart sich eine grundlegende Differenz zwischen den Geschlechtern. Freunde sind oft im Moment des Gesprächs fotografiert – zu zweit sitzen sie etwa unter einem Baum und unterhalten sich, wohingegen das Gespräch unter Freundinnen nicht sichtbar wird. Männerfreundschaft wird dadurch zugleich rationalisiert und als Moment erhabener Ruhe inszeniert: Männer lassen sich von der Anwesenheit einer Kamera nicht irritieren, kümmern sich nicht um die Außenwahrnehmung und richten weiterhin ihre Aufmerksamkeit auf das Gegenüber, wo-

durch Unabhängigkeit und Ernsthaftigkeit zugeschrieben wird, die nicht auf den fotografischen Moment reduziert werden kann, die den Bildrahmen übersteigt und bloß angedeutet werden kann. Die Freundinnen hingegen sprechen auffällig wenig in diesen Fotografien. Sie scheinen eher zu posieren, unterbrechen ihre gemeinsamen Tätigkeiten und blicken lachend in die Kamera. Dadurch wird Freundinnenschaft einerseits emotionalisiert und abgewertet und andererseits in Abhängigkeit von der Kamera inszeniert. Freundinnenschaft erscheint als nach außen gerichtete Pose und Oberflächenerscheinung, der Tiefe und Ernsthaftigkeit abgesprochen werden, und die tendenziell auf den Moment der Sichtbarkeit reduziert wird. Ganz im Sinne der androzentrischen Tradition des Begriffes bleibt die *wahre* und *erhabene* Freundschaft Männern vorbehalten, wohingegen Freundinnenschaft auf Emotionalität beschränkt bleibt.

Abschließend möchte ich zum Anfang zurückkommen: Denn die Frage nach der Un/Möglichkeit der fotografischen Repräsentation von Freundschaft ist noch nicht beantwortet. Obwohl sich in *Augenblicke der Menschlichkeit* gezeigt hat, dass durch die scharfe Abgrenzung gegenüber den Bereichen Familie und Liebe und durch die Homogenisierung der Freundschaft eine gewisse Klarheit und Einheitlichkeit auch der freundschaftlichen Bildsprache möglich wird, scheint diese Lösung doch nicht ganz überzeugend. Das vorliegende Freundschaftsbild ist ein Konstrukt, das durch die Aufgabenstellung des Fotoprojekts und die anschließende Bildauswahl um Differenzen und Widersprüchlichkeiten bereinigt und auf eine homogene Bildgestalt reduziert wurde. Trotz der repräsentativen Ansprüche spiegelt dieses Freundschaftsbild eher die unausgewiesenen Vorurteile der Initiatoren, reproduziert androzentrische Grundzüge der Tradition des Freundschaftsbegriffes und wird der Vielfältigkeit, Offenheit und Einzigartigkeit dieses besonderen Verhältnisses wohl kaum gerecht. Wenn James McBride im Vorwort schreibt, „dieses Buch [ist] nicht nur eine Sammlung prächtiger Fotos, sondern auch ein Familienalbum, in dem wir all unsere Verwandten wiederfinden“, so mag das unter Umständen nachvollziehbar scheinen. Wen ich allerdings in diesen Fotografien vermisse, das sind jene Freunde, die nicht mit mir verwandt sind, die mir nicht gleichen, die grundlegend anders sind, die ich teils nicht verstehen kann, die mir fremd sind, und die ich trotzdem Freunde nenne. Denen ich trotzdem Vertrauen schenke und die mir etwas geben, das grundlegend über meinen Horizont hinausgeht und diesen erweitert.

Freundschaft wird in diesem Fotoband in Analogie zur Familie als natürliche Gegebenheit inszeniert und bleibt auf die Verwandten und Nächsten beschränkt. Das ‚Wesen‘ der Freundschaft wird in der Gleichheit verwurzelt, doch gerade in der Differenz, in der Andersartigkeit der FreundInnen scheint mir die Besonderheit dieses Verhältnisses zu lie-

gen. Gerade in der Möglichkeit der *Fernstenliebe*, der Freundschaft zu den *Fremden* möchte ich mit Derrida jenes ausgezeichnete Merkmal der Freundschaft sehen, das eine Überschreitung der naturalisierten Hegemonien und der institutionalisierten *Standesgrenzen* möglich macht und den Weg zu einer gerechteren Politik weist. Ob diese Freundschaft *Jenseits des Brüderlichkeitsprinzips* als essentialistische Idealisierung oder aber als performativer Entwurf verstanden wird, diese Idee der Freundschaft bleibt in jedem Fall im gespenstischen Schwebезustand zwischen An- und Abwesenheit. _____

1 Vgl. Klaus-Dieter Eichler (Hg.), *Philosophie der Freundschaft*, Leipzig 1999.

2 Vgl. Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg 1952.

3 Vgl. dazu u. im Folgenden: Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, Frankfurt a.M. 2000, S. 9ff.

4 Ebd. S. 33: „Ich könnte nicht aus Freundschaft lieben, ohne mich dazu zu verpflichten, [...] den anderen über den Tod – also über das Leben hinaus zu lieben.“

5 Ebd., S. 36.

6 Es scheint, als würde das Bedürfnis nach Freundschaftsbildern durch private Fotoalben bereits abgedeckt.

7 Vgl. dazu u. im Folgenden: *Augenblicke der Menschlichkeit: Liebe, Freundschaft, Familie*, München 2007, S. 5ff. Die Auswahl traf eine Jury rund um den ehemaligen Präsidenten der Agentur *Magnum Photos* Elliot Erwitt. Vgl. <http://www.milkphotos.com>

8 Vgl. *Augenblicke 2007* (wie Anm. 7), S. 5ff.

9 Ebd., Klappentext und Vorwort.

10 Vgl. Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M. 2002, S. 16f.

11 Derrida 2000 (wie Anm. 3), S. 11.

12 Ebd., S. 10

13 Gewissermaßen als Antwort auf derridasche Träumereien schreibt McBride im Vorwort zum Kapitel *Familie*, nachdem er diese pathetisch als „letztes Wunder dieser Erde“ und als „letzte Bastion der Vernunft“ beschworen hat, so als würde er unsere Einwände gegen die Familie als Prinzip vorausahnen: „Stammes-

denken muss nichts schlechtes heißen. Es bedeutet nicht Krieg. Es bedeutet nicht Trennung. Es bedeutet nicht, mein ist besser als dein. Es bedeutet, einem gemeinsamen Trommelschlag zu lauschen.“ Auf aberwitzige Art und Weise wird in McBrides Argumentation die Familie einerseits als einende Grundlage der Gattung Menschen, absurderweise aber zugleich als das Element unserer Geschichte stilisiert, das uns von anderen unterscheidbar macht, stilisiert. Ohne die Familie droht uns McBride zufolge nicht nur der Verlust unserer Herkunft, sondern gleich unserer ganzen Kultur. Vgl. James McBride in: *Augenblicke 2007* (wie Anm. 7), S. 11ff.

14 Besonders auffällig ist die wiederholte Inszenierung freundschaftlicher Harmonie von Tieren wie Hund und Katze, denen eine natürliche Feindschaft zugeschrieben wird.

15 Vgl. Georges Bataille, *Die Freundschaft und das Halleluja*, München 2002, S. 58: „Dem Ausschweifenden, Grausamen und Spöttischen bringt der *Heilige* Freundschaft entgegen, das Lachen des Einverständnisses.“

16 Derrida 2000 (wie Anm. 3), S. 21.

17 Ebd., S. 10.

18 Lachen erscheint als allgemeine Form der Inszenierung von Menschen im vorliegenden Bildband. Dieses wird als quasi natürlicher Ausdruck von Freude, als *universell verständliche* Sprache dargestellt. Bilder, in denen Trauer zum Ausdruck kommt, werden hingegen verstärkt der Freundschaft bzw. der *Freundinnenschaft* zugeordnet, die als jene Beziehungsform inszeniert wird, die Trauer und Leid am meisten Raum gibt.