

Jörn Glasenapp

Der fotografische Imperativ des Lächelns oder: Vom Wissen, fotografiert zu werden. Das Beispiel Weege

2010

<https://doi.org/10.17192/ep2010.2.363>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Glasenapp, Jörn: Der fotografische Imperativ des Lächelns oder: Vom Wissen, fotografiert zu werden. Das Beispiel Weege. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 27 (2010), Nr. 2, S. 146–156. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2010.2.363>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Perspektiven

Jörn Glasenapp

Der fotografische Imperativ des Lächelns oder: Vom Wissen, fotografiert zu werden. Das Beispiel Weegee

A smile is the chosen vehicle for all ambiguities

Herman Melville, *Pierre or The Ambiguities* (Melville 1996: 84)

1. Das lächerliche Lächeln

Kein mimischer Ausdruck des Menschen ist derart mit der Fotografie verbunden wie das Lächeln, und zu keinem anderen Medium hat es eine vergleichbare Affinität. Das war nicht immer so. Vielmehr lösten das Lächeln und die mit ihm einhergehende Bereitschaft zur mimischen Lockerung den Ernst, die würdevolle Strenge sowie die gravitatischen Formen und Pathosformeln im Angesicht der Kamera erst im Laufe des letzten Jahrhunderts ab. Noch bei August Sander spüren wir von dieser Verschiebung nicht allzu viel. (Vgl. hierzu Rittner 1986: 325-326, aber auch Boulton 2007: 759-760)

Mittlerweile allerdings ist das ‚In-die-Linse-Lächeln‘ in einem Maße konventionalisiert, dass es uns nicht wirklich überrascht, dass zahlreiche der heutzutage zum Kauf angebotenen Digitalkameras mit einer so genannten ‚Smile Shot‘-Funktion ausgestattet sind. Diese trägt dafür Sorge, dass der Apparat erst in dem Moment auslöst, wenn das zu fotografierende Gegenüber zu lächeln beginnt. Und doch ist fraglich, ob eine solche Funktion überhaupt notwendig, geschweige denn sinnvoll ist. Denn lächeln wir, durch die impliziten und expliziten ‚Cheese‘- und ‚Bitte recht freundlich!‘-Aufforderungen konditioniert, nicht alle sowieso schon, wenn wir eine Kamera auf uns gerichtet sehen? Wozu müssen die Kameras programmiert werden, wenn wir selbst es doch bereits längst sind? – Fragen, denen eine weitere immer schon voraus geht: Warum besteht überhaupt dieser fotografische Imperativ des Lächelns? Sie mutet essentiell, zugleich aber auch banal an. ‚Weil’s besser (wahlweise auch netter, freundlicher oder einnehmender) aussieht‘, lautet eine der möglichen Antworten, die sich natürlich auch etwas elaborierter formulieren ließe, beispielsweise wie folgt: Wir setzen ein Lächeln auf, da dieses zu „eine[r] Erheiterung und Auflichtung des Gesichts“ bzw. „eine[r] Auflockerung“ führt, „die freundlichen Anblick und Gelöstheit mit sich bringt. [...] Allzu leicht scheint nämlich das ausdruckslose Gesicht, wird es im Bilde festgehalten,

den Eindruck der Gespanntheit zu machen, die erst im freundlichen Lächeln zur Entspanntheit sich befreit.“¹ So heißt es in Helmuth Plessners Essay „Das Lächeln“ (Plessner 2003: 422), der nach wie vor zum Gehaltvollsten gehört, was zu diesem Thema geschrieben wurde.

Nun weiß allerdings jeder aus eigener Erfahrung, in welch hohem Maße gerade die Situation des Fotografiertwerdens, das heißt, das Wissen darum, dass die Kamera auf einen gerichtet ist und von einem ein Lächeln verlangt wird, dazu führen kann, dass man verkrampft und den Eindruck des lächelnden Entspanntseins nur unter großen Mühen zu vermitteln imstande ist. Recht eindrucksvoll hat unter anderem Roland Barthes diese Mühen beschrieben (Barthes 1989: 19-20), die noch dazu nicht selten erfolglos bleiben. Letzteres wird gewöhnlich erst nach der Belichtung bzw. beim Betrachten der fertigen Bilder offenbar, auf denen uns das Ausdrucksgelände unseres Gesichtes, welches durch das Lächeln doch eigentlich gelockert und entspannt werden sollte, als mal mehr, mal weniger stark grinsende Grimasse gegenübertritt. Unser Lächeln wirkt dann lächerlich, denn es „[erinnert] uns“, so Henri Bergson, „an etwas Starres, sozusagen Geronnenes in der allgemeinen Flüssigkeit und Beweglichkeit der Gesichtszüge“ bzw. an einen „Tick, der steif und chronisch geworden ist.“ (Bergson 1948: 18-19)

Dass Selbiges zuweilen auch solchen Menschen widerfährt, die, was das Fotografiertwerden anbelangt, erheblich mehr Routine haben als der Normalsterbliche, ist eine sich von selbst verstehende Tatsache. Ihr hat sich in eindrucksvoller Form der Modefotograf Juergen Teller angenommen, und zwar in seinem 2001 erschienenen Bildband *Tracht*. In ihm versammelte der Fotograf seine zwei Jahre zuvor während der Miss World Competition in London entstandenen Porträts aller am Championat Teilnehmenden, die, kaum dass sich die Bedeutung und Prominenz des Deutschen unter ihnen bzw. ihren Managern herumgesprochen hatte, sogleich Schlange standen, um sich von diesem ablichten zu lassen. Wie konnten sie auch ahnen, dass Teller die Fotos zu einer in ihrer Uniformität stellenweise grotesk anmutenden Schönheitsgalerie kombinieren, dass er das mimische Zuviel des weit übers Ziel hinausschießenden grimassierten Lächelns, in das sich die Teilnehmerinnen stürzten (vgl. Abb. 1 und 2), in einer geradezu diabolisch zu nennenden Weise der Lächerlichkeit preisgeben würde? „I couldn't believe it – they looked just like each other. Their smiles were all the same. And when I had to change my film, their faces didn't move“,² erinnerte sich der Fotograf später an die Entstehung der Aufnahmen, auf die man zwar tunlichst verzichten sollte, wenn es gilt, Plessners These vom Lächeln als „Mimik des Geistes“ (Plessner 2003: 430-431) zu illustrieren – allzu sehr präsentiert sich der Ausdruck auf ihnen als ‚Mimik des (oder boshaft: der) Geistlosen‘ –, denen in einer Fotogeschichte des lächerlichen

1 Eine sehr detaillierte Darstellung der Erscheinungsform bzw. des Ausdrucksbildes des Lächelns liefert Furrer (1978: 12-23).

2 Juergen Teller in einem 2000 von Cory Reynolds geführten Interview, http://www.index-magazine.com/interviews/juergen_teller.shtml [24.3.2008]. – Für eine ausführliche Behandlung von *Tracht* vgl. auch Glasenapp (2008: 363-366).

Lächelns aber ohne Frage ein prominenter Platz sicher wäre.

Beides darf, und zwar uneingeschränkt, auch von jenem Bild behauptet werden, um das es mir im vorliegenden Beitrag in aller Ausführlichkeit gehen wird (Abb. 3). Es handelt sich um ein sehr bekanntes Bild, um nicht zu sagen einen Fotoklassiker, der Anfang der 1940er Jahre am Strand von Coney Island entstand. Geschossen wurde er von Arthur Fellig, genannt Weegee, dem legendenumwobenen New Yorker *crime* und *news photographer*, auf dessen Aufnahmen die Ostküstenmetropole bekanntlich immer wieder als urbaner *locus terribilis* in Erscheinung tritt, das heißt, als ein Ort, an dem das Unheil, sei es in Form von Häuserbränden, Morden oder



Abb. 1 u. 2

Autounfällen, zu Hause zu sein scheint.³ Dass dies indes keineswegs bedeuten muss, dass nicht trotzdem gelächelt werden kann – und das noch dazu direkt in die Kamera –, belegt eine ganze Reihe von Aufnahmen des Fotografen, der offenbar nicht allzu viel hielt vom unbemerkten Heranschleichen und Ablichten à la Erich Salomon und Henri Cartier-Bresson. Stattdessen agierte er ostentativ als eben das „unerträglich aggressive Wesen“ (Cartier-Bresson 1999: 80), das der Fotograf, so der berühmte Magnum-Gründer, niemals sein dürfe und setzte entsprechend bevorzugt auf den fotografischen ‚Frontalangriff‘.

Mancher suchte sich diesem zu entziehen, indem er die Hände, einen Hut, eine Handtasche oder eine Zeitung vors Gesicht hielt, mancher trat ihm furchtlos entgegen, wie beispielsweise jener Transvestit, den Weegee unmittelbar vor dem Aussteigen aus einem Paddy-Wagon fotografierte (Abb. 4). Nehmen wir uns die Zeit und schauen uns das entsprechende Bild einmal etwas genauer an. Wir werden

3 Von den mittlerweile recht zahlreichen fotowissenschaftlichen Beiträgen zu Weegee und dessen Werk seien die folgenden genannt: Barth (1997), Kozloff (1998), Pelizzon/West (2004), Glasenapp (2007, 2008) sowie Lee/Meyer (2008).

sehen, dass es uns Einiges über das Lächeln im Allgemeinen sowie das Lächeln in die Kamera im Besonderen zu sagen hat und uns insofern gut auf die Auseinandersetzung mit Weegees etwas anderem Strandfoto vorbereitet.

2. Ein etwas anderer Bühnenstar



Abb. 3

Die Aufnahme, die mittlerweile zu den bekanntesten des Fotografen gehört, entstand 1939, und sie war, wie so viele andere Weegee-Fotos auch, ein Ertrag einer der unzähligen ‚Nachtschichten‘ des New Yorkers, der gern vor den Polizeirevieren der Stadt wartete, um die Verhafteten beim Ausstieg aus den, wie sie im Volksmund hießen, ‚Black Marias‘ abzuschießen⁴. Unmissverständlich weist das Foto den Crossdresser als zentrale Figur aus, die, bildmittig positioniert, durch das verwendete Blitzlicht förmlich aus der Dunkelheit herausgerissen wird. Hinter ihm, im Inneren des Wagens, erkennen wir zwei weitere Männer, von denen der eine seine rechte Hand schützend vors Gesicht hält, um sich dem fotografischen Zugriff zu entziehen, während der andere reichlich ängstlich dreinschaut und dabei, wie es scheint, an den Fingernägeln kaut. Beide stellen somit einen deutlichen Kontrast zum denkbar selbstbewusst auftretenden Bildprotagonisten dar, dessen Freude über die Präsenz des Fotografen nicht zu übersehen ist. Breit lächelnd strahlt er, der selbst wirkt, als sei er von einem Scheinwerfer angestrahlt, in die Kamera und verleiht so seinem unbedingten Einverständnis mit dem Fotografiertwerden unmissverständlich Ausdruck. Doch damit nicht genug: Er hebt sogar noch seinen Rock an, so dass wir seine nylonbestrumpften Beine sowie seinen spitzenbesetzten Unterrock erkennen können – eine unverkennbar als Geschlechterzeichen⁴ zu charakterisierende, offensiv exhibitionistische und durch den Kameraeinsatz auf Dauer gestellte Geste, mit der er sich, im Einklang mit der von ihm performierten weiblichen Geschlechtsidentität, „in ein Objekt zum

4 Mit Gitta Mühlen Achs begreife ich Geschlechterzeichen als „jene Gesten und Verhaltensweisen, die exklusiv dem einen oder dem anderen Geschlecht zugeordnet werden und durch die wir unsere Geschlechtsidentität bestätigen.“ (Mühlen Achs 2003: 121).

„Anschauen“ bzw. „einen Anblick“ (Berger 1988: 44)⁵ verwandelt.

Entscheidend ist hierbei natürlich, dass er sich wie ein Star geriert. Denn dadurch gelingt es ihm, den Präsentierteller der Scham, als welcher der hintere Ausstieg des Paddy-Wagon für dessen Insassen gewöhnlich fungiert, in eine Bühne zu verwandeln, deren Vorhang in Form der Gittertüren – eine bildinterne Parallele zum Rock-Lüften – soeben geöffnet wurde und auf der er als zur Frau verwandelter Mann seinen großen Auftritt hat. Es versteht sich von selbst, dass durch diesen Akt der Umkodierung auch wir, die Betrachter des Fotos, gewissermaßen verwandelt werden, und zwar in Zuschauer bzw. Fans. Als solche blicken wir zu dem in Unter-



Abb. 4

sicht aufgenommenen Crossdresser wie zu unserem Idol herauf, während er auf uns herablächelt, wodurch er Plessners These vom Lächeln als „Darüberstehen“ (Plessner 2003: 434) im wortwörtlichen Sinne Ausdruck verleiht.

Bedenkt man nun, dass die Gesellschaft damals wie heute auf Transvestiten gewöhnlich herabblickt und diese von vermeintlich höherer Warte aus belächelt, wenn nicht gar auslacht – Weegee selbst hat dies dokumentiert, aber auch bei Nan Goldin finden wir entsprechende Aufnahmen⁶ –, so wird das transgressive Moment des Fotos deutlich: Es lässt momenthaft eine gleichsam auf den Kopf gestellte, durchaus als karnevalesk zu beschreibende Welt aufscheinen, in der die ‚offiziellen‘ Werte und Normen invertiert und damit implizit der Kritik preisgegeben werden. Dass hierbei die „außerordentliche Macht [...] zur Störung, Exponierung und Herausforderung“ (Garber 1993: 30),⁷ die den Transvestismus laut Marjorie Garber kennzeichnet, aufs Drastischste zu Tage tritt, ist unverkennbar.

- 5 Zur Theoretisierung des Geschlechts als fortwährende performative Inszenierung natürlichen Scheins vgl. Butler (1991, 1997).
- 6 Die Gründe, über einen Crossdresser zu lachen, liegen auf der Hand: Seine Entscheidung, sich als Frau zu präsentieren, wirkt irrational, pervers und potenziell komisch, da seine Transformation, von patriarchaler Warte aus, einem Abstieg gleichkommt. Dies unterscheidet ihn von der transvestischen Frau, die durch das Crossdressing – am eindringlichsten bestätigen dies die als Männer verkleideten Frauen in Shakespeares Komödien – aufsteigt. Vgl. hierzu neben Garber (1993: pass.) und King (2002: 133-142) auch Mühlen Achs (2003: 107).
- 7 Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf Butlers viel zitierte Charakterisierung der Travestie als paradigmatische Form des politischen „Gender Trouble“, das heißt, als subversive Strategie, herkömmliche Vorstellungen eines natürlichen, eindeutigen und kohä-

Physisch trägt der Crossdresser Frauenkleider, mental indes das Gewand der zivilen Courage, die in ebenso markanter wie unmissverständlicher Weise im Lächeln ihren Ausdruck findet. Dieses präsentiert sich im vorliegenden Fall in seiner reinsten Form, das heißt, als bejahendes Lächeln, das die „uneingeschränkte Zustimmung des Menschen zu seiner Situation“ (Furrer 1978: 47),⁸ zugleich aber auch dessen „innere Freiheit“ (Müller-Freienfels 1948: 90) anzeigt, was angesichts der Tatsache, dass der durch den Kleiderwechsel straffällig gewordene Transvestit gerade zur Polizeiwache gebracht wird, natürlich besondere Beachtung verdient. Anlass des Lächelns ist – dies sei hier nochmals betont – Weegees Kamera, die somit als eine *produzierende*, im hohen Maße *situationsbildende* in Erscheinung tritt. Ihre Präsenz verunsichert die beiden Männer im Innern des Wagens, nicht aber den Bildprotagonisten: Er bewältigt den Anlass lächelnd und sorgt damit nicht zuletzt dafür, dass es wenn auch vielleicht nicht völlig unmöglich, so doch immerhin erheblich erschwert wird, über ihn zu lachen. Ebendies ist es, wie wir sehen werden, was ihn von der lächelnden Bildprotagonistin unterscheidet, deren Bekanntschaft wir im nun folgenden Abschnitt machen werden.

3. Ein etwas anderes Strandfoto

Wie es scheint, hat Weegee im Sommer regelmäßig am Strand von Coney Island fotografiert. Zuweilen tat er dies auch nachts, wobei er es bevorzugt auf die im Sand liegenden Liebespaare abgesehen hatte, die die Dunkelheit nutzten, um physisch miteinander intim zu werden. Heimlich näherte er sich ihnen, um sie bzw., wie es in seinem berühmten, 1945 erschienenen Fotobuch *Naked City* heißt, ihr „lovemaking on the beach“ (Weegee 1945: 180) unbemerkt mittels Infrarotlicht auf Film zu bannen.⁹ Ganz anders agierte er dagegen am Tage: Da spielte er, wie wir es von ihm gewohnt sind, gleichsam mit offenen Karten, indem er sich den Strandbesuchern offensiv als Mann mit Kamera zu erkennen gab – was mitunter zu durchaus spektakulär zu nennenden Effekten führte, wie das nun zur Diskussion stehende Bild belegt.

Zumeist unter dem Titel ‚Drowning Victim‘ gehandelt, zeigt es uns die von zahlreichen Schaulustigen verfolgten Bemühungen um die Wiederbelebung eines soeben aus dem Wasser gezogenen ertrunkenen Mannes – ein nicht eben komisches Sujet, möchte man meinen. Und doch gehört das Bild zu jener Gruppe von

renten Geschlechts in Frage zu stellen. „Indem die Travestie“, so Butler, „die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.“ (Butler 1991: 202; vgl. zudem dies. 1993: 317)

8 Es sei hinzugefügt, dass Furrer zufolge letztlich jede Form des Lächelns, wenn auch freilich in unterschiedlicher Intensität, die Zustimmung zur Situation zum Ausdruck bringt und zu erkennen gibt, dass „der Aspekt der Geborgenheit in der Situation vorherrschend geworden ist – umfassend, in bestimmter Hinsicht oder als Zielpunkt eines ungestillten Verlangens.“ (Ebd.: 145)

9 Vergleichbare Bilder machte er übrigens auch in Kinos. Vgl. hierzu auch Glasenapp (2008: 27).

Aufnahmen, die regelmäßig für Lacher auf Seiten der Betrachter sorgen und die somit Barthes' These von der weitgehenden Komikuntauglichkeit des Einzelfotos einigermaßen in Zweifel ziehen. Letztere führt der Franzose darauf zurück, dass dem Foto die zwei *conditiones sine qua non* des Komischen abgehen: die Bewegung bzw. die auf ihr fußende Wiederholung einerseits und die Fähigkeit zur Typisierung andererseits. (Barthes 1990: 20) Auch wenn er ihn nicht explizit nennt, erkennen wir unschwer, dass er sich hierbei auf den oben bereits zitierten Bergson bezieht. Dieser hatte in der Repetition und der Typisierung zwei wesentliche Strategien respektive Voraussetzungen der Komikgenerierung ausgemacht, sich seinen prominenten Platz in der Geschichte der komiktheoretischen Reflexion allerdings vor allen Dingen durch die Behauptung gesichert, dass es die Mechanisierung des Lebens bzw. die Verwandlung des menschlichen Körpers in einen Automatismus sei, die dem Komischen als eigentlicher Kern zugrunde liegt.

Um dies zu verdeutlichen, widmet sich der Philosoph der viel bemühten komischen ‚Urszene‘ von dem Mann, der die Straße entlanggeht und plötzlich über einen Stein stolpert. Das Malheur geschieht, so Bergson, weil „aus mangelnder Gelenkigkeit, Zerstreuung oder Widerspenstigkeit des Körpers [...] *nach dem Gesetz der Trägheit* die Muskeln ihre frühere Bewegungstätigkeit fortgesetzt [haben], während die veränderten Umstände es anders geboten.“ (Bergson 1948: 11) Mit anderen Worten: Der Mann hat es an Elastizität und Geschmeidigkeit vermissen lassen und ist zum Opfer eines in ihm stur weiterarbeitenden Mechanismus geworden, wodurch er selbst uns als ein solcher erschien. Vergleichbares lässt sich über denjenigen sagen, der sich setzen möchte und, da er nicht merkt, dass ihm der Stuhl weggezogen wurde, rücklings zu Boden fällt. „Die Gewohnheit gab ihm den Anstoß zu seiner Bewegung. Er hätte sie abbrechen oder doch irgendwie umbiegen müssen. Aber nichts davon geschah, mechanisch ist sie in gerader Linie fortgesetzt worden“, führt Bergson aus, um im Anschluss daran resümierend festzuhalten, dass beide Stürzende „in ganz demselben Sinne komisch [sind]. Was an dem einen wie an dem andern lächerlich ist, ist eine gewisse *mechanische Starrheit*, da wo wir geistige Rührigkeit und Gelenkigkeit fordern.“ (Ebd.)

Bereits an dieser Stelle sollte augenfällig geworden sein, wie ertragreich Bergsons Überlegungen sind, wenn es gilt, das Lachen über Weegees Coney Island-Aufnahme zu erklären, die, von einem komischen Standpunkt aus betrachtet, mit einer eindeutigen Protagonistin aufwartet: der jungen Frau im gestreiften Badeanzug. Genau bildmässig platziert (und damit implizit als das eigentliche Zentrum des Fotos markiert), hockt sie dicht hinter dem Opfer im Sand, woraus wir schließen dürfen, dass sie dem Verunglückten, sei es als Freundin, Frau oder Schwester, nahe steht. Ihr Blick ist direkt in die Kamera gerichtet. Würde die prekäre Situation eigentlich einen verzweifelden oder aber ob der taktlosen Penetranz des Fotografen entsetzt-verärgerten Ausdruck erwarten lassen, so bleibt dieser bemerkenswerter Weise aus. Stattdessen lächelt sie – und wird so im Bergsonschen Sinne lächerlich, da wir in ihr nun weniger einen Menschen denn einen Automaten erkennen, dessen

Lächelmechanismus sich in Gang setzt, obgleich es die Unfall-Umstände eigentlich verbieten. Bergsons berühmtes Axiom zur Körperkomik, wonach „*Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers [...] in dem Maße komisch [sind], als uns dieser Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnert*“ (ebd.: 21),¹⁰ greift einmal mehr nur allzu gut.

Zudem liegen die Parallelen zu den beiden Stürzenden auf der Hand: Wie diese folgt die Frau starr ihrem ‚Programm‘, wodurch sie sich in scharfe Inkongruenz zur sie umgebenden Situation bringt. Und doch gibt es signifikante Unterschiede, die vor allem dann erkennbar werden, wenn wir uns dem Aspekt der Intentionalität zuwenden. Der Mann, der stolpert, *will* die Straße entlang gehen; der Mann, der auf den Rücken fällt, *will* sich hinsetzen. Ihr Tun, welches sie lächerlich werden lässt, ist, mit anderen Worten, absichtsvoll; ihrem Scheitern geht eine Intention voraus. Vergleichbares wird man für die Frau schwerlich behaupten können. Im Gegenteil: Es ist getrost davon auszugehen, dass sie absichtsdissonant lächelt, ihr Lächeln bloß einen bedingten Reflex auf die Präsenz der Kamera darstellt.

Dieser erweist sich auch im unpassendsten Moment als unwiderstehlich, weil er sich, seit frühester Kindheit habitualisiert, tief in ihrem Körper eingesenkt hat. Genau genommen ist es demnach also Letzterer, der die Frau lächeln lässt und damit der Lächerlichkeit preisgibt. Anders gewendet bzw. mit Blick auf die inkongruenztheoretischen Implikationen der Bergsonschen Überlegungen formuliert: Ihr Körper macht sie zum Fremdkörper innerhalb einer Situation, der sie nicht nur nicht gerecht wird, sondern die sie in jeder Hinsicht komplett überfordert. Nichts offenbart dies mehr als ihr unangemessenes Lächeln, welches Plessners – für den Crossdresser im Übrigen ganz und gar zutreffende – Behauptung, dass „[d]as Lächeln [...] zugleich sich selbst und dem Anderen [bestätigt], daß man die Situation begreift“ (Plessner 2003: 428; vgl. hierzu ferner Goffman 1981: 190), nachhaltig widerspricht.

Doch noch in anderer, ungleich offenkundigerer Hinsicht sorgt der Körper der Frau dafür, dass diese als ein Fremdkörper erscheint; und zwar schlicht dadurch, dass es sich bei ihm um einen weiblichen Körper handelt. Die Lächelnde nämlich ist ausschließlich von Männern umgeben. Allein im Hintergrund, auf der dritten der insgesamt vier Bildebenen, erkennen wir drei oder vier weitere Frauen, deren Präsenz an der Peripherie des Geschehens die geschlechtliche Isolation der Protagonistin aber nicht nennenswert zu mindern vermag. Letztere wirkt geradezu eingekreist vom anderen Geschlecht, wobei sie sich ebenso deutlich von den um die Wiederbelebung bemühten Männern vor und neben ihr wie von den drei jungen Männern hinter ihr unterscheidet, die wie sie direkt in die Kamera blicken, dies allerdings in einer unverkennbar drohend-aggressiven, zudem Dominanz

¹⁰ Etwas weiter unten greift Bergson diese These erneut auf, wenn er konstatiert: „Das Komische ist die Seite im Menschen, mit der er einer Sache ähnelt, die Ansicht menschlicher Vorgänge, die durch ihre eigenartige Starrheit schlechtweg eine Imitation des Mechanismus, des Automatismus, kurz der unlebendigen Bewegung darstellt.“ (Ebd.: 50)

heischenden, die feministische Interaktionsforschung würde kurzerhand sagen: ‚männlichen‘ Weise tun.¹¹ Sie nehmen den Fotografen förmlich ins Visier und gehen blickend auf Konfrontationskurs zu ihm.

Die Frau hingegen lächelt und zeigt damit, ob es ihr bewusst ist oder nicht, an, dass sie den fotografischen Zugriff auf sie und die Situation billigt und akzeptiert. Ihre entgegenkommende Mimik fungiert somit, wie es bei Erving Goffman heißt, als „rituelle Beschwichtigung“. (Ebd.) Zu einer solchen neigen Frauen – dies bestätigt die Forschung zur geschlechtsspezifischen nonverbalen Kommunikation seit Jahrzehnten ununterbrochen¹² – erheblich häufiger als Männer, wobei das Gefühl, beobachtet (oder fotografiert) zu werden, die Differenz der Lächelhäufigkeit zwischen den Geschlechtern noch besonders steigert. Dies in Rechnung gestellt, erscheint die unpassende Reaktion der Frau nicht mehr geschlechtsneutral. Es ließe sich, im Gegenteil, behaupten, die Bildprotagonistin lächle in die Kamera, nicht zuletzt weil sie eine Frau ist bzw. als solche sozialisiert wurde. Mit anderen Worten: Dadurch dass sie genderkonform agiert, ihrer Geschlechterrolle also vollauf gerecht wird, fällt sie im Kontext der Unglückssituation am Strand aus der Rolle, was sie, im Bergson'schen Sinne, zur komischen Figur werden lässt; das heißt, sie entspricht einer speziell für Frauen geltenden Konvention, wo der Bruch mit ihr angezeigt wäre, und bezahlt dies mit dem Lächerlichwerden ihrer eigenen Person. Mancher mag hierin eine gewisse Tragik erkennen. Niemand indes wird den Unterschied zum Crossdresser im Paddy-Wagon leugnen können, der hier abschließend nochmals ausdrücklich hervorgehoben sei: Wo die Frau durch ihr Lächeln zum Objekt des Verlachens wird, legt das Objekt des Verlachens, der Transvestit, ebendiesen Status durch sein Lächeln zu guten Teilen ab.

-
- 11 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen von Mühlen Achs: „Seine unmittelbare Verbindung mit Macht und Potenz macht das Starren zum idealen Männlichkeitszeichen. Die Werbung greift im Bemühen, männliche Figuren möglichst attraktiv in Szene zu setzen, häufig auf einen geradezu martialischen Drohblick zurück. Dieser ‚männliche‘ Blick sticht förmlich aus schmalen und zugekniffenen Augen heraus; er ist direkt und scharf fokussiert auf das Gegenüber gerichtet; er wirkt herausfordernd, ironisch, skeptisch, abweisend, bedrohlich oder aggressiv – in jedem Fall dominant.“ (Mühlen Achs 2003: 139)
- 12 „Frauen“, so Mühlen Achs, „[lächeln] nicht nur häufiger als Männer, sondern auch aus anderen Gründen. Ihr Lächeln hat andere Funktionen und Auswirkungen sowohl auf die anderen als auch auf sie selber. Frauen setzen das Lächeln insbesondere bewußt dazu ein, angespannte Situationen aufzulösen. Lächeln ist somit Teil der ‚emotionalen Arbeit‘, die Frauen sehr viel häufiger verrichten als Männer. Lächeln wird Frauen als genuiner Ausdruck von Weiblichkeit nahegelegt und von ihnen deutlich mehr erwartet als von Männern.“ (Mühlen Achs 2003: 154-155). Vgl. in diesem Kontext zudem Goffman (1981: 190), vor allen Dingen aber LaFrance/Hecht (2000).

Abbildungen:

- Abb. 1: Juergen Teller: Teilnehmerinnen der Miss World Competition von 1999 (aus: Juergen Teller: *Tracht*. [New York 2001], o. S.).
- Abb. 2: Juergen Teller: Teilnehmerinnen der Miss World Competition von 1999 (aus: Juergen Teller: *Tracht*. [New York 2001], o. S.).
- Abb. 3: Weegee: Wiederbelebungsversuch am Strand von Coney Island (aus: Weegee: *Weegee's New York: Reportagen eines legendären Photographen 1935-1960*. [München 2000 ('1982)], S. 38).
- Abb. 4: Weegee: Crossdresser (aus: Weegee: *Weegee's New York: Reportagen eines legendären Photographen 1935-1960*. [München 2000 ('1982)], S. 97).

Literatur:

- Barth, Miles (1997): „Weegee's World“. In: ders. (Hg.): *Weegee's World*. Boston, S. 11-34.
- Barthes, Roland (1989 ['1980]): *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main.
- Barthes, Roland (1990 ['1961]): „Die Fotografie als Botschaft“. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: Kritische Essays III*. Frankfurt am Main, S. 11-27.
- Berger, John (1988 ['1972]): *Sehen: Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek.
- Bergson, Henri (1948 ['1900]): *Das Lachen*. Meisenheim am Glan.
- Boulton, Chris (2007): „Don't Smile for the Camera: Black Power, Para-Proxemics and Prolepsis in Print Ads for Hip-Hop Clothing“. In: *International Journal of Communication*, Jg. 1, H. 1, S. 758-788.
- Butler, Judith (1991 ['1990]): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main.
- Butler, Judith (1997 ['1993]): *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main.
- Cartier-Bresson, Henri (1999 ['1952]): „Der entscheidende Augenblick“. Gekürzt abgedruckt in: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie*. Band 3. 1945-1980. München, S. 78-82.
- Furrer, Heinrich (1978): *Das Lächeln: Ein Beitrag zur Theorie der Beziehung von Ausdruck und Situation*. Zürich.
- Garber, Marjorie (1993 ['1992]): *Verhüllte Interessen: Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt am Main.
- Glaserapp, Jörn (2007): „Fotografie – Autobiografie – Topophilie: Bilder und Selbstbilder in Weegees ‚Naked City‘“. In: *Fotogeschichte*, Jg. 27, H. 104, S. 3-20.
- Glaserapp, Jörn (2008): *Die deutsche Nachkriegsfotografie: Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*. Paderborn.
- Glaserapp, Jörn (2008): „Der große Schlaf: Foto-Schrift-Beziehungen bei Weegee“. In: *Fotogeschichte*, Jg. 28, H. 109, S. 19-28.
- Goffman, Erving (1981 ['1979]): *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt am Main.
- King, Geoff (2002): *Film Comedy*. London.
- Kozloff, Max (1998): „Mass Hysteria: The Photography of Weegee“. In: *Artforum*, Jg. 36, H. 7, S. 76-81.
- LaFrance, Marianne und Marvin A. Hecht (2000): „Gender and Smiling: A Meta-Analysis“. In: Fischer, Agneta (Hg.): *Gender and Emotion: Social Psychological Perspectives*. New York, S. 118-142.

- Lee, Anthony W. und Richard Meyer (2008): *Weegee and 'Naked City'*. Berkeley.
- Melville, Herman (1996): *Pierre or The Ambiguities*. Harmondsworth.
- Mühlen Achs, Gitta (2003): *Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter*. München.
- Müller-Freienfels, Richard (1948): *Das Lachen und das Lächeln: Komik und Humor als wissenschaftliches Problem*. Bonn.
- Pelizzon, V. Penelope und Nancy M. West (2004): „'Good Stories' from the Mean Streets: Weegee and Hard-Boiled Autobiography“. In: *Yale Journal of Criticism*, Jg. 17, H. 1, S. 20-50.
- Plessner, Helmuth (2003 [1950]): „Das Lächeln“. In: ders.: *Ausdruck und menschliche Natur: Gesammelte Schriften*. Band 7. Frankfurt am Main, S. 419-434.
- Rittner, Volker (1986): „Das Lächeln als mimischer Stoßdämpfer“. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): *Lachen – Gelächter – Lächeln: Reflexionen in drei Spiegeln*. Frankfurt am Main, S. 322-337.
- Weegee (1945): *Naked City*. New York.