UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Reine Gefühlsintensitäten: zur ästhetischen Produktivität der Sportfotografie

Hediger, V.; Stauff, M.

Publication date
2008

Published in
Montage/AV

Link to publication

Citation for published version (APA):
Hediger, V., & Stauff, M. (2008). Reine Gefühlsintensitäten: zur ästhetischen Produktivität der Sportfotografie. *Montage/AV*, *17*(1), 39-60. http://www.montage-av.de/pdf/171_2008/171_2008_Reine_Gefuehlsintensitaeten.pdf

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:05 Sep 2026

Reine Gefühlsintensitäten

Zur ästhetischen Produktivität der Sportfotografie

Vinzenz Hediger / Markus Stauff

Zumindest von größeren Sportereignissen lassen sich die entscheidenden und besonders spektakulären Szenen schon kurz nach ihrer Beendigung als kleine Videoclips im Internet finden: mit Handy-Kameras produzierte Amateurfilme oder umcodierte Ausschnitte der offiziellen Fernsehübertragung zeigen ‹entscheidende›, besonders schöne oder skurrile Momente von Wettkämpfen. Die Kanäle der Verbreitung mögen sich vervielfältigen – die visuelle Präsentation des Sports hält sich konstant als Thema. Gerade darin liegt auch ein theoretisches Potenzial, lassen sich doch die Funktionen unterschiedlicher Medien, ihr produktives Wechselverhältnis und die Form ihrer (auch ästhetischen) ‹Arbeitsteilung› anhand des durchgehenden Themas Sport besonders prägnant explizieren. Alle Kanäle beschäftigen sich mit den gleichen Sportarten und denselben Ereignissen, wenn auch unterschiedlich aufbereitet je nach der semiotischen und zeitlichen Struktur ihres Mediums. Entsprechend unterliegt die mediale Inszenierung historischen, medientechnisch wie kulturell bedingten Veränderungen. Sport wird vermittels einer Reihe visueller und narrativer Verfahren zur Darstellung gebracht, die sich in Relation zur jeweiligen medialen Konstellation ausdifferenzieren. So hat etwa die Sportfotografie im Laufe ihrer Geschichte immer wieder neue Funktionen zugewiesen bekommen und ihre ästhetischen Potenziale[1] in unterschiedlicher Weise entfaltet.

1 Unter «ästhetischem Potenzial» verstehen wir hier die Eignung eines Artefakts oder medialen Formats, über den Aspekt der Informationsvergabe hinaus eine Rezeptionshaltung herbeizuführen, die zu Episoden des Erlebens führt, die ihren Ertrag in Reflexion und/oder Formen des Selbstgenusses finden. Gemeint ist also, dass das betreffende Artefakt Gegenstand einer im weiteren Sinne verstandenen ästhetischen Erfahrung sein kann. Wir gehen für die Zwecke dieses Textes unter anderem davon

Wenn überhaupt von einer Spezifik des fotografischen Bildes – im Gegensatz etwa zu malerischen, filmischen und televisuellen Bildern – gesprochen werden kann, dann veranschaulicht gerade die Sportfotografie, dass die spezifischen Potenziale des Mediums, je nach Konstellation und medialem Verbund, ganz unterschiedliche Artikulationen erfahren.

Besonders prägnant zeigt sich dies an der Spannung zwischen Bewegung und Stillstellung, die für nahezu alle fotografische Praxis von großer Bedeutung ist, in der Sportfotografie aber eine besondere Zuspitzung erfährt. Als Indiz für diesen privilegierten Status mag die Tatsache gelten, dass die Reflexion auf die Darstellung bewegter Szenen in Malerei und Fotografie immer wieder die Sportfotografie als markantes Beispiel anführt – so etwa Ernst Gombrich in seiner Auseinandersetzung mit dem «fruchtbaren Moment» (1984, 44) oder Roland Barthes in seiner Diskussion des «ausgefallenen Augenblicks» und der «Pose» (1964, 56).

Im Zentrum einer Ästhetik der Sportfotografie steht demnach zweifellos die Spannung, die aus der Stillstellung von prononcierter Bewegung resultiert. Liegt in dieser Spannung das spezifische ästhetische Potenzial der Sportfotografie, so wird es gegenwärtig in ganz anderer Weise produktiv gemacht als zu deren Anfängen. Kam der Stillstellung der bewegten Körper zunächst eine analytische Funktion zu, die zuvor Unsichtbares sichtbar machte, so ist die Fotografie als ein Medium, das Wissen über das mit bloßem Auge Erfassbare hinaus generiert, von anderen längst überholt worden. Zum besseren Nachvollzug sportlicher Tätigkeiten und Entscheidungen kann sie kaum noch etwas beitragen. Entsprechend stellt sich die Frage, welchen Status die Sportfotografie in ihrem aktuellen Verbund mit anderen Medien besitzt und welchen spezifischen Beitrag sie unter den gegebenen Bedingungen zu einer Ästhetik des Sports, zur Sichtbarkeit von Körpern und Emotionen leistet. Dieser Frage wollen wir im Folgenden nachgehen.

Sehr viel stärker als um 1900 ist der Mediensport mittlerweile von einem Imperativ der Transparenz geprägt. Die Gründe für Leistungsunterschiede, die technische Ausführung einer Sportart, das Zustandekommen eines Ereignisses werden mit hohem technisch-medialem Einsatz augenfällig gemacht. Die einschlägige analytische Aufarbeitung besorgen Wiederholungen in Superzeitlupe, Überblendungen von Videosequenzen, grafische Animationen und statistische Tabellen.

aus, dass sich solche Episoden auch beim Betrachten eines Fotos einstellen können, das beim Lesen der Zeitung begegnet.

Sieht man ab von etablierten Beweisverfahren wie der Zielfotografie (die allerdings schon seit Jahrzehnten mit einem speziellen Videoverfahren erfolgt), dann trägt das fotografische Bild kaum noch zur optimierten Sichtbarmachung des Sports bei. Doch ungeachtet der zunehmenden Konkurrenz durch YouTube etc. findet die Sportfotografie weiter Verbreitung, zumal als Vehikel einer affektiven Besetzung und einer emotionalen Aneignung des Sports durch Fans und Konsumenten.

Dabei ist die Sportfotografie selbst durch eine enorme Vielfalt von Motiven, Bildtypen und Pragmatiken gekennzeichnet: Auf Internetseiten, auf Werbeplakaten, in Magazinen, in Sammelalben, aber auch an den Wänden von Privatwohnungen und Sport-Bars finden sich unzählige Fotos vom Sport, von Sportlerinnen und Sportlern.[2] Auch und gerade kraft ihrer konkreten Stofflichkeit bleibt die Fotografie das dominante Medium auch für die materielle Aneignung des Sports durch den Fan. Man denke nur an die Autogrammkarte, die man mittlerweile für jeden Spieler einer Fußballmannschaft von der Website des Vereins herunterladen kann (wobei erst der Ausdruck die angesprochene Stofflichkeit erlangt), oder an die berühmten Panini-Sammelbilder: Die Sportfotografie stellt einen bedeutenden Teil dessen dar, was Geoffrey Batchen als «vernacular photography» bezeichnet (Batchen 2001). Ihr Status speist sich aus der Möglichkeit, die Bilder herzuzeigen, zu sammeln, zu sortieren und zu beschriften und sie somit eng in den eigenen Alltag einzuflechten. In diesem Sinne ist die Sportfotografie weniger durch bestimmte Bildtypen als durch ihre Gebrauchsformen geprägt. Mannschaftsfotos, Einzelporträts und Siegerfotos mit Pokalen (Bilder also, die die Spannung zwischen Bewegung und Stillstand vermeiden) dominieren hier gegenüber der Aufnahme von Aktionen.

Die ästhetische Produktivität der Sportfotografie soll im Folgenden vor allem am Beispiel der journalistischen, aktualitätsbezogenen Fotografie diskutiert werden. Journalistische Sportfotografie zielt darauf, sportliches Geschehen – und somit Bewegung – ins Bild zu setzen; sie steht aber immer auch in einem nachgeordneten Verhältnis zum dominanten Sportmedium Fernsehen: Die journalistische Sportfotografie bereitet nach, was das Fernsehen mit seinen Mitteln als Gegenstand des Wissens und der affektiven Besetzung präsentiert. Dies gilt es zu bedenken, wenn man die Frage stellt, welche spezifischen Leistungen die

2 Schon 1895 produzierte eine der ersten deutschsprachigen Sportillustrierten, *Sport im Bild*, einen Kalender mit den zwölf besten Fotografien eines Jahrgangs (Walther 2007, 212).

gegenwärtige (journalistische) Sportfotografie kraft ihrer ästhetischen Eigenheiten für die Sichtbarmachung von Sport erbringt.

Bei der Beantwortung dieser Frage lautet unsere Grundannahme, dass die Sportfotografie wegen ihrer doppelten Abhängigkeit sowohl von ihrem Gegenstand als auch von dessen intermedialer Präsenz nie ganz Form wird (im Sinne einer geschlossenen, sich selbst als Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung genügenden Form); dass sie aber über eine spezifische Zeitlichkeit verfügt, die sich aus der Spannung von Stillstand und Bewegung respektive stillgestellter Bewegung ergibt und in Bildern schwebender Körper, absurder Grimassen und anderer reiner Intensitäten des körperlichen und emotionalen Erlebens zum Ausdruck kommt. Wir schlagen vor, diese Zeitlichkeit durch eine Bezugnahme auf das altgriechische Tempus des Aorist zu fassen, des Tempus der sich noch ereignenden Vergangenheit. In der intermedialen Artikulation dieser Zeitlichkeit, so die zentrale These, liegt das, was als «ästhetische Produktivität» der Sportfotografie verstanden werden kann.

Wir werden diese ästhetische Produktivität im Folgenden in zwei Schritten umreißen. Zunächst wollen wir die aktuellen Gebrauchsformen aus einem historischen Überblick der Sportfotografie herleiten. Dabei geht es uns insbesondere um den Nachweis, dass sich die Gebrauchsformen in Funktion sich entfaltender Medienverbunde verändern und sich unter den Bedingungen des Fernsehens und des Internets eine neue Arbeitsteilung zwischen der journalistischen Sportfotografie und anderen Bildmedien ergibt. In einem zweiten Schritt wollen wir auf der Grundlage der seriellen Analyse eines umfangreichen Korpus von Pressefotos eine Reihe von Topoi und ästhetischen Figurationen des Sports in der gegenwärtigen Sportfotografie herausarbeiten. Im Schlussteil führen wir diese Figurationen auf die Leitfrage zurück und erläutern vor dem Hintergrund der Analyse insbesondere die Behauptung, derzufolge die Sportfotografie als privilegiertes Medium einer materiellen wie affektiven Aneignung des Sports durch den Fan dient.

Zur Geschichte der fotografischen Stillstellung von Sport

Der Sport und die Fotografie als Massenphänomene treten ungefähr zur gleichen Zeit, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in Erscheinung. Ihr Zusammengehen ist zunächst nicht unproblematisch, denn für eine Wiedergabe der Essenz des Sports, der körperlichen

Bewegung, ist die neue Bildtechnik anfangs schlicht zu langsam. In Reaktion auf dieses Problem tritt der Sport in dieser Zeit zunächst in zwei sehr gegensätzlichen Formen in das Feld des Fotografischen. Zum einen findet man posierende, auf Repräsentation zielende Figuren wie Jäger mit Pferd und Hund, Gentleman mit Tennisschläger oder Sieger mit Lorbeerkranz, die nur über ihre Kleidung und Utensilien als Sporttreibende zu identifizieren sind; auch Mannschaftsfotos entstehen in diesem Kontext (vgl. Egger 2000). Zum anderen taucht der Körper in Bewegung bei der experimentellen Anordnung fotografischer Bewegungsstudien auf, für deren Zwecke die Belichtungszeiten seit den 1870er Jahren immer stärker verkürzt werden konnten. Der Sport trägt hier – wie später auch im Fernsehen – zur Entwicklung, Präsentation und Plausibilität von technischen Innovationen bei.

Die bekanntesten Vertreter dieser Bewegungsfotografie, Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey, Georges Demeney[3] oder Ottomar Anschütz untersuchten in ihren Bewegungsstudien sowohl Rennpferde als auch menschliche Athleten. Dazu wurden die sportlichen Praktiken allerdings in laborähnlich abstrahierende Räume verlegt und damit aus dem Zusammenhang des Wettkampfs gelöst. Die Fotografie machte die sportspezifischen Bewegungsformen nur sichtbar, indem sie diese in distinkte, stillgestellte Formen auflöste, die nicht nur hinsichtlich ihrer Produktion, sondern auch in ihrem Resultat hoch artifiziell sind: Immer wieder stellte man mit Erstaunen fest, wie skurril, ja unschön die Haltungen sind, aus denen sich eine in ihrem Gesamtzusammenhang elegante oder kraftvolle Bewegung ergibt (vgl. Herrmann 1996, 16). Die Skurrilitäten und Überraschungen erhalten dabei aber noch kaum ästhetische Aufmerksamkeit, sie werden weder gesucht noch besonders intensiv reproduziert.[4] Über einen Wettkampf, seinen Hergang und sein Ergebnis erteilen die Bewegungsstudien keinerlei Auskunft. Der Übergang zwischen Bewegung und stillgestelltem Bild ist von Anfang an problematisch und impliziert einen ästhetischen Einschnitt.

3 Demeney war zunächst Assistent Mareys, unternahm aber bald eigenständige Forschungen und zählte außerdem zu den Mitbegründern der französischen Sportlehrerausbildung.

4 Eher tragen sie gelegentlich zur Denunziation von Sportarten bei. So wird der Fußball von Propagandisten des deutschen Turnens unter Verweis auf seine hässlichen Körperhaltungen abgewertet. Der Fußballkritiker Planck, der 1898 seine berüchtigte Streitschrift gegen die «Fusslümmelei» publiziert, bemängelt etwa die hässliche «Wölbung des Schnitzbuckels, das tierische Vorstrecken des Kinns» beim Schuss (zit. n. Eggers/Müller 2002, 159). Dies sind Beschreibungen, die eine fotografische Stillstellung schon implizieren.

Der entscheidende Moment

Eine Sportfotografie im engeren Sinne etabliert sich erst, wenn um 1900 auch die auf dem Massenmarkt erhältlichen portablen Kameras durch kürzere Belichtungszeiten Moment- oder Bewegungsbilder möglich machen. Es sind zunächst vor allem Fotoamateure, die (nicht selten zugleich begeisterte Sportamateure) den Sport zum Gegenstand machen und in Auseinandersetzung damit die technischen Optionen der Fotografie erkunden. Über die rein technisch-experimentelle Motivation hinaus entwickelt sich die Zielsetzung, die Eigenheiten des Sports (und der verschiedenen Sportarten) ‹adäquat› ins Bild zu setzen.

Im Mittelpunkt steht dabei die Herausforderung, die Dynamik der Bewegung im stillgestellten Bild sichtbar zu machen. Durch Bewegungsunschärfe, Verformungen oder Schattenwürfe wird der Bewegung mehr oder weniger indirekt und zeichenhaft ‹Ausdruck› gegeben (vgl. Schmalriede 2004, 14). In diesem Kontext rückt die Frage nach dem ‹entscheidenden› oder ‹geglückten› Moment ins Zentrum. Denn die Kamera fertigt (im Gegensatz zur Serialität der experimentellen Anordnungen, die erst mit dem motorisierten Filmtransport Ende der 1960er auf breiter Basis möglich wird) nur *ein* Bild von einer sich schnell verändernden Situation an. So ist im Moment des Auslösens nur schwer zu bestimmen, was letztlich auf dem Bild zu sehen sein wird. Rudolf Arnheim hat dies als ein generelles Merkmal der Fotografie formuliert:

> Es scheint äußerst unwahrscheinlich, daß die einzelne Phase eines fortlaufenden Prozesses den Forderungen entsprechen sollte, die ein guter Photograph an die Komposition und symbolische Bedeutung eines Bildes stellt. Aber wie ein Fischer oder Jäger vertraut der Photograph auf sein Glück, das ihm unwahrscheinlich oft zuteil wird. (Arnheim 2004, 49)

Zu den «Forderungen», die ein Sportfotograf an Komposition und Bedeutung stellt, zählt nicht zuletzt eine markante Erkennbarkeit der jeweiligen Sportart und ihrer charakteristischen Bewegungsformen, die natürlich gerade durch den massenmedialen Einsatz der Fotografie geschaffen und konventionalisiert werden (Schmalriede 2004, 22). Für einige wenige Sportarten kann auf das Vorbild antiker Statuen zurückgegriffen werden, die qua ästhetischer Autorität und Tradition einen charakteristischen Bewegungsaspekt definieren; für sämtliche neuen Sportarten – Radsport, Tennis, Rudern etc. – müssen entsprechend prägnante Bewegungen erst fotografisch gefunden werden (Walther

2007, 94). Vor allem in den 1910er Jahren etablieren sich sukzessive Bildtypen für verschiedene Sportarten, die zum Teil noch heute gültig sind (ebd., 86–98).

Um nicht allzu viel dem Glück zu überlassen, werden Raum und Bewegungen der verschiedenen Sportarten von vornherein auf fotografisch verwertbare Aspekte gerastert. So orientieren sich frühe Fotos vom Pferdesport nicht nur deshalb gern an den Hindernissen, weil es dort zu spektakulären Stürzen kommen kann, sondern weil hier vorfotografisch ein relative Stillstellung und Standardisierung der Bewegungsform erfolgt, die ein exemplarisches Bild dieser Sportart liefert (Herrmann 1996, 17).

Die Produktion eines prägnanten Bildes ist mithin auf die Vorstrukturierung der Bewegungsformen, auf einen selektiven Zugriff darauf und eine entsprechende Positionierung von Apparat und Fotograf angewiesen. Der entscheidende Moment ist somit immer schon ein fotografisches Artefakt, das allerdings, solange die Fotografie noch ein gewisses Monopol auf die Visualisierung von Sport beanspruchte, ‹naturalisiert› werden konnte. Entsprechend kristallisierte sich eine Reihe von Momenten und Orten heraus, die das fotografische Bild der einzelnen Sportarten zum Teil bis heute prägen: die Aufschlagbewegung im Tennis, der höchste Punkt im Hochsprung, das Erreichen des Zielbandes in den Laufdisziplinen. Deutlich wird hier auch, dass diese fotografische Selektion besonderer Augenblicke ganz unterschiedliche Momente der Wettkampfdramaturgie akzentuiert und somit für die Sportarten je unterschiedliche Aspekte sichtbar macht: Während bei Laufdisziplinen das Wettkampfresultat im Bild sichtbar wird, ist es beim Hochsprung der Moment individuellen Gelingens. Im Tennis dagegen (und dies gilt in noch höherem Maße für die meisten Mannschaftssportarten) ist es kaum möglich, einen entscheidenden Moment fotografisch evident zu machen. Dies leisten letztlich erst Fernsehbilder besonders brillant geschlagener Bälle oder schön herausgespielter Tore, wie sie zu Kurzvideos zusammengeschnitten in großen Mengen auf YouTube zu finden sind.

Die Wahl des richtigen Moments ist in der Fotografie eng mit der räumlichen Frage des richtigen Ausschnitts verbunden. Jenseits der laborhaften Isolierung der Figuren in der Bewegungsfotografie muss sich die Sportfotografie entscheiden, ob sie die individuelle Bewegung – das Detail – oder den Gesamtzusammenhang des Geschehens in den Mittelpunkt rückt; nur wenn sie den Raum über die interessante oder sogar ästhetisch wertvolle Körperhaltung eines Sportlers hinaus öffnet, können Verlauf, Dramaturgie und Spannung einer Situation und kann

somit Bewegung jenseits des einzelnen Körpers visualisiert werden. Inwiefern dies möglich ist und durch welche Perspektiven es am ehesten gelingt, ist wiederum sowohl von den technischen Voraussetzungen (etwa den verfügbaren Brennweiten) als auch von der räumlichen Konfiguration der jeweiligen Sportart abhängig.

Nimmt man den Fußball als Beispiel, so wird schnell deutlich, dass ein einzelnes Bild fast nie in der Lage ist, alle relevanten Elemente eines Spielzugs in einem Bildrahmen zu versammeln. Eine Ausnahme ist das berühmte Foto, das Lothar Emmerichs Tor im Spiel Deutschland gegen Spanien während der WM 1966 zeigt. Fast von der Grundlinie aus nimmt Emmerich den Ball direkt ab und drischt ihn in die entfernte Torecke. Im EM-Finale 1988 zwischen den Niederlanden und der Sowjetunion erzielte Marco van Basten ein fast identisches Tor, allerdings von der anderen Seite des Strafraums aus. Dieses Tor ist eines von jenen, die seither regelmäßig im Fernsehen wieder aufgeführt werden. Vom Tor Emmerichs aber gibt es dieses eine Foto, das – durch das Netz von links hinter dem Tor aufgenommen – alle wesentlichen Elemente der Aktion in *einem* Bildrahmen zeigt: den Spieler noch in Schusshaltung; den Gegner; den Ball, wie er gerade in der Ecke des Tors landet; den Torhüter, der vergeblich nach dem Ball hechtet und ihm hinterher schaut. Die Ausnahme allerdings bestätigt die Regel. Solche Bilder kann es eigentlich gar nicht geben.

Diese mehrfache Herausforderung – Darstellung von Dynamik und Bewegung, Wahl oder Definition ihres entscheidenden Moments, Isolierung oder Kontextualisierung der Körper – strukturiert die Sportfotografie über lange Jahre und verleiht ihr nicht zuletzt ihr Renommee als eine Art Königsdisziplin der Fotoreportage. Sie erfordert in ganz besonderem Maße die für jegliche journalistische oder dokumentarische Fotografie relevanten Kompetenzen: die Einschätzung von Situationen, die schnelle, intuitive Wahl des richtigen Augenblicks oder die Kondensierung von Zusammenhängen in einem Bild. «Sport ist eben nur ein Spezialfall, eine Extremsituation des Lebens, phototechnisch schwieriger als das normale Geschehen» (Lohse 1980, 9). Dem Sportfotografen wird demnach eine besondere Intuition abverlangt, mit der er – gewissermaßen in Verschmelzung mit dem Sportler – vorausahnt, was gleich geschehen wird, und mit der er in Abgrenzung vom glückhaften Schnappschuss eine entscheidende ‹Verdichtung› der Handlung erreicht. Die (Selbst-) Beschreibung der Sportfotografie weist hier auffällige Ähnlichkeiten mit der von Henri Cartier-Bresson auf, der 1952 seinen Aufsatz «Decisive Moments» veröffentlicht und der genau wie einer der berühmtesten Sportfotografen, Lothar Rübelt, seine fotogra-

fische Initiation auf den Erwerb einer Leica zurückführt (Rübelt 1980, 20).[5] Nicht selten wird die Sportfotografie darüber hinaus in ihren Anforderungen mit der Kriegsfotografie verglichen (z.B. Egger 1994).

Die «entscheidenden Momente» sind damit beispielhaft für die Paradoxien der journalistischen Sportfotografie: Einerseits gelingt es ihr kaum, die sportlich entscheidenden Momente zu visualisieren; andererseits konnte sie doch über viele Jahrzehnte zur markanten visuellen Differenzierung von Sportarten beitragen und damit selbst entscheidende Momente einer Bewegung definieren. Die Bewegung eines Sprinters, eines Langstreckenläufers und eines Gehers, das Fußballfeld und der Golfplatz sind in den Fotos auf den ersten Blick unterscheidbar. Historisch lässt sich dabei (nicht zuletzt dank technischer Entwicklungen) eine immer stärkere Isolierung der Athleten von ihrem Kontext beobachten; ihre physischen Anstrengungen und emotionalen Regungen geraten vor allem seit den 1970er Jahren immer mehr in den Mittelpunkt. Mit solchen prägnanten ‹Verdichtungen›, die als zentraler ästhetischer Wert der Sportfotografie betrachtet werden, macht sich diese aber zugleich von den Bewegungsformen des Sports und darüber hinaus von der intermedial definierten Relevanz von Sportlern, Sportarten und Sportereignissen abhängig.

Mediale Kontexte der Sportfotografie

Die Sportfotografie etabliert sich in einem Kontext, der sie auf Tagesaktualität und Ereignishaftigkeit verpflichtet. Zumindest dort, wo es nicht mehr die Amateurfotografen sind, sondern professionelle Fotoreporter, bilden deren Gegenstände immer weniger beliebige oder aus fotografischen Gründen interessante sportliche Anlässe; vielmehr geht es nun darum, die (nicht zuletzt durch massenmediale Berichterstattung) für relevant erachteten Sportereignisse zu dokumentieren und sich von der Konkurrenz durch exklusive oder besonders spektakuläre Bilder abzusetzen. Dies ist ein Prozess, der sich – nicht anders als die zunehmende Organisiertheit und Standardisierung der Sportarten und ihrer Regeln – mit nur leicht abweichendem Tempo in allen Industrieländern vollzieht.

Schon Ende des 19. Jahrhunderts führen viele Tageszeitungen einen gesonderten Sportteil ein, der neben narrativen Berichten, Ergebnislisten und Statistiken bald auch Fotos aufweist. Bei der 1896 gegründe-

5 Vgl. ausführlich Peters (2007) zur Nobilitierung der Fotografie (insbesondere der von Cartier-Bresson) durch die Konzeption des entscheidenden Augenblicks.

ten *Daily Mail* sind von Anfang an zehn Prozent des Gesamtumfangs Sportberichterstattung (Whannel 2001, 31). Im selben Jahr erscheint in der kurz zuvor, 1895, gegründeten deutschen Illustrierten *Sport im Bild* eine Fotoreportage von den ersten Olympischen Spielen in Athen. Urheber war der Fotograf Albert Meyer, einer von nur sieben Fotografen, die den Event dokumentierten. Er arbeitet zwar mit einer schon recht mobilen Reisekamera, war aber nicht zuletzt wegen der Belichtungszeiten häufig auf Nachinszenierung der Posen durch die Sportler angewiesen (Kluge 1996). Schon um 1900 wird die Sportbildberichterstattung von Agenturen geprägt, und entsprechend finden sich über verschiedene Publikationen hinweg immer wieder identische Fotos. Zwischen 1900 und 1910 wird zum einen die Aktualität immer wichtiger, zum anderen – und damit verbunden – wird die Auswahl der Fotos immer stärker strukturiert, indem beispielsweise zunehmend Bilder von den Siegern der Wettkämpfe gedruckt werden (Walther 2007).

Spätestens mit der endgültigen Etablierung der Olympischen Spiele 1908 in London wurden diese mit anderen sportlichen Großereignissen zu einem zentralen Bezugspunkt für die fotografische Visualisierung des Sports. Exemplarisch steht dafür das Foto des Marathonläufers Dorando Pietri, der in London völlig erschöpft und von Helfern gestützt als Erster die Ziellinie überquerte, später aber wegen dieser Hilfestellung disqualifiziert wurde. Nicht zuletzt dank dieses Bildes zählt er noch heute zu den berühmten ‹Verlierern› der Sportgeschichte.

Mit diesen Großereignissen ergibt sich auch eine spezifische Organisation und ästhetische Ökonomisierung der Bildproduktion. Akkreditiert werden nur ausgewählte Fotografen, und sie bekommen zudem bestimmte Plätze und somit auch Funktionen zugewiesen. Am auffälligsten ist dies sicher bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin, von denen 125 Fotografen 16.000 Fotos machten – darunter der Österreicher Lothar Rübelt als einziger ohne deutsche Staatsbürgerschaft (Langen 1996, 48). Er schildert seine Versuche, die ideale Position zum Fotografieren frei zu wählen, als fortwährenden und sportähnlichen Kampf mit der Obrigkeit (Rübelt 1980, 22).

Die zunehmenden Live-Übertragungen im Fernsehen änderten zunächst nur wenig am Status der Sportfotografie, weil das Fernsehen anfänglich eher komplementär zur Fotografie einen Überblick über den Ereignisverlauf aus großer Distanz bietet. Mit der Einführung von Zeitlupenwiederholungen, Zoom- und Teleobjektiven in den 1960er Jahren setzt allerdings eine Neujustierung des Verhältnisses der beiden Medien ein, die von später folgenden technischen Innovationen des Fernsehens (Doppelbelichtungen, grafische Einblendungen, Ver-

vielfältigung der Kameras etc.) weiter zugespitzt wird. Diese zahlreichen Visualisierungstechniken tragen dazu bei, dass sich der Sport als Feld der detaillierten visuellen Nachvollziehbarkeit von Leistungen und Entscheidungen konstituiert. Durch die serielle Organisation von Wettkämpfen und die daraus resultierenden Tabellen und Statistiken war der moderne Sport von vornherein ein Gegenstand systematischer Wissensproduktion; nur als solcher hat er sich global verbreiten und als ‹Eigenwelt› etablieren können (vgl. Werron 2007). Jetzt aber wird er auch auf der visuellen Ebene massenmedial zergliedert, analysiert und im Detail nachvollzogen. Schiedsrichterentscheidungen werden nicht mehr nur vom autoritären Voice-over-Kommentar beurteilt, sondern für die Zuschauer selbst durch eine Reihe von Verfahren überprüfbar, die die Bilder der Live-Übertragung weiter verarbeiten.

Der Fotografie war es schon vorher in vielen Fällen nicht möglich, den entscheidenden Moment eines Wettkampfs oder gar die umfassenderen räumlichen Zusammenhänge eines Spielzugs im Fußball darzustellen; sie hatte aber das Privileg, die visuell prägnanten Momente zu definieren und damit überhaupt die Ästhetik der Sportarten zu prägen. Mit der zunehmenden Dominanz des Fernsehens und dem damit verbundenen Imperativ einer visuellen Wissensproduktion kann die Fotografie nicht mehr den Anspruch erfüllen, in besonderer, wenn auch vermittelter Weise die spezifischen Dynamiken, Bewegungen und räumlichen Zusammenhänge der verschiedenen Sportarten sichtbar zu machen. Zwar durchläuft auch sie in den 1960er und 1970er Jahren entscheidende technische Innovationen und kompensiert so zum Teil ihren Bedeutungsverlust: Durch den Einsatz von extremen Tele- oder Fischauge-Objektiven, durch Blitzlichtaufnahmen und originelle Perspektiven werden dem Sport neue Bilder abgerungen. Vor allem die 1954 gegründete Zeitschrift *Sports Illustrated* schafft in diesen Jahren Raum für ungewöhnliche, häufig experimentelle Aufnahmen, die etwa mit Blitzlicht, Filtern und Zoomobjektiven dem Sport einen neuen Look verleihen (Lattes 1977, 32).

Dennoch bleibt auch hier festzustellen, dass die Fotos immer mehr jene Athleten, Situationen, Ereignisse zeigen müssen, die vom Fernsehen als ‹entscheidend› definiert wurden. Es mag einige *coffee-table books* zur Sportfotografie geben, in die Bilder um ihrer selbst willen – dank ihrer technischen Brillanz oder ästhetischen Innovation – Aufnahme finden (vgl. Barnes 2006, 6); doch zumindest im Bereich einer aktualitätsbezogenen Sportberichterstattung verschärft sich durch die wachsende Dominanz des Fernsehens die Abhängigkeit der Fotografie von externen, nicht-ästhetischen Kriterien nochmals erheblich.

Im aktuellen intermedialen Feld werden somit Defizite der Sportfotografie akzentuiert, die zugleich die Voraussetzung für ihre ästhetische Produktivität bilden. Arnheims Feststellung, «daß uns in der Fotografie die Form sozusagen im Stich läßt» (2004, 39), hatte sich noch auf den klassischen Vergleich mit der Malerei bezogen, die die Körper und Haltungen formal gestaltet, während die Fotografie auf den Zufall oder – wie oben schon angeführt – das Glück angewiesen ist. Dieser Verlust der Form findet aber im Kontext eines intermedial sichtbar gemachten Sports noch viel deutlichere Anhaltspunkte. Der Fotografie ist es nämlich nicht nur (wie der Malerei) verwehrt, über die genaue Haltung des Körpers zu entscheiden; auch die Motive, die Themen und die prägnanten Momente entziehen sich ihrer Kontrolle.

Figurationen der Sportfotografie

Sportbilder sind (wie andere journalistische Fotos) eine Form der Gebrauchsfotografie. Sie werden für aktuelle Anlässe hergestellt, von spezialisierten Fotografen, die meist für Agenturen arbeiten. Die Zeitungs- und Magazinredaktionen kaufen die Bilder zu einem bestimmten Preis; der Handel findet mittlerweile fast ausschließlich auf Onlineplattformen statt (Bruhn 2003). Die häufigen Übereinstimmungen bei der Auswahl von Bildmotiven zwischen unabhängig voneinander arbeitenden Publikationen weisen auf spezifische Selektionsmuster – und somit gewissermaßen auf spezifische «Nachrichtenfaktoren» der Sportfotografie – hin. Diese sind nicht nur vom dargestellten Geschehen, sondern von dessen intermedialer Aufbereitung abhängig: Je bedeutsamer das dazugehörige Fernsehereignis, umso höher dessen Einschaltquoten. Aber auch: je höher die Zeitlupenfrequenz der entsprechenden Szene, umso mehr Wertsteigerung erfährt das darauf Bezug nehmende Foto. Exemplarisch lassen sich diese Abhängigkeiten der Sportfotografie an der Auswahl der abgebildeten Person (dem ‹Star›) und der abgebildeten Wettkampfsituation verdeutlichen.

Auswahl und Bedeutung einer Sportfotografie sind abhängig vom Marktwert oder Gehalt der dargestellten Spieler: Ein Foto, das (wie etwa in Folge des Halbfinalspiels Portugal/Frankreich bei der Fußballweltmeisterschaft 2006) zwei Superstars des Fußballs, Figo und Zidane, beim Trikottausch zeigt, wird gewissermaßen ‹automatisch› publiziert. Journalistische Sportfotografie bewegt sich stets und immer schon in einer Logik der Verwertung, nämlich der Verwertung von kostspieligen, hochleistungsfähigen Körpern, Körperperformances und Star-Images. Die Sportfotografie hängt somit ganz und gar von der Beobachtbar-

und Abbildbarkeit personaler Identitäten mit ihren spezifischen Performanzen und Semantiken ab. David Beckham liefert hierfür das Paradebeispiel: Welches Bild man auch von ihm schießt, ob es von seinen fußballerischen Qualitäten kündet oder ihn beim Betanken seines Ferraris zeigt, stets handelt das Bild in erster Linie vom kostspieligen Leib Beckhams. Und wenn ein solches Bild am Markt einen hohen Preis erzielt, dann nicht deshalb, weil seine Form vollendet ist, sondern weil es das rare und kostspielige Gut des Beckhamschen Körpers in Aktion zeigt. Beckham muss dafür keineswegs zu den zehn besten Fußballern der Welt zählen; sein Marktwert und sein Gehalt sind nicht zuletzt ein Produkt der fotografischen Arbeit an seinem Image und seinem Körper. Dies ändert aber nichts daran, dass jedes weitere Sportfoto, das ihn zeigt, relativ unabhängig von der fotografischen Formgebung einen Mehrwert gegenüber anderen Sportfotos aufweist.

Einer nochmals anderen (auch ästhetischen) Ökonomie unterliegen Bilder von Spielsituationen. Ein Paradebeispiel dafür ist das Tor des schwedischen Stürmers Zlatan Ibrahimovi gegen Italien bei der EM 2004 in Portugal. Es handelte sich um ein Tor, das gleichsam ‹im Vorbeigehen›, aus dem Sprung heraus, mit dem Rücken zum Tor und mit dem Außenrist geschossen wurde, eine ‹unmögliche› Direktabnahme, die Mitspieler und Gegner in höchstes Erstaunen versetzte. Es existieren mehrere Fotos davon. Die *Frankfurter Rundschau* druckte eins (s. Abb. 1), das den Stürmer schräg von vorne und somit hinter ihm

1 *Frankfurter Rundschau* vom 24.7.2004

2 *Süddeutsche Zeitung* vom 2.9.2004

das Tor ins Bild setzt; es zeigt damit etwas mehr vom Handlungs- und Entscheidungszusammenhang als das Foto, das die *Süddeutsche Zeitung* publiziert und das den Stürmer von schräg hinten erfasst, mit dem Ball über dem Kopf (s. Abb 2). Beiden Fotos ist allerdings gemeinsam, dass sie als Bilder durch die auf dem Rasen liegenden Gegenspieler, den in der Luft ‹schwebenden› Stürmer und seine höchst unwahrscheinliche Haltung allemal ästhetisch und somit *als Bilder* interessant sind – so sehr, dass man durchaus Vergleiche zu den Bildkompositionen des italienischen Manierismus ziehen und das Bild in die «Geschichte kodifizierter Erregungsformen» einordnen kann (so Bredekamp 2006, 23, explizit am Beispiel ähnlicher Fußballfotos).

Sowohl die Auswahl der Bilder durch die Redaktion als auch der ästhetische Genuss, den man als Betrachter aus ihnen ziehen kann, hängen ganz entscheidend ab vom Wissen um die Situation, die zu sehen ist. Die Formbildungen der Sportfotografie sind interessant auch und gerade, weil sie Variationen auf eine bekannte Situation darstellen, oder zumindest eine, von der unterstellt werden darf, dass viele Leser sie kennen. Die Fotos sind wertvoll, weil sie ein ‹sensationelles› Tor bei einem wichtigen Spiel (und das heißt: ein im Fernsehen vielfach wiederholtes, kommentiertes und aus unterschiedlichsten Perspektiven aufgeschlüsseltes Ereignis) repräsentieren, und doch können sie das Sensationelle der Leistung und die Relevanz des Spiels nicht selbst vermitteln.

Ein Sportfoto wird evident und zirkulationsfähig durch eine Reihe von unterschiedlichen Faktoren. Nur in seltenen, glückhaften Momenten kann es einen entscheidenden (sportlichen) Handlungszusammenhang veranschaulichen; es kann sein Gewicht aus dem Wert eines (oder im besten Fall mehrerer) Stars beziehen; es kann einen – wenn auch narrativ nicht verständlichen, so doch formal prägnanten – Moment festhalten, um dessen Relevanz der Betrachter weiß; und schließlich kann es allegorische Verdichtungen für den Verlauf oder das Ergebnis des Wettkampfs prägen, metaphorische und metonymische Bilder für ein wiederum als bekannt unterstelltes Geschehen auswählen. Eine Spielszene, die häufig für Verlauf und Ergebnis gar nicht ausschlaggebend war (ein Sportler ‹stolpert›; zwei sehr unterschiedliche Sportlerinnen – etwa ‹groß› und ‹klein› – ‹prallen aufeinander› etc.) oder auch ein Bild vom Publikum kondensiert den Gehalt der sportlichen Auseinandersetzung. Auch hier werden meist schon vom Fernsehen in Zeitlupe und Großaufnahme sezierte Momente aufgegriffen, auch hier werden Bilder der großen Stars vorgezogen. Die ‹entscheidenden Momente›, die der Fotografie mit solchen Bildern gelingen, sind nicht

die ‹entscheidenden Momente› einer Bewegung oder einer Sportsituation, sondern Momente einer vom Fernsehen erzählten Geschichte.

In allen Fällen zeigt sich somit die Abhängigkeit der Fotografie von der Sichtbarkeit und Relevanz des Wettkampfs, die ganz entscheidend vom Medium Fernsehen mit seinen Bewegtbildern, Zeitlupen, Einschaltquoten und Kommentierungen definiert werden. Die Produktion und Selektion von Sportfotos ist durch diese Faktoren strukturiert. Dies heißt aber nicht, dass hier tatsächlich nichts anderes zu sehen ist als im Fernsehen; es heißt nur, dass sie zur Definition der entscheidenden Momente und zum detaillierten Nachvollzug ihres Verlaufs kaum einen Beitrag leisten können und deshalb ihre ästhetische Produktivität in anderen Bereichen entfalten müssen. Dies verweist nicht zuletzt auf die mediale Struktur der Sportfotografie: Sie bildet eine Form der Wiederholung bereits erlebter Augenblicke und mit diesen verbundener Gefühle. Zumindest in Teilen zielt sie auf die Identifikation und Verdichtung von bereits Gesehenem, d.h. auf das Wiedererkennen von Abläufen und Geschehnissen, die man so auch schon am Fernsehen gesehen hat.

Intensität des Stillstands

Kehrt man noch einmal zur Frage nach der Ästhetik der Sportfotografie zurück, so ließe sich zunächst in Fortführung der schon präsentierten Kategorien eine Klassifikation erstellen. Man kann bestimmte Bildtypen beschreiben und durchaus auch statistisch erfassen, denn wir haben es mit einem Format zu tun, dessen Fundus unerschöpflich ist. In Anerkennung dieser Tatsache basieren die nachfolgenden Ausführungen auf einem Sample von 1060 Fotos, die im Frühjahr und Sommer 2004 in deutschen Tageszeitungen publiziert wurden. Unterzieht man dieses Korpus einer seriellen Analyse, so wird schnell deutlich, dass bestimmte Bildtypen präferiert werden. So ist Groteskes häufig zu sehen (verzerrte und skurrile Gesichter, slapstickhafte Körperhaltungen) ebenso wie Bilder von levitierenden Sportlern, von Körpern und Körperhandlungen ‹in der Luft› (etwa bei Sprüngen oder auch Stürzen, wobei die Körper häufig so aus dem räumlichen Kontext transponiert sind, dass der Eindruck eines ungewissen Schwebens oder Fliegens entsteht). Außerdem finden sich markante Gesten des Jubelns (und der Verzweiflung) sowie Momentaufnahmen, die Einzelaspekte akzentuieren, die zwar mit dem Sport direkt zusammenhängen, aber in der Regel keine Entscheidungsrelevanz haben (etwa Wasserspritzer bei Schwimmwettbewerben, der aufstaubende Sand beim Golfen oder beim Weitsprung). Diese Bildtypen sind von Bedeutung, weil sie sowohl in den schon genannten Mo-

tivbereichen vorkommen (und diese gewissermaßen überformen) als auch ein eigenständiges Selektionskriterium bilden: Es findet sich also zum einen auch bei Bildern von Stars und von (durch das Fernsehen definierten) Teilereignissen eine Tendenz, Momente des Grotesken, des Schwebens, des betont artifiziellen Stillstands herauszustellen; es finden sich aber zum anderen Sportfotos in den Tageszeitung, die allein wegen dieser spezifischen Formbildung ausgewählt wurden. Unbekannte Sportlerinnen oder Sportler in nicht den Wettkampf entscheidenden Situationen, die durch die fotografische Stillstellung in sonst nicht sichtbarer Pose, mit sonst nicht sichtbarer Mimik festgehalten werden.

Nun sollte man sich mit Deleuze gegenwärtig halten, dass Klassifikationen zwar Spaß machen können, dass sie aber immer nur eine Vorarbeit darstellen für das Ausschlaggebende, die Entwicklung des Begriffs (Deleuze 2003). Versucht man nun, den Zusammenhang der häufigsten Bildtypen auf den Begriff zu bringen, so fällt auf, dass zeitliche Aspekte eine zentrale Rolle spielen: Grundlegend bleibt für all die genannten Motive der Aspekt der Stillstellung von Bewegung. Angesichts des fotografischen Prinzips wundert dies zunächst wenig; es zeigt sich aber, dass die Sportfotografie eine spezifische Form der Stillstellung bevorzugt.

Bewegung lässt sich nicht darstellen, schon gar nicht fotografisch, schrieb einst Bergson (1921), denn Fotografie ist Stillstand, und Bewegung ist nicht teilbar, lässt sich also nicht in einzelne, arretierte Aspekte zerlegen. Nirgendwo, so könnte man argumentieren, tritt dies deutlicher zutage als in der Sportfotografie. Allerdings ist es gerade die Stillstellung und deren besondere zeitliche Struktur, die den ästhetischen Mehrwert der Fußballfotos ausmacht. Dieser ästhetische Überschuss ist umso auffälliger, als die Sportfotografie im Kontext der Fernsehdominanz von der Aufgabe, die sportliche Leistung aufklären oder verklären zu müssen, weitgehend freigestellt ist. So bezieht sich die Sportfotografie zwar referenziell auf die vom Fernsehen definierten Ereignishierarchien, kann sich aber hinsichtlich der Aspekte, unter denen sie diese Events, Personen oder Handlungen zeigt, von der referenziellen Dominanz lösen.

Im Fernsehen stehen die Ereignisse in einem kontinuierlichen Zusammenhang, in dem Phasen erhöhter Intensität mit (meist viel häufigeren) Phasen des Abwartens, des Abbrechens, des Störens sich abwechseln. Die Grundstimmung des Sportfernsehens, zumindest der Live-Übertragung, ist die der Melancholie: Das Meiste, was zu sehen ist, misslingt, und doch harrt man aus, in der Hoffnung, Zeuge eines unverhofften Gelingens zu werden, das sich an den besten Momenten messen lässt, an die man sich noch erinnert. Solches unverhoffte Gelingen kann die Sportfotografie nicht darstellen, weil ihr die Dimensi-

3 *Süddeutsche Zeitung* vom 1.7.2006

4 *Frankfurter Rundschau* vom 1.7.2006

on der Dauer fehlt, die Hoffen, Abwarten, Befürchten erst ermöglicht. Stattdessen macht sie andere Dinge sichtbar oder vielmehr: sie produziert eine andere Sichtbarkeit, die gar nicht direkt an der Logik des (Fernseh-)Sports mit seinem Versprechen auf Transparenz der Leistung partizipiert, sondern eine rein fotografische Sichtbarkeit, ein mediales Artefakt ist. Nicht anders als die durch die Tausendstel-Belichtung scharf gezeichneten Wasserspritzer sind die grotesken Haltungen, verzerrten Mimiken und schwebenden Körper Effekte der fotografischen Technik, die weder im Stadion noch vor dem Fernseher sichtbar sind:

> Beine fliegen in allen Richtungen, Finger sind in einer ungraziösen Haltung weggestreckt, und auf dem Gesicht des Helden zeigt sich plötzlich eine völlig unverständliche Grimasse, die überhaupt nicht zur Sache gehört. (Gombrich 1984, 44)

Dies trifft zwar, wie schon ausgeführt, auch auf das Star- und Ereignisfoto vom Tor von Ibrahimovi zu, greift aber weit über solche Fotos hinaus und bildet einen eigenen Faszinationstyp. Das spezifische Potenzial solcher Sportfotografie liegt darin, eine reine Intensität des körperlichen Erlebens und Fühlens zu veranschaulichen; im strikten Gegensatz zur Sportpräsentation im Fernsehen fehlt ihnen die Dimension des Psychologischen gänzlich. Das verzerrte Gesicht eines Spielers beim Kopfballduell lädt nicht zur Empathie ein,[6] sondern zeigt

6 Deshalb sind Melancholiker wie Marcel Reif die besten Fernsehkommentatoren; zwanghaft gutgelaunte junge Männer wie Beckmann hingegen sind in einer Talk-

vielmehr die reine Intensität einer Aktion, die überdies so, wie sie zu sehen ist, keine Grenze ihrer Dauer kennt. Selbst die ‹Ausdrucksbewegungen› von Siegern und Verlierern werden in der Fotografie zu Momenten gestischer und mimischer Intensität, die in der Regel keinen darunter liegenden ‹Charakter› implizieren.

Die Zeitstruktur der Sportfotografie scheint auf Anhieb paradox zu sein: Sie ist Stillstellung und Entgrenzung der Dauer zugleich. Darin aber entspricht sie dem altgriechischen Tempus des Aorist. Der Aorist – wörtlich: das Unbegrenzte – ist das Tempus der sich noch ereignenden Vergangenheit, das Tempus, das sich noch im lateinischen «alea iacta est» erhält, was ja nicht heißt: Der Würfel ist gefallen, sondern er wurde geworfen und befindet sich gerade im Fluge. Ein Stürmer liegt quer in der Luft und schlägt mit dem Bein nach dem Ball; ein Stürmer und ein Verteidiger springen hoch und recken sich nach dem Ball, den man gar nicht zu sehen braucht und von dem man – wenn man ihn sieht – nicht genau weiß, ob er noch auf die Köpfe herabsinkt oder schon wieder weggestoßen wurde; ein Tenniscrack schwebt breitbeinig in der Luft, nachdem er eine Vorhand durchgezogen hat: Das sind Momente einer sich noch ereignenden Vergangenheit, Bewegungsstandbilder im Aorist, für die der Erfolg der Aktion, der genaue Wettkampfkontext an Relevanz verliert.

Apsychologische Intensität und kontextualisierende Erinnerung

Die dominanten Formen und Motive zeigen also, dass die Sportfotografie aus ihrem doppelten Defizit – dem Fehlen der Bewegung und der Abhängigkeit von der Definitionsmacht des Fernsehens – Kapital schlägt und, wenn auch nicht hinsichtlich ihrer Gegenstände, so doch in ihrer Perspektivierung eine eigene ästhetische Produktivität behauptet. Diese muss allerdings selbst wieder als Potenzial betrachtet werden, das sich in der Sportfotografie zwar deutlich zeigt, aber nie der Einbindung in den Medienverbund entgeht: Für sich genommen sind Sportfotos apsychologische Formen reiner Intensität des Fühlens und Erlebens. Eine psychologische Bedeutung, eine emotionale Aufladung – wenn wir unter ‹Emotion› im Sinne der neueren Emotionspsychologie eine Handlungsbereitschaft verstehen wollen, die aus der Verrechnung

show besser aufgehoben. Fußballfotografien nun durchbrechen diese melancholische Struktur. Zum Stellenwert des unverhofften Gelingens als wesentlichem Merkmal, das den Sport zum Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung macht, vgl. Seel 1991.

eigener Anliegen mit einer bestimmten Situation entsteht – erfahren diese apsychologischen Intensitätsbilder erst, wenn sie von peripheren (nicht-fotografischen) Diskursen überformt werden – und dies passiert unentwegt. Schon die Tatsache, dass Sportfotos im Sinne der «vernacular photography» mit Alltagserfahrungen und individuellen Sportbiografien verknüpft und die Trikotfarben auf Vereine und Jahrgänge hin entziffert werden, stellt eine solche diskursive Überformung der reinen Intensitätsbilder dar. Eine solche Überformung geschieht ferner durch die Lektüre der Bildunterschriften und Begleittexte, die in der Regel ein unmittelbares Andocken an den vom Fernsehen definierten Wettkampfverlauf sicherstellen; auch die Lektüreweise, die Sportfotos ins Gravitationsfeld einer Jahrhunderte alten Ikonografie stellt und Bildtypen und Kompositionsmuster aus der Formensprache der europäischen Tafelbildmalerei darin wiedererkennt, betreibt eine diskursive und damit auch emotionale Überformung dieser Bilder. Unsere Klassifikation aktueller Sportfotos macht somit deren Tendenz ersichtlich, auf eine vom Fernsehdiskurs gelöste apsychologische Intensität zu zielen, die sich gleichwohl nie in reiner Form realisiert.

Der ästhetische Mehrwert oder die spezifische Produktivität der Sportfotografie könnte nun folgendermaßen beschrieben werden: Sie ist eine ökonomische Form, ein Bildprodukt, das als Katalysator eines emotionalen Erlebens dient, das zumeist ein Wiedererleben ist. Sportfotos stellen sich der diskursiven Überformung als ihr Anlass und Gegenstand zur Verfügung; sie sind somit Auslöser und Kristallisationspunkte einer bestimmten Form des emotionalen Erinnerns, das aus Bewegungsstandbildern im Aorist hervorgeht, aus Bildern, deren Ansteckungskraft gerade darin liegt, dass sie in ihrem vergangenen Sich-Ereignen unbegrenzt zu sein versprechen und dennoch einem Medienverbund verhaftet bleiben, der die Darstellung punktueller, in ihrer Grundstruktur aber auf Wiederholung angelegter Ereignisse favorisiert.

Interessanterweise ist es am ehesten die Boulevardpresse, die einen fließenden Übergang zwischen den unterschiedlichen medialen Zeit- und Darstellungsformen sicherstellt, indem sie durch Foto-Reihen und Collagen den Hergang von Ereignissen oder auch nur die emotionalen Regungen von Trainern und Spielern rekonstruiert. Dabei wird häufig eine Abfolge von Körperhaltungen oder Gesichtsausdrücken in mehreren Fotos präsentiert; nicht selten werden die Figuren dabei grafisch freigestellt, also von ihrem Hintergrund gelöst, und mit einer grafischen Darstellung eines entscheidenden Spielzugs sowie plakativen Headlines kombiniert. Dieser Bildtypus ist markant, weil er das Changieren zwischen zugespitzten und isolierten Intensitäten und

dem kenntnisreichen Nachvollzug des Fußballspiels organisiert. Auf der einen Seite zugespitzte Fokussierung der isolierten Intensität, der grotesken Körper und grimassierenden Gesichter; auf der anderen Seite endlose Ausdeutung, Kontextualisierung und Narrativisierung jeder noch so absurden Sichtbarkeit. Damit führt die Boulevardpresse im Bild selbst oder auf der Bild- und Grafik-Ebene vor, was in der Rezeption im intermedialen Verbund ohnehin geschieht: Die stillgestellten Intensitäten, die die ästhetische Produktivität der Fußballfotografie ausmachen, halten als fotografische Artefakte Potenziale bereit, von denen die Affektstrukturen anderer medialer Darstellungsweisen des Sports profitieren. Weshalb auch das Fernsehen in der Vor- und Nachberichterstattung nicht selten entsprechende Fotos einspielt.

Dieses Verfahren der Boulevardpresse unterstreicht, dass die Sportfotografie einer spezifischen Ökonomie der Bildproduktion unterliegt, die zugleich eine Ökonomie der Gefühle ist: Die ständige Umformung apsychologischer Intensitäten zu Emotionen im Bereich des Mediensports stellt, auch wenn sie mit Kunst wenig Berührungspunkte hat und nicht in einem reflexionstheoretischen Sinne als ästhetische Erfahrung qua Reflexion auf die Bedingungen dieser Erfahrung selbst gelten darf, ein ästhetisches Verfahren *sui generis* dar.

Literatur

Arnheim, Rudolf (2004) Glanz und Elend des Photographen. In: Ders.: D*ie Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 46–55. (Engl. Original: Splendor and Misery of the Photographer, in *Bennington Review* 1979, S. 2–8).

Barnes, Simon (2000) Start. In: *Sportscape. The Evolution of Sports Photography.* Hrsg. v. Paul Wombell und Simon Barnes. London: Phaidon, S. 6–14.

Barthes, Roland (1964) *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Batchen, Geoffrey (2001) Vernacular Photography. In: Ders.: *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 57–80.

Bergson, Henri (1921) *Schöpferische Entwicklung*. Jena: Diederichs.

Bredekamp, Horst (2006) Der fruchtbare Augenblick. Die Immunität des Fußballs. In: *Das Spiel. Die Fußballweltmeisterschaften im Spiegel der Sportfotografie.* Hrsg. v. Ulrich Crüwell und Per Rumberg. Berlin: Deutsches Historisches Museum, S. 19–27.

Bruhn, Matthias (2003) *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*. Weimar: VDG.

Deleuze, Gilles (2003) *Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975-1995*. Paris: Minuit.

Egger, Heike (2000) ‹Dem Moment sein Geheimnis entreißen›. Zur Geschichte der Sportfotografie. In: *Aktion, Emotion, Reflexion. Sportfotografie in Deutschland*. Hrsg. v. Christina Bitzke und Hans-Peter Jakobson. Jena/Quedlinburg: Bussert & Stadeler, S. 7–15.

Egger, Heike (o.J. (1994)) Der Trainer in der Sportfotografie – Zur Konzeption der Ausstellung. In: *Das Gesicht der Trainers. Bilder deutscher Sportfotografen*. Hrsg. v. Deutschen Sportmuseum. Köln: Wienand, S. 7–9.

Eggers, Erik / Müller, Jürgen (2002) ‹Der künstlerische Gehalt, den die wilde Poesie unseres Spiels mit sich bringt›. Anmerkungen zur frühen Hermeneutik, Ästhetik und Ikonographie des Fußballsports. In: *Fußball als Kulturphänomen. Kunst, Kultur, Kommerz*. Hrsg. v. Markwart Herzog. Stuttgart: Kohlhammer, S. 157–177.

Gombrich, Ernst H. (1984) Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst. In: Ders.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 40–61 .

Gumbrecht, Hans Ulrich (2005) *Lob des Sports*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Herrmann, Hans-Christian von (1996) Fotografie als Test. Zur Psychotechnik der frühen Sportfotografie. In: *Fotogeschichte* 16, 62, S. 13–22.

Kluge, Volker (Hg.) (1996) *Athen 1896. Die Bilder der Spiele der I. Olympiade von Albert Meyer und anderen Fotografen*. Berlin: Brandenburgisches Verlagshaus, S. 174–183.

Langen, Gabi (1996) Kraft und Anmut. Die nationalsozialistische Körperästhetik in der Sportfotografie. In: *Fotogeschichte* 16, 62, S. 45–54.

Lattes, Jean (1977) *Sportphotographie 1860–1960*. Luzern/Frankfurt/M.: Bucher (Bibliothek der Photographie. 10.)

Lohse, Bernd (1980) Scharfschütze mit der Kamera. In: *Lothar Rübelt. Sport. Die wichtigste Nebensache der Welt. Dokumente eines Pioniers der Sportphotographie 1919–1939*. Hrsg. v. Christian Brandstätter. Wien u.a.: Fritz Molden, S. 8–13.

Peters, Kathrin (2007) *In die Wirklichkeit hineingreifen: Vom «entscheidenden Augenblick» (H. Cartier-Bresson) zum «klack! Schnapp-Schuß» (R.D. Brinkmann) und darüber hinaus.* Vortrag im Rahmen von «Portable Media», Tagung des Forschungsprojekts «Zur Genealogie des Schreibens» vom 22. bis 24. November 2007 an der Universität Dortmund.

Rübelt, Lothar (1980) Die wichtigste Nebensache der Welt. In: *Lothar Rübelt. Sport. Die wichtigste Nebensache der Welt. Dokumente eines Pioniers der Sportphotographie 1919–1939*. Hrsg. v. Christian Brandstätter. Wien u.a.: Fritz Molden, S. 14–23.

Schmalriede, Manfred (2004) Zwischen Dokumentation und Inszenierung. Sportfotografie im Wandel. In: *Die Visualisierung des Sports in den Medien*. Hrsg. v. Thomas Schierl. Köln: Halem, S. 11–39.

Seel, Martin (1993) Die Zelebration des Unvermögens. Zur Ästhetik des Sports. In: *Merkur* 47, 527, S. 91-100.

Walther, Christine (2007) *Siegertypen. Zur fotografischen Vermittlung eines gesellschaftlichen Selbstbildes um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Werron, Tobias (2007) Die zwei Wirklichkeiten des modernen Sports: Soziologische Thesen zur Sportstatistik. In: *Zahlenwerk. Kalkulation, Organisation und Gesellschaft*. Hrsg. v. Hendrik Vollmer und Andrea Mennicken. Wiesbaden: VS Verlag, S. 247–270.

Whannel, Garry (2001) *Media Sport Stars. Masculinities and Moralities*. London/New York: Routledge.