

Rüdiger Zill

**ZWISCHEN DEN MEDIEN, ODER:
ÜBER BILDER SPRECHEN**

Wir sind hierher, nach Fessenbach, eingeladen worden, um über das Bild zu sprechen – aber nicht nur, auch, um das Sprechen über Bilder vorzubereiten.¹ In den *Felix Burda Lectures* soll aus unterschiedlichen Disziplinen heraus über das Phänomen Bild nachgedacht werden. Ich habe mich daher für heute entschlossen, das Reden über Bilder selbst zu thematisieren, genauer: die Frage zu stellen, was wir an Voraussetzungen mitbringen, wenn wir über Visuelles sprechen: Ideen, Formulierungen, Reaktionen, die sich wie von selbst einstellen. Es geht also um Worte über Bilder, oder anders: um das, was zwischen den beiden Medien Sprache und Bild geschieht. (Dies wäre eine erste Bedeutung meines Titels.)

Ich möchte erst einmal damit beginnen, jemanden über Bilder sprechen zu lassen, selbstverständlich, indem ich mich als Medium zur Verfügung stelle. Mit meiner Zunge soll zunächst einmal ein von der Kritik seit Jahren hoch gelobter Romancier zu Wort kommen. Manches wird Ihnen dabei vielleicht bekannt vorkommen, auch wenn es in neuer Gestalt erscheint.

Daran anschließend werde ich kurz skizzieren, was ich mir unter einer Metaphorologie des Bildbegriffs vorstelle. Zum Abschluss will ich dann zwei Beispiele vorstellen: Im ersten geht es um Rationalitätsvorstellungen, die an die unterschiedlichen Medien »Wort« und »Bild« geknüpft werden. Damit wird nicht selten ein Kampf zwischen den Medien inszeniert (eine zweite Bedeutung meines Titels). Im zweiten Beispiel präsentiere ich kurz einige Aspekte aus dem Vokabular der Magie, das mit dem Diskurs über Bilder assoziiert wird. Dieser spezielle metaphorologische Aspekt zeigt aber auch, dass das Medium Bild selbst aus verschiedenen Medien besteht. Eine Untersuchung, was zwischen diesen Medien (der dritte Aspekt des Titels) geschieht, weist über die Metaphorologie hinaus.

¹ Der folgende Text ist Fragment aus einem größerem Projekt, das unter dem Titel *Der Konvent der Bilder. Eine Reise durch die Welt in zwei Dimensionen* steht und die Vernetzung von Bilddiskursen zum Thema hat.

(1) Der Trick Gottes. Bilder und Worte in Don DeLillos »Mao II«

Vor einigen Jahren sorgte ein Photo von J.D. Salinger für Aufsehen. Der Schriftsteller Salinger hatte sich nach seinen großen Erfolgen in den fünfziger und frühen sechziger Jahren zurückgezogen, veröffentlichte nichts mehr, vor allem aber: Ließ sich nicht mehr photographieren. Eines Tages lauerten ihm zwei Reporter auf, drückten den Auslöser ihrer Kamera und fixierten das Konterfei Salingers gerade in dem Moment auf ihren Film, als sich sein Gesicht zu einer erschreckten und zornig-empörten Grimasse verzog.

Einen Kollegen Salingers inspirierte ausgerechnet dieses Photo nun zu einem Roman. Don DeLillo, erzählt in seinem 1991 erschienenen Buch *Mao II* die Geschichte vom Leben und Sterben eines Autors mit dem Namen Bill Gray. Gray erinnert an Salinger. Er ist der Typ des früh zu Ruhm gelangten Literaten, der den Rest seiner Zeit als lebender Mythos verbringt, zurückgezogen und von dem Gerücht zehrend, er schreibe an seinem großen Roman. Und Bill Gray scheut die Öffentlichkeit. Niemand weiß, wo er lebt, nicht einmal sein Verleger; Bilder von ihm existieren nicht.

Eines Tages aber beschließt er, seinen Prinzipien untreu zu werden, sich doch porträtieren zu lassen. Die Photographin Brita Nillson wird auf konspirativem Wege zu ihm gebracht. Während der Arbeit fragt sie Bill, warum er seine Meinung geändert habe.

Naja, im Grunde ist es lästig, daß die Leute so viel Wind darum machen. Wenn ein Schriftsteller sein Gesicht nicht zeigt, wird er zu einem irdischen Zeichen für Gottes berühmte Weigerung in Erscheinung zu treten.²

Aber Brita wendet ein, dass die anderen Menschen gerade fasziniert seien von solch einem Leben im Verborgenen, das Unerreichbare habe das Flair des Vollkommenen, ganz so, als sage der Eremit: »Die Welt der Bilder ist korrupt, hier ist ein Mann, der sein Gesicht verbirgt.« Doch Bill findet:

² Don DeLillo: *Mao II*, Köln 1992, S. 53.

Die Leute mögen von so einem Typ fasziniert sein, aber sie ärgern sich auch über ihn, verspotten ihn, wollen ihn mit Schmutz bewerfen, wollen sehen, wie sein Gesicht sich vor Schreck und Angst verzerrt, wenn der getarnte Fotograf hinter dem Gebüsch hervorspringt. Keine Bilder in einer Moschee. Wir in unserer Welt schlafen mit dem Bild und essen es und beten es an und tragen es am Körper. Der Schriftsteller, der sein Gesicht nicht zeigen will, betritt heiligen Boden. Er wendet den Trick Gottes an.³

Nicht zufällig ist es der Schriftsteller, der, sein Gesicht verbergend, den Trick Gottes anwendet. Gott selbst, der zur Schaffung der Welt nichts anderes brauchte als das aus ihm selbst geborene Wort, war doch der erste Schriftsteller.

Mao II ist eine Variante der Opposition von Wort und Bild: Bill und Brita, der Schriftsteller und die Photographin. *Mao II* ist aber auch ein Buch über die Beziehung von Bild und Terror und schließlich ein Buch über das Bild und sein Verhältnis zu den Massen.

Im Laufe des Romans begibt sich Bill Gray auf die Reise nach Beirut. Er will dort den Terroristenführer Rashid treffen. Es geht ihm zunächst um die Befreiung einer Geisel, eines anderen Schriftstellers, der in die Gefangenschaft der Gruppe um Rashid geraten ist. Aber es geht Gray auch um etwas Prinzipielleres: Autor und Terrorist, diese beiden stehen für zwei Prinzipien, verwandt und doch verfeindet.

Ich habe schon seit einiger Zeit das Gefühl, daß Schriftsteller und Terroristen ein Nullsummenspiel spielen. (...) Was die Terroristen gewinnen, verlieren die Schriftsteller. Was sie an Einfluß auf das Bewußtsein der Massen hinzugewinnen, verlieren wir als Gestalter von Sensibilität und Gedanken. Die Gefahr, die sie darstellen, entspricht unserem Versagen, gefährlich zu sein.⁴

³ Ebd., S. 53.

⁴ Ebd., S. 203.

Im Schriftsteller, dem – wie Gray sich einmal selbst nennt – Sätzemacher, ist der einzelne als Individuum dargestellt. Das Wort, das sein Werkzeug ist, steht für Demokratie. Der Roman sei ein demokratischer Aufschrei, sagt Gray einmal. Der Terrorist hingegen verkörpert die Masse, in der die einzelnen willenlos und ohne Bewusstsein aufgehen. Seine Waffe ist das Bild.

Bill Gray erreicht sein Ziel nicht. Er stirbt vorher an den Folgen eines Unfalls. Stattdessen finden wir am Ende des Romans die Photographin Brita Nillson in Beirut. Sie macht Aufnahmen von Rashid. Dabei bemerkt sie, dass alle seine meist jugendlichen Anhänger Hemden tragen, auf denen das Bild ihres Anführers zu sehen ist. Als sie fragt, welchen Zweck man damit verfolge, wird ihr geantwortet:

Was das bringt? Es gibt ihnen eine Vision, die sie akzeptieren und befolgen. Diese Kinder brauchen eine Identität außerhalb der engen Bestimmung, wer sie sind und woher sie kommen. Etwas, das völlig außerhalb des hilflosen vergessenen Lebens ihrer Eltern und Großeltern liegt. (...) Wir bringen ihnen Identität bei, Zielstrebigkeit. Sie alle sind Kinder von Abu Rashid. Alle Männer sind ein Mann. In jeder Miliz in Beirut gibt es unzählige hoffnungslose Jungen, die Drogen nehmen, trinken und stehlen. Autodiebe. Sobald die Bombardements aufhören, laufen sie nach draußen, um Autoteile zu stehlen. Wir bringen ihnen bei, daß unsere Kinder zu etwas Starkem und Selbstbewußtem gehören. Sie sind keine europäische Erfindung. Sie machen kein Wettrennen, um zu Gott zu kommen. Wir bilden sie nicht für das Paradies aus. Hier gibt es keine Märtyrer. Das Bild von Rashid ist ihre Identität.⁵

Mao II ist das Buch zum Bild. Der Titel spielt auf eine der Siebdruckserien von Andy Warhol an. Vom Cover des Buches herunter sehen uns 45 Versionen eines Bildes von Mao Tse-Tung an, fünfundvierzigmal derselbe, fünfundvierzig mal anders bearbeitet von Warhol.

⁵ Ebd., S. 294.

Mao, vom Bürgerkriegskämpfer zum Oberhaupt eines autoritären Staates aufgestiegen, ist in DeLillos Logik dem Libanesen Rashid vergleichbar. Mao ist nur eines der Motive, die Warhol zu seinen Serien anregten, aber kein beliebiges. Die Drucke waren vorgeprägt von den unzähligen Plakaten, die einst während der Maiparaden über den Platz des Himmlischen Friedens getragen wurden.

Aber die Vereinheitlichung der anarchischen Individuen in *dem einen* Führer folgt noch einer anderen ikonographischen Tradition. Sie hat sich am bekanntesten vielleicht im Titelblatt zu Thomas Hobbes' *Leviathan* manifestiert. Die inzwischen oft interpretierte Allegorie zeigt den omnipotenten Souverän, den Hobbes'schen Fürsten, dessen Leib aus den Körpern seiner Untertanen zusammengesetzt ist, so wie seine Macht und Kraft aus den ihm von seinen Untertanen im ursprünglichen Vertrag übertragenen Rechten resultiert: *Alle Männer sind ein Mann* – alle Menschen ein Mensch. Das Gesicht aber, das uns visuell individuiert, sieht man nur von *dem einen* Menschen, alle anderen, die, die *den einen* ausmachen, erscheinen nur gesichtslos, mit dem Rücken zum Betrachter.

Die Macht und Kraft des Hobbes'schen Souveräns resultiert bekanntlich aus dem ursprünglichen Vertrag, in dem die frei lebenden Individuen ihre Rechte an ihn übertragenen und somit zu seinen Untertanen werden. Diese Übertragung der Rechte beendet den Terrorismus des Bürgerkrieges – so wie Rashid den Kampf der Straße, insoweit er ein Kampf der einzelnen ist, beendet.

Rashids Einheit stellt den Bürgerkrieg aber nicht still – so wie es das Ziel der Hobbes'schen Konstruktion war –, es macht ihn schlagkräftiger: »*Gewalttätigkeit durchzieht Beirut ungehemmt. Die Greuel sind in jeder Straße sichtbar. Sie sind losgelassen, sagt er, und man muß ihnen gestatten, von selbst ein Ende zu machen. Da man nicht gegen sie angehen kann, muß man sie beschleunigen.*«⁶ Aber auch in der Hobbes'schen Logik liegt es durchaus, dass die Befriedung durch den totalitären Staat den Krieg auf eine besser organisierte Weise ermöglicht: Zwischen den Staaten herrscht schließlich unverändert der Naturzustand.

Anders aber als bei Hobbes wird die ursprüngliche Vergesellschaftung nicht nur im Bild repräsentiert, in DeLillos Beirut wird sie auch durch das Bild vollzogen. »Das Bild von Rashid ist ihre Identität.« Das Bild selbst wird zu einer wirksamen Waffe.

So erscheint es uns ohnehin oft durch die modernen Verfahren, mit denen man es erzeugt. Schon in der Metaphorik des Photographierens scheint das auf: Wir zücken die Kamera und schießen ein Bild. Brita Nilsson sagt von sich selbst, sie sei *auf der Pirsch* nach Schriftstellern. Die Photo-Safari löst auch buchstäblich die Jagd mit dem Gewehr ab. Das Photographieren erscheint als sublimierte Form des Schusswaffengebrauchs. »Jedem Zücken der Kamera wohnt Aggressivität inne.« schreibt Susan Sontag.⁷ Beides steht auch mit anderen technischen Symbolen in assoziativer Verknüpfung. Und sie alle sind natürlich noch einmal sexuell konnotiert: »Wie Schußwaffen und Autos sind auch Kameras Wunsch-Maschinen, deren Benutzung süchtig macht.«⁸ Menschen photographieren bedeute ihnen Gewalt antun, denn dies verwandele sie in »Objekte, die man symbolisch besitzen kann«. Photographieren sei sublimierter Mord.

Keinesfalls nur sublimiert, würde an dieser Stelle Paul Virilio betonen. »Bilder sind Munition, Kameras sind Waffen ...« behauptete er, als der SPIEGEL ihn zum spektakulösen Tod der Lady Diana Spencer befragte. Und auf die Replik des SPIEGEL-Reporters, dass die Kamera doch nicht töte: »Doch, das tut sie. Sie kann mehr Menschen töten als das Gewehr. Sie ruft zur Nachahmung auf. Mit einer Bilderfolge kann man Millionen töten. So wie mit den Propaganda-Meisterwerken im Dritten Reich.«⁹

Mao II versammelt Elemente, die im Diskurs über das Bild immer und immer wieder erscheinen. Das Bild steht für das Irrationale, das Anti-Intellektuelle; es ist das Werkzeug der Vermassung: anti-demokratisch und anti-individualistisch. Das Bild ist eine Waffe.

⁶ Ebd., S. 296.

⁷ Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt/Main 1980, S. 13.

⁸ Ebd., S. 20.

(2) Zur Metaphorologie des Bildes

Diese Versammlung von Formeln ist keine Frage des Genres. Ich habe das kurz anzudeuten versucht, indem ich korrespondierende Zitate des Romanautors DeLillo, der Literatur- und Kunstkritikerin Sontag und des Philosophen Virilio nebeneinander gestellt habe. Es gibt ein Instrumentarium von Begriffen und Metaphern, die sich fast automatisch einstellen, wo über Bilder gesprochen wird. Dieser Diskurs ist häufig ikonoklastisch, aber natürlich gibt es auch eine Gegenströmung dazu. Die gegensätzliche Wertung darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich beide Tendenzen häufig aus demselben rhetorischen Fundus bedienen.

Das ist grundsätzlich nichts Bildspezifisches. Für alle großen Themen verfügen wir über solch ein gewissermaßen vorbewusstes Repertoire von kulturellen Assoziationen. Und ich meine das durchaus nicht einfach kritisch, da ich davon ausgehe, dass das unvermeidlich ist. Richard Rorty hat, was ich meine, so formuliert, dass die Geschichte unserer Künste, Wissenschaften und unserer Moral gleichbedeutend sei mit der Geschichte unserer Sprache, das heißt mit der Entwicklung unserer Begriffe und unserer Metaphern. Dabei bewegen wir uns in solchen kulturell geprägten Vokabularen, und nur gelegentlich gelingt es einigen herausragenden Köpfen, die Welt neu zu beschreiben – geniale Sprachschöpfer, mit Harold Blooms Begriff: *strong poets*. Nach und nach sterben diese neuen Metaphern ab und werden von der Allgemeinheit als buchstäbliche Termini in das alltägliche Vokabular aufgenommen. Was zunächst eine neue, ungewöhnliche Weltsicht war, wird zur gewohnten Weise, mit den Dingen umzugehen: zum alltäglichen Vokabular.¹⁰ Solche Vokabulare machen unsere Identität aus; sie bestimmen nicht nur unseren Horizont, sondern auch den Blick auf uns zurück, unser Selbstverständnis. Wenn wir sie überwinden, verändern wir uns selbst: was wir sind, was wir sein wollen.

⁹ DER SPIEGEL 37/1997, S. 220.

¹⁰ Vgl. dazu Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/Main 1989, S. 21 ff.

Nun gibt es zwei Elemente dieser Auffassung, die ich für zu eng halte.¹¹ Das eine ist die Sprachfixiertheit. Béla Balázs hat einmal sehr pointiert geschrieben, die Erfindung der Buchdruckerkunst habe »mit der Zeit das Gesicht der Menschen unleserlich gemacht. Sie haben soviel vom Papier lesen können, dass sie die anderen Mitteilungsformen vernachlässigen konnten.«¹² Zumindest in der Gegenwartsphilosophie scheint sich das zu bewahrheiten, da – obwohl der *linguistic turn* inzwischen durch einen *iconic turn* ersetzt worden sein soll – man sich jenseits dieser Schlagworte noch schwer tut mit ihrer Realisierung. Ich sage das hier, um nicht missverstanden zu werden, so als wollte ich das Bild darauf reduzieren, was über es gesagt wird.

Im Gegenteil: Bei der Betrachtung von Bildern sind natürlich visuelle Formeln selbst sehr viel dominanter. Sie sind es in erster Linie, die unseren Blick leiten. Aber, wenn wir über Bilder sprechen – vor allem, wenn wir in hoch abstrahierter Form über *das* Bild miteinander reden –, sind unsere begrifflichen und metaphorischen Vokabulare von zentraler Bedeutung.

Mein zweites Problem mit Rortys Auffassung von Vokabularen hängt damit zusammen, dass man sich seiner Logik nach nicht reflexiv auf dieses Vokabular zurückwenden kann. Man kann es überschreiten, indem man neue Vokabulare erfindet, aber wenig dazu tun, die eigenen Grundlagen kritisch zu untersuchen. Zumindest bleibt dieser Aspekt bei Rorty sehr vage. Dennoch gibt es einige prominente Autoren in letzter Zeit, deren Arbeit man so verstehen kann. Ich denke z.B. an die Metaphorologie Hans Blumenbergs, die versucht, die Genese bestimmter Vokabulare nachzuvollziehen und das Spiel ihrer Assoziationen, ihr Ineinandergreifen vorzuführen.¹³

Wenn also unsere Wahrnehmung nicht zuletzt von unseren Vokabularen beeinflusst ist und wenn diese Vokabulare kulturell erzeugt werden, dann ist es

¹¹ Eine detailliertere Auseinandersetzung mit Rortys Metaphernkonzeption versuche ich in Rüdiger Zill: »Nicht Sätze, sondern Bilder. Versuch einen Neo-Pragmatisten beim Wort zu nehmen«, in: Thomas Schäfer, Udo Tietz, Rüdiger Zill (Hrsg.): *Hinter den Spiegeln. Zur Philosophie Richard Rortys*, Frankfurt/Main 2001, S. 114 - 140.

¹² Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch*, Frankfurt/Main 2001, S. 16.

¹³ Der Schlüsseltext dazu ist nach wie vor Hans Blumenberg: »Paradigmen zu einer Metaphorologie«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960). S. 7-142, jetzt auch separat: Frankfurt am Main 1998, vgl. dazu auch Rüdiger Zill: »Wie die Vernunft es macht. Die Arbeit der Metapher im Prozeß der Zivilisation«, in: Franz Josef Wetz, Herrmann Timm (Hrsg.): *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*, Frankfurt/Main 1999, S. 164-183.

gerade die Reflexion auf eben jene kulturellen Vorprägungen, die uns etwas über unsere intellektuellen Werkzeuge erfahren läßt. So braucht es für alles, was wir über eine zu unterstellende Wirklichkeit sagen wollen und sagen können, Denkhülsen, die wir nur vorfinden können und an denen wir arbeiten können. Im Diskurs, z.B. in dem über Bilder, bedienen wir uns dann auch in der Tat pausenlos solcher überkommener Formen. Reflexion heißt, sie soweit es geht bewusst machen, um sich ihre Bestimmtheit, ihre Vernetzungen, ihre Überdeterminationen zu vergegenwärtigen, ihren Mechanismus so weit wie möglich durchschaubar zu machen, um ihn zu verstehen und auch nur an ihm arbeiten zu können. Solche metaphorologischen Reflexionen – das versteht sich von selbst – ersetzt die Analyse von konkreten Bildern in keinem Fall, können aber das Bewusstsein schärfen, für ihre sonst unhinterfragten Voraussetzungen.

Dieser Diskurs, den ich hier im Blick habe, ist – wie gesagt – aber kein gattungs- oder disziplinspezifischer mehr. Philosophische, kulturwissenschaftliche und literarische Vorgaben können, durchaus in gegenseitiger Beeinflussung, gleichermaßen wichtig werden. Für eine Analyse des Bilddiskurses wären also Don DeLillo, Susan Sontag und Nelson Goodman gleichermaßen wichtig, ebenso wie Oscar Wilde, Woody Allen, Marshall McLuhan, Ernst Gombrich, Rudolf Arnheim, Walter Benjamin und Arthur C. Danto, um nur einige mögliche Kandidaten wahllos herauszugreifen – nicht zu vergessen öffentliche Debatten in den Feuilletons von Zeitungen u.ä. mehr.

(3)»In kognitiver Hinsicht regressiv«: *Rationales Wort vs. emotionales Bild*

Ich möchte solch eine Metaphorologie des Bildes kurz an zwei Beispielen erläutern. Für das erste müssen wir noch einmal zurückkommen auf die Opposition von Bild und Wort. Sie tritt meist gekoppelt auf an die Opposition von Rationalität und Emotionalität.¹⁴

¹⁴ Das Folgende behandle ich etwas ausführlicher in Rüdiger Zill: »Die Höhlenbilder des Homo typographicus. Zur philosophisch überhöhten Feindschaft von Bild und Wort am Beispiel des Medienkritikers Neil Postman«, in: *Philosophie in der schulischen Praxis. Workshop zur Didaktik der Philosophie*, hrsg. von Frank Witzleben unter Mitarbeit von Iwan d'Aprile, Frankfurt/Main u.a. 1999, S. 57-66.

Das geschriebene Wort fordere und fördere – so eine gängige Sicht – das analytische Denken. Es bedürfe der Wachsamkeit, der Prüfung auf seine Wahrheit oder Falschheit. Wer mit dem geschriebenen Wort operiere, müsse die Fähigkeit besitzen zu klassifizieren, Schlüsse zu ziehen, logisch zu denken. Er muss abwägen und Aussagen untereinander verbinden können. Es fordere daher auch eine gewisse Zurückhaltung des Urteils und ein nicht geringes Maß an Affektbeherrschung.

»Bilder fordern vom Betrachter eine ästhetische Reaktion. Sie sprechen unsere Gefühle, nicht unseren Verstand an.«¹⁵ bemerkt zum Beispiel der Medienkritiker Neil Postman. Nicht umsonst leitet er seine Bemerkungen über die Theorie des Bildes mit der Feststellung ein, die Idee des Bildes sei »so alt wie die Höhlenbilder von Altamira«¹⁶. Schon diese Anspielung auf die magischen Praktiken der Altsteinzeit implizieren durch ihre Rhetorik, was dann andernorts deutlich ausgesprochen wird: Bilder seien »in kognitiver Hinsicht regressiv«.

Bildern fehlen nach Postman drei wichtige Charakteristika der Sprache: Sie können keine Abstrakta bilden, keine Allgemeinheiten darstellen, und sie haben keine Syntax.¹⁷

Daher hätten wir es mit einem bestimmten Stück Raum-Zeit zu tun, mit Konkretem statt Abstraktem, mit Einzelnem statt Allgemeinem, mit Fakten statt Ideen. Kurz: Das Bild zerstört Sinn, es dekontextualisiert Aussagen, es stellt nur dar, es enthält keine Bedeutung, die man auf Wahrheit oder Falschheit hin überprüfen kann.

Gerade die Dekontextualisierung ist für Postman hoch bedeutend. Den Diskurstypus, der Logik, Vernunft, Folgerichtigkeit und Widerspruchslosigkeit ignoriert und der von ihm mit der zersplitterten Welt der Bilder identifiziert wird, bezeichnet er einmal als dadaistisch oder auch als surrealistisch.¹⁸

¹⁵ Neil Postman: *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, Frankfurt/Main 1983, S. 88.

¹⁶ Ebd., S. 83.

¹⁷ Ebd., S. 92f.

¹⁸ Ebd., S. 130.

Bei näherer Untersuchung findet man, dass diese auf den ersten Blick unerwartete Verknüpfung von Photographie und Surrealismus sich in der neueren Geschichte der Philosophie und Kulturkritik nicht selten findet. An dieser Stelle wird einem natürlich sofort Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz einfallen¹⁹, aber auch bei Adorno begegnet man dieser Assoziation.²⁰ Natürlich findet sich weder bei Benjamin noch bei Adorno jene krude Gegenüberstellung von Wort und Bild.

Niemand anderes aber hat diese Beziehung, zugespitzt auf das Verhältnis von Photographie und Surrealismus, so stark betont wie Susan Sontag. Für sie ist die Photographie sogar die *einzig* Kunst, die wirklich surreal ist. In ihrer Essay-Sammlung *Über Fotografie* widmet sich der Beitrag *Objekte der Melancholie* ganz ausdrücklich dem surrealistischen Charakter der Photographie. Eines ihrer Merkmale ist für Susan Sontag dabei, dass sie den »Auftrag des Surrealismus« ausführe, »alle Subjekte als absolut gleichwertig zu betrachten«.²¹ Tatsächlich aber habe der Surrealismus – sozusagen *contre cœur* – eine Vorliebe für das Groteske und Pittoreske, den Ausschuss und den Plunder. Und gerade darauf zielen auch die Photographie.²² Der Photograph trete in die Fußstapfen des Abfallsammlers. Der Surrealist habe eine Vorliebe für das Zitat und genauso behandle die Photographie die Wirklichkeit.²³ Und was ist das Zitat schließlich anderes als ein Stück Sinnträger, der aus dem ihm zukommenden Kontext gerissen wurde, um ihn in einen neuen, mehr oder weniger passenden zu verpflanzen? Die Vorliebe für das Zitat ist eine für die Dekontextualisierung.

Der zufällige Charakter der Fotografien, heißt es bei Susan Sontag, *bestätigt, daß alles vergänglich ist; die Beliebtheit der fotografischen Aussage weist darauf hin, daß die Realität letztlich unklassifizierbar ist. Realität*

¹⁹ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung). In: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt/Main 1991, S. 471-508, insbes. S. 500ff.

²⁰ Theodor W. Adorno: Rückblickend auf den Surrealismus. In: ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/Main 1958, S. 161: »Verwandt der Photographie ist der Surrealismus als erstarrtes Erwachen.«

²¹ Sontag, a.a.O., S. 79.

²² Ebd., S. 76.

²³ Ebd., S. 77.

wird in eine Summe von beiläufigen Bruchstücken zusammengefaßt - eine unaufhörlich verlockende, streng reduzierende Methode, mit der Welt fertig zu werden.²⁴

Hat nicht schon Walter Benjamin darauf aufmerksam gemacht, dass das Bild, das der Kameramann uns liefert, ein vielfach zerstückeltes ist?²⁵ Und auch der Hinweis, dass eines der Hauptprinzipien des Films, die Montage, ihren Ursprung im Surrealismus habe, stammt von ihm. Vielleicht ist es daher kein Zufall, wenn Susan Sontag gerade Benjamin als denjenigen bemüht, bei dem für sie »das surrealistische Lebensgefühl stärker ausgeprägt war als bei allen anderen vergleichbaren Autoren«.²⁶ Man denke nur an seine Vorliebe für Zitate und für das Sammeln überhaupt.

Ich kann diesen Parallelen, die Stoff für einen eigenen Vortrag wären, nicht weiter nachgehen, möchte vielmehr noch einmal Postmans Zitat, nach dem die Idee des Bildes »so alt wie die Höhlenmalereien von Altamira« seien, in Erinnerung rufen, um zu meinem zweiten Beispiel überzuleiten: der Assoziation von Bild und Magie.

(4)»Emanation des vergangenen Wirklichen«. Das Vokabular der Magie

Magische Praktiken haben den Gebrauch von Bildern jahrtausendlang begleitet, von Altamira und Lascaux bis zu den Bilderstürmen der frühen Neuzeit. Seit einiger Zeit haben genau diese Praktiken – vor allem aber ihre Negation, der Bildersturm – auch eine immense wissenschaftliche Aufmerksamkeit gefunden²⁷ (zuletzt etwa in der Berner Ausstellung). Dennoch ist der Gebrauch des Begriffs »Magie« im Zusammenhang mit Bildern heute ein vor allem metaphorischer. Und damit ist nicht die blasse Metaphorik gemeint, derer wir uns bedienen, wenn wir etwas als rätselhaft, wunderbar und bezaubernd beschreiben wollen.

²⁴ Ebd., S. 81.

²⁵ Benjamin, a.a.O., S. 496.

²⁶ Sontag, a.a.O., S. 77.

²⁷ Vgl. u. a. nur Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; Horst Bredekamp: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt/Main 1975; Martin Warnke (Hrsg.): *Die Zerstörung des Kunstwerks*, Frankfurt/Main 1988.

»Magie« wird in einem aufgeklärten Zeitalter vor allem ein Kampfbegriff, und ebenso die damit verbundene Terminologie. Denn sie ist mit einem ganzen Hof an Assoziationen umgeben: blinde Unvernunft und ungezügelter Wahn, roher Vandalismus und barbarische Zerstörung kultureller Werte. Besonders gut war das an den Presseberichten, die die Demontage des Lenin-denkmals in Berlin-Friedrichshain im Jahr 1991 begleiteten, zu beobachten.

Befürworter wie Gegner des Abrisses bedienten sich eines Vokabulars aus der Sphäre des Magischen und Religiösen. So schrieb Matthias Matussek zum Beispiel im SPIEGEL:

Lourdes ist in diesen letzten 24 Stunden mitten in Berlin. Fürbitten und Votivtafeln hängen am Zaun der Andachtsstätte, erloschene Kerzen, Blumenbinde. So wurden in den vergangenen Jahren ermordete Bürgerrechtler geehrt von Warschau bis Moskau. Märtyrer des Widerstands.

Doch hier, in Berlin, blüht der Kult mit verdrehten Vorzeichen. Denn hinter dem Zaun steht Lenin im Regen, sechs Stockwerke hoch, eingittert bis zum Kinn, die Hand ans Revers gestemmt, den Blick herrisch über die Wohnsilos schweifend. »Lenin bleibe bei uns«, steht man Zaun. Ein Monument der alten Diktatur wird geschätzt. (...) Mit Logik hat das alles nichts mehr zu tun. Eher mit Stammesritualen. Dieses Lenin-Monument, das wohl größte in Deutschland, gilt gar nicht mehr Lenin – es ist der Totempfehl der untergegangenen DDR.²⁸

Lourdes, Andachtsstätte, Stammesrituale, Totempfehl: »Mit Logik hat das alles nichts mehr zu tun.« Die Gegner der Demontage werden als kognitiv und sozial regredierte Eiferer dargestellt. Aber auch dem viel besonneneren ZEIT-Autor Dieter E. Zimmer, der eigentlich für den Erhalt des Monuments plädierte, fielen ähnliche Vokabeln ein. Den echten revolutionären Bildersturm – wie er zu dieser Zeit anders als in Berlin etwa in Polen oder der Sowjetunion vorkam – nennt er »eine Art symbolischen Voodoo-Mord an

²⁸ Matthias Matussek in DER SPIEGEL 46/1991, S. 341.

den Machthabern, die sich diese überlebensgroßen Bilder selbst gesetzt haben«. Weiter schreibt er in der ZEIT über Sinn und Zweck solcher Repräsentativkolosse:

Es steht eigenartig um Denkmale. Sie geben vor, Straßen und Plätze künstlerisch zu verzieren, aber je auftrumpfender sie es tun, um so miserabler sind sie in der Regel als Kunst. Sie werden in didaktischer Absicht errichtet, weil ihre Aufsteller meinen, der Geist des Abgebildeten werde von den Statuen ausstrahlen und von den Passanten Besitz ergreifen. Aber es ist der reine Aberglaube. Indoktrinierende Kraft ist den Denkmalen nicht eigen.²⁹

Und André Beck von der taz verglich die Demontage Lenins mit der Entweihung von Heiligen. Die Götzen einfach nur vom Sockel zu holen, sei zu einfach.

Aber trotz des aufklärerischen Gestus glaubt doch niemand wirklich, irgend jemand könne von der Präsenz Lenins in seiner marmornen Statue überzeugt sein. Die Anrufung der Magie geschieht im Gestus rhetorischer Verleumdung, der versucht den Gegner mit Vorwürfen zu diskreditieren, die eigentlich längst nicht mehr treffen. Die rhetorische Beschwörung magischer und totemistischer Praktiken wird zur Metapher besonders irrationalen Verhaltens, eine Figur, die ihre Wirksamkeit gerade deshalb entfalten kann, weil ihre Ablehnung allgemein unterstellt wird. Die Magie des Bildes ist hier an ihrem Tiefpunkt. Sie führt lediglich noch ein Nachleben als karikatureskes Mittel politischer Denunziation.

Viel lebendiger ist die magische und religiöse Metaphorik aber in einem anderen Bereich des Bilddiskurses: in der Photographie- und Medientheorie. Noch in der Logik der Debatten um die Lenin-Statue liegt es zwar, wenn Paul Virilio schreibt:

Wenn irische oder baskische Untergrundkämpfer, Action directe oder Rote Brigaden durch Folter, Attentate und Mord die Öffentlichkeit zu mobilisie-

²⁹ Dieter E. Zimmer in DIE ZEIT, 18. 10. 1991.

ren versuchen und die Medien mit Photos ihrer Sühneopfer füttern, dann treten die psychotropen Ursprünge des Krieges zutage; der Akt des inneren Krieges regrediert zur Magie, zum faszinierenden Schauspiel der Opferung, der Agonie, das zu den alten Religionen und Stammesritualen gehörte.³⁰

Die polemische Ebene verlassen wir aber, wenn es bei Susan Sontag heißt:

Unser unleugbares Gefühl, daß der Prozeß des Fotografierens etwas Magisches hat, kommt nicht von ungefähr. Niemand hat angesichts eines Bildes von der Staffelei das Gefühl, dieses Bild sei von der gleichen Substanz wie sein Gegenstand. Es stellt etwas dar oder verweist auf etwas. Eine Fotografie aber ist nicht nur »wie« ihr Gegenstand, eine Huldigung an den Gegenstand. Sie ist Teil, ist Erweiterung dieses Gegenstands; und sie ist ein wirksames Mittel, ihn in Besitz zu nehmen, ihn unter Kontrolle zu bringen.³¹

Und ganz entsprechend heißt es in Roland Barthes *Helle Kammer*:

Die Realisten, zu denen ich gehöre (...) betrachten eine Photographie keineswegs als eine »Kopie« des Wirklichen – sondern als eine Emanation des vergangenen Wirklichen: als Magie und nicht als Kunst..³²

Und schließlich spricht auch Vilém Flusser von einer Re-Magisierung durch die Photographie. Flusser legt den Schwerpunkt dabei auf das besondere Kausalitätsverständnis der Magie, ihre besondere Art, Welt zu organisieren. Er sieht das Bild als Widersacher der Schrift. Deshalb beginnt für Flusser der ursprüngliche Kampf gegen das Magische nicht erst mit dem Plädoyer der Philosophen für das Reale, sondern früher:

³⁰ Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt/Main 1986, S. 9.

³¹ Sontag, a.a.O., S. 148.

³² Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main 1985, S. 99.

Die Texte wurden im zweiten Jahrtausend v. Chr. erfunden, um die Bilder zu ent-magisieren, wenn sich ihre Erfinder dessen auch nicht bewusst gewesen sein mögen; die Fotografie wurde, als erstes technisches Bild, im 19. Jahrhundert erfunden, um die Texte wieder magisch zu laden, wenn sich auch ihre Erfinder dessen nicht bewusst gewesen sein mögen. Die Erfindung der Fotografie ist ein ebenso entscheidendes historisches Ereignis, wie es die Erfindung der Schrift war. Mit der Schrift beginnt die Geschichte im engeren Sinn, und zwar als Kampf gegen Idolatrie. Mit der Fotografie beginnt die »Nachgeschichte«, und zwar als Kampf gegen Textolatrie.³³

(5) Medialität

Sontag, Barthes und Flusser sprechen vom Magischen in der Photographie unter ganz verschiedenen Vorzeichen: positiven Roland Barthes, eher negativen Susan Sontag und voller Ambivalenz Vilem Flusser. Doch handelt es sich bei allen drei nicht um Kampfbegriffe, sondern um Beschreibungen eines ganz bestimmten Merkmals der Photographie: dass sie nämlich ein automatischer Prozess zu sein scheint, bei dem das Abgebildete sich selbst abzubilden vermag; Vergleiche mit dem Schweiß Tuch der heiligen Veronika liegen dann nahe.

Gleichwohl gilt dieses metaphorische Assoziationsfeld natürlich speziell für die traditionelle Photographie und schon nicht mehr in gleichem Maße für moderne Bilderzeugungstechnologien. Das führt mich zum Abschluss zu einer Frage, die in Diskussionen über »das Bild« nach wie vor sehr unscharf bleibt: dem Verhältnis des Bildes als solchem zu speziellen Bild»arten«, wie einem Gemälde, einer Zeichnung, einer Photographie, Filmbildern, Videobildern.

»Das Bild« erscheint nicht pur, sondern selbst wieder nur in bestimmten Medien. Welches Bild hat man im Kopf, wenn man von »dem Bild« spricht? Welches Medium diene als Paradigma für die Abstraktion, die dann das Phänomen als gesamtes tragen soll? Und gelingt die Abstraktion? Ein klares

³³ Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, vierte überarbeitete Auflage, Göt-

Beispiel für eine misslungene Abstraktion ist Neil Postman, der in seiner Streitschrift gegen das Fernsehen spezielle Merkmale, die allenfalls für die Photographie gelten, verallgemeinert und dem Bild als solchem zurechnet. Aber kann man vom »Bild« vielleicht ohnehin nur im Modus der Familienähnlichkeit reden? Dann käme es darauf an, wie sich die Familie herausgebildet hat. Die Frage stellte sich dann also noch einmal dringender: was zwischen den Medien geschieht. Hier verlassen wir aber die metaphorologische Ebene, weil sich hier nun die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Medien stellt.

Dieser Text war ursprünglich ein Vortrag auf dem konstituierenden Workshop der Felix-Burda-Lectures Iconic Turn, Fessenbach/Offenburg, 15. 11. 2001, und war erstmals auf der Website der Felix-Burda-Lectures www.iconic-turn.de veröffentlicht.