

Die verhaltene Bewegung von Photographie

I. Photographisches Sehen oder das Leben schauen als "Gestalt in der Zeit".

In Max Stillers *Homo Faber*¹ von 1957 hat der Ich-Erzähler eine Diskussion mit seiner Geliebten und notiert sich im Tagebuch, was sie bei ihm, dem Techniker, der pausenlos fotografiert und filmt, nicht schätzt:

Diskussion mit Hanna! - über Technik (laut Hanna) als Kniff, die Welt so einzurichten, daß wir sie nicht mehr erleben müssen. Manie des Technikers, die Schöpfung nutzbar zu machen; weil er sie als Partner nicht aushält, nichts mit ihr anfangen kann. Technik als Kniff, die Welt als Widerstand aus der Welt zu schaffen, beispielsweise durch Tempo zu verdünnen, damit wir sie nicht erleben müssen. (Was Hanna damit meint, weiß ich nicht.) [...] Wörtlich: du behandelst das Leben nicht als Gestalt, sondern als bloße Addition, daher kein Verhältnis zur Zeit, weil kein Verhältnis zum Tod. Leben sei Gestalt in der Zeit. [...] Repetition, ich habe mich so verhalten, als gebe es kein Alter, daher widernatürlich.

Später dann – als er die technische Verstellung des Lebens aufgibt – Einträge wie "Vier Tage nichts als Schauen -" oder "Alles wie Traum -" oder "Licht der Blitze; nachher ist man wie blind" oder zu *The American Way of Life*: "ready for use, die Welt als amerikanisiertes Vakuum, wo sie hinkommen, alles wird Highway, die Welt als Plakatwand zu beiden Seiten, ihre Städte, die keine sind, Illumination, am anderen Morgen sieht man die leeren Gerüste, Klimbim, infantil, Reklame für Optimismus als Neon-Tapete vor der Nacht und vor dem Tod -"(172-176). Dazu gehört, daß Hanne einen alten Blinden liebte, der sich aber alles vorstellen konnte, was man ihm sagte. Hanna sagt: "es war einfach wunderbar, mit ihm durch die Welt zu gehen" (183). Es ist die alte Geschichte: Dieser Blinde schaut und ist ein Seher, und der Held muß eines Tages von sich feststellen: "Wie ein Blinder!" Er hat nichts wahrgenommen, auch diesen Blinden nicht, obwohl er für seine Geliebte so wichtig war: "Hanna sagt: aber er hat dich wahrgenommen. Hanna redet heute noch von Armin, als lebe er, als sehe er alles." (184). Tatsächlich läuft dieser technisch viel aufnehmende Mensch wie Ödipus vor seinem Schicksal blind weg und wird erst sehend, als es - fast - zu spät ist.

Ein solcher Roman modelliert und prägt Haltungen, Einstellungen, Wertungen. Eine Generation, die ohne Fernsehen aufgewachsen ist und die - wenn sie der entsprechenden Schicht Mitteleuropas angehörte - eine ambivalente Haltung sogar gegenüber der Photographie als Ersatz-Kunst hatte - sieht die Richtigkeit der Prognose des Dichters: Technik kann ein Kniff sein, um die Welt als Widerstand aus der Welt zu schaffen und mit der zur akzelelerierten Addition freigegebenen Zeit die wirkliche Zeit zu versäumen. Angesichts von Fernsehen über dreißig Kanäle und World Wide Web erscheint die Photographie als nostalgische Reminiszenz, der man sich zuwendet, weil sie Besinnung verspricht.

II. Die Photographie als reiche Erfindung und ihr Gebrauch.

¹ Frankfurt / M. ⁵1978

Die Spannung zwischen begeisterter Aufnahme der Photographie im 19. Jahrhundert und ihrer teilweise ebenso vehementen Ablehnung (zum Beispiel durch Baudelaire) hat im 20. Jahrhundert nicht nachgelassen. Sie ist typisch für die Beurteilung aller Kommunikationstechnologien. Sie beruht auf einem Bündel komplexer Gründe. Platon, auf den ich etwas später zurückkomme, wird meist fundamental mißverstanden, weil seine "Medienkritik" vor allem Mißverständnisse hervorhebt, die heute noch herrschen. Man will seit jeher nicht wahrhaben: Je brauchbarer für die Erweiterung menschlicher Vermögen etwas ist, desto mißbrauchbarer. Aus der Übertragung des Unbehagens an der Kultur auf ihre dominante kulturtechnologische Erscheinungsform erfolgen Verdammung (gegen Fetischierung) unter verschiedenen Perspektiven, politisch seit den 40-50er Jahren unseres Jahrhunderts als "Kulturindustrie" (Frankfurter Schule²), psychoanalytisch nach der Enttäuschung über linguistisch-semiotische Ansätze seit den 60er Jahren insbesondere in Frankreich (z.B. mit der Wende R. Barthes³), postmodern mit dem Leitmotiv "Fiktionalisierung der Wirklichkeit seit den modischen Erfolgen von

² Vgl. Schröder Winfried und Heinz Hohenwald "Annäherung an das Problemfeld 'Kulturindustrie', in Barck, Karlheinz u.a.(ed.), *Ästhetischer Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin 1990: 452-473.

³ Das ungemein kenntnis- und ideenreiche Buch von Bernd Busch *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München / Wien 1989 wimmelt so nur von negativen Kennzeichnungen des fotografischen Blicks, dem alles unter dem Einfluß von S. Sontag, R. Barthes, J. Lacan u.a. angelastet wird, was der Negation einer engen, monologisch-/monolithischen Identitätsauffassung entspricht. "Fotografie (...) erzeugt technologisch den wahren Abzug der Welt, welcher der Wahrheit der Welt ein Ende bereitet" heißt es (12), und in Variation von Baudrillard wird behauptet, daß Photographie (wie für andere das Fernsehen oder die Bündelung aller Kommunikationsmedien über vernetzte Computer) "Produktion des Wirklichen" seien und vergleichbar den "Täuschungen", "Verblendungen", dem "produktiven Zentrum der Verkenning", für das immer wieder Platons Höhlengleichnis angeführt wird. Die "dunkle Kammer" als "magische Höhle" und als "Tatort der fotografischen Produktion von Wirklichkeit" wird - so wird mit S. Sontag gesagt - Mittel der selbstverschuldeten Unmündigkeit, der Atomisierung von Realität, moderner Verflachung (244f u.ö.). Die Geräte kommen also "einer Entäußerung der technisch gewordenen Sinnesfunktion gleich" (104, 106). Der Parallellismus zum Fernseher ist offensichtlich. So ist der photographische Blick schließlich "Fangschuß", läßt vom "Kern der Dinge" nach photographischer Abstraktion (= "Hautabziehung") nur den "Kadaver", bringt zur "Starre des Todes", ist "Motor einer Vergesellschaftung der Wahrnehmung", ist "aktive Nichtung", Mittel der "Herrschaft" und "Unterwerfung", "Selbstverstümmelung", Erscheinung einer fundamentalen "Verkenning"; das Photo ist "Surrogat" eines "unmöglichen Genusses", Nachzeichnung "einer leergelaufenen Objektivität"; das Interesse am photographisch Habbaren ist eine "Dressur und - wenn einen das Photo anspricht - eine Blessur, eine "Verletzung", denn - so mit Barthes - ein Photo, das mich betrifft, "besticht", "trifft", "verletzt", ist "Stigma des Augensinns", ist "Begegnung mit dem Tod" (275-285). Es ist erstaunlich, daß die ergreifenden Passagen von Benjamin mit seinem Lob der phantasieanregenden Postkarte zwar zitiert, doch gegen dessen Intention zum "Modell der technologischen De-zentrierung des Subjekts" deklariert wird (292-4). Ebenso erstaunlich ist, daß in diesem Werk gleichzeitig die Gegengründe zu solchen Argumentationen gegeben werden, denn der Verfasser wird nicht müde, den Einfluß der jeweils herrschenden Wertesysteme und insbesondere der ästhetischen auf die Photographie nachzuweisen.

Der Grund für die immer wieder durchschlagende negative Bewertung ist die nun schon 150 Jahre alte Annahme der "Selbsttätigkeit des Aufzeichnungsprozesses" (391 vgl. 208 u.ö.). Auch dies ist bei einem so reichen Buch um so verwunderlicher, als Busch zeigt, wie die Apparate das über Jahrhunderte entwickelte Gedächtnis von Menschen beinhalten, nämlich Routinen des Umgangs mit den Dingen, den Menschen und der Welt, von denen gerade Benjamin in seiner begeisterten Aufnahme der filmischen Experimente seiner Zeit behauptete, daß sie nunmehr aufgebrochen werden können. Zu diesem Aspekt vgl. meinen Aufsatz "Innovation, gainful learning and habits in the aesthetics of media, in: Noeth, Wilfried (ed.), *Semiotics of the Media*, Berlin (de Gruyter) 1996 (im Druck).

Baudrillard oder den lustvoll-apokalyptischen Visionen von Postman u.a. Es ist im Grunde viel spannender zu fragen, aus welchen zeitbedingten Haltungen solche Einstellungen zu den einzelnen Medien kommen und weshalb sie durch ihre Ontologiesierung jene höhere Form des Analphabetentums mitproduzieren?⁴

Es gilt erst einmal zu unterscheiden. Erfindungen und Entwicklungen tragen in sich das in Dingen und Umgangsgewohnheiten niedergelegte Gedächtnis von Generationen oder gar Jahrhunderten. Apparate und schon gar hochkomplexe Instrumente sind besonderes geeignet, allein durch die Praxis und ohne reflexives Wissen oder explizite Lehre dies Gedächtnis weiterzugeben. Das gilt insbesondere von den vielbenutzten Photoapparaten oder ihren Produkten. Die Bedingungen der Photographie sind 1.) *systematische Sinneserweiterungen* vergleichbar Erfindungen wie Fernrohr, Mikroskop, Spektralanalyse oder Röntgenapparate, 2.) *Kommunikations- und Gedächtniserweiterung* vergleichbar dem Übergang von der Oralität zur Schriftlichkeit und 3.) schließlich *Vervielfältigung* qualitativer und quantitativer Möglichkeiten dem Buchdruck vergleichbar, den Reproduktionsmöglichkeiten von Geräuschen und Musik durch Schallplatte u.a. Medien, welche die Schnelligkeit der Zirkulation, den Preis und die Erweiterung der Speicher selbst ermöglichen, vergleichbar schließlich den qualitativen Sprüngen beispielsweise in der Computersimulation, in der eine immer größere Zahl von Strukturmerkmalen erfaßbar und reproduzierbar wird.

Der erste der äußerst grob eingeteilten drei Aspekte (*Sinneserweiterung*) betrifft alle möglichen Erfindungen. Fahrrad, Automobil oder Rakete beispielsweise steigern zwar quantitativ die Möglichkeiten der Fortbewegung, garantieren jedoch keineswegs ihre qualitative Nutzung im Rahmen welchen Wertesystems auch immer. Photographie macht mehr dem Auge als intelligentem Organ verfügbar. Doch nur nach dem Maß der entsprechend damit zu entwickelnden Kompetenz im Rahmen eines Wertesystems läßt sich die Frage beantworten, wann Photos bzw. photographische Abbildung überhaupt und in welcher Hinsicht nützlich, gut oder gar "ästhetisch" sind. Der immense Gewinn unter manchem technischem, naturwissenschaftlichem, juridischem oder medizinischem Aspekt ist unleugbar, ebensowenig die Gefahr. Photographische Qualitätskontrolle von Materialien oder gesellschaftliche Nutzung wie in der Verbrechensbekämpfung können unterschiedlichst eingesetzt werden. Die entsprechenden Entwicklungen sind Teil systematischer Spezialisierung, um die es hier nicht geht, ebensowenig wie im Moment nicht um die Gegenseite: die teilweise faszinierende und ungemein reiche *Kunst der Photographie*, die sich in

⁴ Bourdieu, Pierre u.a. *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt / M. 1981, und ders. *Der feine Unterschied: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt / M. 1982; es läßt sich gut nachweisen, daß R. Barthes Abwendung von einer Semiotikkonzeption, die er entscheidend mitgeprägt hat und die auf dem "Faschismus der Zeichen" beruhen (vgl. s. Rede am Collège de France) genau der von Benjamin diagnostizierten Zeittendenz entspricht, durch Zeichen habhaft zu machen, das Einmalige zu überwinden, die Gegenstände abstraktiv zu reduzieren etc. (4: 378 ff.). Barthes *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt / M. 1984 übersieht - wie Baudelaire - den Aspekte kreativer Semiose, den Benjamin ebenfalls heraushebt. Photographien können Zumutungen, ja "Weisungen" sein. Photographie im Sinne der abstrahierenden, dem momentanen Surrogat-Genuß dienenden Photographie erzeugt die neue Form von Analphabeten, nämlich Menschen, die wie solche sie verbildenden Photographen nicht einmal in der Lage sind, "die eigenen Bilder zu lesen" (385).

Fachzeitschriften, relativ wenigen Ausstellungen und teuren Bildbänden manifestiert. Hier wird Sichtbarkeit mit viel Zeit, Handwerk und systematischer Nutzung der Spannung zwischen historischen Sehgewohnheiten, semiotischer Schichtung und Wahrnehmungsirritationen erprobt, erweitert, experimentell angeboten teilweise als Exerzitien des Sehens.

Der zweite Aspekt, die Kommunikations- und Gedächtniserweiterung durch Photos ist vergleichbar der Schrift. Durch sie wird nicht einfach Kommunikation, sondern künstlich ein Großteil ihrer Bedingungen erhalten mit gleichzeitiger Entwicklung neuer Möglichkeiten. Ein Brief ist kein erfolgreiches Gespräch, ein Briefwechsel kann ihm entsprechen. Eine Partitur ist nicht die Musik. Es bedarf der Aufführung. Während bei Literatur - je raffinierter desto mehr - die Bedingungen der Kommunikation ins Zeichen eingehen und teilweise sogar mit der Lektüre gelehrt werden können, ist es bei der Photographie umgekehrt. Sie wurde und wird mit der Maßgabe eingeführt, daß es weder der lehrenden Vermittlung, noch des zusätzlichen Kontextes, noch der kommunikativen Aufführung bedarf. Bekannte Medienwissenschaftler meinen, das (photographische) Bild spräche so für sich wie Dinge. Dreifacher Irrtum: Dinge sprechen nur im Maß wie man etwas davon versteht, Bilder nur entsprechend der Kompetenz, sie lesen zu können⁵; zu meinen, daß die Zuordnung eines Bildes zur Vorstellung eines Dings (oder Verhaltens etc) oder gar einer verbalen Bezeichnung irgendetwas vom Verstehbaren im Zeichen oder gar seiner Referenz beinhaltet, ist ebenso falsch wie weit verbreitet und Grundlage mancher, Mode in der Semiotikkritik, im Marketing oder in Medienkritik bzw. Medieneuphorie.

Sehen wir nochmals genauer hin: Die zur Zeit der Erfindung und Durchsetzung der Photographie herrschenden Gewohnheiten der Zuordnung von Bildern zu Realitätsvorstellungen hat den Eindruck verfestigt, Photos könnten so etwas sein wie eine - "natürlicherweise" vorgegebene - Schrift der Dinge. Während sich bei der Sinneserweiterung das Mißverständnis leicht ergibt, daß das eigene Sehen und vor allem das Anschauen ersetzbar ist durch Photographie, liegt bei der Kommunikationserweiterung der Irrtum noch näher, daß die Mittel das Tun - Sinne gebrauchen, Kommunizieren, Denken - ersetzen. Diese uralte Verwechslung hat zwar schon Platon erkannt, doch gerade er wird zitiert als schrift-, bilder- und mythenfeindlich. Das ist paradox, denn er schreibt viel, benutzt oft über Sprache vermittelte Bilder und zitiert oder schafft gar an entscheidenden Stellen seiner Schriften Mythen. Es lohnt sich, hier ein wenig länger zu verweilen, weil das Mißverständnis wichtig ist und den Nerv von Medien im engsten und weitesten Sinne trifft.⁶ Schon die

⁵ Vgl. Panofsky, *Sinn und Bedeutung in der Kunst: Ikonographie und Ikonologie*, Köln 1975, insbes. 36-42.

⁶ Es ist unglaublich, wie nach Jahrtausenden von Philologie die prägendsten Texte des Abendlandes mißbraucht werden - ohne die Einseitigkeit zuzugeben, wie es Karl Popper in seiner Platonkritik tat. Sokrates hat bekanntlich nichts Schriftliches hinterlassen, sondern allein den "Möglichkeiten des Gesprächs" vertraut (*dialégestai*), doch hat er nach Xenophon gern und viel gelesen (*Erinnerungen* I,6,14). Also bereits Platons Lehrer "Sokrates lehnte die Schrift nicht generell ab, sondern lediglich einen unangemessenen Gebrauch, der die Schrift wie ein festes System von Buchstaben, Wörtern und Sätzen behandelt und als festes Wissen wie eine Ware oder ein Instrument für beliebige Zwecke weitergibt. Das schriftlich festgehaltene Wissen erweckt die Illusion, man könne ohne eigenes Nachdenken und ohne

erste Medienkritik hebt die eingangs erwähnte Ambivalenz technischer Sinnes-, Kommunikations- und Gedächtniserweiterung hervor. Wir müssen fragen: Wieso werden durch Isolierung von Zitaten aus dem Kontext beziehungsweise Dialog Platon Behauptungen zugeschrieben, die im Gegensatz stehen zu seinen klaren Äußerungen und das Gegenteil seiner Intention bedeuten? Es gibt zuerst die bekannte Ablehnung der Schrift (*Phaidros* 274c-276 a) mit dem Argument - ich verkürze extrem -, daß die Erfindung weder automatisch "weiser" noch "gedächtnisreicher" macht, sondern ganz im Gegenteil zu einer Verwechslung einlädt: Man meint, daß man mit der - modern gesprochen - speicherbaren Erinnerung auch schon den Prozess des Erinnerns hätte (ebenso heute Lernbeflissene meinen, viele Photokopien könnten das Lesen und Verstehen eines Buches ersetzen).⁷ Man hat somit nur das *Mittel* für Kommunikation, eine Voraussetzung, bei der durch die potenteren Verfahren, die *mehr* von den Beteiligten verlangen können, die Notwendigkeit des potenzierten Lernens und der Fähigkeit kritisch-ethischen Prüfung wächst. Nun setzt das zweite Mißverständnis in der orthodoxen Rezeption ein, denn man gibt vor, Sokrates / Platon meinten, mündlich sei man selbstverständlich bei der "Sache", und diese sei - ich verkürze wiederum extrem - das Objektive. Jeder Dialog - ja das dialogische, sokratische Prinzip überhaupt - ist darauf angelegt, den Prozesscharakter, den "Tätigkeitscharakter" (*pragmata*) bei der Annäherung an die immer nur annäherungs- und zeitweise erfaßbare "philosophische" Sache zu verdeutlichen. (Wohlgemerkt: Wenn es sich um einen defekten Abfluß handelt, ist man mit einem Polaroid-Photo normalerweise ganz bei der banalen Tatsache). Sowohl mündlich wie schriftlich wie bildlich kann man sich von der nachdenkenswertesten Sache entfernen und meinen, mit "Phrasen" oder schriftlich, photographisch oder sonstwie "Habbarem" auf dem Weg zu sein. Dies verlacht der Weise seit jeher. Umgekehrt jedoch können Schriften das Wunder bergen, wie Dialoge den Weg-, Prozess- und Entwicklungscharakter des Denkens im weitesten Sinn zu bewahren und damit über Jahrtausende zu einer gemeinsamen dialogischen Praxis einzuladen (so im *Phaidros* 276 d-e und im *Siebten Brief* insb. 342a-344d mit sorgfältiger Unterscheidung und Betonung des Prozesscharakters wie auch im *Symposion* 207e f.). Gut gemachte Schriften laden zum Selbstdenken ein, also zum "Dialog innerhalb der Seele mit sich selbst, ohne Stimme" (*Sophistes* 2633, *Theätet* 189 c ff.), und zwar nach den Maßgaben eines Autors, der uns dabei führt, nicht verführt, aufklärt, bestätigt, stimuliert etc., wie es eben Sokrates beispielsweise im *Symposion* tut und Platon als Dichter für uns mit ästhetischen Mitteln erfahrbar macht. Schriften wie eben die des Platon legen durch ihre Struktur möglichst weitgehend einen Gebrauch fest und sind doch natürlich nicht gegen Mißbrauch gefeit. Ihre Künstlichkeit ist Mittel, mit dem Lesen die dazu nötige Kunst zu lehren. Dasselbe könnte für die Bilder gelten. Wer nur Wörter oder Namen oder Bilder als Kürzel kennt und damit ohne tatsächliches Wissen und sie ohne eine - sagen wir verkürzt⁸ -

praktische Anstrengung 'auflesen', was beispielsweise gerecht oder gut ist"; vgl. Martens, Ekkehard, *Die Sache des Sokrates*, Stuttgart 1992.

⁷ Xenophon verweist auf das Beispiel des Sokrates, nämlich den Euthydemos, der meinte, durch das Besitzen von vielen Schriften seinen Altersgenossen überlegen zu sein (*Erinnerungen* IV,2).

⁸ Vgl. Martens Ekkehard, "Platonischer Pragmatismus und aristotelischer Essentialismus", in Herbert Stachowiak (Hrsg.) *Pragmatik*, Bd. 1, Hamburg 1986: 108-125.

Gebrauchsethik nutzt, der manipuliert wie die Sophisten Scheinhafte.⁹ Kein Wunder, daß Platon ebenso den ambivalenten Charakter von Mythen herausarbeitet (und natürlich sie ununterbrochen und zwar an den entscheidenden Stellen nutzt) und schließlich keineswegs - wie fälschlich in Reduktion insbesondere des 10. Buch des *Staates* behauptet wird - gegen die Künste überhaupt ist, sondern immer nur betont, daß man richtig Lesen lernen, richtig Bilder- und Mythen gebrauchen lernen und überhaupt die Künste nutzen lernen muß: Es sind ungemein wirkmächtige und eben ambivalente Mittel, deren Mißbrauch - beispielsweise durch bestimmte Sophisten - verheerend sein kann.¹⁰ Warum also wird Platon mißverstanden? Ich verkürze erneut extrem: Weil man von der falschen Alternative ausgeht: Entweder ist die Welt über Zeichen habbar, oder es ist alles nur Schein.

Die Besonderheit des 3. Aspektes - Vervielfältigung als qualitative und quantitative Steigerung insbesondere durch Computer - wird deutlich, wenn wir bedenken, daß die Druckmaschine per Modem vom anderen Ende der Welt vermittelt Unsinn reproduzieren kann oder der Kopierer ferngesteuert die Schwärzung des Papiers durch Fliegenkot. Die Möglichkeit, via Satellit bestimmte Streifen der Erdoberfläche zu speichern, kann mit der weiteren technischen Möglichkeit, Ausschnitte wie ein Haus in Heidelberg zu vergrößern, dazu genutzt werden, es für zielsichere Vernichtung zu erfassen. Dasselbe Verfahren könnte jedoch auch zur Diagnose einer defekten Pipeline im Ural dienen oder zur Rekonstruktion eines vor hundert Jahren lädierten Schädels, der uns wichtige Aufschlüsse über das Denken und Fühlen geben kann.¹¹ Die quantitative und qualitative Erweiterung steigert die ambi- oder polyvalenten

⁹ Vgl. Bolz, Norbert, *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München 1991, wo diese Mißverständnisse mit den postmodernen Thesen a) von der "Verdrängung und Wiederkehr des Scheins" verbunden werden, b) daß Zeichen-Medien "Das Fabelwesen der wahren Welt" vorführen bzw. c) zu den "Unwirklichkeiten, in denen wir leben" führen (so die Titel der drei Kapitel des Buches). Nur punktuell distanziert sich N. Bolz in *Am Ende der Gutenberg Galaxis: die neuen Kommunikationsverhältnisse* (München 1993) von einigen postmodernen Überspitzungen; die entscheidende Grundannahme - Die "Perfektionierung der Medien ist auch untrennbar von ihrer Entpersönlichung" (57) - wird in vielen Varianten dargeboten. Nicht zufällig wird Habermas aufklärerischer Gestus mit seiner Annahme, daß verzerrte Kommunikation selbstverschuldet ist, als Trick entlarvt: "Natürlich weiß Habermas, daß nichts in der Welt dafür spricht" (75), ebenso gehe Habermas von dem "verlogenen Grundsatz" einer "Intersubjektivität von Verständigungsverhältnissen" aus (71) und anderen "utopischen" Glaubenssätzen. Dagegen setzt Bolz seinerseits die "nahtlose Multimedia-Umwelt, die sich durch interaktiven Informationsgebrauch" reproduziert" (227), denn - mit Luhman: "Der Mensch kann nicht kommunizieren, nur die Kommunikation kann kommunizieren" und: "die Gesellschaft besteht nicht aus Menschen, sondern aus Kommunikationen" (57). Die ebenso faszinierenden wie provozierenden Thesen von N. Bolz enden im Lob von Hypermedien, denn sie "dekontextualisierten Informationselemente und bieten zugleich Verknüpfungsschemata der Rekombination an" (207), deren Potenz sich durch Informationsballung in Zeit mißt. So gesehen gilt: "Lebenszeit entfaltet sich nicht mehr; sie zerfällt in diskontinuierliche Augenblicke. Und Geschichte gibt es nur noch als Halluzination. Das ist der gute technische Sinn des Begriffs Posthistoire, der die Zeit nach dem Ende der Geschichte beschreibt."(225). Ich denke - und meine Hauptzeugen von N. Bolz dazu aufrufen zu können -, daß es Zeit ist, den umgekehrten Weg zu betrachten: das leibhaftige und nur deshalb geschichtliche Denken.

¹⁰ Vgl. *Politikos* (277e-278c), *Theätet* (207d-208b), was das Lesenlernen betrifft, *Philebos* (16c-18d) das Lesen und Schreiben als Modell für die Dialektik, vgl. Martens 1992: 60 ff. zum Kontext insbesondere in der Auseinandersetzung mit Havelocks Arbeiten zur Schriftlichkeit.

¹¹ Ich spiele auf die von Photographien ausgehenden Simulationen des berühmten Falles Phineas P. Gage an, dessen Kopf von einer Eisenstange durchbohrt wurde, und zwar

Möglichkeiten und fordert weniger das Lernen im technologischen Umgang heraus, sondern das praktische Wissen, welche Gewohnheiten, welche säkularen Wertungen, welche Ethik - und oft auch Dummheit - in diesen technologisch geballten Routinen steckt.

Ich möchte das an einem Beispiel illustrieren, daß zum Thema zurückführt. Walter Benjamin stellt fest:

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus, das Hier und Jetzt des Kunstwerks - sein einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet. [...] Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen - und natürlich nicht nur der technischen - Reproduzierbarkeit. [...] Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura."¹²

Wenn jedoch das beispielsweise photographische Verfahren der Reproduktion auf eine scheinbare Nichtigkeit wie eine beliebige Straßenecke einer Großstadt gerichtet und genau diese Ecke zu unterschiedlichen Momenten immer wiederaufgenommen wird, kann das umgekehrt die Aura des "einmaligen Vorkommens" erzeugen. Denn Aura bedeutet Identität von wertendem Umgang in einer Situation und Bedeutungsaktualisierung eines komplexen Zeichens. Eine Statue hat Aura im Rahmen des Kultes. Reproduktionstechnologien können die Einheit zerstören, steigernd jene Zerstörung, die beispielsweise Aufnahme in ein Museum bedeutet. Doch ist auch der umgekehrte Weg denkbar.

Das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung. Sie durchläuft, rückschauend, das Leben blitzartig. so schnell wie man ein paar Seiten zurückblättert, ist sie vom nächsten Dorf an die Stelle gelangt, von der der Reiter den Entschluß zum Aufbruch faßte. Wem sich das Leben in Schrift verwandelt hat, wie den Alten, die mögen diese Schrift nur rückwärts lesen. Nur so begegnen sie sich selbst, und nur so - auf der Flucht vor der Gegenwart - können sie es verstehen. (7: 1255)

Wie ist es für uns heute, deren Schrift scheinbar zunehmend bildlich ist? Nicht zufällig unterstreicht Benjamin:

Es wird eine der revolutionären Funktionen des Films sein, die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem meist auseinander fielen, als identisch erkennbar zu machen. [...] Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen [und zwar bis zum] Optisch-Unbewußten (2: 499 f.).

Wieso wird bei der häufigen Beschwörung von Benjamin übersehen, daß er - wie Brecht - die apparative Revolution ausdachte, also die "apparatfreien Aspekte der Wirklichkeit" "auf Grund ihrer intensiven Durchdringungen mit der Apparatur" (2: 496)? Gleichzeitig hat Benjamin nicht nur die Ästhetik der Zerstreung diagnostiziert und die

scheinbar ohne kognitive Folgen; vgl. Damasio, Antonio R., *Descartes Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Hirn*, München /Leipzig (List) 1994: 25-46.

¹² *Gesammelte Schriften* hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt / M. 1980, 2: 475 ff.

Ästhetisierung der Politik (und des Krieges) prognostiziert, sondern auch betont, daß dies nicht an der (Kommunikations-) Technik als solcher liegt, sondern am - sagen wir verkürzt - ethischen Versagen bei der Aufgabe, sie zu einem angemessenen Organ zu machen (507). Dahinter steht die Vorstellung, daß jede und gerade die extrem hochentwickelte Technik letztendlich dadurch ihren Wert bekommt, daß wir sie verantwortlich "organisieren" und sie somit zur leibhaftigen Sinnerweiterung machen. Wenn "gewöhnlich" das Umgekehrte geschieht, gilt es, die Gewohnheit zu befragen und nicht den sie stabilisierenden Apparat ab- oder aufzuwerten. Eine solches Innewerden können wir gerade erleben.

Nach Jahrzehnten, wo die stillen und laufenden Bilder - als "schnelle Schüsse ins Gehirn" propagiert wurden¹³, gibt es 1995 manifest eine Wende. Zu den Photos und Filmen, deren Ästhetik sich in den 70er und 80er Jahren mit der Werbeästhetik tendenziell zur "Anästhesie durch Überästhetisierung" entwickelte¹⁴, gibt es nun eine manifeste Gegenteilstendenz.

- Nach oder genauer gleichzeitig zur weitergeführten Akzeleration durch qualitative und quantitative Erhöhung der Eindrücke in der Zeit gibt es die Verlangsamung bis zum Stillstand im Photo ohne Ton. "Wenn in der Lithographie virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm."¹⁵ Viele Filme gehen heute wieder den Weg zurück: Sie sind Schulen des Wahrnehmens gerade dadurch, daß sie die Wege zur Fixierung bzw. Fiktion vor- und rückwärts beschreiten zum Beispiel hin vom alten Photo zum Film und zurück zum Vorbild des Photos in einem alten Portrait etc.

- Nach Selbstgenuß in zunehmend kostbarer Medialität und Medienkompetenz gibt es nun Verweigerung, Entgegensetzung, Vermittlung von Gegenständlichem als inkommensurabel, ja Gegnerschaft bis zur Auflösung in medialen Regress. Die Deautomatisierung, welche die Russischen Formalisten propagierten, wird durch die Höherentwicklung der Apparate leichter, wenn wir nur zum differenzierten Gebrauch bereit sind. Als Pendant der Verlangsamung zum Photographischen könnte man die zunehmende Autonomie des Blickwinkels zitieren - wie im *Totmacher* - oder die Entwicklung einer zunehmend autonomen Tonspur in Geräuschräumen zitieren, also bis zu Kinofilmen ohne Bild.

- Nach oder zur distraktiven-attraktiven Vielfalt der Zerstreuung gibt es nun in den Filmen selbst die Gegenbewegung hin zur Konzentration, ja Kontemplation. Wir erleben in Spielfilmen, die für das große Publikum erstellt werden, das Wagnis des "Uninteressanten", des "Bedeutungslosen" und des im radikalen Sinn "Exotischen": Man weiß nicht mehr, ruht der Kamerablick auf einer schmutzigen Wand oder wird ein kaum entwickeltes Photo reproduziert.

- Kurz: Dem sich verabsolutierenden Synkretismus der - sagen wir verkürzt - Werbeästhetik, der auf immer intensiver genutzten, automatisch abgerufenen

¹³ Kroeber-Riel, Werner, *Bildkommunikation*, München 1993 (Klappentext u. S. 53). Eine Kritik an diesem einflußreichen Autor, der die Trends der USA ontologisiert, findet sich in Kloepper, Rolf und Landbeck, Hanne, *Ästhetik der Medien*, Frankfurt / M. 1991: 59 ff.

¹⁴ S. die Entwicklung dieser Hypothesen in Kloepper / Landbeck 1991 (Kap. 5, S. 211-238).

¹⁵ Benjamin 2: 475.

Zeichenhaftigkeit aufbaut¹⁶, wird das Auseinanderfallen zu "Einseitigkeiten" oder "Abwegen" entgegengesetzt, wo das *aisthesin* wieder am Anfang steht: dem Abtasten, vorläufigen Umgehen, Geschmack suchen, erste Gestalt für einen Sinn Entwerfen.

Es wäre beim Nachweis dieser Gegenteilstendenz unstatthaft, den Massenphänomenen - Illustrieren und Konsumfilm - Produktionen der experimentellen Macher gegenüberzustellen. Deshalb soll nicht die Rede davon sein, was ein Alexander Kluge oder ein Jean-Luc Godard schon "seinerzeit" versuchten. Wir sehen auf Regisseure, die auch den großen Erfolg suchten. Sie setzen Phänomene des Übergangs bzw. der medialen Reduktion schon länger ein: Ein zentraler Effekt in Kurzbriks *Shining* - sozusagen des Rätsels Lösung - ist ein Zoom heraus aus der belebten Szene auf ein Photo. Dies öffnet sich in Vergrößerung, so daß wir die Eröffnung des Hotels - dem Platz des Grauens - von 1907 sehen; ein weiterer Vergrößerungsschritt auf eine in der Mitte vermutete Person läßt uns den eben in den 70er Jahren grauhaft in der Kälte erstarrten Helden (Jack Nickolson) sehen und zwar unverändert auf eben diesem mehr als 60 Jahre alten Photo: portraithaft groß und lebendig. Der Film konzentriert in ein letztes Photo die Ursache des Grauens: die für das Böse aufgehobene Zeit. Oder man denke an Antonionis *Blow Up*. 1994/ 95 weisen die meisten preisgekrönten Filme einen selbstverständlichen Umgang mit dem Stillstand zum Gemälde oder Photo auf.

Es war Romulad Karmakars *Totmacher* schon genannt. Dies ist ein einziges photographisches Portrait, jedoch mit Umkehr der kriminalistischen Identifikation. Der Film wirbt mit einem riesigen Portrait-Plakat. Das Gesicht spricht nicht, hat keine Geschichte, ist total leer. In Heidelberg provozierte das zu Nazi- und anderen Schmierereien. Der Film ist eine Exploration, wobei alle Bedingungen der photographischen Verfestigung (Charakterisierung) gegenläufig genutzt werden. Nicht nur ist der Eine, der tot macht, der andere oder die vielen, die sich dann auch noch im Film zu ihm bekennen, sondern der Andere - hier: der Gerichtspsychologe - wird vom Ankläger zum Verständigen oder gar einer Person, die ihr Selbstverständnis verliert. Das Portrait wendet sich durch die Verfahren photographischer Auflösung dergestalt zum Zuschauer, daß er Teil dieser Selbstauflösung wird (zumindest für eine bestimmte Zeit und wenn er sich einläßt). Wie der Gerichtsschreiber, der vom "innocent bystander" zum möglichen, weil faszinierten Opfer mutiert, verlieren wir unseren Platz im System, und zwar genau durch das Mittel, das wir gewöhnlich zur Feststellung nutzen: das Photo. Götz Georges ungeheure Leistung und die der beiden Mitspieler besteht im Wechsel von Erstarrung zum Identifizierbaren und von Auflösung, ja Erwachen beziehungsweise Erwasen in eine vorher als unmöglich angenommene Offenheit. Was sonst still steht, ist fest; hier wird gerade mit diesem Mittel Auflösung konstatiert. Je nach Bezug des erahnbaren Motivs in diesem Menschen kommt es zur Erscheinung gegensätzlicher Personen: "Mutter" verändert sein Gesicht anders als

¹⁶ Die Voraussetzung dieser automatischen Zuordnung zu einem scheinbar "Gewußten" beruht auf der Steigerung von der Repetition zur "reproduktiven Nutzung": "Das Plakat zu einem langen Spot wird am Ende dieser Entwicklung zum Insert eines neuen Spots" (Kloepfer/Landbeck 233). Die Autoreferenzialität der Medien ist das Ergebnis eines Lernens, welches Ubiquität als zentralen Wert anerkannt hat. Wenn die Propheten der "Bildkommunikation" - ich zitierte schon Baudrillard oder Kroeber-Riel - dies nun ontologisieren, dann erinnert das an

"Vater", ja der eine "Junge", den er umgebracht hat und den er zerkleinern und wegschaffen muß, prägt ihn je nach Kontext anders, schließlich sogar verwandelt er sich in der Erinnerung an die toten Augen seines Opfers. Wir erleben in einem Moment gleichsam drei Personen in einer, die sich in die inneren Bilder versenkt und ihre Ausdruck oder ihre Explosion wird: das liebevolles Eingehen zuerst, die ängstliche Erstarrung mit schnellem Verhüllen sodann und schließlich das Toben des Mannes, der mit dem wiedererlebten Zerhacken des Opfers versucht, dergestalt außer sich zu geraten, daß er die beiden anderen "Personen" vergessen kann. Die Fähigkeit dieses Menschen zum Wechselbezug von Synthese und Analyse ist extrem gestört. Genau dies wird im Wechselspiel vom (Spiel-) Filmischen zum (Portrait-) Photographischen entfaltet. Wir sollen uns nicht und wir können uns nicht mehr ein Bild von so jemandem machen.

Sodann *Carrington* von Christopher Hampton. Hier wird das Spannungsdreieck zwischen der Malerin dieses Namens, dem von ihr über alles Maß geliebten Literaten, Litton, und ihren Liebhabern - Gegengewichte zu seiner homophilen Neigung - spätsymbolistisch in den "paysages choisis" Englands gebannt, den Portraits einer seelenverwandten Landschaft. Und diese werden ihrerseits mit den Gesichtern und Gestalten interpretiert. Der Film zeigt einmal mit Zeit das Portrait des Geliebten und im Abspann die existierenden Bilder der historischen Malerin. Aber sie sind keineswegs Ursache des Films oder Ziele der Protagonisten, sondern Medien im alten Sinne von physischer Verkörperung der Sinnenbildung und Sinnsuche, also Mittel. "Mittelbar" beziehungsweise "vermittelbar" ist etwas, solange dieser Bezug leibhaftig gefunden, gemacht, erfunden, erhalten wird. Als solches - so wird im Film behauptet - wurden die Bilder gemalt, nicht für mögliche Ausstellungen, für den Verkauf etc. Die Bilder sind Mittel, die liebevolle Spannung auch dann zu erhalten, wenn sie durch Trennung abubrechen droht. *Carrington* malt jedoch nicht nur den Abwesenden, sondern erhält den Bezug auch durch intensive Annahme des anwesend Anderen. So malt sie ein ruinöses Haus ihm und sich so lange aus, bis er kommt. Oder auch Jünglinge, die sie ihm zuliebe auch liebt. Man könnte diesen Aspekt in diesem und vielen Filmen dieser Jahre weiterverfolgen, doch genügt das Gesagte momentan zur Illustration der These: die Bildung des Zeichens verfestigt die Energien, welche den Bezug ermöglichen. Bilder sind wie Wort "gefrorene Bewegung", wie wir das mit Rabelais bezeichnen könnten.¹⁷ Als Litton tot ist, erschießt sie sich.

Schließlich *Smoke* von Wayne Wayne und Paul Auster. Ein Mann (*Auggie Wren* gespielt von Harvey Keitel) ist wie sein Tabak-Laden ein Ort, in dem Beziehungen oder ihre Elementeketten kleine Knoten bilden, die - jeder und jede für sich - ein narratives Universum bilden. Auggie hat einen Bekannten (den Dichter *Paul Benjamin*), der langsam sein Freund wird und der ist - wie seine Geschichten, in denen jederzeit jemand zu einem Ding, einem Körper im Gletscher, einem Element gefrieren kann - im Schreck über den absurden Tod seiner Frau erstarrt und nur noch Schatten oder Erinnerungszeichen seiner selbst, eine herumstreunende, rückwärtsgewandte, auf das

Freud, der seine maßgeblichen Beobachtungen der Sexualität seines Wesens auf den Menschen schlechthin übertrug.
¹⁷ Vgl. Kloepper 1996.

eine Ereignis fixierte und daher nicht mehr kreative Larve. Alles vergeht wie Rauch, aber der Rauch hat sein Gewicht, und das kann man wiegen als Indiz für eine Energie, die beim Verbrennen nicht vergeht, sondern sich nur anders verteilt. Bei der Umwertung des Flüchtigen, sich nur für einen Moment Berührenden geht es um das Geheimnis von Dauer. Wie sich Tabakblätter zu einem einzigen Körper konsolidieren oder im Wasser wieder auflösen, finden im Film zwei Menschen zusammen, denn der unachtsam vor einen Lastwagen laufende Paul wird durch den jungen Rashid Cole durch einen Hechtsprung auf den Bürgersteig geschleudert, eine umarmende Verschmelzung für eine Sekunde durch die dezidierte Richtung und die dezidierte Nutzung Schwerkraft. So wird Paul vom kontingenten Tod ins Leben und eine Geschichte zurückbefördert. Man löst und verabschiedet sich, um scheinbar für immer auseinander zu gehen, läuft sich in immer komplexeren Kreisen so lange über den Weg, bis das Universum von Geschichten unendlich erscheint. Kurz: Bei der Entdeckung des Zufälligen und Kontingenten erscheint immer wieder für Augenblicke das Gegenteil, die Notwendigkeit in der Not, der Einfall in dem Unfall, die flüchtige Berührung als dauerhafte Bindung. Der Film spielt mit absolut offenen und doch sich wechselseitig bedingenden Fällen. Man könnte sagen in unserer philosophischen, weil dominant beziehungsorientierten deutschen Sprache: Er wendet alles, was der Fall ist, um, er wendet sich zu, und gegen Bestehendes wendet er ein und die gerade möglich gewordenen Geschichten wendet er an ... und zwar ohne die übliche Ausschließlichkeit: Ein Unfall ist ein Zufall, ist ein Einfall, ist ein Anfall, ist ein Ausfall, ist ein Zusammenfall. Deshalb wird der Einfall einer Weihnachtsgeschichte Folge eines systematischen Umgangs mit dem Zufall und zwar über Photographie. Der Film entwickelt eine immanente Poetik von Film und Photographie als Entdeckungsverfahren mit - wie mir scheint - gewisser historischer Notwendigkeit -, und sei es auch nur, um der erwähnten kollektiven Anästhesie durch Überästhetisierung zu entgehen.

Man könnte eine Aussage von Novalis über den Roman umschreiben: "Photo/ Film sind aus dem Mangel an Geschichte entstanden. Sie setzen für Autor und Zuschauer divinatorischen oder historischen Sinn und Lust voraus." Der philosophische Terminus *Kontingenz (Zufälligkeit)* führt Thomas von Aquin nach langer Erörterung zur scheinbar paradoxalen Zusammenführung der Gegensätze: "Nichts ist so kontingent, daß es nicht in sich etwas Notwendiges hätte." (Summe der Theologie I, q. 86, a. 3 co.). Eine Reihe von preisgekrönten oder zumindest auffallenden Filmen des Jahres 1995 wendet sich dem Kontingenten zu und nutzt dazu die Möglichkeit, den Film für einen bestimmte Zeit zur Abfolge von Photos werden zu lassen. Dies ist eine wichtige Gegenbewegung zur Tendenz, durch die unendlich erscheinende Speichertendenz artifizieller Gedächtnisformen das Eigentliche des Denkens, Erinnerns, Sich-Vorstellens zu vergessen: die eigene, leibhaftige innere Bewegung.¹⁸

¹⁸Neuere, vielzitierte Werke über die Photographie wie die Bücher von Susan Sontag oder Roland Barthes sind - gleichgültig wie direkt der Einfluß von Benjamin ist - Reduktionen seines Reichtums. Die Reduktion des Photographen auf den Jäger- und Sammler-Knipser oder der nichtbewahrten Aura, auch das "punctum" Roland Barthes - wodurch manche Photos den Betrachter "treffen" - beruht darauf, daß das, was Benjamin den "Verfall des Kunstsinns" genannt hat, der Photographie angelastet wird (Busch 1989: 382). Busch

III. Praktische Versuche zur semiotischen Wirklichkeit von Photos¹⁹

Am Anfang dieses Essays standen eine Reihe Fragen, deren Kontext ich so knapp als möglich mit dem vorangehenden Teil rekonstruiert habe. Diese Arbeit steht im weiteren Zusammenhang von Untersuchungen über Zeichen als Wirkpotenziale unterschiedlicher Natur.²⁰ Meine Generation hat - je nach sozialem Status - die Mißachtung der Photographie, den Zwang zum Photographiertwerden, die Reduktion von (Familien-)Geschichte auf Photographie und vor allem prägende Schocks durch sie erfahren: Ich nehme an, daß wenn in den 50er Jahren in den Schulen überhaupt Aufklärung über deutsche Geschichte gemacht wurde, dann mit jenen Photographien, die sich ins kindliche Gemüt unauslöschlich einbrennen (Auschwitz). Ebenso waren die Kriege der 60er Jahre (Vietnam), die Entdeckung, was Hunger macht (Biafra), die vergebliche Auflehnung im Osten (Prag) für viele von uns verbunden mit Photos einzelner Menschen: von Opfern oder sich Opfernden.

Es gibt jedoch auch die Bilder eigener Geschichte, die nicht weniger prägend sind, genauer: Bilder, an denen sich lange Geschichten festmachen, die sie in sich bergen wie Samen oder Zwiebeln, die lange Jahre der Dürre oder Kälte überdauern können. Oder die ununterbrochen auftauchen und vergiften, die Situationen tönen. Experimente mit solch´ einer Struktur finden sich in vielen Filmen. Ich habe Jaco van Dormaels *Toto der Held* darauf hin untersucht, wo ebenfalls die Korrelation des prägenden Einzelereignisses, das sich eingegraben hat und das teilweise "nur" eingebildet ist, mit

behauptet trotz gänzlich dem Entgegenstehenden Zitate aus Benjamin: "das technische Mittel zementiert die Kluft zwischen der rationalen Ordnung der Dinge und ihrem affektiven Bedeutungsnetz" (352). Es ist die gleiche Ontologisierung sozio-historischer Fakten, die wir von Freuds Sexualtheorie bis zu Lacan (und seinen Adepten) feststellen können. Benjamin greift mit Brecht die Vorstellung an, man könnte einfach die Realität "wiedergeben". Es ist symptomatisch, daß dort, wo Busch mit Benjamin den in weiterem Sinn semiotischen Raum der entwerfenden, erzeugenden, poetischen Annäherung an das immer nur bedingt treffbare Wirkliche erreicht, ein unmittelbarer Umschlag in das Religiöse erfolgt (354). Es gibt eine große Zahl von erkenntnistheoretisch problematischen Implikationen, die sich in diesem Buch ballen:

- Mit S. Sontag wird die Zeit nicht als transzendente Bedingung der menschlichen Wahrnehmung gesehen, sondern als "surrealstes Phänomen" (359).
- Mit S. Krakauer wird davon ausgegangen, daß es Zeichenprozesse ohne Bewußtsein (mit Phantasie, Erinnerung etc.) geben könnte (362).
- Mit vielen anderen - u.a. R. Barthes - wird so getan, als wäre es die Photographie, welche die aufgehaltene Zeit als Todeserfahrung schafft ("mortifizierende Kraft des Kamera-Augen-Blicks" (364)).

¹⁹ Dieser Teil des Aufsatzes ist zuerst geschrieben und zwar unter dem Eindruck von *Smoke* am 25.12.95. Ich habe bewußt experimentell auf drei Ebenen gehandelt: 1. Ich wollte wissen, ob es in diesem Film ein solches Bild gibt, ob ich mich präzise genug erinnere und ob ich meinen starken subjektiven Eindruck objektivieren, d.h. intersubjektiv überprüfen kann. 2. Ich wollte wissen, ob das Leben - genau: mein Leben in zufällig photographisch festgehaltenen Momenten - eine Entsprechung hat. Hierbei ging ich davon aus, daß eine Person, die für mich Inbegriff der Güte war, eine entsprechende Spur hinterlassen hat. Ich rief also die jüngste Tochter dieser Frau an, und als sie mir sagte, daß "heute" der 30. Todestag ist, fand ich das interessant. Immerhin hat ich den Kontakt mit der Ausnahme einer Beerdingung 1993 verloren. Ich verabredete mich also und bat um alle Photos dieser in meiner Kindheit bereits alten Frau. Am 28.12. konnte ich jedoch trotz größter Mühe nur ca. 30 Photos bei den Kindern dieser Person aufspüren. 3. Nun wollte ich dies "aus dem Leben gegriffene" Photo wie das behandeln, welches die Autoren von *Smoke* kompositorisch intersubjektiv prüfen lassen.

²⁰ Vgl. Klopfer, Rolf "Die Poetik eines Lebensfilms. Zur Semiotik der Zeit von Jaco van Dormaels *Toto der Held*", in: (*Kodikas / Code 17*)1994: 47-42 und ders. 1996.

einem Lebensfilm hergestellt wird, der sich nach solcher Bildung orientiert. Schließlich ist es natürlich die Literatur, die solche Bilder gemacht hat, auch wenn sie ausschließlich über Worte zur Anschauung und dauerhaften Wirkung gefunden haben. Photos von nie Gesehenem und selbst Erlebtem, Erlebnisbilder, die nie fotografiert wurden oder werden können, literarische Bilder, an denen seit Jahrhunderten nachweislich gearbeitet wird wie dem des wechselseitig wissenden Blicks (in der Kirche, auf der Straße, aus dem Zug), der lebensentscheidend erscheint ... in welchem Verhältnis stehen die Ergebnisse, die Engramme zueinander? Es gibt hier eine Menge Fragen, wovon hier nur eine vertieft werden soll.²¹

Wenn - wie Merleau-Ponty mit Husserl sagt²² - das Bewußtsein weniger ein "Ich denke, daß ..." als ein "Ich kann..." ist und somit Zeichen als "Bewußtseinsbeweger" bzw. gar "Bewußtseinszwinger" (Ch.S. Peirce) vor allem darauf hin zu betrachten sind, wie sie ein Bewußtsein auf bestimmte Weise bewegen, wie kann man dann nachweisen, daß es mehr um die Strukturen dieser inneren Bewegungen geht - also das zeichenbedingte Wie und Wozu - als um den Teilaspekt des Was? Mit anderen Worten: Wenn ein Zeichen wie etwa ein Photo vor allem wirkungsvoll ist, wenn es möglichst intensive oder reiche Bewegungen hervorruft, wie läßt sich diese Bewegung, die jeweils erst einmal nur meine ist und notwendigerweise gänzlich subjektiv, in seiner intersubjektiven Potenz nachweisen?

Ich habe mit nachfolgenden zwei Gedankenexperimenten die Arbeit an dieser Publikation begonnen. Es begann damit, daß ich mir innere Bilder vergegenwärtigte, Hypothesen bildete und dann zusah, ob sich dafür Entsprechungen in der Realität fanden. Ich gehe somit zurück zum Ursprung dieses Aufsatzes, wo ich mir die Bedingungen der Experimente überlegte und zwei Engramme auswählte, scheinbar zufällig. Das ist knapp zwei Monate her.

Ein Photo, das ich für diesen Essai zu erwerben versuche, ist eine Großaufnahme in Schwarz-Weiß. Es mußte groß genug sein und das Gesicht einer sehr alten schwarzen Frau zeigen mit vielen beweglichen Linien, nein: Furchen, ja Zerklüftungen an manchen Stellen, eine ausgewählte Landschaft. Wenn das Photo hergibt, was ich vermute, nämlich eine komplexe Bewegung, die sich mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf den Betrachter überträgt, wäre das ein großes Vergnügen und Motiv, eine zweite alte Frau zu portraituren. Diese ist weiß und ich verdanke ihr viel. Von ihr habe ich viele "Photos" und "Filmstücke" im Kopf, die ich gerne anderen zeigen würde. Beide sind Großmütter in einem fast märchenhaften Sinn. Es gibt den Unterschied, daß die eine in einem Film existiert, den man zum Jahresende 1995

²¹ Wann und wieso kann sich ein ganzer Film in einem Photo ballen und sich umgekehrt aus einem mentalen Bild, das man sogar wie ein nie gemachtes Photo in sich trägt, ein ganzer Film ergeben? Inwiefern läßt sich so etwas intersubjektiv nachprüfen? Wie muß eine Theorie gemacht sein, die dem Reichtum solcher "stillen Bilder" zumindest tendenziell entsprechen kann? Wie kann man gegen die herrschende Meinung plausibel machen, daß Kunst oft weniger mit dem deklarativen, expliziten, sprachlichen Gedächtnis arbeitet als mit dem prozeduralen, impliziten, ikonischen? Roth, Gerhard, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Frankfurt / M. ⁴1994: 185f.

²² *Phénoménologie de la perception*, Paris (Gallimard 1944: 160, vgl. Damasio 1994 und zu den semiotischen Konsequenzen für die Medien Kloepper 1996.)

überall in Deutschland sehen konnte, und daß die andere längst gestorben und für mich nur als Teil eines Erinnerungs"films" wirklich ist, den ich im Kopf habe und der zumindest teilweise mein Leben ausmacht. Was unterscheidet ein erinnertes Bild aus einem Film vom Erinnerungsbild gemachter Erfahrung?

Dieser eigenartige Anfang ist wichtig für ein Spiel, wozu ich die geneigten Leser einlade. Es ist wichtig, daß niemand pfuscht. Daher bitte ich, ab jetzt nicht nachzusehen, was an Bildmaterial später gebraucht wird. Im Moment, wo ich dies schreibe, habe ich die Photos noch nicht. Ich weiß nicht einmal, ob es sie so gibt. Der Leser sollte diese Ingoranz für zwei Seiten teilen. Sonst werden mir alle Chancen genommen wie die, daß Worte treffend auf ein Photo verweisen können. Denn wenn Worte Photos vorwegnehmen können, dann gilt analog: Photos können Erfahrung vorwegnehmen und nicht nur das Umgekehrte leisten: Erinnerungen lebendig machen. Diese Einsicht ist so lange trivial, als wir nicht genauer den Anteil des Photos als Zeichen bestimmten können. Denn ein Nichts kann uns an unendlich viel erinnern, wenn das Gedächtnis nur entsprechend stark wirkt. Kann aber auch ein Photo etwas entbergen, was wir vorher nicht im Kopf hatten? Kaum. Aber kann es einen alten Samen wachsen lassen? Sozusagen eine Art Urbild oder Vorbild?

1. Engramm. Das Gesicht der achzigjährigen Schwarzen zeigt nicht notwendig sofort, daß sie blind ist. Definitiv wissen wir das nur aus dem Kontext, obwohl die Lider in diesem Photo geschlossen sind und es eine Richtung des - nicht vorhandenen - Blicks nach innen gibt, den nur sehr große Schauspieler nachahmen können. Hier gibt es eine relevante Unsicherheit. Alter, Blindheit und eine ganz bestimmte schwarze Tradition kann ich in meiner Erinnerung sehen, weil ich den Kontext kenne: Sie ist Amerikanerin, nicht aus Kanada oder Mexiko, nicht aus Brasilien. Wie gesagt: Ich *meine* das vor meinem inneren Auge sehen zu können und bin doch sicher, daß hier ein methodischer Fehler vorliegt. Dennoch sage ich: Eine Schwarze aus dem New York unserer Tage, wie ich sie in der Bronx gesehen habe. Hier treffen die Worte weniger das Photo, denn einen vermuteten Kontext, den man lesen könnte. Das ist unstatthaft, denn wir haben nur das Photo vor uns - im Moment nur mein mentales, hier beschriebenes Photo. Deshalb nehme ich die Zuordnung zu dem präzisen - wie Bachtin sagen würde - Chronotopos wieder zurück. Vielleicht könnte ich stehen lassen: Sie ist wohl eine "Amerikanerin". Ich bin und bleibe beim Niederschreiben dieser Zeile ganz in meinem Erinnerungsbild.

Ich beschreibe den konkreten Zeichenkörper. Es gibt um die Augen, vor allem bei den leicht aktivierten Lachfältchen, etwas, das sich an den ausgeprägten Nasenflügeln wiederholt und seine manifeste Entsprechung um die Lippen, vor allem neben dem Mundwinkel findet. Hier hat sich Ambivalenz eingegraben. Spurenelemente, die irgendetwas mit der Neigung des Kopfes zu tun haben, sichern das ab. Ich gehe davon aus, daß das Photo, das ich erwerben möchte, richtig gemacht ist: Von Angesicht zu Angesicht, aber nicht mit ihrem Blick auf uns, sondern auf einen anderen, den wir nicht sehen. Wobei wir uns erinnern: Sie hat die Augen geschlossen (ist blind). Offenbar hat die sichere Zuordnung der Blindheit etwas sowohl mit dem Besonderen des Photos zu tun wie mit dem Kontextwissen.

Ich wage also die vierte Zuschreibung: Die Blinde hat gerade etwas vermutet, das ihr eine "ambivalente Freude" macht, das den "Schalk" weckt, der ihr irgendwo im Nacken sitzt. Es gibt eine Art Schimmer dessen, was man "wissendes Lächeln" nennt, und von dem man sagt: Es huscht über das Gesicht. Genau diesen Moment möchte ich haben. Das ist mein Photo. Klick! Danke. Ich habe Glück, denn der Eindruck ist stark. Ich werde Glück haben: Zwar habe ich das Photo noch nicht, aber ich werde es früh genug bekommen, um die Erinnerung intersubjektiv zu prüfen.

Soweit die Situation. Ich habe an diesem 25. Dezember 1995 um 11 Uhr das Photo noch nicht besorgt²³, und Sie haben es höchstens beim Durchblättern des Buches kurz gesehen und wahrscheinlich übersehen. Sie als Leser und ich als Autor haben insofern die gleichen Bedingungen, als wir uns nur über eine Vorstellung bzw. meine Erinnerung unterhalten. Dies hat den Vorteil, daß wir von fast allem abstrahieren, was die Plausibilität meiner Argumentation stören könnte. Bevor Sie zu meinen vier semantischen Zuordnungen Ihre Einwände formulieren, mache ich schnell meine. Woher kann man man auf einem Schwarz-Weiß-Photo wissen, daß es sich um eine Schwarze handelt? "Das ist evident!", würden Sie sagen und darauf verweisen, daß es sich um Züge wie auch "hohes Altes" handelt, die jeder mit ein wenig Erfahrung zu lesen weiß. Evidenzen sind kaum hinterfragbar, würden Sie sagen und darauf verweisen, daß man auch nicht über "rot" und "Stein" oder "Härte" diskutieren kann. Evidenz in der Wahrnehmung ist ein besonderes wichtiges Thema, über das man gut zeigen kann, wie die Vereinigung der Bedingungen der wahrnehmenden Phantasie und des sich zeigenden Phänomens unsere Wirklichkeit ausmacht.²⁴

Wir sind uns also einig, daß man unter bestimmten Bedingungen tatsächlich ein Photo einem Menschen weiblichen Geschlechts eines bestimmten Alters und bestimmter Lebenswelt zuordnen kann. Und nur unter dieser Bedingung können wir über das gewisse Lächeln sprechen, das ich als entdeckbar behauptet habe. Und genau dies macht das Photo für meine Zwecke gut. Wäre es nämlich möglich, daß ich Ihnen beweisen könnte - nein: plausibel oder evident machen könnte, daß und warum es für mich ein ungeheueres ästhetisches Vergnügen war und in der Erinnerung ist, daß diese alte Schwarze genau in dem Moment ihres wissenden Lächelns fotografiert wurde, dann hätten wir eine Grundlage für eine Stück Ästhetik dieses Genres "Photographie". All das, was wir im Photo wiederfinden werden, kann ich nun in kleinen Schritten zum Mitvollzug anbieten, es bedarf nun einiger Fingerzeige. Vielleicht

²³ Tatsächlich hat es sich als nicht leicht erwiesen, über die Pressebetreuung Wolfgang W. Werner (München) das Video zu bekommen, die Photos zu machen und vor allem den Test durchzuführen. Es hätte fast die Publikation verzögert.

²⁴ "Augenscheinlichkeit" und "unmittelbar einleuchtende Selbstbezeugung wahrer Erkenntnis" sind historisch begründbar (vgl. W. Halfass Artikel zu dem Stichwort in Ritter (ed.) 1972: 829-834) und haben nichts damit zu tun, daß man auch Ikone erst einmal lesen lernen muß. Daß beispielsweise Afrikaner ohne entsprechende Erfahrung das Photo von einem Elefanten nicht zuzuordnen wissen, hat uns Umberto Eco 1992 in seiner *Einführung in die Semiotik* deutlich gemacht (202). Nicht einmal den unterschiedlichen Schattenriß von Mann und Frau kann man ohne Lernen unterscheiden. Das bedeutet jedoch nichts, denn fast nichts ist ohne lernende Entwicklung im menschlichen Bewußtsein gegeben. Dies zeigt das kleinste Gedankenexperiment. Man stelle jemandem etwas aus extremer Untersicht oder Aufsicht, zu nah oder zu fern, zu schräg vor allem vor, und schon erscheint das selbstverständlich Vertraute gänzlich exotisch oder als etwas nicht zu erkennendes.

bedienen wir uns dazu einer Lupe, wobei ich kleine muskuläre Indizien an Mund-, Nasen- und Augenpartien als Abweichung von der entspannten Haltung nachweisen könnte. Naturwissenschaftlich Geschulte haben nicht nur festgestellt, daß wir 20.000 Blautöne unterscheiden können, sondern eben auch Öffnungsgrade oder Winkel der Augen, Größenveränderungen von Pupillen, Wendungen des Kopfes, die nur Bruchteile von Milimimetern ausmachen und nur Bruchteile von Sekunden dauern. Es sind Indizien, winzige Teile für ein - sagen wir vorläufig - psychosoziales Ganzes wie das von einer Geschichte geprägte Gesicht eines Menschen, das gerade in diesem Moment eine besondere Geschichte vollzieht, an der wir teilhaben dürfen. Es ist auch bekannt, daß man die Mundpartie leichter zum "Vormachen" nutzen kann als die der Augen. Diese Schwarze kennen wir nicht. Die Weiße, von der später die Rede sein wird, kenne ich gut, und es gibt Überlebende, die sie ebensogut kennen oder besser. Die Schwarze ist ungefähr Jahrgang 1910, die Weiße 1885. Die Bedingungen, wie ich zu ihren Photos kommen werde, sind komplementär. Die Schwarze ist eine Schauspielerin, die diese Großmutter im zitierten *Smoke* spielt, wobei ich nicht wissen kann, ob sie auch blind ist. Die Weiße ist ein Frau aus Oberbayern. Ich erwähne dies alles, um es als Gegebenheiten anzudeuten, die wir zwar anerkennen können, doch aus unserem Experiment ausschließen dürfen.

Erste Photo

Nun bitte ich, das erste der Photos zu betrachten, die ich bis dahin wohl haben werde. Es gibt wohl keinen Zweifel, an Geschlecht, Alter, Herkunft - obwohl ich gerne zugebe, daß es solche Gesichter unter Umständen auch in Ghana oder Salvador de Bahía geben mag. Die Sache mit dem "wissenden /ambivalenten Lächeln" nehmen Sie mir vielleicht noch nicht ganz ab. Das gehört zum Spiel, denn ich nehme an, daß ich nun schrittweise den Kontext insoweit dazugeben kann, daß ab einem bestimmten Moment dies über ein Gesicht huschende kleine Lächeln evident erscheint.

Offensichtlich habe ich das Photo inzwischen. Nun vergleichen Sie es mit den Vorausgehenden, deren Reihenfolge dem Test entsprechend rückläufig ist. Wer bei

dem letzten, allerdings zuerst abgedruckten bzw. in meinem Test vorgeführten Photo (2:46:23:04) die Ambivalenz der Situation nicht entdeckt hat, tut das mit großer Wahrscheinlichkeit, wenn er beim ersten angelangt ist (2:45:58:03). Dies zumindest zeigt ein Test, den ich Januar 1996 mit 50 Studierenden durchgeführt habe. Einzelbefragungen von alten Menschen, denen ich das Photo einfach so kurz zeigte, ergaben noch deutlichere Ergebnisse auf die Frage: "Welche Gefühle hat diese Frau (bzw. drückt sie aus)?" Die Tendenz, aus einem Photo eine ganze Geschichte zu machen, brachte mich teilweise in Zeitnot, denn die alten Personen legten ähnlich los wie die Studierenden bei dem zweiten "Engramm" (s.u.) Allerdings ist dem geneigten Leser die kleine Manipulation bei der Frage aufgefallen: *Gefühle* steht im Plural.

alle vier Photots hintereinander

Von den 50 Probanden²⁵, die das 1. Photo 1 Minute sahen, haben

- 4 weder Freude noch Schmerz/Trauer in dem Gesicht gesehen, sondern nur die Dynamik ("Abwendung" (2) "Ergriffenheit/Einkehr", "Versunkenheit"),²⁶
- 43 die Freude, 3 nur das negative Pendant ("Trauer/Hilflosigkeit", "Schmerz", "Enttäuschung")
- 8 haben sofort *dazu* noch die Ambivalenz gesehen ("Freude gekoppelt mit Schmerz", "tiefe Freude mit Verlegenheit", "sie verdrängt Schmerz, von Freude überlagert", "gemischte Gefühle") bzw. 7 *zusätzlich* die Dynamik ("Erleichterung", "Überraschung"), nach dem 4. Photo war insgesamt 21 die ambivalente Situation klar.

²⁵ Es handelt sich um die Teilnehmer einer Vorlesung, die gewohnt sind, Bilder über die Großbildprojektion zu sehen, die gebeten wurden, spontan und rasch Assoziationen hinzuschreiben, und die für das 1. Photo eine Minute hatten, für die anderen jeweils die Hälfte der Zeit.

²⁶ Sie haben also vor allem die geschlossenen Augen gesehen und gedeutet.

8 haben erraten, was in der fiktiven Welt des Film der angenommene Fall ist ("Der verschwundene Enkel ist nicht/ schon tot."), drei allerdings davon erst beim 3 Photo.

Im Film von Wayne Wang und Paul Auster ist die entsprechende Szene lange vorbereitet. Sie wird als Weihnachtsgeschichte mit einer kleinen Zeitverzögerung aus dem Off erzählt. Man weiß nicht, ob es sich nicht um reine Fiktion (in der Fiktion des Filmes handelt). Tatsache ist, daß das "Fraktal" eines Films, ein Bruchstück, das genau die Klimax trifft, offenbar ein Ganzes vermuten läßt. Es gibt einen latenten Sinn im Menschen, notwendige Verbindungen, Ergänzungen, Vervollständigungen von Fragmenten, Konjekturen zu leisten. Dieser Ergänzungssinn kann unterschiedlich intensiv angesprochen werden. Jedes Photo hat in sich eine ganze Geschichte, wenn es - und nur dann! - ein wirkliches Photo und nicht etwas (fertig) Gestelltes ist. Und genau dies ist ein Leitmotiv, wenn nicht das Thema des Films. Im Drehbuch ist angegeben:

Man sieht eine sehr alte Schwarze - Granny Ethel - die Tür aufmachen. Sie lächelt verzückt und erwartungsvoll (sc. denn sie erwartet ihren Enkel). Es ist zwar ein Stummfilm, aber man sieht Auggie und Granny Ethel den Dialog sprechen, den Auggie Paul wiedergibt.

Auggie (im Off): Sie muß mindestens achzig sein, vielleicht sogar neunzig, und als erstes fällt mir an ihr auf, daß sie blind ist. "Roger", sagt sie, "ich wußte, du würdest deine Großmutter zu Weihnachten nicht vergessen." Und dann breitet sie die Arme aus, als ob sie mich an sich drücken will.

Man sieht Auggie kurz zögern. Während er den nächsten Abschnitt der Geschichte erzählt, sieht man ihn nachgeben, die Arme ausbreiten und Ethel umarmen. Die Umarmung wird etwas langsamer wiederholt; dann in Zeitlupe; dann in Superzeitlupe; und schließlich in so verlangsamten Tempo, daß es wie eine Folge von Standfotos aussieht.²⁷

Und dann erklärt Auggie aus dem Off, daß Granny Ethel natürlich durchschaut hat, daß dies nicht ihr Enkel ist, daß sie so tut, als ob und ihn damit zum Mitspielen veranlaßt. Und die beiden vorher Unbekannten feiern zusammen Weihnachten. Meine Behauptung, daß auf dem Photo der alten Granny Ethel Spuren einer Art "wissenden Lächelns" besonderer Art gegeben seien, sind durch den Kontext nachweisbar geworden. Mehr noch: Der Film ist eine Art Lehre, wie man durch den Film zum Photo kommt, über das Artificium zum Zufall. Es ist - sozusagen - ein Blow up-Effekt in der Zeit, den wir - soweit es nötig sein sollte - fortsetzen könnten. Wir könnten nun die ganze Schlußsequenz aus *Smoke* einblenden, wo der sympathische Ladenbesitzer seine Weihnachtsgeschichte vorspielt: Der Besuch bei der Großmutter jenes Jungen, der zu klauen versucht, seine Brieftasche verloren und die vielen gestohlenen Kameras bei eben jener schwarzen Großmutter gehortet hat, die bei der Fiktion mitspielte: Dieser Weiße, der da zufällig an ihre Tür kommt, um die Brieftasche endlich zurückzugeben, sei der Enkel, der schon so lange nicht mehr aufgekreuzt ist - vielleicht, weil er als Gangster zu viel Schwierigkeiten bekommen hat, vielleicht, weil er schon tot ist.

Die Film verlangsamt sich nicht zufällig zum Standphoto, denn sein Thema ist die unendliche Vielfalt von Geschichten, die an einer Ecke irgendwo in Brooklyn an jedem Moment passieren oder passieren können, und die man nur nicht kennt, weil man nicht

²⁷ Auster, Paul *Smoke - Blue in the Face, Zwei Filme*. Reinbek bei Hamburg (rororo) 1995: 145.

sieht, nicht zuhört, nicht wahrnimmt. Nicht zufällig verlangsamt sich der Film vorher schon einmal. Auggie hat ein Hobby, das fast "sein richtiger Job" ist. Er fotografiert jeden Morgen seit 1977 um 8 Uhr die Ecke 3. und 7. Straße (mit seinem Laden) mit sechs Schwarzweißfotos. Der Film handelt von 1990. In einer Szene liegt das Photo-Album 1987 vor Auggie und Paul. Und sie sehen einige der 4000 Bilder an: "Das ist mein Projekt. Sozusagen mein Lebenswerk" (55) behauptet Auggie. Der Schriftsteller kommt nicht mit. Es ist ein Allerweltsort.

Auggie (immer noch lächelnd): Wenn Sie nicht langsamer machen, werden Sie es nie verstehen, mein Freund.

Paul: Wie meinen Sie das?

Auggie: Sie blättern zu schnell weiter. Sie sehen sich die Bilder ja kaum an.

Paul: Aber die sind doch alle gleich.

Auggie: Die sind alle gleich, aber jedes ist anders als alle anderen. Es gibt helle Morgen und dunkle Morgen, es gibt Sommerlicht und Herbstlicht. Es gibt Wochentage und Wochenenden. Es gibt Leute in Mantel und Galoschen [...]

Nahaufnahme des Fotoalbums. Nacheinander bedeckt jeweils ein Bild die ganze Leinwand. Auggies Projekt entfaltet sich vor uns. Ein Bild folgt dem anderen: immer die gleiche Stelle zur gleichen Zeit im Wechsel der Jahreszeiten. Nahaufnahmen verschiedener Gesichter. Dieselben Leute erscheinen auf verschiedenen Bildern, manchmal in die Kamera blickend, manchmal nicht. Dutzende solcher Fotos. Schließlich eine Nahaufnahme von Ellen, Pauls verstorbener Frau.

Nahaufnahme von Pauls Gesicht(56 f.)

Sie ist zufällig an solch einem Morgen von einer verirrtten Kugel bei irgendeinem Überfall erschossen worden. Die Zufälle des Sichtbaren der 6 Photos pro Morgen über 13 Jahre sind für den erschütternd, der die Geschichten dahinter kennt ... oder sie vermuten kann. Photos wie Worte und Filme sind Zeichen mit unterschiedlicher Kraft, zu Konjekturen herauszufordern. Es sind Zumutungen für Vermutungen. Bilder wie Worte sind isoliert vieldeutig, ihre vage Semantik bedarf kontextueller Beschränkungen. Oder eben einer Komposition wie in diesem Film, welche das Wechselspiel von Vermutung und Bestätigung zum Vergnügen bereitenden ästhetischen Spiel nutzt.

Wir brechen die Erinnerung an den Film ab, die nach einem Monat überprüfbar und objektivierbar geworden ist. *Sein* Thema ist die Tatsache, daß in jedem Photo nicht nur ein Lebensfilm, sondern eine unendliche Zahl davon stecken, daß dies die Würde jedes scheinbar zufälligen Photos ausmacht und daß es nur auf die Zeit ankomme, die sich der Zuschauer nimmt, um interessiert, fasziniert oder gar von einem Photo gebannt zu werden. Die Regisseure Wayne Wang und Paul Auster machten u.a. aus der entsprechenden Erzählung von Paul Auster dies Kunstwerk. Paul Auster schreibt vor seinem *Leviathan* (1992, dt. 1994): "Der Autor dankt Sophie Calle für die Erlaubnis, Fakten und Fiktion mischen zu dürfen." Dementsprechend bitte ich den Leser eines wissenschaftlichen Sammelbandes für den zweiten Teil meines Experimentes um die Erlaubnis, nun die Erinnerung an diese Zukunft reproduzieren zu dürfen. Also zurück zum Ursprung.

2. Engramm. Ich plane also am 25.12. die Suche eines äquivalenten Photos mit einem Besuch am 2.1. 1996 in Oberaudorf, Obb., wo ich die jüngste Tochter der weißen alten

Frau aufsuchen werde, die meinen Sinn für solche Art von Wunder frühzeitig mit entsprechenden Geschichten gepflegt hat. Natürlich muß ich Zeugen mitnehmen. Es wird dort ab 15 Uhr keinen Film geben, sondern mehr oder weniger kleinbürgerliches Kaffeetrinken, Heraussuchen der üblichen Familienalben, die Agnes X. nicht im Hinblick auf ihre Mutter bewahrt, sondern von dieser ihr hinterlassen wurde für die Biographie ihrer jüngsten Tochter. Ich werde also vielleicht noch zur älteren Schwester Burgl Y. nach Frasdorf in den großen Gasthof gehen müssen, wenn es nicht genug Material gibt. Falls ich auch dann nicht fündig genug bin, ist im Dorf Krottenmühl zu recherchieren, beispielsweise bei der Nachfolgerin jener Frau M. als Köchin und Hausmeisterin, nämlich bei Frau B.. Das muß genügen.

Die Vorgehensweise ist gegenüber meinem Beispiel aus *Smoke* umgekehrt. Ein Kunstwerk mit Tausenden, künstlich inszenierten und zum Laufen gebrachten Photos gegenüber dem Rest einer relativ kleinen Zahl von vielleicht fünfzig Photos, die von Katharina M. im Laufe ihres 85 Jahre währenden Lebens gemacht wurden und wovon wohl nicht alle erhalten geblieben sind. Es werden - so vermute ich - die *gewöhnlichen* Photos sein: Geburt, Einschulung, Kommunion, erste Stellung, Ereignisse im Leben der Eltern, Posen mit Kollegen etc. Ich müßte Photos finden, die eher zufällig entstanden sind, sozusagen nebenbei. Schnapshots, die nur von den Herrschaften gemacht sein können, denn 'das einfache Volk' hatte keine Photoapparate. Was ich suche, ist die tatsächliche Entsprechung meines Engramms, das ich mir in verschiedenen Bildern vorführen kann und die alle als dominante Struktur die unendliche Güte dieser Frau aufweisen. Ich vermute, selbst die "üblichen" (Pass- u.a.) Photos werden wahrscheinlich trotz aller äußeren, nivellierenden Bedingungen und den Versuchen der Photographen, bestimmte Posen reproduzieren zu lassen, Spuren des Außergewöhnlich aufweisen. Ich suche also ein Pendant zu jenem "wissenden /ambivalenten Lächeln" der Großmutter aus *Smoke*. Das Leben von Frau M. war geprägt vom Kontrast zwischen den harten, oft unmenschlichen Verhältnissen am unteren Rand des Proletariats mit der einzigen Möglichkeit, als Diensthilfe so bald als möglich mitzuverdienen (erste Stellung mit 13 Jahren), und ihrem zunehmend praktischem Vermögen, in allen Dingen 'das Gute zu sehen'. Entsprechend meine Vermutung: Das muß man auf einem Photo oder zumindest mit einer minimalen, von mir zu leistenden Komposition sehen können.

Wenn zumindest das besondere Indiz der auslebbare Beweis für eine holistisch angelegte Welt ist, dann muß es möglich sein, in den dreißig Photos, von denen ich im Moment vermute, daß es sie noch gibt, eines zu finden, bei dem man genau das sehen kann. Das Problem ist nun umgekehrt gegenüber *Smoke*: In der erinnernden Konzentration habe ich lauter Filmstücke in mir, Standbilder, Gesten mit rheumatischen Händen, die ein Stück Apfelstrudel noch heiß dem kleinen Buben zustecken und Ähnliches, die sicherlich kein Photo eingefangen hat. Zwar erinnere ich mich, daß es einen Film gegeben haben muß, doch ist die Wahrscheinlichkeit, daß es hier zufällig ein dergestalt sprechendes Stück gibt, äußerst gering. Daher kann der zweite Teil meines Experimentes nur darin bestehen, mit möglichst präziser Phantasie das zu entwerfen, was sich als photographisches Phänomen in etwas mehr als einer Woche vielleicht zeigen wird. Tut es dies, dann wird es mit diesem Aufsatz dokumentiert mit

dem vierten bis letzten Photo. Geben die Photoalben dies nicht her, dann kann ich zumindest auf den Photos das Fehlende konstruieren oder ich muß zumindest ein Drehbuch für einen Film schreiben und die Bedingungen entwerfen, unter denen uns am Ende entsprechend dem Betrachter nach *Smoke* jenes "Aufscheinen von Güte" als Zeichen für entwerfende Phantasie erscheinen kann.

Wieso kann man so sicher sein, daß ein solches Photo zu finden ist, auch wenn arme Leute nur wenig Photos haben und wenn die Photographen normalerweise die Differenzen nivellieren? Wenn meine These jedoch richtig ist, daß es der entscheidende Charakterzug der Großmutter M. war, aus allem etwas Gutes zu machen, dann werden sich die Mühen des Lebens sicherlich auch eingepreßt haben, aber damit gleichzeitig der Umgang mit den Gegebenheiten. Es liegt somit das Umgekehrte zum langen Posieren in der Jahrtausende alten Portraitkunst vor. Nicht der Künstler muß sich die Zeit nehmen, Posen aufzubauen, zu drapieren, ins rechte Licht zu setzen, zu inszenieren, um dann kunstvoll das Zeichen zu produzieren, sondern wenn es gilt, daß Güte das alles durchdringende, alles prägende (*charakterisierende*) Prinzip war, dann ist jeder Moment recht.

Deshalb - so die erste präzisierende Hypothese - wird der Mangel an Umgang mit der Pose auffallen. Photos armer Leute zwischen der Jahrhundertwende und 1965 wurden nicht von großen Künstlern aufgenommen, konnten nicht mit kostenintensiven vielmaligen Wiederholungen oder sorgfältiger Anordnung, nicht mit besonderer Ausleuchtung, nicht mit sprechenden wirklichen oder gemalten Hintergründen gemacht werden. All dies ist für meinen Zweck günstig. Denn die mehr oder weniger bewußten Gestaltungen geben mehr vom sozialen Status und der Selbsteinschätzung des Auftraggebers oder eben der portraitierenden Institution wieder als vom Objekt.

In meinem Projekt benötige ich eine Gegengestalt. Ich denke hierbei an das Portrait meiner wirklichen Großmutter, der langjährigen "Herrin" von Frau M., auf dem - weiß in weiß und mit raffinierten Linien der stundenlang behandelten Haare, der wieder und wieder drapierten fließenden Gewandung - die Ruhende, die wissend ins Auge des Betrachters blickt mit allen Merkmalen der Macht, die sich bei der Offenbarung verschleiert - so wie das Elias Canetti angemessen beschrieben hat. Hier ist jemand, der sich auf die manifesteste Weise entzieht, weil Hingabe - und sei es auch nur für den Moment des Photos - die Aufgabe einer Stilisierung bedeutet, für die ein Leben nicht reicht. Die Herrin ist selbstbezogen in meinem Engramm. Das Gegenteil erhoffe ich in den Alben zu finden von dem gütigen Menschen, jemanden, der von der Arbeit für einen Moment aufblickt und eigentlich noch bei den Pflanzen im Garten, dem zu wickelnden Kind, dem Gemüse für die Suppe ist und weiß, daß die Unterbrechung nicht statthaft ist, wenn sie von der gerade wirklichen Aufgabe ablenkt. Es müßten also Augen sein, die Schwierigkeiten haben, von jener Sache zum Photographiertwerden zu kommen. Sodann erwarte ich ein zweites Photo, auf dem Ordnung erscheint: Zuordnung zum Vater ihres letzten Kindes, Einordnung in die Gruppe, Unterordnung der Herrschaft, doch - wegen des Nochverweilens bei jener zu tuenden und in sich und absolut wichtigen Sachen - ein wenig als Fremdkörper. Sie müßte ein wenig aus dem Rahmen fallen. Schließlich denke ich mir, daß man ein Photo finden müßte, wo noch

eine Spur jener Hingabe an die Sache zu finden ist, von der sie gerade weggerissen wird und der sie für die angemessene Zeit alle Kräfte widmet.

Während in *Smoke* Meister des Casting, der Dramaturgie, des Bunt- und Schwarzweißfilm, also letztendlich der Regie im europäischen Sinne tätig waren, die das Ganze mehr oder weniger auf den nicht zufällig von mir ausgewählten Moment der bewußt überspielten Fiktion arrangierten, gibt es bei dem zweiten Beispiel nirgends einen Künstler. Und das ist für meine Zwecke gut so, weil ich davon ausgehe, daß so die Chance größer ist, daß sich das aus meiner Phantasie Gesuchte zeigt. Es gab und gibt natürlich eine gewisse Zahl von wirklichen Könnern ihres Faches, die das Medium als Entdeckungs- und Erforschungsinstrument zu entwickeln wußten, doch sind es vergleichsweise wenige. Ich vermute, daß die Allerwelts- oder Laienphotographen gar nicht die Möglichkeiten hatten, jene zweite alte Frau aus ihrem Kontext in die künstliche Welt des Photos zu reißen. Deshalb ist die Chance, eine wirkliche und intersubjektiv nachvollziehbare Spur zu finden, groß. Diese Vermutung stimmt mit dem Ansatz überein, den der Held in *Smoke* praktiziert. Ich versuche also, die Lehre von *Smoke* praktisch zu machen.

Nun das Ergebnis der Geschichte: Es hat weniger Photos gegeben, als ich vermutete, die "Herrinnen" fand ich nicht, wohl aber eine Entsprechung: die Base. Ihr hier links reproduziertes Portrait habe ich ebenfalls den 50 Studenten vorgelegt mit der Frage nach den Charaktermerkmalen. Auffällig ist, daß hier trotz der kurzen Zeit (1 Minute) viele Eintragungen sprudelten:

- 37 negative (streng, geizig, intolerant, mißtrauisch, distanziert, hart, autoritär, skeptisch, hochnäsiger, stolz, böse, berechnend, Bitterkeit, dominierend, Eigensinn, zornig, stur, knallhart /war im Krieg, Überlegenheit, humorlos, streitsüchtig, hinterhältig, Argwohn, verbittert).
- 4 ambivalente (gütig aber verbissen; verhärtet, Verschlussenheit, denn noch versteckte Großzügigkeit; Stärke, aber unausgelebt durch gesellschaftl. Situation; verschmitzt aber gütig).
- 9 positive (willenstark, Wissen aus Erfahrung, Disziplin, Lebefrau /weise, beherrscht, weise, Kritik / philosophischer Weitblick, ernst; selbstsicher).

Kontrastiv dazu wurde die Güte von Frau M. noch klarer gesehen, und die ambivalenten bzw. negativen Merkmale sind minimal; auffällig ist, wie viele Eintragungen gemacht wurden - so als wären die Betrachter sehr angeregt gewesen und wie differenziert!

- 42 positive Merkmale, wobei ich die Wiederholungen vermerke (herzensgut⁵, warmherzig³, weichherzig, Gutmütigkeit⁵, Wohlwollen, zufrieden mit ihrem abgelaufenen Leben, liebevoll⁵, sympathisch, aufgeschlossen, Abgeklärtheit, Güte⁶, humorvoll/ hat ihr Leid gut verarbeitet.; lebensbejahend⁴, genügsam / friedlich / freundlich, könnte Lehrerin gewesen sein, sensibel, (positiv) vom Leben gezeichnet, weise⁴, glücklich, humorvoll⁴, Lebensmut, Optimismus aufgeschlossen, lustig, nachdenklich / gutes Herz, hat aber negative Erfahrung gemacht, ausgeglichen, hilfsbereit.

- 3 ambivalente (gütig, aber verkalkt: Typ harmlose, nette Oma; viele Enttäuschungen, Schicksalsschläge > Resignation).

- 5 eher "negative" Merkmale (Unsicherheit; Zweifel; schwach / hilflos; unterwürfig; schüchtern).

Spannenderweise haben einige Studenten die Syntax zwischen beiden Frauen bemerkt und sie - historisch richtig - bei Frau M. gekennzeichnet: "von der ersten Frau dominiert" oder - wie eine Ausländerin im relativ dunklen Raum schrieb: "sie nicht vorsichtig (untergeordnet zur ersten)". - Jetzt wollte ich die Kompetenz prüfen, in sich widersprüchliche Zeichen zu lesen bzw. eine der üblichen abendländischen Abfolge widersprechende Syntax durch Analyse zu korrigieren. So gab ich zwei Paßphotos: zuerst eines aus den 50er Jahren und dann eines von 1944. Hier ging die Lesefähigkeit extrem auseinander, denn das zuerst vorgeführte Photo wird mit dem Dargestellten als früher und damit älter als ein später erscheinendes eingestuft, obwohl Stempel, Datum, Machart, Brille das Gegenteil signalisieren. Es kam jedoch ein zweites hinzu: Ein sich sorgender und unter Mangel leidender Mensch kann tatsächlich "älter" aussehen, wenn die Kriterien dafür entsprechend in der Wahrnehmungsgewohnheit verankert sind (Falten vs. Glattheit der Haut z.B.). Dies hatte ich durch die Größe des Photos herausgehoben - im Gegensatz zu der Mühe des späteren Photographen, das Alter zu retouchieren. Tatsächlich sah Frau M. so erst wieder zwanzig Jahre später in den Wochen ihres Todes so aus (doch ohne die Sorge!). Insofern sind wir oft leibhaft "Erinnerung an die Zukunft".

Gleichzeitig wird hiermit deutlich, daß Zeit nur im Menschen "aufgehoben" ist. Es geht um Aufnahmen zum Aufheben von Zeit. Die Verwirklichung der vielen Bedeutungen dieses Wortes ist für mich eine Lehre aus dem Versuch. Ein Photo kann so benutzt werden, daß es (1.) als Darstellung auf- und in die Höhe gehoben wird - sozusagen mit dem Gestus, es sich vor die Augen oder gar ins bessere Licht zu heben (und dazu noch mit einer Lupe verstärkt). "Aufheben" kann dann (2.) zum "Aufdecken" werden, wenn man nämlich die Schichten der Sichtbarkeit auf- oder abhebt wie beispielsweise Panowsky das als früher systematischer Semiotiker mit den klassischen Gemälden tut. Sodann kann man es (3.) "aufheben" und davontragen an einen anderen Ort, um es dort erneut zu betrachten. Je nach Ort, Kontext, Syntax können dann die beiden ersten Bedeutungen verstärkt werden. Dies habe ich in allen Phasen getan und bin bei weitem noch nicht zu Ende. Diese Bedeutung steht im scharfen Gegensatz zum üblichen Ge- oder Mißbrauch von Photos, wo durch das Photo ein Eindruck (4.) "aufgehoben", ja erst gar nicht zugelassen wird. Hier heißt "aufheben" so etwas wie negieren, auslöschen, inexistent machen. Man macht ein Photo, um etwas nicht behalten, um etwas nicht zum Engramm entwickeln zu müssen. So werden die Apparate vor das Auge gehalten, um nicht sehen zu müssen mit dem von Platon analysierten Selbstbetrug, auf diese Weise Erinnerung zu besitzen (vgl. Max Frisch in I.). Als Philologe neige ich im Gegensatz (5.) dazu, aufheben als bewahren zu verstehen. Es bedarf einer besonderen Anstrengung, daß ein Photo tatsächlich konservieren kann. Dazu gehört, daß das Gegensatzpaar der 4. und 5. Bedeutung als gleichzeitig möglich - "dialektisch" in dem hier von gebrauchten Sinne - verwirklicht werden kann: Indem ich das Photo immer wieder weglege, mich mit Anderem beschäftige, der Betrachtung ein Ende mache und es zeitweise vergesse, kann ich ihm wiederbegegnen und insofern seine Wirksamkeit erhalten, als ich es mit neuen Augen betrachte. Der spekulative Sprachgebrauch von Hegel sollte deutlich machen, daß die dialektische Verkehrung möglich ist, solange der lebendige *Verkehr* herrscht - ein anderes Wort für Kommunikation.²⁸

III. Vom Schnappschuß zur Kunst

Die Photos waren isoliert betrachtet worden. Ein Film ist ein großer Kontext, und zwar auch durch seine autodidaktische Potenz. Wang / Auster entwickeln Vergänglichkeit (*Smoke*) dialektisch mit Dauer: Geschichte aufheben ist Kunst. Wie aber ist es möglich, daß Schnappschüsse ähnlich wirken? Es gibt drei Prinzipien, die dazu synergetisch wirken müssen. Es kommt auf die Auswahl bei der Suche in der Masse von Photographien an, denn Schnappschüsse werden gemacht wie etwa

²⁸ Vgl. den Artikel von F. Fulda in Ritter, Joachim (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1971: 618 ff. und "Über Sichtbarkeit" von John Berger in *Das Sichtbare & das Verborgene*, München / Wien 1990: 235-238, wo die Dynamik des Anschauens gegen das zum Wissen zuordnende Sehen kontrastiert wird.

Modephotographen massenhaft ihre Mannequins unter optimalen Bedingungen in Bewegung photographieren, um den einen Punkt größter Ausdrucksfähigkeit zu erwischen. Damit wird versucht, die Wahl des Zeitpunkts zu erleichtern. Sodann ist der Standpunkt wichtig. Er ist die zweite Dimension des photographischen Kairos. Perspektive, der Blickwinkel, die Nähe oder Weite, kurz: die spannende Relation ist grundlegend für das Zur-Erscheinung-Bringen. Die sich in beidem vereinende Konzentration bedarf schließlich des Motivs, und damit meine ich nicht nur etwas, was es vor dem Auge gibt, sondern das, was alle Sinne bei der Suche bewegt. Hierbei kommt es auf den Glauben des Künstlers im Sinne des Novalis-Zitats an. Wer Photos im Prinzip nicht aus dem gleichen Mangel an Geschichte beziehungsweise Sehnsucht nach Geschichte ansieht wie der Autor es macht, der kann diesem *alter ego* im Bild auch nicht begegnen.

Nicht unähnlich zumindest Sokrates ist Walter Benjamin gleichzeitig ein radikal "materialistischer" Denker und ein teilnehmender Beobachter von Kunst, und zwar aus mystischen Traditionen. Deshalb ist nichts ungerechter als seine Vereinnahmung im Rahmen der aufgewiesenen Negation von Ambivalenz und Dialektik. "Kunst" - so bezeichnet er in Anführungsstrichen die technische und pseudozeichenhafte Reduktion von Wirklichkeit - bringt das Leben zum Schweigen - oder versucht es zumindest -, läßt es "eingehen" zu Unzeit. Wirkliche Kunst nutzt "exakteste Technik" dazu, "ihren Hervorbringungen einen magischen Wert" zu geben, und zwar einen, der über die Möglichkeiten gemalter Bilder hinausgeht. Nicht zufällig schreibt Benjamin unter diesen Bedingungen dem Photo all das zu, was er sonst mit auratischer Kunst verbindet. Es komponiert sich etwas mit Kunst oder gegen "Kunst", scheinbar zufällig und als Folge einer Suche dergestalt in dem Werk, daß das Bild "Hier und Jetzt" bewahrt und nicht nur Vergangenes, sondern auch Künftiges im Bild "nistet" (4: 371). Es bewahrt, entdeckt, ermöglicht oder befördert das Bild, das Benjamin auf viele Weisen zu beschreiben versucht: Es ist das, was in dem, was es gibt, "dich ansieht" (372). Daß Fotografie verkommt, liegt nicht an ihren Möglichkeiten an sich, sondern ihrem Gebrauch. Und dies gilt auf allen drei Seiten, dem gesellschaftlichen Kontext, dem "Künstler" und dem Adressaten. Beim Portrait kann der "Aufgenommene" entweder schon vor der Aufnahme darauf versessen sein, "mustergültig und damit als Reproduktion "auf die Nachwelt zu kommen" (379 f.) oder gar für den Augenblick der Aufnahme zu leben und damit gleichsam aus ihm heraus, statt "in ihn hinein" (373). Daß sich "Güte" - was immer das sein mag - durch Hingabe an das im Augenblick Vernehmliche, Notwendige, die Gabe Fordernde im Menschen vor allem dort entwickelt, wo sie vor allem gefragt wird - im Blick und im "Ja" lächelnden Mund - ist evident. Es gibt bei aller Kontingenz Notwendigkeit.

Dies ist das gemeinsame Motiv der beiden explizierten Engramme. Sie entsprechen Benjamins Theorie. Es ging darum, das "Optjektiv-Unbewußte" zu heben (371), nicht die normbildende "künstlerisch" reproduzierbare Geschmacklosigkeit zu wiederholen (376), sondern den "technischen Bedingtheitsein der auratischen Erscheinung" nachzugehen (376), nicht der technischen Verdrängung von Wirklichkeit als einmaligem Erleben das hohe Lied zu singen (377). Der Unterschied zwischen einem Künstler wie ihn Benjamin preist, der das "Verschollene und Verschlagene"

wirkungsvoll bewahrt und damit das ermöglicht, was Benjamin "Aura" nennt, und den Adepten der "Überwindung des Einmaligen" (378), ist Bewahrung der "namenlosen Erscheinung" (379). Fotoalben können Gräber sein oder ein "Übungsatlas" im Sehen (381). Wie sonst hätte Benjamin manche Photographen so hochschätzen können (383)? Benjamin geht gegen die "Usurpation künstlerischer Photographie" an, welche im Betrachter nur das bereits sprachlich Erfaßte reflexhaft und assoziativ hervorruft (385). Solche Zeichen nennt man - wenn automatisch und geschichtslos mit habhaftem Wert (z.B. Gefühlswert) verbunden - *Kitsch* oder - wenn sie den Reflex zum Dauergestus formen - möglicherweise im tiefen Sinn *Blendung*.

