

Joachim Paech

## Vom Leben in den Bildern (Stand 1990<sup>1</sup>)

Antrittsvorlesung am Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz am 5.11.1990

### 1. HiStory

Eine Archäologie des 'Lebens in den Bildern' könnte zum Beispiel in den Höhlen von Lascaux beginnen, wo Felsenmalereien und ihre Beleuchtung magische Effekte abgebildeter Bewegung hervorgebracht haben, die z.B. Filmhistoriker dazu verführt haben, den Mythos vom Kino als anthropologische Konstante des Begehrens nach der Verdoppelung der Welt in den Bildern, in diesen Höhlen beginnen zu lassen.

Man kann sich natürlich auch in Platos Höhle begeben, wo, der Anordnung im Kino sehr ähnlich, Menschen an ihre Sitze gefesselt sind, die, fasziniert von projizierten Schatten, diese für wirklicher als deren Ideen halten. Immerhin könnte Platos Höhlengleichnis Anlass für eine erste Verständigung im Kino darüber sein, wie Bild und Realität sich zueinander verhalten könnten: So besteht Plato darauf, dass die Dinge der gegenständlichen Realität Kopien ihrer Ideen sind, aber sie sind notwendige Erscheinungen der wesentlichen Ideen, auf die sie verweisen; die Projektionen der Höhle jedoch sind Kopien der Kopien, ihre Simulakra, die auf nichts anderes verweisen als auf sich selbst, die pure Anwesenheit sind und sich so an die Stelle der Wirklichkeit, die Ideen also, setzen. Solange Bilder Kopien oder Repräsentationen von etwas bedeuten, was sie selbst nicht sind und auf das sie verweisen, ist ihre Anwesenheit nur Stellvertretung für das wesentlich Abwesende, die Wirklichkeit, das Leben, die woanders stattfinden und im Bild womöglich repräsentiert werden. Wenn aber das Bild Simulakrum dessen ist, was es darstellt, dann macht es sich als Bild unsichtbar, um vorgeben zu können, das zu sein, was es doch nur scheint und was in der 'Agonie des Realen' verschwunden ist. Ob Kopie des abwesenden Realen oder Simulakrum des dargestellten Anwesenden, diese Differenz könnte darüber entscheiden, ob es sich um Bilder in unserem Leben oder 'unser Leben in den Bildern' handelt.

Tatsächlich beginnen will ich meine Vorstellung vom Leben in den Bildern im Paris während der Aufklärung, natürlich auch in einer Höhle. Eine zeitgenössische Reportage berichtet:

"Bald sammelten sich in der düsteren Kapelle des alten Kapuzinerklosters am Vendômeplatz die schaulustigen Pariser Bürger. Ein kärgliches Licht reicht gerade hin, den seltsamen Schmuck erkennen zu lassen, den mysteriöse Bilder, Grabplatten, Gebeine und Totenköpfe bilden. Der Eindruck des geräuschvollen Straßenlebens, den man von draußen mitbrachte, ist völlig verwischt. In der Abgeschlossenheit dieses verödeten und verlassenem Gebäudes, inmitten der alten Grabstätten, fühlt man sich in eine andere Welt versetzt. Totenstille, kaum wagt einer zu flüstern. Alles ist in banger Erwartung der Geister, die den Gräbern und Grüften entsteigen sollen. Die Lampe verlöscht. Plötzlich wird die drückende Stille durch das Heulen des Sturms und das Prasseln des Regens gestört, dem Blitz und Donner folgen. Die Totenglocke ertönt und ruft die Geister empor ... In weiter Ferne zeigt sich ein schwaches Licht, man erkennt eine geisterhafte Gestalt. Langsam kommt sie näher, immer größer werdend, endlich steht das grausige Gespenst in

---

<sup>1</sup> Die Datierung ist wichtig, da sich seit 1990 die ‚Bewohnbarkeit‘ der digitalen Bildprogramme (Videospiele, Second Life, virtual reality, augmented reality usw. in den letzten 25 Jahren rasant entwickelt hat.

gewaltiger Größe vor den entsetzten Zuschauern und droht, unter sie zu stürzen. Ein Schrei ... das Phantom ist verschwunden."

Veranstaltungen wie diese nannte gegen Ende des 18. Jahrhunderts der belgische Schausteller Etienne Gaspard Robertson 'Phantasmagorien' und meinte damit 'Geistererscheinungen'. Um die Geister erscheinen zu lassen, bediente er sich eines 'Phantascope', einer beweglichen 'Laterna magica', die durch Vor- oder Rückfahrten Abbildungen ihrer Glasmalereien größer oder kleiner projizieren konnte. Die europäische Aufklärung hat also nicht nur eine Geistesgeschichte, sondern auch ihre 'Geistergeschichte' in Form der apparativen 'Phantasmagorien' hervorgebracht.

Die Geister geben bald das Grimassieren auf und die Apparate werden zu Wunschmaschinen des Zeitgeistes der Moderne. Ihre 'Phantasmagorien' sind aufgeklärt, sie sehen nicht mehr wie Teufel aus, die in finsternen Höhlen auf Schweinen durch die Luft reiten, sondern es sind Dinge, deren geisterhaftes Wesen ist, dass sie etwas anderes sind als sie scheinen sollen für Menschen, die etwas anderes sein wollen und das scheinen und Schauplätze, die einzig für die Erscheinungen der Dinge und der Menschen eingerichtet sind. Karl Marx kritisiert, dass der wahre Charakter der 'phantasmagorisch' erscheinenden Dinge ihr Warencharakter sei, der die Dinge und die Menschen auf ihren Schauplätzen zur Einbildung ihrer modernen Lebenswirklichkeit miteinander verbindet. Zwei solcher phantasmagorischen Schauplätze hat Walter Benjamin besonders hervorgehoben, zwei aufgeklärte Höhlen der Einbildung, die Passagen und die Panoramen. "Die Passagen sind ein Mittelding zwischen Straße und Interieur", die der Flaneur, selbst umgehender Geist, wie die vier Wände der Wohnung des Bourgeois bewohnt. (Ich greife vor, wenn ich sage, dass der postmoderne Flaneur der Zapper ist, der in den vier Wänden seines Fernsehzimmers per 'remote control' beliebig auf den Fernsehwellen die Passage zum elektronischen Dorf seiner elektronischen Welt durchreitet.) Das Panorama ist architektonisch das genaue Gegenstück zur Passage, statt Durchgang und Verbindung wie die Passage ist es nach außen hermetisch abgeschlossen; von allen Seiten umstellt es den Blick des Betrachters und gibt ihm ein Bild für die abwesende Außenwelt zurück. Dieses erste Massenmedium ist auch die erste vollständige Phantasmagorie des Lebens in den Bildern: Der Besuch des Panorama-Illusionsraumes sollte die Reise zu den dargestellten Orten oder Ereignissen ersetzen, sich an ihre Stelle setzen. Heute begeben sich zwar Millionen Touristen jährlich an Ort und Stelle, vor allem aber, um die Bilder zu fotografieren, die erst zu Hause den Urlaub als kollektive Einbildung der Individuen wirklich erleben zu lassen.

Walter Benjamin stellt die Panoramen in eine Reihe mit den künftigen apparativen (technischen) Bildern: "Indem die Panoramen in der dargestellten Natur täuschend ähnliche Veränderungen hervorzubringen trachten, weisen sie über die Photographie auf Film und Tonfilm voraus." Die Phantasmagorien des 19. sind die Geistererscheinungen der Simulakren des 20. Jahrhunderts, wenn die Bilder im Kino, vor allem aber im Fernsehen (und schließlich im Internet) bewohnbar werden.

\*\*\*

## 2. Literatur

Die Literatur zu Beginn dieses Jahrhunderts erweist sich als sensibler Seismograph der merklichen Erschütterungen, die mit der modernen Geisterbeschwörung durch die technischen Bilder, vor allem das Kino einhergehen. Sie beschreibt fasziniert den Weg, den die Körper durch die Apparate in die Spiegel der Leinwände gehen müssen, um ihr Leben in den Bildern anzutreten.

(Jean Cocteau (zum Beispiel in seinem Film ‚Orphé‘) hat den Film zum Spiegel seiner literarischen Einbildungen gemacht und die Spiegel zu Traversalen in den Raum hinter den Bildern. Aber die Spiegel sind keine Bilder (s. Umberto Eco) und daher ein besonderes Thema.)

Das Neue des Films gegenüber den Phantasmagorien des 19. Jahrhunderts ist die apparative Vermittlung der Bilder zwischen Darstellung und Rezeption. Was sich in den technischen Bildern der Photographie angekündigt hat, wird mit dem Film zum Prinzip. "Dem Film kommt es viel weniger darauf an, dass der Darsteller dem Publikum einen andren als dass er der Apparatur sich selbst darstellt. Einer der ersten, der diese Umänderung des Darstellers (...) gespürt hat, ist Pirandello gewesen." Walter Benjamin betont 1936 das Apparative des Vorgangs und beschreibt ihn in der literarischen Fiktion von Pirandellos Roman 'Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio' aus dem Jahr 1915. Der Kameramann Serafino Gubbio, der sich als verlängerter Arm seiner Kamera durch sie verdinglicht und mit ihr identisch fühlt, sieht noch die lebendigen Menschen vor sich, die vor ihm, vor der Maschine agieren; wenn sie ihr Spiel aufgeführt haben, sind sie zu einem Filmstreifen geworden, der sie dem Publikum nur noch als Schatten ihrer selbst darstellen wird.

Die Menschen vor der Kamera "ahnen dunkel, in einer wahnhaften, undefinierbaren Empfindung der Leere, ja, besser, des Leerwerdens, dass ihrem Körper seine Realität, sein Atem, seine Stimme entzogen, geraubt, weggenommen wird, ja sogar der Lärm, den seine Bewegungen verursachen, so dass nichts zurückbleibt, als ein stummes Bild, das einen Augenblick lang auf der Leinwand erzittert und dann wieder stumm verschwindet, ganz plötzlich, wie ein körperloser Schatten, ein Spiel der Illusion auf einem schmutzigen Stückchen Stoff. Auch sie fühlen sich also als Sklaven dieser quietschenden kleinen Maschine, die auf ihrem Dreibein bei eingeklappten Beinen aussieht wie eine große Spinne auf der Lauer, eine Spinne, die ihnen ihre lebendige Realität aussaugt, um sie als mickrige Erscheinung eines Augenblicks wieder auszuspucken, als mechanisches Illusionsspiel vor dem Publikum." (In Dziga Vertovs Film ‚Der Mann mit der Kamera‘ wird sich diese dreibeinige ‚Spinne‘ geisterhaft von selbst bewegen.)

Dasselbe Phantasma des zu einem Schatten entleerten Körpers, der als seine Projektion über die Leinwand geistert oder sich einer Fläche einbildet, wird schon zuvor von Guillaume Apollinaire in den 'L'Hérésiarque'-Geschichten, die zwischen 1899 und 1910 entstanden sind, als wirkliche Fiktion ausformuliert: Ein wirklicher Mord wird vor der Kamera inszeniert, der gerade wegen seines Realismus auf der Leinwand nur noch 'un beau film' ist und daher ungesühnt bleibt; wenn nämlich die Fiktion im Film so wirklich erscheinen kann, ist dann nicht die Wirklichkeit nur Fiktion? Von seinem Helden Honoré Subrac erzählt Apollinaire, dass er, inflagranti vom Ehemann seiner Geliebten erwischt, in Todesangst die Fähigkeit entwickelt, in der Zimmerwand zu verschwinden. Aber der eifersüchtige Ehemann lässt nicht locker und als er seinen Nebenbuhler auf der Straße erkennt und dieser gerade noch in eine Mauer flüchten kann, schießt er wütend hinterher. Der Erzähler als Augenzeuge beendet die Geschichte folgendermaßen:

"Ich betastete die Mauer, sie war noch warm, und ich bemerkte, dass von sechs Kugeln drei in der Höhe eingeschlagen waren, wo das Herz eines Mannes sitzt, während die anderen drei die Mauer höher gestreift haben, dort, wo sich undeutlich die Konturen eines Gesichtes abzuzeichnen schienen."

Der Körper hat eine Spur auf der Unterlage seiner Abbildung hinterlassen wie das Gesicht Christi im Schweißstuch der Veronika oder wie das Licht der Sonne auf der photographischen Platte. Das Leben wie der Tod in den Bildern hat nicht nur mit den Schatten, sondern mit Spuren der Körper

selbst zu tun, die in ihre Einbildungen übergehen. In der Erzählung ‚Véroniques Schweißtücher‘ von Michel Tournier wird statt des fotografischen Abzugs gleich die abgezogene Haut der fotografierten Person selbst zum Exponat.

Eine dritte Geschichte aus derselben Sammlung 'L'Hérésiarque', die diese Idee aufnimmt, soll hier nur erwähnt und später noch einmal ausführlicher vorgestellt werden, weil sie offensichtlich nicht mehr der kinematographischen, sondern einer anderen, der televisionären Medien-Phantasmagorie zuzuordnen ist: In der Geschichte mit dem Titel 'Le toucher à distance' tritt ein Messias in scheinbar unendlicher Vervielfältigung simultan an verschiedenen Orten der Welt auf; natürlich sind die vervielfältigten Körper Projektionen, deren Bilder aber wieder Körper sind, 'que l'on peut toucher'. Die Messias-Erscheinung wird als Betrug entlarvt, es wird auf sie geschossen; woraufhin hunderte von falschen Messias-Leichen in aller Welt gefunden werden.

Das Leben in den Bildern ist also nicht ungefährlich, sowohl für die abgebildeten Körper der Schauspieler, die in den Bildern dem Verschwinden ausgesetzt sind, als auch für die Körper, die, wenn sie abgebildet werden, in ihre Bilder aufzugehen drohen, indem sie dort erscheinen. Denn das ist ihre fatale Dialektik: dem Verschwinden des Körpers im Bild folgt sein Erscheinen, das seinerseits mit dem vollständigen Verschwinden bedroht ist (s-dazu auch ‚Morels Erfindung‘ von Adolfo Bioy Casarès). Alexandre Arnoux und René Clair haben beide von dem Kampf zwischen den körperlichen Schauspielern und ihren filmischen Einbildungen, ihren 'Verkörperungen' also, erzählt. Arnoux' Held, der sich als Schauspieler Olivier Maldone nennt, spürt, dass seine Leinwandverkörperungen ihm die Lebenskraft rauben und zieht sich ins Privatleben zurück. Aber seine Filme werden wieder aufgeführt, und er kann nur überleben, indem er alle Kopien zerstört. Zum letzten Mal wird er in einem Vorstadtkino mit einem seiner Söhne, wie er es nennt, konfrontiert. In selbstzerstörerischer Lust gibt er sich seiner Kinoprojektion hin:

"Unsichtbar habe ich auf dem blauen Projektionsstrahl die Weite des Kinosaales durchquert und mich auf der Mauer substanzialisiert, wo mir noch eine winzige Spur meines Lebens geblieben ist. Denn die Leinwand ist mein Wohl, mein wirkliches Vaterland, meine Heimat, mein Zuhause; meine Gestalt ist in Wirklichkeit nur zweidimensional, alles andere ist ein Irrtum ..."

Aber mit einem letzten Aufflackern des Lebenswillens erkennt er, dass das Ende der Vorführung seinen Tod bedeutet, "die vollkommene Absorbition durch die Leinwand, bewusstloser lethargischer Widerschein und Verlust des letzten, was mir geblieben ist, meine Verzweiflung, mein Atem." Mit letzter Kraft kann er das Kino anzünden und die vampirhaften Bilder zerstören.

René Clair war am Beginn seiner Karriere Schauspieler bei Louis Feuillade und ist 1926 schon Filmregisseur, als er das ähnliche Problem in einem Kino-Roman ‚Adams‘ auf andere Weise löst: Auch sein Held Adams leidet darunter, dass seine sieben Leinwandverkörperungen auf seine Kosten ein Eigenleben führen. Aber Adams entzieht sich nicht seinen Kreaturen, sondern er übernimmt die Regie und inszeniert eine zweite Schöpfungsgeschichte und sich selbst als ihren Gott, was ihm die Macht über seine Schöpfungen zurückgibt. Vor der Hybris des (Kino-)Gottes schreckt Adams zurück; er geht ins Kloster und die Firma, die das göttliche Spektakel als Filmprojektion an den Himmel lukrativ betrieben hat, geht pleite. Am Ende wird Adams noch einmal in seiner Klosterzelle von seinen sieben Geschöpfen wie den sieben Todsünden heimgesucht. Da bittet Adams Gott um Erleuchtung und

da "leuchten ungeheure Projektionsapparate, wie im Atelier, hinter den Mauern der durchsichtigen Zelle auf. In dieser strahlenden Helligkeit zergehen die sieben Geschöpfe in Rauch und verschwinden, sich stoßend, durchs Fenster."

Auch das Licht Gottes kommt also aus dem Kino, die Gnade seiner übergroßen Helligkeit ist das Verschwinden, das den Erscheinungen ein Ende setzt.

Nicht ohne Grund ist immer wieder auf den Zusammenhang zwischen den Gespenstern und Doppelgängern der Romantik und der Erfahrung des Kinematographen hingewiesen worden, zumal wenn es sich bei E.T.A. Hoffmann bereits um apparative Erscheinungen handelt. Was jedoch in der deutschen Adaption beim 'Student von Prag', im 'Golem' oder in der 'Alraune' zum reaktionären Mythos wird, ist in der französischen Avantgarde 'modern', weil das Problem nicht mehr in der Auseinandersetzung der Bilder mit der Natur, sondern zwischen dem Bild als Kopie und dem Bild als Simulakrum gesehen wird. Olivier Maldone und seine Kollegen sind als Filmstars bereits Kopien, die gegen ihre Simulakren, die sie zu verdrängen drohen, um ihre Existenz kämpfen. Eine parallele Erscheinung sind die zahlreichen Androiden, die seit der Jahrhundertwende mit ihren *Vorbildern* kämpfen, keineswegs mit ihren Originalen (Villiers de l'Isle Adam: *L'Eve future* (1886), Marcel L'Herbier: *L'Inhumaine* (1924), schließlich (1927) *Thea von Harbou*, Fritz Lang: *Metropolis*).

Zurück noch einmal zu Walter Benjamin, der in den Bildern nicht nur die Gefahr des Verschwindens des Wirklichen in den Phantasmagorien ihres Erscheinens gesehen, sondern dialektisch auch das Rettende der Einbildungen betont hatte. Das Leben in den Bildern hatte Pirandello als Exil des Menschen von sich selbst beschrieben:

"Denn ihr Handeln, das lebendige Handeln ihres lebendigen Körpers existiert auf der Leinwand des Kinematographen nicht mehr: Nur ihr Bild ist noch da, festgehalten in einem Augenblick, in einer Geste, in einem Ausdruck, der aufblitzt und wieder verschwindet."

Aber Benjamin widerspricht: Das aufblitzende Bild ist ein dialektisches. "So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten. Die Rettung, die dergestalt - und nur dergestalt - vollzogen wird, lässt immer nur an dem, im nächsten Augenblick schon unrettbar verlorenen (sich) vollziehen." Bilder sind Dialektik im Stillstand; "Dialektiker sein heißt den Wind der Geschichte in den Segeln haben. Die Segel sind Begriffe." Auch Geschichte wird nur erkennbar im aufblitzenden Erscheinen des Augenblicks und seinem unrettbaren Verschwinden; Bilder, wenn sie als Zusammentreffen des Vergangenen mit dem Zukünftigen begriffen werden, können diesen Augenblick wie im Traum ausdehnen. Das Leben in den Bildern ist dagegen das rettungslose Verfallensein an den Traum von Geschichte, der sich der Gefahr ihres augenblicklichen Verschwindens nicht mehr aussetzt und sich in ihren Einbildungen eingerichtet hat.

Im Kino hat das Leben in den Bildern seinen angestammten Ort.

\*\*\*

Wladimir Majakowski musste nicht wie Honoré Subrak den eifersüchtigen Ehemann fürchten, als er 1918 seine Geliebte Lilja Brik, die Frau seines Freundes Ossip Brik, im Kino traf: Die Menschen, stellt er traurig fest, haben kein Herz mehr, deshalb geht der Maler Majakowski ins Kino. Dort gibt es den Film 'Das Herz der Leinwand'. Lilja Brik ist in dem Film eine Ballerina, und als es im Kino hell wird, steigt sie von der Leinwand herab und geht auf den verliebten Maler zu. Sie verlassen (wie in Woody Allen's Film (1985) 'The Purple Rose of Cairo') gemeinsam das Kino, aber weil es draußen regnet, verschwindet die Ballerina wieder. Der Maler ist verzweifelt. Dann aber bekommt er durch Zufall ein Filmplakat, auf dem die Ballerina abgebildet ist: "Sie wird in einer Metamorphose lebendig, sie verschwindet aus dem Plakat und kommt zur Tür herein." Weil sich die Ballerina nach ihrer weißen Leinwand sehnt, hängt der Maler ein großes Tuch auf. Inzwischen ist sie aber aus allen Filmen und von allen Plakaten verschwunden, deshalb wird sie vom Filmproduzenten und allen anderen Filmstars wie Rodolfo Valentino, Buster Keaton, von Cowboys und Detektiven gesucht, gefangen, in einen Filmstreifen eingewickelt und mit dem Film wieder in einer Dose verpackt. In einem Eisenbahnzug macht sich der Maler auf die Suche nach seiner Geliebten.

Majakowski spielt mit dem 'Leben in den Bildern', aber es bleibt bei den vor-filmischen Figuren Majakowski und Lilja Brik, die Ballerina kommt zurück in die Filmdose. Das aufgespannte Leinentuch bietet der verkörperten Ballerina die Flucht in die Projektion: In 'Fellinis Intervista' (1987) dürfen dagegen die beiden alternden Stars Marchello Mastroianni und Anita Ekberg (vorübergehend) die Flucht in die ewige Jugend ihres 'Lebens in den Bildern' antreten.

Die kleine Geschichte, die Majakowski in einem Drehbuch erzählt hat, erinnert in vielen Details auch an den bereits erwähnten Film von Woody Allen 'The Purple Rose of Cairo' (1985): Der Abenteurer Tom Baxter ist gerührt von Cecilia, einer jungen Frau, die unglücklich ist und deshalb Tag für Tag ins Kino kommt, um den Film, in dem er spielt, zu sehen. Er verlässt den Film und genießt mit Cecilia das wirkliche Leben in Farbe. Anschließend kehren beide ins mondaine schwarz-weiße Leben des Films zurück, bis der Darsteller des Tom Baxter im Kino auftaucht und die Ordnung im Film wieder herstellt (die leider im 'echten' Leben, das der Film zeigt, durch Lügen und Betrug gestört bleibt, weshalb das Kino und sein Angebot eines Lebens in den Bildern nach wie vor benötigt werden).

Als das Kino längst durch den Simulationsraum des Fernsehen abgelöst ist, scheint es zum mythischen Raum eines 'retro-scenarios' zu werden: Fluchtpunkt der Kinogespenster, die sich hinter die Leinwand zurückziehen. Der Schriftsteller Pierre Lachenay in Truffauts 'La peau douce' (1963) kann durch seine Beziehung zu einer jungen Stewardess die Fassade des bürgerlichen Intellektuellen nur mühsam aufrechterhalten. Ausgerechnet André Gide, über den er gerade einen Vortrag gehalten hat, ist jetzt in einem Film auf der Leinwand zu sehen, wo sich Lachenay auf der Backstage hinter der Leinwand verstecken möchte, aber nicht kann: 'Brechen Sie sich nicht den Hals' wird er gewarnt.

In Godards 'A bout de souffle' (1959) ist das Kino eine Passage, kein Aufenthaltsort. Erst im Remake dieses Films von Jim McBride (Breathless, 1982), in der Kopie der Kopie, kommen die Helden hinter der Leinwand an, nachdem auch die äußere Wirklichkeit (gibt es die überhaupt noch?) von Streetart-Bildern wie in einem Panorama umstellt ist. Im Kino spiegelt die Leinwand ihren Film in einem früheren Film ('Gun Crazy' 1950 von Joseph Lewis), en abyme. (Viele Kinofilme phantasieren neuerdings nicht nur die Passage vom Kino in die Leinwand, sondern auch die Möglichkeit vom Fernsehen aufgesogen, verschluckt und wieder ausgespuckt oder 'ganz und gar' eingenommen zu werden, zum Beispiel Peter Hyams: 'Stay Tuned', 1992; Gary Ross: 'Pleasantville', 1998, Ron Howard: 'EDTV', 1999 u.v.a.)

#### 4. Dispositiv

Nicht von ungefähr kann sich das Leben in den Bildern zum ersten Mal im Kino voll entfalten. Abgesehen von der soziokulturellen Struktur dessen, was nach wie vor äußere Realität bedeutet und was von den Phantasmagorien der Warenwelt bestimmt wird, folgt auch das Leben in den Bildern bestimmten Regeln, solange es sich durch eine ästhetische Grenze von einer sozialen, ökonomischen, etc. Umwelt abgrenzt. Plato wusste, dass eine strikte An-Ordnung seiner Probanden zu den Schattenspielen der Simulakra erforderlich war, damit die Simulation der Schatten als Wirklichkeit möglich ist. Etienne Gaspard Robertson musste die Zuschauer seiner Phantasmagorien nicht mehr physisch fesseln, das besorgten jetzt die Projektionen der Horrorvisionen durch ihre psychischen Schocks. In jedem Fall muss, physisch oder psychisch der Blick gefesselt werden durch eine bestimmte An-Ordnung des Körpers des Betrachters zum Bild. Sehen heißt, etwas in Distanz haben, sagt Merleau-Ponty; wenn dieses Etwas den Sehenden hat, dann ist sein Blick gefesselt. Die Distanz schließlich ist *conditio sine qua non* für die imaginäre Nähe zum Bild. Es ist das Bild, das sich annähert, nicht der Betrachter, der in der Distanz des Blickpunktes der Bildperspektive fixiert ist. Werden diese Regeln eingehalten, kann der Bildraum 'betreten' werden.

Denis Diderot geht zum Beispiel im Salon von 1765 auf ein Bild von Jean-Baptiste Le Prince: Pastorale russe, ein; genauer, er geht während seiner Betrachtung immer mehr in das Bild hinein bis es heißt:

"Ich befinde mich bereits dort. Ich werde an diesen Baum gelehnt bleiben, zwischen diesem Greis und seiner jungen Tochter, solange der kleine Junge spielt. Wenn er aufgehört haben wird zu spielen und der alte Mann seine Finger wieder auf die Balalaika legen wird, werde ich mich an die Seite des Jungen setzen; und wenn die Nacht hereinbrechen wird, werden wir alle drei gemeinsam den alten Mann zu seiner Hütte begleiten. Ein Bild, das man so beschreibt und das einen in die Szene versetzt und von dem die Seele ein so köstliches Gefühl empfängt, kann niemals ein schlechtes Bild sein."

Das Betreten des Bildes verdankt sich einer paradoxen Bedingung, die Diderot jeder szenischen Darstellung und ihrer Rezeption vorschreibt: die Szene soll alles, was nicht zu ihr gehört, also auch den Betrachter, ignorieren (Distanz!), damit der Betrachter, für den die Szene schließlich gemalt oder aufgeführt wird, sich unbemerkt und umso vollkommener von ihr absorbieren lassen kann (Nähe!). Dieses Paradox ist nach zwei Seiten hin auflösbar, zur Seite des ästhetischen Raumes des Bildes oder zur Seite des sozialen Raumes des Betrachters. Roland Barthes hat die Linie von Diderot zu Brecht und Eisenstein gezogen, mit der Konsequenz, dass die szenische Repräsentation, an der festgehalten wird, sich auf den sozialen Raum hin orientieren muss, zum Beispiel im sozialen Gestus, in Distanzierung und Verfremdung bei Brecht.

Die Auflösung des Paradox' in den ästhetischen Raum hat, unter Aufrechterhaltung der Repräsentation, die Annäherung aus der Distanz zur Folge. Aber es ist nach wie vor nicht der Zuschauer, der sich körperlich annähert, sondern in der fixierten räumlich distanzierten Position bleibt; es ist die Simulation eines bewegten Beobachters in der Simulation der Wahrnehmung von Bewegung, die den dargestellten Blick und den Zuschauerblick einander annähern. Die primär visuelle Beziehung der Blicke, des Sehens, die sich herstellt, ist mit Faszination am besten

beschrieben. Mit der faszinierten Annäherung zwischen Cecilia und Tom Baxter in Woody Allen's ‚Purple Rose of Cairo‘ vor Augen hören wir, was Maurice Blanchot über das Sehen von Bildern sagt:

"Warum Faszination? Sehen setzt Distanz voraus, die trennende Bestimmtheit, die Fähigkeit, nicht in Kontakt zu kommen und im Kontakt die Verwirrung zu vermeiden. Sehen bezeichnet, dass die Trennung dennoch Begegnung geworden ist. Aber was geschieht, wenn einen das, was man sieht, obgleich es distanziert ist, durch einen ergreifenden Kontakt zu berühren scheint, wenn die Sehweise eine Art Berührung ist, wenn Sehen ein Kontakt auf Distanz ist? Was uns durch den Kontakt auf Distanz gegeben wird, ist das Bild, und Faszination ist die Anziehungskraft des Bildes, das Bild als Leidenschaft und Leiden. (...) Was uns fasziniert, hebt unsere Möglichkeit der Sinngebung auf; es gibt seine 'wahrnehmbare' Natur auf, gibt die Welt auf, zieht sich diesseits der Welt zurück und zieht uns dorthin; es enthüllt sich uns nicht mehr und bestätigt sich dennoch in einer Anwesenheit, die der Gegenwart der Zeit und der Anwesenheit des Raumes fremd ist. Die trennende Distanz, die das Sehen erst ermöglicht, verharrt als Unmöglichkeit im Blick selbst. (...) Wer fasziniert ist, sieht, was er sieht, nicht im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern es berührt ihn und nimmt ihn in Beschlag, obgleich es ihn völlig distanziert sein lässt."

Faszination fesselt den Blick im Kontakt mit dem Bild, sie hält auf Distanz und ermöglicht so die Nähe, die wie eine Berührung ist (denken Sie an die noch warme Mauer, in der Honoré Subrac verschwunden ist). Bemerkenswert ist, daß die Erfahrung der Nähe durch Distanz ebenso im sozialen Raum des modernen Lebens gemacht wurde. Georg Simmel hat die 'sinnliche Nähe der Distanz zwischen Personen' in den Großstädten gespürt, was ästhetisch sowohl zur Distanzierung in der Abstraktion wie zur Sehnsucht sinnlicher Nähe in den Großaufnahmen der Kinostars auf der Leinwand geführt hat. Im Kino, sagt André Bazin

"schauen wir, einsam, in einem verdunkelten Raum, durch halbgeöffnete Vorhänge einem Schauspiel zu, das uns ignoriert, und das ein Teil des Universums ist. Nichts widerspricht unsrer imaginären Identifikation mit der Welt, die vor uns abläuft und die zu 'der Welt' wird."

Die Ausgangssituation, wie sie André Bazin schildert, ist das Diderotsche Paradox, das in Richtung filmisches Universum aufgelöst wird durch Identifikation, die viel besser als faszinierte Beziehung zu beschreiben ist. Die Welt, die gewonnen und zunehmend bewohnt wird, ist nur um den Preis des Verlustes derjenigen Welt zu haben, die sie nicht ist, der äußeren Wirklichkeit. Das Erscheinen des Simulakrums ist unrettbar mit der 'Agonie des Realen' (Baudrillard) verbunden. Der Verlust ist solange spürbar, wie die ästhetische Grenze noch zwei deutlich unterschiedene Räume trennt: Die kleinen Ladenmädchen (Kracauer) wie Cecilia sind zwar mit den Tom Baxters durchgebrannt und haben sich an der wunderbaren Ordnung der Bilder der Revuefilme erfreut, aber die soziale Gegenwelt und ihre Unordnung bleiben die dominante Erfahrung, weshalb ja die kleinen Ladenmädchen den Realismus ihrer Wünsche immer wieder in der Faszination der Kinobilder ausleben und kompensieren müssen. Die soziale Außenwelt ist abwesend, aber nicht verschwunden. Diese Differenz der Erfahrungsräume verschwindet erst, wenn beide ineinander implodieren, wenn Alltagserfahrung und Phantasmagorie der Bilderwelt sich zu einem ungeteilten Universum verbinden, wenn das Außen zum Innen und das Innen zum Außen wird und sich beide damit aufheben und die Simulakra endgültig die Ideen von einer anderen äußeren Wirklichkeit zum Verschwinden gebracht haben.



Ich spreche von den elektronischen Bildern des Fernsehens, vom Video und vom Computer.

\*\*\*

## 5. Fernsehen

Mit dem Fernsehen hat sich das Leben in den Simulationsräumen der Einbildung endgültig durchgesetzt. Es wäre ein Irrtum zu glauben, dass wir mit den Bildern des Fernsehens im Haus leben; wir leben in den Bildern im Haus des Fernsehens, das unser Fenster nach außen ist, eben der Blick in die Ferne als häusliche Nähe. Günther Anders beschreibt das so:

"Wenn das Ferne zu nahe tritt, entfernt oder verwischt sich das Nahe. Wenn das Phantom wirklich wird, wird das Wirkliche phantomhaft. Das wirkliche Heim ist nun zum Container degradiert, seine Funktion erschöpft sich darin, den Bildschirm für die Außenwelt zu enthalten."

Aber es gibt kein Außen mehr, nur noch Kopien von Bildern, also Simulakren, die Postmoderne triumphiert: "In der Ästhetik des Verschwindens setzt sich das Unternehmen des Erscheinens fort."(Paul Virilio)

An dieser Stelle möchte ich auf Apollinaires 'L'Hérésiarque'-Geschichte vom Verschwinden des Barons d'Ormesan und seiner hundertfachen Wiederkehr als Erscheinung des Messias zurückkommen. Dem betrügerischen Baron war es gelungen, sich in der Gestalt eines Messias überall dorthin zu transpondern, wo ein kleiner Apparat, eine Art Antenne, angebracht worden war. An jedem dieser Orte konnte er sich simultan verkörpern, so dass er am Ende bis zu über 800 mal gleichzeitig auf der ganzen Welt sein und als Messias erscheinen konnte. Aus weiter Ferne konnte er alles berühren und berührt werden; als eine seiner Verkörperungen erschossen wurde, war es auch mit allen anderen zu Ende. Man muss nicht erst an den österlichen Segen 'urbi et orbi' erinnern, der per Fernsehen verbreitet und von Gläubigen kniend vor dem Fernsehgerät (touche à distance!) empfangen wird. Bei jeder 'live'(!) Übertragung oder dem, was wir dafür halten, haben wir den Eindruck der körperlichen Anwesenheit bzw. den körperlichen Eindruck der Anwesenheit des Ereignisses. Das Fernsehgerät ist viel allgemeiner noch der Körper der Bilder, die wir unsere Wirklichkeit nennen.

Auf der anderen Seite bedeutet Einbildung für ein Leben in den Bildern kein analoges Verfahren mehr, die Analogie zur Realerfahrung ist beendet, die digitalen Bilder sind nur begebar wiederum für Bilder, die sich ebenfalls aus der Differenz von 0 und 1 konstituieren. Wir müssen uns beeilen, Bilder zu werden, um nicht heimatlos aus dem elektronischen Universum der Einbildung ausgeschlossen zu sein. Wie man in die elektronischen Bilder gelangt zeigt u.a. Steven Lisbergers 'Tron' (1982).

Vilém Flusser hat eine Philosophie der technischen Bilder versucht und darin Einbildung als Gestaltwerdung im elektronischen Punkteraster beschrieben.

"Und in Zukunft werden alle Menschen Einbildner sein: Sie werden alle über Tasten verfügen, die ihnen erlauben werden, gemeinsam mit allen anderen, Bilder auf Computerschirmen zu synthetisieren. ... Wir verfügen bereits über die hierzu nötige Einbildungskraft, nämlich über die Apparate, mit denen wir einbilden können. 'Einbilden' soll jene Fähigkeit bedeuten, aus dem durch Abstraktion in Punktelemente zerfallenen Universum ins Konkrete zurückzuschreiten. Ich schlage daher vor, dass es 'Einbildungskraft'

überhaupt erst gibt, seit die technischen Bilder erfunden wurden. Erst seit wir Fotos, Filme, Fernsehen, Videos und Computer-Bildschirme haben, wissen wir, was 'einbilden' bedeutet. (...) Der Verkehr zwischen Bild und Mensch weist der Entropie, dem Tod entgegen."

Aber wo Gefahr ist, ist Rettung auch; wie Benjamin, der das aufblitzende Bild der Geschichte nur dem Begriff anvertrauen wollte, sieht auch Flusser in der subversiven Einführung des Textes in die Bilder den Sand, der das bunte Getriebe der Einbildung knirschen lassen könnte.

Aber hier endet meine kleine Geschichte vom 'Leben in den Bildern', bevor sie eigentlich richtig angefangen hat: Wie sich die massenmediale Einbildung lebenspraktisch ausnimmt, möchte ich am Ende wieder an drei Beispielen demonstrieren, Phantasmagorien im Benjaminschen Sinn, weil sie, obwohl sie zu ihnen gehören, die Gespenster kenntlich machen, die doch längst der Zeitgeist unseres Medienzeitalters sind.

## Literatur

Sigfried Giedion: Licht und Höhlenkunst, in ders. Ewige Gegenwart. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel. Die Entstehung der Kunst, Köln 1964, S.396

André Bazin: Le mythe du cinéma total, in: ders. Qu'est-ce que le cinéma? Edition definitive, Paris 1981, S.19-24

Gilles Deleuze: Simulacre et philosophie antique 1. Platon et le simulacre, in ders. Logique du sens, Paris (Ed.Minuit) 1969, p 292-307

Rudolf Oertel: Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion, Wien 1959, S.24 – Vgl. Laurent Mannoni: Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma, Paris 1994 (bes. Chapitre 3, La fantasmagorie, S.135-248)

Walter Benjamin: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, in: ders. Charles Baudelaire, Frankfurt 1974, S.35

Walter Benjamin: Paris, die Hauptstadt des 19.Jahrhunderts, in ders. Illuminationen, Frankfurt, 1980, S.173

Luigi Pirandello: Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio, Mindelheim 1986, S. 82/3

Guillaume Apollinaire: Un beau film, in ders. : L'Hérésiarque et Ci (1910), Paris (Gallimard, Pleiade) 1977,S.198-201

Guillaume Apollinaire: La Disparition d'Honoré, Subrac, in ders.: L'Hérésiarque et Ci (1910), Paris (Gallimard, Pleiade) 1977, S.175

Guillaume Apollinaire: Le touche à distance, in ders.: L'Hérésiarque et Ci (1910), Paris (Gallimard, Pleiade) 1977, S.212-223

Michel Tournier : Véroniques Schweißtücher, in ders. Die Familie Adam. Erzählungen, Frankfurt/M. 1985, S.100-115

Adolfo Bioy Casares: 'Morels Erfindung' (1940), Frankfurt/M. 2003

Alexandre Arnoux, L'Ecran (1923), in: Suite varié, Paris 1925, S.21-30

Luigi Pirandello: Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio, Mindelheim 1986, S. 82

Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, in ders.: Gesammelte Schriften, Band V,1, Konvolut N, S.592

Wladimir Majakowski: Vom Film gefesselt (1918), in: Filmkritik, No 280, April 1980

Fried, M.: Absorbition and Theatricality, Berkeley, 1980, S.121

Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein, in: Filmkritik No 215 (11), 1974, S. 496-503

Michel Foucault: Das Denken des Außen, in: Subversion des Wissens, p 54f (Faszination ist für Blanchot das, was für Sade das Begehren, für Nietzsche die Macht, für Artaud die Materialität des Denkens, für Bataille die Überschreitung ist.)

Maurice Blanchot, Das Bild, in ders.: Die wesentliche Einsamkeit, Berlin 1959, S.41-44

Georg Simmel: Soziologie des Raumes (1903), in ders.: Schriften zur Soziologie, Frankfurt 1983, S. 231

André Bazin: Theater und Kino (1951), in: ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S.90 - Das Theater dagegen ist immer ein anwesender Raum analog zum Raum des Zuschauers, dessen Körper analog zum Körper des Schauspielers von der gleichen Wirklichkeitskonstitution ist. In einem Theaterstück von Jean Tardieu: 'Trois personnages entrés dans des tableaux' (1969) werden Bilder von Mirò, Braque und Chagall auf die Personen projiziert: das ergibt pikturale bzw. semantische Muster, keine Räume.

Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, Band 1 (Die Welt als Phantom und Matrize) S. 101

Paul Virilio: Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986, S.59

Vilém Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 1985