

Joachim Paech

(aus: Kirchner, Pohl, Riedel (Hg): Kritik des Ästhetischen- Ästhetik der Kritik (Festschrift Karl Prümm), Marburg, 2010, S.336-342)

Die Melancholie der Bilder

Aus unserem Leben mit Bildern: Der Entschluss, eine Reise an einen bestimmten Ort zu unternehmen, war mit der Erinnerung verbunden, schon einmal dort gewesen zu sein. Viele Jahre ist es her, aber es gibt sicherlich noch die Fotos, die wir damals gemacht hatten und die uns den Ort, so, wie wir ihn damals erlebt hatten, wieder präsent machen würden. Bei der Gelegenheit könnte man die Fotos auch gleich einscannen und den neueren, digitalen Fotos, die wir jetzt regelmäßig auf CDs brennen, hinzufügen. Nach einigem Suchen war die Kiste mit den Farbabzügen gefunden. Aber statt der herrlichen Landschaft, der Kirchen und Schlösser, Sonnenauf- und Untergänge blickten uns nur mehr verschwommene Konturen in rötlichen Oberflächen an. Eine Mischung aus Vorwurf und Trauer kam uns entgegen. Der Vorwurf galt der Vernachlässigung, weil wir unsere fotografische Erinnerung so lieblos in der Kiste weggestellt hatten. Trauer war angebracht über den endgültigen Verlust der Abbildungen und einer Erinnerung, auf die wir uns verlassen und wofür wir die Fotos vor vielen Jahren gemacht hatten. Wir werden also den Ort noch einmal aufsuchen und wieder Fotos machen, diesmal von vornherein digital und in einer Menge – was der Chip hergibt und der digitale Speicher zu Hause aufnimmt. Diesmal werden wir eine silbrige CD-Scheibe aus einer Kiste nehmen, auf der unsere Bilder von vornherein unsichtbar und nur als technisches Versprechen, dargestellt zu werden, enthalten sind. Die Gefahr, dass das Versprechen einmal nicht mehr eingelöst wird, ist konkret: Die Beschichtung der Scheibe könnte sich auflösen, Apparate zur Darstellung der Daten in Form unserer Urlaubsbilder könnten technisch überholt, die Scheibe nicht mehr abspielbar sein, kurz die Bilder bleiben, was sie von vornherein waren, unsichtbar. Das unterscheidet sie von ihren analogen Vorläufern aus Papier und Chemie, die uns noch in ihrer Auflösung als verschwindende Bilder ansehen, vorwurfsvoll und traurig.

Unser Umgang mit Bildern ist von einem tiefen Wissen um ihren Verlust bestimmt. Das ist auch einer der Gründe für die Myriaden von Bildern, die täglich auf der ganzen Welt gemacht werden. Mit ihnen stemmt sich unsere Bilderkultur gegen den grundsätzlichen und immer mehr beschleunigten Bilderverlust an und damit auch gegen den Verlust des Mediums, dem

sie ihre kulturelle Erinnerung anvertraut oder besser, dem sie sich ausgeliefert hat. Dieses Wissen und die Vergeblichkeit, technisch aufzuhalten und zu bewahren, was technisch verloren geht, finden in einem Furor des Erscheinens ihren Ausdruck, den ich mir als fotografierenden Sisyphos vorstelle, jedes Foto, das er macht, zerfließt sofort wieder unter seinen Händen, löst sich auf und wird unsichtbar. Zurück bleibt die Melancholie der Bilder, der unbewältigte Schmerz über ihren nie endenden Verlust.¹

Nicht von ungefähr sind es die fotografischen Bilder, deren veränderter Zeitindex gegenüber ihren handwerklich hergestellten, gemalten oder gezeichneten Bildern grundsätzlich ihre Abbildungen in einen zeitlichen Horizont stellen. Unmittelbar nach der Aufnahme driften der Moment der Darstellung und der dargestellte Moment auseinander, der nur fotografisch aufgehoben werden kann auf Kosten des Verlustes des Moments seiner Darstellung. Dieses Wissen verbindet die Fotografie mit dem Leben zum Tod, das sie begleitet, ohne das Ende aufhalten zu können. Erst nach dem Ende, referenzlos im Leben, referiert die Fotografie zurecht über einen Moment im Leben des Toten. Die Trauer um den Verlust im Leben findet sich in der Melancholie der Bilder wieder, die, nunmehr endgültig zu Schatten geworden, ihre zugehörigen Körper verloren haben.

Für die Kunst hat Sarah Kofman gesagt, dass die Melancholie der Bilder aus ihrem figuralen Schweigen herrührt, das durch keinen Diskurs aufgehoben werden kann. Wenn sie selbst nicht mehr von sich aus bedeuten was sie sind, der Spiegel mimetisch zerbrochen ist und kein Diskurs mehr den Graben zu ihren Bildern überwinden kann, dann bleibt ihnen nur der melancholische Blick aus dem Halbdunkel des Museums oder das abstrakte, referenzlose ‚grenzenlose Spiel möglicher Formen‘.²

Die Beschleunigung der Fotografie hat sie schließlich aus ihrer (piktoralistischen) Melancholie herausgerissen. Nicht der fotografische Akt wurde schneller, sondern die Aufeinanderfolge der (Serien der) Bilder. Die ‚blitzschnelle‘ gestochen scharfe Abbildung einer Pistolenkugel im Flug hat wieder nur das fotografische Paradox sichtbar gemacht, dass sie eine Bewegung anhalten muss, um sie abzubilden, während die Bewegung als Nebeneffekt

¹ Zu diesem Thema vgl. Joachim Paech: Paradoxien der Auflösung und Intermedialität. In: Martin Warnke, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen (Hg.) *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, Basel 1997, S.331-367; Joachim Paech: Die Entropie der Bilder, in: Olaf Breidbach, Karl Clausberg (Hg.) *Video ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften (=Interface 4, hg. Von Klaus Peter Dencker)*, Hamburg 1999, S.309-319; Joachim Paech: Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film, in: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hg.) *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München 1999, S.122-136 (ebenso in: Joachim Paech: *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film*. Berlin 2002, S.112-132

² Vgl. Sarah Kofman: *Melancholie der Kunst*. Graz, Wien 1986, S.34

im Bild durch Strömungslinien und dergl. symbolisiert wird.³ Die Bilderserien des Filmstreifens dagegen haben ihnen das Leben in der Projektion scheinbar zurückgegeben. Die lebenden Bilder des Films haben ihre prekäre Referenz zum Differenzeffekt ihres Eigenlebens gemacht. Bilder verweisen auf Bilder, deren Differenz untereinander zum Bild ihrer Bewegung, ihres ‚Lebens‘ wird. Wenn ein Featurefilm abgedreht ist, werden die Kulissen abgebaut, die Schauspieler bekommen neue Rollen, für den Film selbst spielt keine Rolle, was er war, bevor er im Kino auf der Leinwand sichtbar wurde. Die Bilder rasen, explodieren, tanzen, singen, sprechen, alles bewegt sich – das Kino ist kein Kind von Traurigkeit. Die reine Präsenz des Films auf der Leinwand, die jederzeit an jedem Ort wiederholbar ist, bedeutet, solange sie dauert, nur sich selbst. Ihr Zeitindex ist filmisch; Geschichte dauert, so lange ihre Geschichten hier und jetzt im Kino erzählt werden. In noch radikalerer Weise gilt das für das ‚Live-Medium‘ Fernsehen, wo das Bild zeitgleich mit dem Ereignis, das es darstellt, entsteht, übertragen, gesehen und aufgezeichnet werden kann, um als Bild des Ereignisses und nicht selten auch als Ereignis dieses Bildes wiederholt zu werden. Es gibt kein Außen dieser Welt der Bilder und deshalb auch kein Bewusstsein von Verlusten, die nicht durch andere Bilder ausgeglichen werden können. Inzwischen sind die Bilder auch bewohnbar (‚Second Life‘ in Web 2.0) geworden, man kann sich in ihnen aufhalten und vielleicht, wenn man dort Urlaub macht, auch fotografieren, um die ‚Fotos‘ sofort, an Ort und Stelle, zu hinterlegen.

Zuerst unmerklich und dann immer spürbarer haben sich Störungen, Brüche und Kontingenzen eingeschlichen, die in dem Maße, in dem die Bilder selbst vollkommener wurden, sich störend und schließlich zerstörend bemerkbar machten. Diese Einbrüche sind gerade nicht referenzieller Art. Die Katastrophen, die fotografiert und gefilmt wurden, haben auch in der Ungeheuerlichkeit, wie sie das 20. Jahrhundert hervorgebracht und abgebildet hat, den Bildern nichts anhaben können. Diese Ereignisse haben statt dessen zu neuen Bilderfluten Anlass gegeben (und auch dafür im Holocaust die Grenze des Abbildbaren markiert). Wie bestimmte Lebewesen haben die technischen Bilder in ihrer unendlichen Reproduzierbarkeit und schieren Masse das Gegengewicht zu ihrer gewaltsamen Vernichtung mitgebracht. Oft bleiben von dem, was Kriege zerstört haben, nur die Bilder übrig (davon handelt ‚Les Carabiniers‘ 1963 von Jean-Luc Godard). Beschädigungen etwa durch ihren Einsatz im Krieg sind Innenansichten und gelten als Beglaubigungen ihrer Authentizität und sind in der ‚Form des Authentischen‘ auch synthetisch herstellbar. Jedes Bild einer Wirklichkeit produziert immer auch einen Mehrwert, der als bloße Form wiederholbar ist. Die Trennung des

³ Ich denke an die Versuche von Ernst Mach, 1887 in: Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschoßfotografien, hg. von Christoph Hoffmann und Peter Berz. Göttingen 1997

Figuralen der Bilder vom Diskursiven ihrer Bedeutung, die Sarah Kofman für die Melancholie der Bilder verantwortlich gemacht hat, ist hier in ihr Gegenteil umgeschlagen. Das Figurale der Abbildung ist von vornherein diskursiv und auf dieser Ebene (re)generieren die Bilder sich ständig selbst. Die (diskursive) Information einer Darstellung ist von vornherein ihre (figurale)Wiederholung und umgekehrt. Als Abbildung droht den Bildern keine Gefahr, es sei denn ihre Beschleunigung treibt sie dem rasenden Stillstand⁴, dem absoluten Zustand der Entropie entgegen, in dem alle Bilder untereinander und zu dem was sie darstellen gleichzeitig sind. In einer ‚Ästhetik des Verschwindens‘ hat Paul Virilio⁵ die psychische Vorwegnahme entsprechender Erfahrungen als ‚Pyknolepsie‘ oder momentane Absenzen beschrieben, in denen das Bewusstsein sich wie im Auge eines Hurrikans still stellt.

Der Zeitindex, der den fotografierten Moment vom Moment seines Fotografiertwerdens trennt und das Abgebildete von seinem Vorbild zunehmend entfernt hat, dieser Zeitindex der fotografierten Differenz, die im Film zwischen den Bildern aus ihrer Abfolge Bewegung und den Funken des Lebens schlägt, dieser Zeitindex kehrt mediengeschichtlich in die Abbildungen zurück. Mit fortgeschrittener technischer Perfektion werden ältere Bilder unansehnlich, nicht weil sie Vergangenes darstellen, sondern weil die Art ihrer (medialen) Darstellung ‚vergangen‘ ist. Ältere Filmaufnahmen zum Beispiel tragen durch ihre Beschädigungen des Materials einen medialen Zeitindex ‚alt‘, der entweder restauriert oder als Form konserviert werden kann, um gerade in seiner zeitlichen Distanz ausgestellt zu werden. Diese ‚Form des Authentischen‘ eines alten Films ist wiederholbar: Die Filme ‚Zelig‘ von Woody Allen und ‚Et la nave va‘ von Federico Fellini zum Beispiel, beide von 1983, spielen mit simulierten historischen Aufnahmen. Ihre Grenze ist das Maß der Beschädigung oder Zerstörung, bis sie als Form nicht mehr reformulierbar, also technisch nicht mehr darstellbar sind. An dieser Grenze ihrer Nicht-mehr-Darstellbarkeit nistet sich die Sorge der Bilder ein, kehrt ihre Melancholie in die Bilder zurück. Als technisch-ästhetischem Komplex droht ihnen auf mehreren Ebenen die Gefahr des Verlustes, des Verschwindens oder was am schlimmsten ist, der Unansehnlichkeit. Auf der Ebene der Ästhetik (nicht was, sondern wie es dargestellt wird) können die Bilder aus der Zeit fallen, sie werden unzeitgemäß oder unmodern, mit der kleinen Chance, in einem neuen modischen Kontext durch einen neuen Blick auf das Artefakt wieder entdeckt zu werden. Der entscheidende Angriff des ‚medialen Zeitindex‘ auf die Selbstgenügsamkeit der Bilder trifft sie in ihrer apparativen, materialen

⁴ Paul Virilio: Rasender Stillstand. Essay. München, Wien 1992

⁵ Paul Virilio: Ästhetik des Verschwindens. Berlin 1986

Identität. Wo diese Identität nicht austauschbar geworden ist, ist das Verschwinden der Bilder vorprogrammiert.

Technische Bilder sind von Anfang an apparativ und durch ihr Material definiert. Ihre Herstellung, Aufzeichnung und Darstellung ist grundsätzlich mit einem bestimmten, zeitgenössischen Zustand der technischen Entwicklung verbunden. Verlässt diese Entwicklung einen bestimmten Rahmen technischer Realisierungen, dann lässt sie bald hilflose Krüppel zurück, die alleine nicht mehr stehen und gehen können. Nutzlos gewordene Technik findet kein (Film-)Material mehr, das sie bearbeiten könnte; (Film-)Material in nutzlos, weil unpassend gewordenen Formaten, passen in keine Apparate mehr, für die längst neue Formate geschaffen wurden. Die Geschichte der Film- und Tonträgerformate ist eine ständig beschleunigte Abfolge sich ablösender neuer Techniken des (Film-, Tonband-, Video-Materials und der Apparate). Medienmüll häuft sich an und wird schließlich in den Sondermüll oder ins Spezialmuseum entsorgt, wo eine nostalgische Stimmung den Grundton für die Melancholie überlebter Technik abgibt.

Trauerarbeit⁶ braucht Zeit, um einen Verlust überwinden zu können, sie ist erfolgreich gewesen, wenn sie sich von dem, was der Verlust bedeutet, ablösen konnte. Die Beschleunigung der Bilder und ihrer Techniken lässt dafür keine Zeit. Melancholie dagegen ist die Zeit, in der das Verlorene die Bedeutung eines (unwiederbringlichen) Verlustes bekommt und damit die Leere anfüllt, die so entstanden ist. Die Melancholie der Bilder (und der zum ‚Objekt‘ gewordenen Apparate) ist die ihrer Benutzer, die sich mit ihnen eingerichtet, sich an sie gewöhnt haben; sie stört, wenn sie spürbar ist, den schnellen Übergang von einer Technik, von einem Format zum nächsten, sie hält am Tradierten fest. Spürbar ist sie nur für diejenigen, die mit ihr umgegangen sind, schon die nächste Generation der neuen Technik weiß nichts mehr davon, dass die Dinge einmal anders ausgesehen haben (Jugendliche, die heute mit ihrem Handy fotografieren und elektronisch mit Bildern kommunizieren, ohne sie jemals ‚abzubilden‘, haben häufig keine genaue Vorstellung mehr davon, wie und warum Fotoapparate mit ‚Film‘ ausgestattet waren und analog funktionierten).

Es ist die Melancholie der Bilder, die sich demjenigen, der mit ihnen gelebt hat, mitteilt und die sich an den Bildern selbst als ihr Funktionslos-Werden, ihre allmähliche Auflösung und ihr allmähliches Verschwinden ausdrückt. An keiner Fototechnik lässt sich das besser zeigen als an der Polaroid-Fotografie. Wer sich ihrer bedient hat, konnte den Prozess der

⁶ Die Begriffe Trauer(arbeit) und Melancholie gehen auf Sigmund Freud: Trauer und Melancholie [1917/1915] in: Studienausgabe Band III, Frankfurt/M. 1982, S.194-212 zurück

Entwicklung des Bildes, sein Entstehen bis zur fertigen Fotografie innerhalb weniger Minuten beobachten. Die ‚Zeit der Entwicklung‘⁷ hat den Moment der fotografischen Abbildung gedehnt (und in Christopher Nolens Films ‚Memento‘ (2000) narrativ gefüllt). Die Geste des Fotografierens setzte sich unmittelbar in der Geste des Vorzeigens eines fertigen Bildes fort.⁸ Beide sind Bestandteil einer Situation, die auf diese doppelte fotografische Geste hinausläuft und sich vielfach auch darin erschöpft. Die Bilder waren nicht haltbar, weil der chemische Prozess ihrer Entwicklung nicht aufzuhalten war. Im Entstehen war auch immer schon ihr Verschwinden angelegt, bis die Polaroid-Fotografie auch als Technik (weitgehend) verschwunden ist. H.M.Enzensberger hat in einem Gedicht diesen Prozess der Selbstaflösung der Bilder als Ausdruck der Trauer und als Symptom für das Abhandenkommen kultureller Werte folgendermaßen beschrieben:

„Polaroid, zerfließend // Waldhörner hörst du seltener schallen./ Auch Ausdrücke wie Entsagung, /Wollust, Seligkeit / kommen dir kaum mehr zu Ohren./ Griffel Beichtzettel Siegellack – / abhanden anhanden. // Die Frauen von früher/ zerfließen langsam, / immer bleicher werdend / in der Emulsion der Jahre.// Daß die Trauer weiß wird / und im Weißen schwimmt, / daß sich die Rache einfärbt / und die Gier schmilzt – / wenn es nur das wäre, /o du schöne Seele! // Doch auch die Müdigkeit / wirst du verschmerzen, / auch den Schmerz.“⁹

Die Auflösung des Bildes wird synonym zum Verschwinden einer Epoche, zu der auch das Bild und die Art und Weise, wie es entstanden ist, gehören. Die ‚Furie des Verschwindens‘ (Enzensberger) ist ein Merkmal der Medienmoderne, deren andere Seite die Hypertrophie des Erscheinens in unendlichen Bilderströmen ist. Im Erscheinen der Bilder ist immer schon der Vorschein ihres Verschwindens enthalten. Man sagt, dass etwa 80 Prozent aller (vor allem frühen) Filme verloren gegangen sind, sie wurden aussortiert, wenn sie auf ihrem Weg durch die Kinos unansehnlich geworden waren, und zerstört, das Silber wurde ausgewaschen und das Zelluloid zu Schuhcreme oder Kämmen verarbeitet. Die Ware Film hatte sich verbraucht, neue Filme waren längst im Umlauf. Wenn dennoch frühe Stummfilme irgendwo überlebt haben, dann hat in der Regel ihr chemischer Selbstzerstörungsprozess irreparable Wunden an ihnen hinterlassen. Zurückgeblieben sind filmische Kadaver, die bestenfalls als solche

⁷ Vgl. Michael Wetzel: Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher. In: G.Chr.Tholen, Michael Scholl (Hg.) Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim 1990, S.265-280

⁸ Apparat und ‚Foto‘ werden getrennt. Die digitale Aufnahme kann zwar ebenfalls sofort im Apparat betrachtet werden, aber als Datensatz bleibt sie so lange im Fotoapparat oder Computer, bis sie erst später ‚ausgedruckt‘ worden ist.

⁹ H.M.Enzensberger: Polaroid, zerfließend. In: Gedichte in 6 Bänden. Band 6 (Kiosk), Frankfurt/M. 1999, S. 50

konserviert werden können. Aber wenn es gelingt, sie wieder zu projizieren, dann ist es gerade ihre Beschädigung, die einen unwiderstehlichen Reiz ausmacht. Diese Ästhetik des Verfalls, die ihnen anhaftet, bestimmt zum Beispiel die Filme, die Peter Delpout 1990 in einer Sammlung ‚Lyrisches Nitrat‘ zusammengestellt hat. Da werden Adam und Eva im Paradies von der Schlange verführt, die Szene ist aber kaum noch zu erkennen unter den Blasen und Verwerfungen, die das Material zerstört haben. Zwei Schichten des Films erzählen ganz unterschiedliche Geschichten, die eine vom Ausgang der Menschen aus dem Paradies, die andere vom Zerfall des Mediums, in dem der Film davon erzählt. Die Mühe, hinter den Beschädigungen noch die Bilder des Films zu erkennen, verbündet sich mit der Melancholie, die ihr Zerfall ausdrückt.

Nicht erst der mediengeschichtliche Bruch zwischen analogen und digitalen Aufzeichnungstechniken hat zu ungeheuren Verlusten an Bildern geführt. Aber dieser Bruch hat in seiner nochmaligen Beschleunigung des Wechsels der Bildformate radikal bewusst gemacht, dass keines der technischen Bilder Identität in einer bestimmten Form beanspruchen kann, vielmehr ist die Transformation der Techniken und Formate die einzige Möglichkeit, das, was sie abbilden, weiter mit ihnen sichtbar zu machen. McLuhan hatte uns mit dem Hinweis trösten wollen, dass immer auch ein altes Medium in einem neuen aufgehoben sei. Gewiss, die Optik einer Super-8-Kamera entspricht im Prinzip der eines digitalen Camcorders, aber sie ist Teil eines technischen Funktionszusammenhanges geworden, der mit ihrem alten Gebrauch nicht mehr vereinbar ist. Die Amateur-Formate 8mm und Super-8, mit denen über Jahrzehnte private Biographien aufgezeichnet und erinnert wurden, vermodern in Kisten und Schränken, ihre Transformation in neuere Videoformate ist in der Regel zu teuer und aufwendig gewesen. Und wenn es gelingt – die Mühe lohnt nicht: Denn wer „in Betracht zieht, die eigenen Videofilme aufzuheben, etwa um den Kindern später ein paar Eindrücke aus deren Jugend vorzuführen, der sollte sich durchaus den zunehmenden Irrsinn vor Augen führen, mit dem die Unterhaltungsindustrie die Amateurfilmer dieser Welt überschüttet. Einfach gesagt liegt die Sache so: Die meisten der modernen, handlichen Videokameras, die millionenfach über die Elektronikladentische gehen, machen sensationell gute Aufnahmen. Aber fast keinen dieser Filme wird man in ein paar Jahren noch ansehen können.“¹⁰ Mediengeschichte als Verlustgeschichte von Medien ist zunehmend gekoppelt mit dem kulturellen Gedächtnis, wenn es sich den Medien anvertraut. Zurück bleiben alte,

¹⁰ Patrick Illinger: Filmen für die Tonne. Reisen, Kinder, Hochzeit: Was Millionen Video-Amateure heute aufnehmen, wird in wenigen Jahren verloren sein. I: Süddeutsche Zeitung, 18./19. Oktober 2008

unansehnliche Fotos oder Filme/Videos, die nicht mehr projiziert werden können, wenn die Apparate, mit denen sie aufgenommen wurden, kaputt gegangen sind.

Was bleibt ist die Melancholie der Bilder.

„Meine Video-Memoiren“

In jedem Menschen – egal in welchem Berufsstand – verbirgt sich ein Schatz von Erfahrungen, Erlebnissen und Lebensweisheit.

Warum sollen solche Werte verloren gehen?

Dank dieser „Video-Memoiren“ kann all das immer erhalten wer-

den und lebendiger durch ihre Anschaulichkeit.

Ein erfahrener Interviewer führt mit Ihnen ein sorgfältig vorbereitetes Gespräch, das zugleich von einem Profi-Kameramann video-gefilmt wird.

Wir senden Ihnen einen ausführlichen Informationsprospekt und kostenlos einen Video-Film über „Meine Video-Memoiren“.

**Dr.-Max-Banush-Produktion
8 München 81, Postfach 112
Engschalkinger Straße 276
Telefon 089/931998**

. . . ein unvergeßliches Weihnachtsgeschenk!

Aus: Süddeutsche Zeitung vom 11.11.1989