

Die Macht des Bildes.

Fuer: "Television/Revolution: das Ultimatum des Bildes"
Buchpublikation der Universitaet Mannheim.

Was in Rumaenien im Dezember '89 geschehn ist, naemlich die Tatsache, dass Bilder Geschichte machen, konnte vorausgesehn werden, und ist auch vorausgesehn worden (siehe zum Beispiel mein eigenes Essay "Ins Universum der technischen Bilder", '85).

Gluecklicherweise hat sich diese "Bilderrevolution" in einem relativ unwichtigen Winkel der Buehne der Geschichte ereignet. Dies haette auch anders sein koennen. Man bedenke, was geschehen waere, wenn sich die Bilder nicht in Rumaenien, sondern etwa in den Vereinigten Staaten oder in Japan gegen die Geschichte aufgebauert haetten. Dieser glueckliche Umstand erlaubt uns, in den rumaenischen Ereignissen ein Experiment zu sehn, die Macht der Bilder zu ueberpruefen. Eine Art Test fuer Nuklearexplosionen. Der vorliegende Beitrag wird diese Sichtart einzunehmen versuchen.

Zur Frage steht das Verhaeltnis zwischen Bildern und Geschichte. Formal gesehn sind Bilder Flaechen, welche Szenen bedeuten. Szenen koennen als Sachverhalte betrachtet werden, das heisst als Kontexte, in denen sich Sachen irgendwie zu einander verhalten, und zwar so, dass das Verhaeltnis einer jeden Sache zu jeder anderen umkehrbar sei. Die Sachen im Sacherverhalt koennen sich bewegen (die Szene muss nicht starr sein). Aber jede Sache muss mit der Zeit auf ihren urspruenglichen Platz in der Szene zurueckkehren koennen. Das heisst: formal gesehn koennen Bilder nicht Geschichten bedeuten. Eine Geschichte ist naemlich ein Kontext, in welchem eine Sache aus der anderen fliesst (von ihr verursacht wird), um eine andere Sache aus sich fliesen zu lassen (um zu wirken). Diese Kette von Ursache und Wirkung kann nicht eige Szene genannt werden, weil sie nicht eine Flaechenstruktur, sondern eine lineare Struktur hat. Demnach sind Bilder kein adaequater Code fuer Geschichten, und es sind lineare Codes (vor allem das Alphabet) fuer Geschichten geboten. Nicht Bildermachen, Geschichtsschreibung ist geboten.

Aber bekanntlich ist diese formale Inkompetenz der Bilder fuer Geschichten technisch ueberwunden worden. Fotografien zum Beispiel sind Bilder, in denen Geschichten festgehalten werden, aus Geschehnissen zu Szenen umkodiert werden. In der Fotografie wird der Fluss von Ursache und Wirkung in einen reversiblen Sachverhalt umgestaltet, die Eindimensionalitaet der Geschichte wird dort zu Flaesche. Und Filme zum Beispiel sind zu Serien aneinander geklebte Fotos, die so schnell vor den Augen abgewickelt werden, dass sie den Eindruck einer ununterbrochenen Folge erwecken. Somit gelingt es dem Foto, in einen Film eingebaut zu werden, und derart truegerisch aus der Szene in die Kausalkette zurueckzukodieren. Auf diese illusionaere ("kuenstliche", "technische") Methode koennen bekanntlich Bilder Geschichten bedeuten.

Das eben Gesagte ist aber noch weit komplexer als es schon auf den ersten Blick aussieht. Und zwar, weil hier der Rueckschlag des Werkzeugs auf den es benuetzenden Mensch ins Spiel kommt. Dieser Rueckschlag (feed-back) ist, was uns Menschen von den uebrigen Lebewesen unterscheidet. Zum Beispiel: ein "Urmensch" erzeugt ein Steinmesser, um im Stein seinen Zahn zu simulieren; dann schlaegt das Steinmesser auf den Urmenschen zurueck, un er beginnt sein Werkzeug zu simulieren.

Das heisst: er beginnt, sich wie ein Messer zu verhalten, alles zu schneiden, in Rationen aufzuteilen, "rational" zu denken und zu handeln. Im Fall des Bildermachens sieht dies etwa so aus: Die Leute in Lascaux treten aus ihrem sie umgebenden dreidimensionalen Umstand zurueck, um ihn zu uebersehn, sich ein Bild davon zu machen. Sie simulieren etwa dabei das Klettern auf einen Huegel. Was sie dabei gewinnen, ist eine Aussicht, die ihnen erlaubt, sich nicht mehr gegen die Sachen zu stossen, sondern die Sachverhalte einzusehen. Und dann schlaegt diese Aussicht, dieses Bild, auf die Leute zurueck, und sie beginnen, das Bild zu simulieren. Das heisst: sie beginnen, sich im dreidimensionalen Umstand so zu verhalten, als ob er eine Szene waere, "imaginaer" zu denken und zu handeln. Kurz: Bilder schlagen auf uns zurueck als das "magische Bewusstsein".

Ganz anders ist der Rueckschlag der linearen Schrift auf das Bewusstsein. Die lineare Schrift wurde erfunden, um Abstand zu den Bildern zu gewinnen, um sie zu beschreiben. Das Alphabet ist ein Rueckschritt aus Piktogrammen. Dadurch konnten die von den Bildern gemeinten Szenen zu Zeilen aufgerollt werden, und die Bedeutung der Bilder konnte "erklaert", "erzaehlt", entmagisiert werden. Dann aber schlug die lineare Schrift auf die Schreibenden zurueck, und die Literaten begannen, nach den Regeln der Schrift zu denken und zu handeln. Sie begannen, den Umstand als eine Zeile zu sehen, als eine Folge von Ursache und Wirkung, und dann nach dieser Einsicht zu handeln. Kurz: die lineare Schrift hat auf uns als historisches, "politisches", "wissenschaftliches" Bewusstsein zurueck geschlagen. Mit der Erfindung der linearen Schrift beginnt Geschichte.

Nach dieser Ueberlegung wird allerdings die Frage nach dem Verhaeltnis zwischen Bild und Geschichte zu einer grundsatzlichen Frage, und die Ereignisse in Rumaenien gewinnen eine geradezu apokalyptische Faerbung. Denn jetzt wird ersichtlich, dass das Bildermachen (etwa seitens der rumaenischen Fernsehleute) einem magischen Bewusstsein entspringt und in den Bilderempfaengern ein magisches Bewusstsein ausloest. Zugleich wird ersichtlich, dass Geschichtemacher einem politischen, wissenschaftlichen, linear strukturierten Bewusstsein entspringt, und dass das Ziel eines solchen Bewusstseins ist, Bilder abzuschaffen, sie zu "erklaren", zu entmagisieren. Somit ist die rumaenische Revolution der Bilder als vielleicht nur der erste und relativ harmlose Aufstand des magischen gegen dasaufklaererische Denken zu sehen, und eine kuenftige Machtuebernahme der Magie und Unterwerfung des politischen und wissenschaftlichen Denkens ist zu befuerchten. Bevor man sich einer solchen apokalyptischen Stimmung ergibt, sind jedoch einige zusaetzliche Ueberlegungen geboten.

Zuerst sei zwischen "traditionellen" und "technischen" Bildern unterschieden, also etwa zwischen Hoehlenbildern und Fernsehbildern. Die erste Bildart entstand (und entsteht immer wieder) aus dem Versuch, Abstand vom Umstand zu gewinnen. Die zweite aus dem Versuch, den politischen, wissenschaftlichen und technischen Diskurs (den sogenannten "Fortschritt") vorstellbar zu machen. Es geht um auf zwei ganz verschiedenen ontologischen Ebenen stehende Bilder. Zuerst sei kurz das Verhaeltnis der ersten Bildart zur Geschichte bedacht, und dann sei auf das Verhaeltnis der zweiten Bildart mit Geschichte eingegangen.

Die erste Bildart ist vorgeschichtlich, praehistorisch: es gibt sie seit mindestens 30.000 Jahren, und Geschichte seit hoechstens 5.000 Jahren. Und (wie oben angedeutet) kann die Geschichte geradezu als Ansturm gegen die Bilder, als Ikonoklastie angesehen werden. Aber die Bilder setzen sich zur Wehr, sie ergeben sich nicht den sie wegerklaeren wollenden Texten. Sie draengen sich in die Texte hinein, und beginnen, sie zu illustrieren. Somit entsteht eine Dialektik zwischen Bild und Text, zwischen magischem und historischem Bewusstsein, dank welchem die Bilder immer historischer und die Texte immer imaginativer werden. Es gibt einerseits eine textuelle Magie, und andererseits eine Geschichte der Bilder. Dieser schoepferischen Dialektik wird mit der Erfindung des Buchdrucks ein Ende bereitet. Die Texte nehmen ueberhand, das geschichtliche Bewusstsein wird allgemein, und die Bilder werden in glozifizierte Ghettos wie Museen und Kunstakademien vertrieben. Und dort, am Horizont des taeglichen Lebens, befindet sich diese Bildart noch heute.

Die zweite Bildart wird von Apparaten erzeugt, die in der ersten Haelfte des 19. Jahrhunderts begannen, erfunden und erzeugt zu werden. Zu den ersten Apparaten gehoeren Fotokameras, zu den vorlaeufig letzten Holographen und Computerplotters. Man kann die Entwicklung der technischen Bilder als eine fortschreitende Verfeinerung der sie ausmachenden Koerner schildern: die ersten Fotos sind grobkoernig, ihre Koerner haben die Groesse von Silbernitratmolekuelen; und die vorlaeufig letzten Bilder sind Komputationen aus Photonen. Nimmt man die Fernsehbilder als Beispiele fuer ein Zwischenstadium dieser Entwicklung, dann kann man beobachten wie diese Bilder immer feiner "definiert" werden, immer mehr so aussehen, als seien sie tatsaechlich Flaechen, und nicht auskalkulierte Mosaiken. Der Fortschritt der technischen Bilder besteht darin, dass sie immer besser vortauschen, Abbilder von Szenen zu sein, und nicht apparatische Kalkulationen. Dann aber kommt es zu einem Bruch in diesem Fortschritt: synthetische Bilder tauschen nicht mehr vor, sondern entwerfen Szenen. Sie "luegen" nicht mehr, sondern sie programmieren. Doch stehen diese Computerbilder ausserhalb dieser Betrachtung, und sie hat es mit Fernsehbildern zu schaffen. Also mit luegnerischen Bildern.

Die Frage ist: mit welcher Absicht sind Apparate wie Kameras hergestellt worden? Es gibt darauf mindestens zwei Antwortarten. Die erste Antwortart lautet: um das Bildermachen zu automatisieren. Die zweite (und tieferschuerfende): um das auf Bildern beruhende magische Bewusstsein in den Dienst des fortschrittlichen Bewusstseins zu stellen. Obwohl die erste Antwortart sehr bedeutsam ist, (Kameras sind unter den ersten Robotern), soll hier nur auf die zweite eingegangen werden:

In der ersten Haelfte des 19. Jahrhunderts (also mitten im Siegeszug der industriellen Revolution) sind einerseits die Bilder aus dem Alltag so gut wie verschwunden (die Umwelt bekam die bekannte graue Farbe des Geldes und der Industriestadt), und andererseits ist der wissenschaftliche, technische und politische Fortschritt unueberblicklich, ja unvorstellbar geworden. Kameras sollten alle zwei Aufgaben uebernehmen: einerseits wieder Bilder in den Alltag tragen, und andererseits in diesen Bildern den Leuten Vorstellungen von der Welt bieten. Das Interesse der Erfinder der Kameras (und der sie stuetzenden Industrie) war dabei nicht nur "rein", also aesthetisch und erkenntnistheoretisch. Es ging dabei auch darum,

die erst juengst aus den Doerfern in Fabriken uebertragene Masse reibungslos in den Maschinenbetrieb einzubauen. Die laendliche Bevoelkerung war trotz Buchdruck noch immer weitgehend illiterat, hatte ein magisches Bewusstsein (siehe Heiligenbilder). Fotos sollten dieses Bewusstsein in das fortschrittlich geschichtliche einbetten, etwa als Illustrationen fuer Zeitungsartikel. Sie sollten Geschichten "dokumentieren". Das will bedacht sein.

Ein Beispiel soll das Problem der Dokumentation beleuchten. Leute heiraten und gehn zu diesem Zweck in eine Kirche, um wieder herauszugehen. Das ist ein typisch historischer Vorgang, ein "Geschehnis"; eine eindimensionale Kette von Ursache und Wirkung. Nun tritt ein mit einer Kamera versehener Mensch aus diesem Geschehnis hinaus, um es "aufzunehmen", das heisst in eine Flaechе zu einer Szene umzukodieren. Das Bild steht also jenseits der Geschichte, zieht ein Geschehnis aus dem Strom zu sich (nimmt es auf), prozessiert es, um es dann wieder in die Geschichte als "Dokument" zurueckzugeben. Jedoch ist die Sache nicht so "neutral" wie sie auf den ersten Blick aussieht. Das glueckliche jungverheiratete Paar weiss dass es "aufgenommen wird", und stellt sich darauf ein; es selbst tritt also aus der Geschichte (etwa aus der Ehe). Und der Fotograf kann nicht umhin, in die Geschichte einzugreifen, sie "fotogenisch" zu machen; etwa die Braut "cheese" sagen zu lassen. Das Foto dokumentiert demnach nicht einen gefrorenen Ausschnitt aus der historischen Kette (was schon an sich problematisch ist), sondern es manipuliert die Geschichte. Es ist, strikt gesprochen, bereits im scheinbar naiven Hochzeitsfoto die Nachgeschichte im Anbruch. Und dies wird in Rumaenien deutlich werden

Das Problem dabei ist nicht so sehr das "Aufnehmen" eines Geschehnisses in eine Flaechе, um dort zu einer Szene umkodiert zu werden, also das Uebertragen aus dem historischen ins magische Bewusstsein. Noch problematischer ist der Weg zurueck, das Rueckfuettern des Fotos in die Geschichte (also etwa sein Einkleben in ein Album, oder sein Einfuegen in einen Zeitungsartikel). Es sieht so aus, als gehe es um gefrorene Geschehnisse, die wie Eisberge im Fluss der Geschichte schwimmen, um darin langsam wieder aufgeloeset zu werden (etwa zu vergilben). Tatsaechlich jedoch funktionieren die Fotos im Gegenteil als Aufloeser der Geschichte. Die beispielhaften gluecklichen ehemals Jungverheirateten betrachten das Foto nach fuenfzig Jahren, und diese Kontemplation ist typisch magisch; sie "setzen sich zurueck" in eine imaginaere Szene, sie biegen die Kette zu einer Schleife um, sie sind in der "ewigen Wiederkehr des Gleichen". Demnach stellt sich heraus, dass das Foto nicht etwa das magische Bewusstsein in den Dienst des historischen gestellt hat, sondern dass im Gegenteil das geschichtliche Bewusstsein fotografisch remagisiert wird.

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde diese zwielfichtige Stellung des "dokumentarischen Bildes" bewusst und gezielt ausgebeutet, naemlich seitens des Faschismus und noch staerker des Nazismus. Inzwischen ist das Foto zu Film geworden, also zur optischen Tauschung eines Geschehens. Diese Technik wurde eingesetzt, um das Bewusstsein der Masse zu remagisieren, und sie dadurch zu magischen Handlungen im Dienst der Machthaber zu manipulieren. Faschismus und vor allem Nazismus waren Ideologien, die im Grunde dem historischen Bewusstsein feind-

lich gegenüberstanden, und fuer die Magie offen standen. Fuer sie waren Bilder wie Fotos und Filme, also technisch magisierende Gegengeschichte, geradezu geboten, und man schaudert, wenn man sich vorstellt, es hätte damals schon Fernseh gegeben. Hingegen konnten an Texte gebundene, ja textolatrische Ideologien wie der Marxismus-Leninismus (und uebrigens auch das Christentum) zu solchen Bildern nicht ebenso hemmungslos greifen, weil sie der linearen Geschichte verschrieben waren. Das erkluert, warum Stalin (und spaeter Ceausescu) nicht ebensogut "dokumentierten" wie Mussolini und Hitler.

Es ist jedoch keine faschistische Ideologie notwendig, um die innere Dialektik der Dokumente auszubeuten. In der zweiten Haelfte unseres Jahrhunderts begann man, die magische Funktion der Dokumente wie eine Moebiuschleife wieder in die Geschichte umzubiegen. Es ist ja deutlich, dass selbst die nazistische Manipulation der Geschehnisse zu magischen Szenen historische absicht en verfolgte, dass also die Magie gewissermassen noch immer den Machthabern diene. Dies wurde nun zu Methode erhoben. Zwei Beispiele dafuer: Menschen wurden auf den Mond geschossen, um dort "aufgenommen" zu werden, und Flugzeuge wurden ent-fuehrt, um vor Fernsehapparaten zu landen. Dabei wurde das Bild zum Ziel des Geschehens, und das politische, historische Bewusstsein wurde auf das magische ausgerichtet. Das erfordert eine genauere Analyse:

Nach der urspruenglichen Absicht der Kamera-erfinder sollte das technische Bild ueber dem Ström der Geschehnisse stehen, um aus Szenen aufzunehmen. An den Geschehnissen selbst sollte das Bild nichts aendern. Der Fortschritt sollte davon nicht beeinflusst werden. Jetzt wurde das Bild zum Ziel der Geschichte: alles geschah, um aufgenommen zu werden. Das Bild stand nicht mehr ueber der Linie der Geschehnisse, etwa wie ein Epizyklus. Es stand jetzt am Ende der Geschichte, als Staudamm, in welchen die Geschehnisse stroemten, um sich dort im Bild ewig zu drehen. Dadurch wurde der Fortschritt gewaltig beschleunigt. In der zweiten Haelfte unseres Jahrhunderts ueberstuerzten sich die Geschehnisse, weil sie im Sog der sie aufnehmenden Bilder (vor allem Kernsehbilder) standen. Die Geschichte begann zu rasen, weil sie "dokumentiert" werden wollte, und dies gilt nicht nur fuer die politische, auch fuer die wissenschaftliche und technische Geschichte. Durch diese Umstrukturierung des Verhaeltnisses "Bild-Geschichte" gewann die bisher ziellose Geschichte endlich ein Ziel: in ein Bild aufgenommen zu werden, aus dem werden ins Ewige aufzutauchen. Die ganze Geschichte selbst wurde magisch.

Einigen Beobachtern dieser allerdings etwas gespenstigen Sachlage wurde schon in den Sechzigerjahren deutlich, dass die Stellung der Bilder der Geschichte gegenueber noch eine dritte Variante zuloesst. Die Bilder koennen nicht nur ueber der Geschichte stehn um sie von dort aus aufzunehmen und dann selbst in die Geschichte zu tauchen. Und sie koennen nicht nur am Ende der Geschichte stehn, um sie von dort aus aufzunehmen, und in eine stehende Szene, (ins "nunc stans") umzukodieren. Sie koennen ebenso-

gut aus sich selbst Geschichten entwerfen ("Geschichte machen"), um diese Geschichten wieder in sich selbst zurueck aufzunehmen. Sie stehen dann weder ueber noch hinter dem Geschehen, sondern sie sind der Beginn und zugleich das Ziel des Geschehens. Obwohl dies einigen Beobachtern schon ziemlich lange deutlich war (und ich selbst zaehle mich dazu), und obwohl einige Symptome fuer diese Umkehrung des historischen ins magische Bewusstsein sprachen, war die Sache doch zu phantastisch (entsetzlich), um ernsthaft ins Auge gefasst zu werden. Wenn man von Nachgeschichte (post-histoire) sprach, meinte man zwar im Grunde diese Moebiuschleife, diesen umgestuelpten Handschuh, worin nicht die Bilder die Geschehnisse bezeugen, sondern von den Geschehnissen bezeugt werden, aber man wagte es nicht auszusprechen (den Teufel nicht an die Wand zu malen). Das rumaenische Ereignis vom Dezember '89 (man wagt nicht, es ein Geschehnis zu nennen), laesst die letzten Schleier fallen.

Der Sieg der Imagination ueber die diskursive Vernunft, der Magie ueber die Politik, der sich in Rumaenien experimentall abgezeichnet hat, zwingt uns, nachgeschichtlich zu denken. Nicht nur die Sache dort in Rumaenien, sondern ueberhaupt alle Geschehnisse, muessen in nicht mehr historischen, nicht mehr politischen, nicht mehr logisch-diskursiven Kategorien begriffen werden. Zum Beispiel ist die Frage, was sich "wirklich" ereignet hat und ereignet, keine gute Frage mehr, weil "wirklich" ist, was im Bild wirkt. Die Bedeutungsvektoren haben sich umgekehrt: nicht das Bild deutet auf die Welt, sondern die Welt deutet aufs Bild, und daher sind etwa die Leichen in Temesvár "wirklich", wenn und nur wenn sie im Bild sind. Zum anderen Beispiel ist die Frage, welchem Zweck das Bild dient, keine gute Frage mehr, denn das Bild ist Selbstzweck geworden. Etwa zu fragen, welches die Absicht der Apparatoperatoren in Rumaenien war, ist "metaphysisch" zu fragen, denn die Fernsehoperatoren waren Funktionaere des Apparats, und sie funktionierten in Funktion des Apparates. Man kann, wenn man Lust dazu hat, in Rumaenien (und daher auch ueberall) von "l'art pour l'art" sprechen: Bilder machen Geschichte, um daraus neue Bilder zu machen. Man kann jedoch ebensogut von Traegheit sprechen, dank welcher ein zufaellig ausgeloeister Vorgang sich auslaeuft, um im Bild Spuren zu hinterlassen und von dort immer wieder abrufbar zu bleiben. Dies nur zwei unter zahllos moeglichen Beispielen fuer den Schiffbruch des politischen, diskursiven Denkens angesichts dessen, das in Rumaenien eingetroffen ist, und ueberall anderswo eintreffen koennte.

Es ist viel zu frueh, um die Reichweite dieser Explosion absehn zu koennen. Die zahlreichen Symposia, Debatten und Untersuchungen (das hier geplante Buch einbegriffen), die sich damit befassen,

muessen als Vorarbeiten angesehen werden. Und doch ist der Zentralpunkt der Revolution der Bilder gegen die Geschichte bereits gegenwaertig greifbar geworden: der historische Unterschied zwischen wahr und falsch, zwischen Realitaet und Fiktion, zwischen Wissenschaft und Kunst muss fallen gelassen werden. Und dieses Fallenlassen der ontologischen, epistemologischen und ethisch-politischen Unterscheidung, also der Kritik, ist gerade das, was wir mit "Nachgeschichte" meinen. Ob man dies negativ oder positiv wertet, ist nebensaechlich. Wichtig ist, das man lernt, damit zu leben.