

Dietmar Kamper/Christoph Wulf

Blickwende
Die Sinne des Körpers im Konkurs
der Geschichte

»Sehen ohne Fühlen, Fühlen ohne Sehen, Ohr ohne Hand und Aug, Geruch ohn' alles . . .«

William Shakespeare, Hamlet, 3. Akt, 4. Szene

I

Ein Mensch, dem die Sinne schwinden, beginnt zu fallen. Er kommt aus dem Gleichgewicht. Ihm wird – oft bei Ohrensausen – schwarz vor Augen. Sein Horizont verschwimmt. Er verliert die seit früher Kindheit geübte »Aufrichtigkeit« und mit dieser vertikalen Haltung alle Errungenschaften der Würde. Bei den Zuschauern, sofern es welche gibt, breitet sich Gelächter aus, das den aufgekommene Schwindel noch einmal verstärkt. Da Auge und Ohr ihren Dienst versagen, springen – gleichsam als Notsysteme zur Vermeidung des Falls – Fuß und Hand ein. Doch die tastende Orientierung, der Haut-Kontakt zu den festen Dingen, hilft dem, der torkelt, nur vorübergehend. Und da die anderen Nahsinne (Geruch und Geschmack) fast völlig aus der Übung sind, erscheint der Sturz unaufhaltsam. Gegen die machtvolle Übelkeit ist kein Kraut mehr gewachsen. Ekel und Müdigkeit nehmen in der Beschleunigung des Fallens überhand. Das Letzte, was überhaupt wahrgenommen wird, ist eine entstrukturierte Schwere, der Aufprall am Boden und – vielleicht – blitzartig ein Schmerz . . .

Es ist die Frage, ob der Fall eines einzelnen Menschen als Metapher für das Schicksal einer Gesellschaft, einer Kultur oder gar der Menschheit herhalten kann, ob also Ähnlichkeiten der geschilderten Situation mit gegenwärtigen, großräumigen Ereignissen sich aufdrängen, oder ob ein solches Körperschema der Erfahrung, wie das der Situation unterstellte, prinzipiell zu kurz greift und deswegen überholt oder ersetzt werden muß. – Abgesehen von der Schwierigkeit zu ermitteln, wer die Lacher sein könnten, ist

die Metaphorik des menschlichen Körpers als ein Deutungssystem sui generis jederzeit in Anschlag gebracht worden. In die zusammenhängenden Sinne des Körpers spielte immer auch der jeweilige Sinn der Sinne hinein. Solche Sinndeutungen des Zusammenhangs waren historisch geradezu zwingend, so daß die Frage zugespitzt werden muß: Ist das umschriebene anthropologische Modell für zeitdiagnostische Vorstellungen und Darstellungen am Ausgang der Moderne noch brauchbar? Die Vehemenz der gegenwärtigen Diskussion um Humanität oder Transhumanität der Kunst deutet an, was auf dem Spiel steht: bis in Wahrnehmungsprozesse hinein bleibt umstritten, ob der Körper modellhaft Zeugnis für eine »natürliche« Sprache oder eine »geschichtliche« Schrift ablegt.

Deshalb bildet die Frage in ihrer doppelten Akzentuierung das Leitmotiv der in fünf Kapiteln zusammengestellten Beiträge des vorliegenden Bandes. Während man einerseits der Analogie zutraut, daß sie auch für überindividuelle Belange aufschlußreich ist, daß also die menschlichen Sinne des Sehens, Hörens, Riechens, Schmeckens, Tastens immer zugleich auch soziale und historische Sinnstiftungen abgegeben haben und daß nun – in der aufgelösten Verbindung – die körpernahe Einbildungskraft ein unüberbietbares Modell betroffenen Erkennens darstellt, wird andererseits darauf gesetzt, daß erst die Verabschiedung des traditionellen Sinns von Sinnlichkeit die Erfahrung freiläßt für ein wirkliches Begreifen dessen, was heute geschieht. Dabei kann das, was einerseits als Zerfall erscheint, andererseits als Befreiung der Sinne vom Diktat einer überfälligen symbolischen Ordnung verstanden und als Feld neuer Sensationen angenommen werden. Entweder das Ende des Menschen oder ein Durchgang zu anderen Wahrnehmungsstrukturen unter Suspendierung gängiger Sinnstrukturen . . . So etwa könnte die Formel lauten, derzufolge das »Schwinden der Sinne« ein durchaus ambivalentes Ereignis ist, das eine entsprechende Aufmerksamkeit verlangt.

Selbst für den wahrscheinlichen Fall, daß die Antwort in der Schwebe bleibt und die beiden Tonarten der Beiträge nicht zur Übereinstimmung zu bringen sind, ergibt sich so etwas wie eine gemeinsame »Melodie«. Sie komponiert sich im Hin und Her einer Spannung, die gerade erst zum Austrag kommt, querliegt zur probierten Zeitdiagnose und sich am besten wiederum in Frageform fassen läßt: Welchen zivilisatorischen Stellenwert in Ge-

sellschaft und Geschichte haben die Sinne? Sind sie eher Komplizen der Wünsche und Leidenschaften eines vor-subjektiven Lebens oder eher Instrumente und Waffen eines transzendentalen Subjekts, das seine Identität verteidigt? Tendieren sie zur Seite des machtlosen Leidens in der Zeit oder zur Seite des übermächtigen Handelns, in den Aktionen der Eroberung, der Unterwerfung, der Beherrschung des Raumes? Dienen sie dem Staunen und der Verwunderung über die endliche Schönheit der Dinge oder den endlosen Strategien der Macht und der Kontrolle? Und welche Rückkoppelungen zwischen Leiden und Tun, zwischen Passion und Aktion lassen sich verzeichnen?

Auf der Linie derart »fragwürdiger« Alternativen gruppieren sich die einzelnen Beiträge mit verschiedenen Absichten. Ihr gemeinsamer Nenner aber versucht dem Sinnschwund offensiv zu begegnen: das Schwinden der Sinne, jener Effekt einer abstrakten Gesellschaft in der körperlichen Erfahrung der Menschen, wird so thematisiert, daß die Umrisse der angezielten postmodernen Ästhetik nicht nur als Negativ-Posten eines historischen Konkurses erscheinen. Ob man aufs neue die »Wildnis« der mittelalterlichen Zustände ins Spiel bringt oder, eher abstrakt, mit der »instrumentellen Vernunft« der Neuzeit ins Gericht geht, es gehört zu den unabweislich-paradoxen Spätfolgen der Sozialgeschichte des europäischen Menschen, daß gerade durch eine Überpointierung der Bewaffnung der Sinne ihre Wehrlosigkeit hervorgetrieben, daß durch hypertrophe Kontrolle die Täuschungsanfälligkeit erhöht, daß durch erpreßtes Handeln das Leiden vermehrt wurde.

II

Auffallend ist zunächst die Übereinstimmung verschiedener, einander durchaus widersprechender Beiträge bei der Inkriminierung des Auges, das als der Hauptsinn der Moderne und als Hebel der neuzeitlichen Körperpolitik gilt. Unter seiner Führung, in der Form des kontrollierenden Blicks, sollte ein spezifisch moderner Sinn der Sinne induziert werden: das herrscherliche Subjekt, das seine Leidenschaften und Wünsche notfalls bis zum Endsieg über die niederen Organe in der Gewalt hat. Beabsichtigt war ein störungsfreier Ablauf zwischen Reiz und Reaktion, zwischen Wissen

und Verhalten, zwischen Theorie und Praxis. Das begann schon in der Mystik (mit ihren asketischen Übungen) und kulminiert in der atomaren Waffentechnik (mit ihrem Gleichgewicht des Schreckens). Das Auge als »geistigster« Sinn wurde abgekoppelt und auf Distanz zum Körper gesetzt, aber zugleich mit Mikroskop und Fernrohr bewaffnet. Abstandnehmen (bei gleichzeitiger artifiziieller Überbrückung der Entfernungen) war angezeigt, um eben jene viel beredete Transformation ins »Geistige« zu bewerkstelligen, auf die zivilisierte Gesellschaften bis heute so stolz sind. Doch genau das, was als Stärke der neuzeitlichen Sinnesorganisation angesehen wird: die unbeeinträchtigte Genauigkeit des Sehens, ist längst zur hauptsächlichen Schwäche geworden. Nirgends deutlicher als über die Augen sind die Menschen anfällig für ungeistige, begriffslose Botschaften. Was in der Nachahmung des barocken Gottesauges zum Triumph eines mächtigen Überblicks über das Gegebene werden sollte, hat sich faktisch zu einem riesigen Desaster ausgewachsen. Fotografie, Film, Fernsehen, Video sind – bei aller eigenen Bedeutung – auch Stationen eines noch un abgeschlossenen Niedergangs der visuellen Kultur.

Zivilisation als Transformation des Körpers ins Geistige war und ist nämlich auf der anderen Seite Abstraktion vom Körper. Die Spiritualisierung, die die Aufklärung anstrebte, hält es mit dem reinen Licht; Materielles ist schmutzig und dunkel. Also lag es nahe, die Sinne, vor allem die der Distanz, zu überbieten. Von der Strategie der Verbesserung führte ein direkter Weg zum Ersatz körperlicher Vermögen. Die Bewaffnung der Sinne kippte bald um in eine Ausstattung der Waffen mit »Sinnen«. Längst sind die waffenstarrenden Machtblöcke an der Front ihrer Beziehungen hyperkomplexe körperlose Augensysteme der Überwachung, die sich keinen Augenblick mehr aus dem Blick lassen. Nur noch wenige Schritte des Fortschritts fehlen an der vollendeten Transparenz, die ihrerseits auf eine noch undurchsichtige Weise die abgekoppelten Menschen bannt. Ihre von allen guten Sinnen verlassenen Körper wirken seltsam ungemäß im Kontext der Errungenschaften. Vermutlich liegt eine doppelte Enteignung vor: nachdem die Augenstärke für größere Aufgaben eingesetzt ist, wird die Augenschwäche nun als Garant für Abhängigkeiten benutzt. Die überbotenen Augen sind nur noch Einfallslöcher für Normalisierungskampagnen. Deshalb ist es fast unmöglich, die körperlosen Medien zu kritisieren. Es gibt noch keinen Wider-

stand gegen die Botschaft, die das Medium ist. Wenn also von »Blickwende« gesprochen wird, dann zunächst nur vom Tiefpunkt der Niederlage des höchsten Sinns.

Auffallend ist weiterhin, daß – in den betreffenden Beiträgen – dem Ohr, dem »mittleren« Sinn, zugemutet wird, in solcher Lage die Führung zu übernehmen. Zwar ist auch das Ohr, da es nicht verschlossen werden kann, den anbrandenden Fluten der modernen Welt ausgesetzt. Seine Geschichte ist unter dem historischen Vorrang des Auges geradezu Wahnsinnsgeschichte. Doch zeigt die mythische Grundverfassung der europäischen Musik der Neuzeit, wo trotz der Moderne die Chancen eines körperlichen Gleichgewichts liegen. Hier, nahe bei mathematisch-labyrinthischen Ordnungen, kann das ausgebildete Ohr Zusammenhänge stiften, die in der sichtbaren Welt längst unmöglich sind. Deshalb verläuft auch die Rehabilitierung des Körpers heute hauptsächlich über Musik, Bewegung, Tanz. Gerade in seiner »ungeistigen« Qualität hat das Hörbare eine schier unerschöpfliche Kraft, wie die Reaktion immer neuer Generationen auf die Wellen der immer neuen Musik (zunächst außereuropäischer Herkunft) beweist. Ob aber zukünftig das Ohr eine derartige Stellvertretung wird durchhalten können, dürfte schon in Erwägung des steigenden Lärmpegels fraglich sein. Erst recht ergibt sich in Anbetracht der fortschreitenden Mechanisierung, die letztlich nur noch vom Mythos der Musik zehrt, die Ungewißheit, ob eine soziale Akustik den Ruin der Optik übersteht.

Es bleiben die sogenannten Nahsinne. Daran ist schließlich auffallend, daß sie nach wie vor kaum beeinträchtigt von den zivilisatorischen Zurichtungen des Körpers stillschweigend ihre Leistungen verrichten, wenn auch im Abseits der Aufmerksamkeit. Jedenfalls ist ihr Ausfall erheblich seltener. Geruch, Geschmack, Gespür – Nase, Mund, Haut (als »niedere Organe« diskriminiert) – sind in ihrer biologischen und erst recht in ihrer sozialen Funktionsweise vergleichsweise kaum bekannt. Wahrscheinlich aber bilden sie nach wie vor ein festes Fundament für den Körpereinsatz. Es ist bloß ein von der Zivilisationspropaganda ausgestreutes Gerücht, daß sie beim Menschen verkümmert seien. Gerade weil die abstrakte Gesellschaft der Ausbildung von Riech-, Schmeck- und Tastkulturen feindlich gegenübersteht, konnten diese nicht verallgemeinerungsfähigen Vermögen überdauern. Sowohl beim nahen sozialen als auch beim sexuellen Umgang bleibt die Arbeit,

die die Nahsinne tun, offenbar verlässlich. Vielleicht war es ihre Mißachtung, die sie davor bewahrte, in fremden Anspruch genommen und enteignet zu werden. Die kursierende Rede vom »Schwinden der Sinne« gilt deshalb nicht umstandslos für sie. Die Nahsinne sind gleich weit entfernt vom Glanz und vom Elend der Aufklärung.

III

In drei konzentrisch miteinander verbundenen Kreisen, Ausschnitten einer Geschichte der Sinnlichkeit, kommt also der Gehalt gegen die Vereinseitigung postmoderner Ambivalenzen besonders zum Tragen: in der Kritik des Auges, in der Hoffnung auf das Ohr und in der Hochschätzung der Nahsinne. Der Bewegungsrichtung nach handelt es sich um eine Rückkehr vom körperlosen Licht zur gedämpften Aura des Körpers. Gerade die Kritik des geistigsten Sinns, die – wie weiter unten sichtbar werden dürfte – keineswegs unempfindlich ist für die neuen Sensationen, leitet zu einer Wiederentdeckung jenes »geheimnisvollen Dings«, das früher Seele hieß und nun jenseits von Subjekt und Objekt eine eigene Realität beansprucht. Dementsprechend sind die Kapitel angelegt: im ersten und fünften werden die spektakulären, schwindelerregenden Umstände erörtert, die sich durch die Bevorzugung des Blicks ergeben haben; im zweiten, dritten und vierten Kapitel geht es um eine Bestandsaufnahme dessen, was dem »Schwinden der Sinne« standhalten könnte. Von daher sind auch die Tempi der leitmotivisch aufgeladenen Grundmelodie unterschiedlich ausgefallen. Wie es sich gehört, gibt es schnelle Anfangs- und Schlußsätze und langsame, bedächtige Mittelteile.

Eine Reflexion eigener Art bietet der einzige Bildessay. Silvia Breitwiesers *Das Schwinden der Dinge* stellt am Beispiel minderer Hilfsmittel der Pariser Straßenreinigung eine subtile Rache dar. Der große Bogen der Sichtbarkeit, den das bewaffnete Auge zu schließen versucht hat, ist ausgerechnet in den Objekten zusammengebrochen. Immer mehr Dinge wie Menschen kehren spurlos in die Unsichtbarkeit zurück. Die Wahrheit der Objektivität ist ihre Unzulänglichkeit. Vielleicht reflektiert noch das Unscheinbare die Spuren der mißratenen Augenherrschaft. – Im übrigen ist es selbstverständlich, daß bei den Abbruchunternehmungen dieje-

nigen sich beteiligen, die auch beim Aufbau der falschen Fassaden dabei waren. Augenkritik ist vornehmlich Männersache. Frauen haben selten Voyeur-Probleme.

Kaleidoskopartig breitet zunächst Christoph Wulf die Chancen und die Gefahren des Auges im Rahmen einer reformulierten Anthropologie der Sinne aus. In Abwägung des Für und Wider kommt auch er zu einer Negativ-Bilanz. Ulrich Raulffs Beschreibungen des »öffentlichen Gesichts« lassen die Haupttendenzen der Fotografie als instrumentelle Zurichtungen eines Objekts mittels des Objektivs sichtbar werden, während für Claus D. Rath der Bildschirm des Fernsehens längst kein Instrument mehr ist, sondern eine kollektiv »leidende« Netzhaut. Schon auf der Gegenseite der Betrachtung versuchen Guy Hocquenghem und René Schérer für die maßvolle lichte Aura als eine ebenso aktive wie passive Blickrealität Partei zu nehmen.

Wiederum verhalten intonisiert Jean-Loup Rivière die spezifische Realität der Stimme am »Vagen der Luft«. Dietmar Kamper plädiert für eine Sozio-Akustik und einen minimalen Vorsprung des Hörens beim Kommunizieren. Stimme und Ohr als ineinandergefügte sind das Thema von Michael Wimmer, der die unerhörte, jederzeit verstimmbare Subtilität des Verhältnisses herausarbeitet. Ein Exempel aus der Geschichte des Wahnsinns gibt Friedrich A. Kittler, der einen Text, »brain damage« von Pink Floyd, auf die Götter des Ohrs bezieht.

Den langsamsten Ton schlägt Rolf Dragstra an. In schier barocker Sprache wird der Feinsinnigkeit der Nase nachgegangen, die überraschend viele Spuren im Gedächtnis der Menschen hinterließ. Gert Mattenklott zeigt, wie hoch der niedere Sinn des Geschmacks sitzt, nämlich knapp beim Sprachvermögen. Die wenigen Irritationsmöglichkeiten, die hier vorkommen, hat Claus D. Rath zusammengetragen. Es geht um eine Theorie der Fremdkörper oder darum, wie der Stoffwechsel der Gifte in den Sinnen funktioniert. Ashley Montagus Beitrag gilt dem rätselhaftesten Organ, der menschlichen Haut, die zugleich Grenze, Filter, Kleid und schöne Augenfalle zu sein hat.

André Leroi-Gourhans evolutionstheoretische Überlegungen zu einer phylogenetisch notwendigen Verbindung von Hand und Denken werden von Gunter Gebauer mit Wittgenstein in umgekehrter Richtung bestätigt: theoretische Gewißheiten sind einzig im Handgebrauch fundiert. Auch Ulrich Gierschs Beitrag über

das Gehen korrespondiert mit Einsichten der Evolutionstheorie. Es ist weniger der Stand als die gemessene Bewegung, die dem Menschen die Balance sichert.

Jean Baudrillard akzentuiert wie kaum ein anderer den Schwindel; doch bleibt selbst sein Abgesang auf die Szene, bei dem das Obszöne als Verkuppelung desselben mit demselben (ohne Bedeutung) auftritt, noch inszeniert. Mit Entschiedenheit macht sich Rudolf zur Lippe dementsgegen stark für einen konkreten Sinn der Sinne, für ein Gleichgewicht in der Vertikalität, das jenseits aller Abstraktion sich halten kann. Hans-Dieter Bahrs mythologischer Exkurs zeigt die Nähe der Sinne zum Schrecken, und Michael Serres weiß aus Erfahrung, wie auch die Körper der Lebenden gezeichnete sind: Biographie als Seelenproduktion. Dietmar Kamper schließlich bemüht noch einmal das Einhorn, eine mittelalterliche Allegorie der Einbildungskraft, um den flüchtigen Zusammenhang der Sinne an ein Paradox zu knüpfen.

IV

Am Ende bleibt noch die Frage, was denn den Schwindel ausgelöst haben könnte, der das »Schwinden der Sinne« bewirkt hat. Es ist wahrscheinlich die maßlos beschleunigte Zeit, die den menschlichen Körper ins Hintertreffen versetzte. Denn eine wie auch immer gespannte »Einheit« von Bewegung und Wahrnehmung ist erforderlich, damit das prekäre Gleichgewicht des aufrechten Ganges, der Standfestigkeit auf der Erde erhalten bleibt. Dieser Zusammenhang ist aufgelöst: im Konkurs der Geschichte folgen die Ereignisse so schnell aufeinander, daß man entweder ihnen nur wahrnehmungslos folgen oder sie starr vor Schrecken wahrnehmen kann. Das ist aber eine für Körper unannehmbare Alternative, die – wo nicht mit Krankheiten: Zellwucherungen, Herzrissen u. ä. – mit einer neuen Art depressiver »Fallsucht« beantwortet wird, die in der induzierten Unfähigkeit besteht, die Sinne des Körpers weiterhin zu koordinieren. Hinzu kommt, daß der Lohn aller Anstrengungen, den Katarakten der beschleunigten Zeit zu folgen, ausbleibt. Der »Sinn« der normierten und normalisierten Sinnlichkeit unter Führung eines kalten Auges sollte in einem Erkenntnisgewinn liegen. Genaue, leidenschaftslose Beobachtungen – so lautete das Versprechen – würden die Wahrheit

über das, was ist, ans Licht bringen und eine strenge Unterscheidung von Realität und Fiktion erlauben. Statt dessen deutet sich immer mächtiger die radikale Immanenz der menschlichen Erfahrung, besonders der wissenschaftlichen Empirie, an. Noch der letzte Hintergrund des Gegenständlichen ist formelhaft. Das ist Anlaß für mancherlei Angst- und Abwehrreaktionen bei den Hütern methodischer Erkenntnis. Doch immer häufiger kommt auch innerhalb der Wissenschaften ein irreduzibel Fiktives der Realität zur Sprache. Das »Draußen« ist unerreichbar, was nicht wenige, ehemals strenge Wissenschaftler neuerdings zu Anhängern des »Über-sinnlichen« werden läßt. Dabei sind die Sinne vor der Moderne immerzu für paranormal gehalten worden. Was sie vermögen, ist auch heute keineswegs klar. Schon deshalb müssen sie freigelassen werden aus der Übermacht einer zynisch gewordenen Vernunft. Wenn es nicht enden soll bei der entstrukturierten Schwere, jener grassierenden, fallsüchtigen Depression (die nur noch entfernt an Hamlets Melancholie erinnert), dann muß es zu einer »Blickwende« kommen. Eine Umwendung des Blicks, eine Relativierung des Auges allein könnte das beschleunigte Geschehen verlangsamen und kurz vor Schluß der Geschichte mithelfen, wieder Zeit zu gewinnen.

I
Blick und Auge

Christoph Wulf

Das gefährdete Auge

Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens

Die folgende Abhandlung hat eine anthropologiekritische Absicht. Indem sie die zivilisationstheoretischen Hauptstücke zum Thema »Auge« und »Sehen« Revue passieren läßt, will sie die »Unnatürlichkeit« des höchsten menschlichen Sinns noch einmal betonen, um so eine Ausgangsbasis für weitere Fragen einer Geschichte der Gegenwart zu erarbeiten. Gerade diese Akzentuierung, die im wesentlichen zwei Argumentationsstränge bündelt, scheint nötig zu sein. Denn in der aktuellen Gefährdung des Auges spiegelt sich der Zustand der europäischen Zivilisation, die zwischen kontrollierender Herrschaft und haltlosem Überwältigtwerden hypertrophierte und das Maß verloren hat.

Der Gesichtssinn bietet dem Menschen einen Zugang zur Welt, der durch keinen der anderen Sinne und durch kein anderes Erkenntnismittel ersetzt werden kann. Um die volle Empfindung eines einzelnen Sinns zu ermöglichen, wirkt in jeder spezifischen Sinneswahrnehmung die Gesamtheit der übrigen Sinne mit, besonders aber das Auge.

Zwar bilden die Sinne eine Grenze zwischen Körper und Welt, zwischen dem Innen und dem Außen; sie stellen gleichsam eine »Zwischenkörperlichkeit« dar. Der Gesichtssinn und das Gehör bilden die Fernsinne, die sich von den Nahsinnen oder »Zustands-sinnen« (Geruch, Geschmack, Tastsinn, Temperatursinn) unterscheiden lassen. Nach Plessner vermitteln letztere »an den Sinnesflächen des eigenen Leibes« das Fremde; sie erschöpfen sich in der distanzlosen Vergegenwärtigung fremder Zustände.¹ Mit Hilfe des Auges jedoch werden die Grenzen des Körpers hinausgeschoben. Sie verlaufen am Ende des Gesichtskreises. In den Worten Herders: »Das Gesicht wirft uns große Strecken weit aus uns hinaus.«² Die Augen stellen einen Kontakt auf Distanz her; sie lassen die Gegenstände an den Orten, an denen sie erblickt werden, und bringen sie dazu, wie von selbst zu erscheinen. Dadurch wird eine Aktivität des Gesehenen suggeriert. Das Auge ist auf die

Gegenstände gerichtet und wird zugleich von ihnen eingenommen.

Der Mensch kann seine Umwelt »ins Auge fassen«, d. h., er kann seine Augen auf einen Gegenstand bzw. einen anderen Menschen richten und damit eine Auswahl aus seinem visuellen Umfeld vornehmen;³ er kann entscheiden, was er anblicken und wovon er wegblicken oder absehen will. Sehen passiert als eine Bewegung der Zuwendung und damit immer zugleich der Abwendung von anderen Gegenständen. In der Möglichkeit, ein Ding oder einen Menschen ansehen zu können, liegt auch die Fähigkeit zur Vergegenständlichung und zum zielgerichteten instrumentellen Sehen. In der Eigenart des Sehens, die Entfernung zwischen dem Menschen und den Dingen zu überbrücken, zugleich aber die Distanz in der Wahrnehmung zu erhalten, also eine »Fernnähe« herzustellen, besteht die Affinität des Gesichtssinns zur Abstraktion. Sie hat bereits bei den Griechen dazu geführt, daß sich das Sehen als *der* Sinn des Erkennens herausgebildet hat und viele Metaphern des Erkennens optische Sachverhalte aufnehmen. Mit der Zunahme von Abstraktion und Disziplinierung im Verlauf des Zivilisationsprozesses wird die Dominanz des Gesichtssinns über die anderen Sinne immer nachhaltiger. Im Unterschied zum Tast- und Geschmackssinn beispielsweise, die in den Bereich des Privaten abgedrängt werden, beansprucht der Gesichtssinn Öffentlichkeit und erlangt im Zusammenhang mit den abstrakter werdenden und stärker kontrollierten Lebensprozessen eine Leitfunktion gegenüber den anderen Sinnen. Das Auge übernimmt immer mehr Kontroll- und Selbstkontrollfunktionen und trägt damit zur Einschränkung der Mannigfaltigkeit des Sehens und zur Gefährdung der Vielfalt der Sinne bei. Gleichzeitig schwinden die Möglichkeiten zur Erfahrung von *Sinn*, die wesentlich an die verschiedenen Sinne und ihre Auseinandersetzung mit der Welt gebunden ist. Jeder einzelne Sinn vermittelt nämlich genuine Erlebnisse und trägt dazu bei, dem Menschen eine sinnliche Gewißheit der Welt und seiner selbst zu geben. Erwin Straus faßt diesen Zusammenhang so: »Das Gegenwärtigsein des sinnlichen Empfindens – und damit das sinnliche Empfinden überhaupt – ist das Erleben eines Mit-seins, das sich zum Subjekt und zum Gegenstand hin entfaltet. Der Empfindende hat nicht Empfindungen, sondern indem er empfindet, hat er sich selbst.«⁴ Das Empfinden der eigenen Gegenwärtigkeit in der sinnlichen Reaktion auf die

Welt vermittelt Körper und Subjekt mit der Welt und den Objekten. In diesem Empfinden erfährt der Mensch seine Wandlungen und seine Kontinuitäten; darin liegt eine Voraussetzung des menschlichen Selbstbewußtseins. »Das Subjekt gewinnt sich selbst erst *im* Empfinden. Als solches erst hat es ein Hier und ein Jetzt . . . Aus *einzelnen* Empfindungen wäre die sinnliche Gewißheit der Außenwelt nicht abzuleiten; sie müßte uns fehlen, wären einzelne Empfindungen etwas anderes als eine Differenzierung und Begrenzung der ursprünglichen ›Ich-Welt-Beziehung‹ des Empfindens.«⁵

Sehend erfährt der Mensch nicht nur das Sichtbare, sondern auch sich selbst als Sehenden; in den Worten von Merleau-Ponty: »Das Rätsel liegt darin, daß mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist. Er, der alle Dinge betrachtet, kann zugleich auch selber betrachten und in dem, was er gerade sieht, ›die andere Seite‹ seines Sehvermögens erkennen.«⁶ Im Sehen erfolgt also eine Verschränkung der Wahrnehmung von Gegenständen, zu denen auch der eigene Körper werden kann, und der eigenen Subjektivität. Hierin liegt eine Eigenart des Sehens, des Verhältnisses des Menschen zu sich und zur Welt überhaupt.

Mit dem Auge sucht man das Auge des anderen und spiegelt sich in ihm. Den anderen sehend wird man selbst gesehen und empfindet sich als Sehenden. Merleau-Ponty nennt diese Kreuzung der Blicke das Chiasma des Sehens. Das Auge wird zum »Fenster der Seele«, in das man hineinschaut. Zugleich ist es aber auch das »Fenster«, durch das man hinaus schaut, durch das man die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen des eigenen Körpers überschreitet. Die Vorstellung vom »bloßen« Sehen, das die Gegenstände oder Menschen lediglich abbildet, ist ein Kurzschluß oberflächlicher Kenntnis. In das Sehen gehen die Erinnerungen, die Wunschbilder und die Phantasien des Sehenden ein, sie erzeugen ein je individuelles Bild des anderen und der Welt. Diese perspektivische Einschränkung des Sehens ist auch dann nicht zu vermeiden, wenn man die Individualität des Sehenden ausschalten will. Radikal hat Nietzsche den Zweifel an jeder Form der Wahrheit des Sichtbaren oder Unsichtbaren, des Vergangenen oder Zukünftigen gefaßt, indem er aus dem Fehlen der Wahrheit schlußfolgert, »daß *jeder* Glaube, jedes Für-wahr-Halten notwendig ist: weil es eine *wahre* Welt gar nicht gibt. Also ein perspektivischer Schein« ist.⁷

Das Sehen formt sich entsprechend den historisch-gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen unterschiedlich aus, wobei die Freisetzung des Auge-Hand-Feldes im Verlauf der Evolution infolge des Erwerbs des aufrechten Ganges hier eine universale Bedingung bildet. Jede geschichtliche Epoche hat ein spezifisches, oft heterogenes Verhältnis zum Gesichtssinn entwickelt, eine »Politik des Sehens«. So führt beispielsweise der Kampf um die Zentralperspektive in der Malerei der Renaissance zur Durchsetzung eines mathematisch-logischen Sehens, das die Welt des Sichtbaren unter Bezug auf die Stellung des Sehenden gliedert, der den Mittelpunkt der visuellen Ordnung bildet. Damit kommt es in der Malerei zur Dominanz eines perspektivisch-distanzierenden Blicks.⁸ Etwa drei Jahrhunderte später bildet sich in den entstehenden Wissenschaften ein distanzierter und überwachender Blick heraus, der das Sehen noch einmal instrumentalisiert und funktionalisiert.⁹ Gegenstände und Sozialverhältnisse werden unter dieser Perspektive wahrgenommen. Bereits bestehende Zielsetzungen leiten den Blick; sie irritierende Wahrnehmungselemente werden ausgeschlossen. Der Blick ist kühl, ohne Subjektivität und emotionale Wärme; er ordnet die Welt, schätzt Zusammenhänge ab und vermisst sie. Doch zugleich entsteht eine Gegenbewegung, die die andere Seite des Sehens darstellt. Hier verzichtet das Sehen auf Überwachung und Kontrolle. Vielmehr überläßt es sich dem »Appetit des Auges« (Lacan), das bisher nicht geschaut Bilder sucht und in sich aufnimmt, das sich öffnet und gierig die Welt verschlingt: Je zahlreicher und wilder die Bilder, desto mehr Genuß und Lust bereitet es, sie ins Innere hineinanzuziehen. Der Sehende kann sich den Bildern nicht widersetzen, die ihn überfallen und »chocken«¹⁰, sich seiner in der »Zerstreuung« bemächtigen und ihn zu einer immer größeren Beschleunigung des Bildgenusses drängen.¹¹ Jede Distanz zerbricht, vor allem bei den Bildern, die mit Wünschen und Leidenschaften korrespondieren. Nicht mehr die Dinge, sondern die Bilder, die man sich von ihnen macht und deren Einverleibung man genießen will¹², sind wichtig: »Das Bild hat Gegenwärtigkeit nur im Augenblick seines Erlebtwerdens . . . das Bild fließt mit dem immer fließenden Erleben . . . das Bild ist nur im Erlebnis des Erlebenden da . . . das Bild, eingetaucht in den Strom der Zeit, verwandelt sich, wie sich alles verwandelt, eingerechnet die erlebende Seele . . .«¹³, schreibt Klages. – Das Sehen ist hin und her gerissen zwischen der

Auslieferung an die Welt der Bilder, dem Wunsch, sie in sich hineinzureißen, und dem Anspruch auf Überwachung und Kontrolle der Gegenstände und Lebensverhältnisse; es ist gefangen in einer Gratwanderung zwischen Hingabe und Auflösung, Behauptung und Herrschaft, die beide nicht zum Ziel führen. Einige Spuren dieser Auseinandersetzung zwischen Macht- und Kontrollwunsch einerseits und der Leidenschaft des Lebens andererseits gilt es im weiteren zu rekonstruieren.

Das anschauende Denken

Eine Form des Sehens, in der sich der Macht- und Kontrollanspruch des Menschen noch nicht gegenüber den Sehgegenständen durchgesetzt hat, in der aber auch nicht das Sichtbare den individuellen Leidenschaften geopfert wird, ist das von Goethe im Rahmen seiner naturwissenschaftlichen Studien entwickelte »anschauende Denken«. Eine Maxime Goethes formuliert die Grundlage dieses Zugangs zur Welt: »Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu halten, nach dem Beispiel, mit welchem sie uns vorgeht.«¹⁴ Nicht die Gewinnung eines Standpunktes, von dem aus die Naturphänomene in objektiver Distanz zu beschreiben und zu vermessen sind, ist das Ziel des anschauenden Denkens. Vielmehr gilt es, sich »lebendig und bildsam« wie die Natur zu verhalten, mit den Augen ihrem Wachsen und Gestalten zu folgen und sich in »nachscaffender Bildsamkeit zu üben«. Goethe zielt nicht auf die Entwicklung logischer Korrelationen zwischen den Dingen; ihm geht es um die kreative Nachschöpfung des Entstehungsprozesses, z. B. der Pflanzen. Die vergangenen Entwicklungsstadien sollen mit den gegenwärtigen und den zukünftigen in der nachschaffenden Anschauung verbunden werden, »also das Sichtbare zusammendenken mit dem Nichtmehr-Sichtbaren und dem Noch-nicht-Sichtbaren.«¹⁵ In dem 1790 erschienenen *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* findet sich die Entfaltung dieser »zarten Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird«¹⁶, in der Anschauen, Beobachten, Denken und Fragen vorsichtig miteinander verbunden sind. Auf-

gabe ist die Entfaltung einer genetischen Imagination, mit deren Hilfe der Entwicklungsgang der Natur bildlich verstanden werden kann. »Das Ganze in der Anschauung auffassen zu wollen«, ist das Ziel des Goetheschen Erkennens, dem es nicht um die Erklärung des kausalen Zusammenhangs zwischen den Erscheinungen, sondern um die Erkenntnis der den einzelnen Erscheinungen innewohnenden regulativen Idee geht. Ihr ist Goethe auf der Spur bei seiner Suche nach der Urpflanze bzw. den Urtypen, aus deren Abwandlungen sich die Mannigfaltigkeit der Natur erklärt. »Die Summe der Erscheinungen ergibt nach diesem Verständnis nicht das Ganze, ›man kann es aus diesen nicht wieder zusammenstellen und beleben«. Vielmehr muß die Wissenschaft in jedem Einzelnen den Index auf das Ganze als das Lebendige finden. Metapher dieses Lebendigen – nicht nur in der Naturwissenschaft – ist die *Gestalt*.«¹⁷ Ihrer kann man sich ebenfalls nur im Anschauen vergewissern, indem man sie mit den Augen nachschafft und so in ihrer lebendigen Ganzheit in sich aufnimmt. In diesem Prozeß muß man sich einer schnellen sprachlichen Deutung enthalten, damit der Reichtum der geschauten Gestalt in der inneren Anschauung zur Entfaltung kommt. Eine eilige begriffliche Fassung würde die Lebendigkeit der geschauten Gestalt erledigen. Das Auge wäre vom Anschauen »entlastet,«¹⁸ die sprachliche Erstarrung als Folge der begrifflichen Bezeichnung kaum vermeidbar, ein Erlahmen des anschauenden Denkens das unausweichliche Ergebnis. Zugespitzt findet sich diese Einsicht von der unauflöselichen Existenz der Erscheinungen in einem der »Sprüche in Prosa«: »Das Höchste wäre zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nicht hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.«¹⁹ Deutlicher kann das Ziel eines anschauenden Denkens nicht formuliert werden, das sich dem distanzierenden, kontrollierenden und einordnenden Blick der entstehenden Wissenschaften zu widersetzen versucht. Goethe bemüht sich um eine Erforschung der Natur ohne ihre Unterwerfung. Der Mensch soll »mit allen liebenden, verehrenden, frommen Kräften in die Natur und das heilige Leben derselben einzudringen suchen«²⁰ und die Korrespondenz zwischen Natur und Mensch, zwischen äußerer Natur und innerer Natur des Menschen erfassen. So ist das Auge weder – wie Empedokles meinte – als Sehstrahl zu erklären, der hinausdrängt und die Gegenstände

erhellte, noch als eine passive Kamera, in die die Gegenstände einfach eindringen. Für Goethe besteht eine Übereinstimmung zwischen der Natur und dem Menschen, zwischen dem Licht und dem Auge, die er in der *Einleitung zur Farbenlehre* so faßt:

»Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seines Gleichen werde; und so bildet sich das Auge am Licht für's Licht, *damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete*. Hierbei erinnern wir uns der alten Ionischen Schule, welche mit so großer Bedeutsamkeit immer wiederholte: Nur von Gleichem werde Gleiches; wie auch die Worte eines alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?«²¹

Der kontrollierende Blick

Unterschieden werden von diesem anschauenden Denken muß ein distanzierendes, überwachendes und kontrollierendes Sehen. In ihm setzt sich der Anspruch des Menschen auf Herrschaft über die Natur und über die anderen Menschen durch. Die Welt des Sichtbaren wird vergegenständlicht und zum Objekt gemacht. Man wählt Ausschnitte und betrachtet sie mit einem »kalten« Blick; man verkleinert oder vergrößert sie; man fügt die Ergebnisse der Untersuchung in ein System von Deutungen ein, in dem die Phänomene nur noch in dem Maß zum Ausdruck kommen, in dem sie befragt werden. In der Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* (1787) bestimmt Kant dieses Vorgehen so: »Die Vernunft muß mit ihren Prinzipien, nach denen allein übereinstimmende Erscheinungen für Gesetze gelten können, in einer Hand und mit dem Experiment, das sie nach jenen ausdachte, in der anderen an die Natur gehen, zwar um von ihr belehrt zu werden, aber nicht in der Qualität eines Schülers, der sich alles vorsagen läßt, was der Lehrer will, sondern eines bestellten Richters, der die Zeugen nötigt, auf die Fragen zu antworten, die er ihnen vorlegt.« Damit formuliert er das Programm der modernen Wissenschaft, die sich auf der Suche nach allgemeinen Geset-

zen zum Richter über die Natur macht, die befragt wird und mit der Experimente gemacht werden. Goethes »Schauen« ist hier deplaziert. Mit der »Unabhängigkeit« und »Objektivität« eines Richters gilt es die Natur zu betrachten und zum Gegenstand der Erkenntnis zu machen. »Denken heißt jetzt, Versuche machen, Operieren und Transformieren unter dem alleinigen Vorbehalt einer experimentellen Kontrolle, bei der nur stark »bearbeitete« Phänomene auftreten, die von unseren Apparaten mehr hervorgebracht als bloß registriert werden.«²² Die Welt antwortet im Referenzsystem der Operationen, denen sie der Mensch unterwirft. Die Folge: Der Mensch begegnet schließlich nur noch seinem Logos, seinen Theorien, Begriffen – den Ergebnissen seines Handelns. Das Auge wird bewaffnet: mit Brillen, Ferngläsern, Mikroskopen – mit Apparaten, die nur noch den Ausschnitt aus der Welt zeigen, auf den sich das untersuchende Auge des »bestallten Richters« konzentriert. Ein »einäugiger« Blick entsteht²³, der zu einem Distanz- und Machtmittel wird, der kontrolliert und unterwirft und Herrschaft durchsetzt. Geopfert wird die Mannigfaltigkeit der Welt und die Sinnlichkeit des Auges. Zum Ideal wird nun das »reine« Sehen, das sich des individuellen Betrachters zu entledigen versucht. Lediglich als Träger des kontrollierenden Blicks, der die Welt unterschiedslos und intersubjektiv gleichförmig macht, spielt der Mensch eine Rolle. Das Auge wird funktionalisiert; es dient vorher bestimmten Zielen, auf die es ausgerichtet wird; Irritationen, Abschweifungen müssen vermieden werden; sie schwächen den Anspruch auf Herrschaft und müssen in Räume und Zeiten außerhalb der Wissenschaft verwiesen werden. Das Sehen wird dem Zwang der Zweckrationalität unterworfen; es richtet sich auf das Eindeutige, auf das bereits in der Ordnung des Sichtbaren Gegebene.²⁴

Michel Foucault hat am Beispiel der »Archäologie des ärztlichen Blicks« gezeigt, wie das neue Wissenschaftsverständnis sich in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts des Sehens bemächtigt.²⁵ Es ist gebunden an ein verändertes Verständnis der Krankheit, ein gewandeltes Verhältnis von Sprache, Sehen und Wissen in der Medizin und in der Tätigkeit des Arztes. Damit einher geht die Herausbildung eines nationalen medizinischen Versorgungssystems, das zu einer entwickelten medizinischen Überwachung und Kontrolle der Bevölkerung führt. Bei der Entstehung dieses neuen medizinischen Wissens spielen die Kliniken eine erhebliche

Rolle; sie werden zum bevorzugten Ort medizinischer Erfahrung. Im Zentrum dieser Erfahrung steht der ärztliche Blick, der gleichzeitig Wissen ist. So alt immerhin ist der kursierende Slogan »Man sieht nur, was man weiß.« Die medizinische Wissenschaft wird an den »Entscheidungen des Blicks« orientiert.

»Der Blick des Arztes organisiert sich doch auch ganz neu. Einmal ist er nicht mehr der Blick irgendeines Beobachters, sondern der eines von einer Institution gestützten und legitimierten Arztes, welcher entscheiden und eingreifen kann. Sodann ist dieser Blick nicht mehr an das enge Raster der Struktur (der Form, Disposition, Anzahl, Größe) gebunden, sondern er kann und muß die Farben, die Variationen, die kleinsten Anomalien erfassen, indem er ständig Abweichungen auflauert. Schließlich ist es ein Blick, der sich nicht mit der Feststellung des unmittelbar Sichtbaren begnügt; er muß Chancen und Risiken einschließen helfen; er ist ein kalkulierender Blick.«²⁶

Die Krankheitssymptome sind die Zeichen, die es dem erkennenden Blick möglich machen, die dahinter liegende Krankheit zu identifizieren. Der Arzt entziffert sie und fügt sie in die Ordnung der Wahrheit ein, die eins mit der Ordnung der Sprache ist. Dann erst wird er therapeutisch tätig. Sein Blick hat zwei Richtungen. Einmal beobachtet er, nimmt getreulich das Unmittelbare auf, hält sich mit theoretischen Deutungen zurück, läßt alles an seinem Platz; zum anderen läßt er sich von seinem Wissen führen, indem er das Gesehene in eine allgemeine Ordnung einfügt. Es kommt zu einem Wechselspiel zwischen »gesprochenen und wahrgenommenen Momenten in der Beobachtung« und dem Versuch der »Herstellung einer festen Korrelation zwischen dem Blick und der Sprache« sowie zum »Ideal einer erschöpfenden Beschreibung«. Dadurch, daß der ärztliche Blick von Wissen durchsetzt ist und jedes Symptom seine Bedeutung hat bzw. in der Verbindung mit anderen Symptomen erhält, konstituiert sich die ärztliche Erfahrung. Je genauer die Beobachtung, desto größer die Chance, eine zulängliche Kenntnis der Krankheit zu erhalten. Von Interesse ist die Totalität des Sichtbaren; sie ist es, die die Gesamtstruktur des Aussagbaren beinhaltet. »Über allen Bemühungen, die das klinische Denken zur Definition seiner wissenschaftlichen Methoden und Normen unternimmt, schwebt erhaben der Mythos eines reinen Blicks, der reine Sprache ist: der Mythos eines sprechenden Auges.«²⁷ Diese Vorstellung gilt für das moderne wissenschaftliche Beobachten: hier herrscht der

reine Blick, der reine Sprache ist, von Instrumenten und Apparaten verstärkt, der sich ganz der Ordnung des Sichtbaren und ihrer Beschreibbarkeit ausliefert.

Verstärkt wird die Entwicklung und Verbreitung des überwachenden und disziplinierenden Blicks durch gesellschaftliche Institutionen, die sich in diesen Jahrzehnten zunehmend herausbilden, insbesondere durch *das Militär, das Polizeiwesen, das Gefängnis, das Schulsystem*. Genaue Exerziervorschriften entstehen, mit deren Hilfe die Disziplinierung unter dem überwachenden Blick des Vorgesetzten bis in die Koordinierung der einzelnen Körperteile fortgesetzt wird.²⁸ Das Polizeiwesen breitet sich aus.²⁹ Das Ideal moderner Kriminalistik ist es, noch vor den Verbrechern am Ort der Tat zu sein.³⁰ Während in der Regel der Sträfling im Dunkel der Kerker des Absolutismus dem Blick entzogen sein Dasein fristet, entstehen nun Entwürfe für eine Reform des Strafvollzuges. In Benthams Gefängnis besteht das entscheidende Element gerade darin, daß die Gefangenen der absoluten Sichtbarkeit und damit einer weit effektiveren Kontrolle ausgesetzt werden. Von einem zentralen Turm aus, in dem der Wärter, den Blicken der Gefangenen entzogen, sitzt, kann er diese in ihren im Kreise um den Turm angeordneten Zellen beobachten. Die Folge: die Gefangenen haben die Vorstellung, fortwährend überwacht zu werden. Auf dem Feld der Erziehung wird allmählich die allgemeine Schulpflicht durchgesetzt; sie führt dazu, daß im Rahmen der Unterrichtsstunden eine kontinuierliche Beobachtung der Schüler durch den »pädagogischen Blick« erfolgt, der sie vergleicht, einordnet und der auf die Einhaltung von Regeln ausgerichtet ist.³¹ Die Entwicklung eines »sprechenden Auges« in den Wissenschaften und eines überwachenden Blicks in den gesellschaftlichen Institutionen gehen Hand in Hand. Mit Hilfe der Technik und der Verwaltung entsteht ein dichtes Netz von Kontrollen, in dem die Welt des Sichtbaren und mit ihr der sehende Mensch gefangen wird.

Die Augen des Automaten

Nicht Goethes Auffassung vom anschauenden Denken, sondern der Wunsch nach der Kontrolle des Blicks und der Zurichtung und Disziplinierung des Körpers werden gesellschaftlich relevant.

Modell dafür ist die Maschine.³² War zunächst der Mensch das Modell für die Maschine, so wird allmählich die Maschine zum Modell für die Ausrichtung des Menschen. Mensch und Maschine gleichen sich an. Wie Gott den Menschen, vermag der Mensch die Maschine zu schaffen. Darin sucht er Gott ähnlich zu werden. In der Herstellung der *Menschenmaschine* realisieren sich seine narzißtischen Allmachtsphantasien. Als Phantasieprodukt taucht die Menschenmaschine in der Literatur um die Wende zum 19. Jahrhundert vor allem bei Jean Paul und E. T. A. Hoffmann auf und gibt einer entsprechenden gesellschaftlichen Entwicklung Ausdruck. Die wechselseitige Verschränkung von Mensch und Maschine erscheint unaufhebbar. Trotz aller Faszination, die diese literarischen Phantasien bieten, bleiben sie bedrohlich. Denn die Entwicklung des Maschinenmenschen gelingt nicht völlig; das Leben läßt sich nicht nachschaffen; die Maschine ist nicht lebensfähig. Wahnsinn und Tod sind die Kosten des Versuches, die Grenze zwischen dem lebendigen Körper und der Maschine aufzuheben. Auffallend ist nun, daß die genannte Literatur den Augen eine besondere Rolle zuschreibt. Sie sollen die Differenz zwischen Mensch und Maschine garantieren. Sie sind Ausdruck des Menschen; die Maschine bedarf ihrer, um scheinbar »lebendig« zu werden. Sie drücken Begehren und Leidenschaft aus. Zugleich sind sie auch Mittel der sinnlichen Selbstvergewisserung. Doch häufig erliegt das Auge der Täuschung und dem Schwindel, so daß die Identität des Menschen gefährdet wird und zerbricht. In den Wachsimitationen, den Spiegelfiguren und Doppelgängern im Werke Jean Pauls ist dieser immer wieder mißlingende Versuch der Vergewisserung des Körpers und damit der Identität das Thema. Auch in E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* täuschen Nathanael seine Augen. Er sieht Phantasiegestalten seines Inneren, deren Faszination er erliegt. Der Maschinenmensch Olympia wird zur Reaktionsfläche seines Begehrens. Die Trennung zwischen der Realität und den Phantasmen gelingt nicht. Die Auslieferung an die Phantasiegestalten ist in dem Augenblick unvermeidbar, in dem die Kontrolle des Augensinns versagt. So wird in dieser Erzählung E. T. A. Hoffmanns vom *Sandmann* erzählt, er werfe Kindern »Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herauspringen«³³ und gäbe sie Vögeln zum Fraß, wenn sie nicht zeitig einschlafen. Später wird der Advokat Coppelius, mit dem sich der Vater Nathanaels zur Herstellung einer Menschenmaschine trifft,

für den Jungen zum gefürchteten Sandmann. Von dem Knaben beobachtet, ruft er bei der Arbeit aus: »Augen her, Augen her.« Dem entsetzt aus seinem Versteck hervorstürzenden Jungen sagt er: »Nun haben wir Augen – Augen – ein paar schöne Kinderaugen« für die Maschine. Dem Coppelius anflehenden Vater erwidert dieser: »Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt.« Kurze Zeit später kommt der Vater bei einem weiteren Treffen mit dem Advokaten gewaltsam um.

Freud hat in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* von 1919 die Geschichte des Sandmanns psychoanalytisch interpretiert. Im Zentrum steht dabei das Augenmotiv. Das Auge steht bei ihm für etwas besonders Kostbares (etwas wie seinen Augapfel hüten). Unter Verweis auf die Selbstblendung des Ödipus sieht er im »Auge« ein Symbol für den Phallus. Die Angst vor dem Verlust des Auges, die den jungen Nathanael unter der Bedrohung durch den Sandmann, den Advokaten Coppelius als Verkörperung des »bösen Vaters«, erfaßt, ist nach Freuds Deutung eine literarische Verarbeitung der Kastrationsangst. Eine Parallele zu dieser Kindheitsszene, in der Nathanael einen Blick riskiert, ist der Kampf des Professors Spalanzani mit dem Optiker Coppola. Diesmal verliert das Opfer, die Puppe Olimpia, ihr Augenlicht. Die Kastration, die Zerstörung der Puppe, gelingt;³⁴ vergeblich ist der Widerstand des guten Vaters. Der Wahnsinn erfaßt Nathanael; er ist die Folge der im Herausreißen der Augen symbolisch gefaßten Kastration der Puppe, die Nathanael als herausgelöster Komplex seiner eigenen Person entgegentritt und der seinen Ausdruck in Nathanaels zwanghafter Liebe findet; in den Worten Freuds: »Wir haben das Recht, diese Liebe eine narzisstische zu heißen, und verstehen, daß der ihr Verfallene sich dem realen Liebesakt entfremdet.«³⁵

Das gebrochene Auge

Deutlicher noch wird der phallische Charakter des Auges in Batailles *Geschichte des Auges*. Das Auge erscheint hier als Symbol für die Vagina, den Anus und den Mund. Es wird zum Hinweis auf den Wunsch nach Einverleibung, mit der die Diskontinuität des Lebens überwunden werden soll. Erotik als »Zustimmung zum Leben bis in den Tod« erfaßt das Auge und schafft ein un-

erschöpfliches Begehren, das auf die Verschmelzung mit dem Begehrten zielt.³⁶ Immer wieder taucht in dieser Geschichte das Auge auf als Hinweis auf die Erregung des Körpers, als Reiz zur Hingabe und Überantwortung des Körpers an den Geliebten. – In dem »Simone« überschriebenen Abschnitt heißt es: »Und als ich sie fragte, woran sie bei dem Wort urinieren denken müsse, antwortete sie: Stahl, stechen, die Augen mit einem Rasiermesser, an irgend etwas Rotes, die Sonne. Und bei Ei? An ein Kalbsauge, wegen der Farbe, und im übrigen sei das Eiweiß das Weiße des Auges und der Dotter die Pupille. Die Form des Auges, fand sie, gleiche der des Eies . . . Vergnügt spielte sie mit den Worten, sagte bald: *ein Auge zerbrechen*, bald: *ein Ei ausstechen* . . .«³⁷ Die phallische Symbolik des Zerbrechens eines Auges und des Ausstechens eines Eises ist deutlich. Zugleich der Hinweis auf die Gewalt und die zerstörerische Form der Erotik. Noch deutlicher wird sie an einer anderen Stelle der *Geschichte des Auges*. Hier ist die Rede von der sexuellen Erregung Simones durch einen Stierkampf und die Übersendung der Hoden des Stieres durch den Stierkämpfer an Simone, die sich auf die sie an Augen erinnernden Hoden setzt und in sie hineinbeißt. Wenig später wird der Stierkämpfer durch den Stoß eines Stierhorns ins rechte Auge getötet. Die hier beschriebene Relation zwischen Auge, Ei, sexueller Ekstase und Tod hat einen biographischen Ursprung, über dessen Entstehung in seiner Kindheit Bataille berichtet. Sein Vater war an Syphilis erkrankt, erblindet und halb gelähmt, wodurch er beim Wasserlassen behindert war. »Doch das Peinlichste war, wie er dabei blickte. Obwohl er nichts sah, verlor sich seine Pupille des Nachts über dem oberen Augenlid: es war die gleiche Verdrehung der Augen, die sich gewöhnlich bei der Paarung vollzieht. Das Bild jener *weißen* Augen ist für mich mit dem von *Eiern* verbunden.«³⁸ Man mag Batailles Bilder als Ausdruck einer individuellen Obsession werten. Doch hat auch schon Freud den Zusammenhang zwischen der Angst vor dem Verlust der Augen und der Kastrationsangst sowie der Todesangst angesprochen³⁹, die bei Bataille in eine lustvolle, die Grenze des Todes übersteigende Ekstase transformiert wird. Das Auge ist bei ihm zugleich das Bild der inneren Erfahrung. »Es ist Spiegel und Lampe.« Sein Feuer dringt nach außen und macht die Welt sichtbar; zugleich sammelt es in der Iris das »Licht der Welt« und verwandelt es in die »klare Nacht von Bildern«. Es ist das Bild des Seins, das nichts ist als

Übertretung der eigenen Grenze. Danach gehört es zur Eigenart des Auges, daß es im Blick seine Grenzen überschreitet. »Es verschließt sich dem Tag in einer Bewegung, die nur noch sein weißes zum Vorschein bringt, . . . und die nächtliche Kreisförmigkeit der Iris wendet das Auge der Dunkelheit in der Mitte zu, erleuchtet sie blitzartig und bringt sie als Nacht zum Vorschein. Das gebrochene Auge ist zugleich das am festesten geschlossene und das am weitesten geöffnete.«⁴⁰ Das gebrochene Auge ist Ausdruck der erotischen Ekstase und des Todes, der seine Möglichkeiten begrenzt, der es in die Sprachlosigkeit stößt und zum Erlöschen bringt. Das gebrochene Auge verweist in den Raum der Sprache, in dem Sprache und Tod sich berühren. Nach einer Deutung Foucaults offenbart es den leeren Raum: »Die Leere, in der sie (die Sprache) sich ergießt, verliert, aber nicht zu sprechen aufhört, – wie das innere, durchscheinende und erleuchtete Auge der Mystiker und der Spiritualisten den Punkt markiert, an dem sich die geheime Sprache des Gebets verfängt und erstickt in einem herrlichen Austausch, der sie zum Schweigen bringt.«⁴¹

Der böse Blick

Die Faszination des Auges liegt nicht nur in seiner erotischen, sich mit der Erfahrung des Todes verbindenden oder den Wahnsinn auslösenden Kraft. Immer wieder werden dem menschlichen Auge heilende und zerstörende Kräfte zugeschrieben. Bereits Empedokles behauptet, daß das Auge einen feurigen Strahl aussendet: »Wie wenn ein Mann, der in der Winternacht einen Ausgang vorhat, den Schein flammenden Feuers entzündet und sich eine Leuchte zurecht macht . . . so barg sich damals in der runden Pupille das ursprüngliche Feuer.«⁴² Diesem Sehstrahl werden auch magische Kräfte zugeschrieben. Vom Auge entsandt können sie sich ins Innere eines anderen Menschen senken, ihn hilflos machen und ihm Schaden zufügen. Vom Auge heißt es, es könne Kräfte mobilisieren, gegen die der Angeblickte ohnmächtig ist. Es könne andere Menschen betrachten, sie in Angst versetzen und sie beherrschen. Gefürchtet wird die Kraft dieses Blickes, weil ihn Mißgunst und Neid leiten. Die Mythen von Medusa und Lamia gehören zu den ersten Zeugnissen dieses sogenannten bösen Blickes. Von Lamia heißt es: »Bellos hatte eine wunderschöne

Tochter, Lamia, die in Lybien herrschte. Zeus verlieh ihr als Dank für ihm gewährte Beilager die einzigartige Gabe, ihre Augen herausnehmen und wieder einsetzen zu können. Sie gebar ihm etliche Kinder, die aber, mit Ausnahme Skyllas, alle von der eifersüchtigen Hera getötet wurden. Lamia rächte sich, indem sie ihrerseits Kinder umbrachte und sich so grausam aufführte, daß ihr Gesicht sich in eine furchterregende Maske verwandelte.«⁴³ In diesem Mythos sind die bestimmenden Elemente die herausnehmbaren Augen, das furchterregende Gesicht und der Wunsch, Kinder aus Rache für das eigene Unglück zu töten. Dieses besteht in der Ermordung von Lamias eigenen Kindern durch Hera. Ranke-Graves interpretiert Lamias Fähigkeit, ihre Augen herauszunehmen, durch den Hinweis auf ein Bild der Göttin, »auf dem sie einem Helden die Gabe mystischer Sicht verleiht, indem sie ihm eines ihrer Augen schenkt«.⁴⁴ Mythisches Sehen und die Kraft des bösen Blickes liegen also dicht beieinander. Beide Ausprägungen des Sehens wirken unheimlich und entziehen sich einer vollständigen Klärung. Die Fähigkeit mystischen Sehens, die Sehergabe, geht im Teiresias-Mythos mit der Blindheit des Sehers einher. Nur wenn dem Auge die äußere Welt verschlossen ist, entfaltet sich die innere und mit ihr die Fähigkeit zur Voraussicht. – Noch ein weiterer Aspekt verlangt Beachtung. Im Lamia-Mythos und im Medusa-Mythos werden das furchtbare Gesicht und der böse Blick den Frauen zugeschrieben. Zwar wird auch von den todbringenden Blicken der Basilisken berichtet, die beispielsweise in der Kathedrale von Autun als Hahn mit dem Schwanz einer Schlange dargestellt werden und gegen deren Blick nur eine Lupe oder eine Glaskugel schützt⁴⁵, doch gilt der böse Blick vor allem als weibliche Eigenschaft. Nach Plutarch entsteht der böse Blick aus Gefühlen des Neids (*invidia*), die sich auf die Gesundheit und den Besitz eines anderen richten und die den Versuch darstellen, mit Hilfe des Blicks Schaden zu verüben oder sich selbst etwas verfügbar zu machen, das man anderenfalls nicht besitzen würde.

Im Mittelalter war der böse Blick Ausdruck einer verdorbenen Seele: »Wenn eine Seele heftig zu Schlechtigkeit erregt ist, wie es namentlich bei alten Weibern der Fall ist, dann wird der Blick giftig und schädlich, und namentlich den Knaben, die einen zarten Körper haben und deshalb für solche Eindrücke besonders empfindlich sind.«⁴⁶ Auch heute findet man die Überzeugung von der

Macht des bösen Blicks in der Bevölkerung; sie ist z. B. unter den Begriffen »mal'occhio« und »jettatura« in Süditalien noch anzutreffen. In seiner sorgfältigen Analyse der Verbreitung und möglichen Ursachen der Vorstellungen vom bösen Blick in Süditalien begreift Thomas Hauschild diesen Blick als »Symbol der Lebensangst«. ⁴⁷ So bezeichnen sich die Süditaliener selbst als die »malvisti«, die »schlecht Angesehenen« Italiens, worin die enge Verbindung zwischen Selbstgefühl, Selbsteinschätzung, Fremdeinschätzung, Auge, Blick und Gesicht zum Ausdruck kommt. Voraussetzung für den Glauben an den bösen Blick sind die Armut und die Angst der Wohlhabenden vor dem Neid der Armen, die Bedeutung der Ehre und des Respekts für das Lebensgefühl sowie die Rolle der »Vetternwirtschaft« und die starke Verletzbarkeit und Erregbarkeit, die ein Sozialklima der Rivalität, des Mißtrauens und der Verunsicherung schaffen. Colclough schildert dieses Gefühl der Bedrohung anschaulich: »So war z. B. der wohlhabendste meiner bäuerlichen Nachbarn – ein ehemaliger Maultierführer – zum Bauunternehmer aufgestiegen. Obwohl er in einem großen, gut eingerichteten Haus lebte, lief das einzige überlebende seiner Kinder immer in Lumpen herum. Seine Frau erklärte mir, daß sie bereits ein Mädchen durch die neidischen Blicke der Nachbarn verloren habe und ihren Sohn jetzt nicht derselben Gefahr aussetzen wolle.« ⁴⁸ Auch hier wird der böse Blick besonders den Frauen zugeschrieben. Vielleicht liegt dies daran, daß »Frauen am ›Verteilungskampf der Sippen‹ um Besitztümer, Frauen und Blutgelder nur indirekt teilnehmen. Im System des bösen Blickes führen sie jedoch ganz offen den Kampf um die weiblichen Besitztümer, um Kinder und Muttermilch. Insofern ist der böse Blick nicht immer eine Widerspiegelung sozialer oder psychischer Realitäten, sondern auch deren Umkehrung.« ⁴⁹ Eine ergänzende Interpretation der Gründe, derentwegen der böse Blick den Frauen zugeschrieben wird, läßt sich in der psychoanalytischen Literatur finden. Freud siedelt den Glauben an den bösen Blick in der Nähe des Animismus und seiner Vorstellung von der »Allmacht der Gedankenausführung« an und demzufolge in der Nähe der »narzißtischen Überschätzung seelischer Vorgänge«. ⁵⁰ Die Angst vor dem bösen Blick erscheint als Angst vor der Wiederkehr des bösen Blicks der Mutter, der das Kind bedroht, das auf ihren liebenden Blick so lange angewiesen ist, bis es seine narzißtische Unversehrbarkeit hergestellt hat. Da dieser Interpretation

zufolge die Angst vor dem bösen Blick mit der Angst vor der narzißtischen Kränkung durch die Mutter zusammenhängt, ist es verständlich, daß vor allem die Frauen das Vermögen haben sollen, mit Hilfe von Beschwörungsritualen die Wirkungen des bösen Blicks mildern und so die verlorene narzißtische Einheit herstellen zu können. Deutlich wird dieser Zusammenhang auch im folgenden Spruch: »Hat dich der Teufel angesehen mit seinen bösen Augen, so sieht dich Kind Mutter Maria mit ihren guten Augen an.«⁵¹ Auch heute noch werden weisen Frauen (Fattuchiere) in Süditalien Kenntnisse von Abwehr Ritualen gegen den bösen Blick zugeschrieben; zu diesen gehört beispielsweise die Überreichung von Amuletten in Form eines Schlüssels, eines Phallus, einer Vulva.

Der Spiegelblick

Während die magische Kraft des bösen Blicks dem anderen gilt, beinhaltet der Spiegelblick eine Auseinandersetzung des Sehenden mit sich selbst. Im Spiegel begegnet sich der Sehende; sein Körper wird zu einem Bild seiner selbst; dieses erblickt er, ohne die Distanz zwischen sich und seinem Spiegelbild aufheben zu können. Daher eignet sich dieses zur Grundlage eines zahlreiche Projektionen vereinigenden Selbstbildes. Im Unterschied zum Selbstporträt und zum Photo konserviert der Spiegel das Bild des Sehenden nicht; es wandelt sich mit den Veränderungen des Sehenden; der Spiegel »vergißt« die von ihm wiedergegebenen Bilder; nie sind sie auf Dauer gleich. Das Spiegelbild besteht nur einen Moment; anders das gemalte Selbstporträt oder das gemalte Spiegelbild, das einem Moment zeitliche Dauer verleiht und in dem ein lebender Körper zu einem dauerhaften Bild wird.

Velasquez malte in seinem Bild »Die Familie Philipps IV.« von 1655 nicht nur ein Selbstbildnis, sondern neben dem Bild der Infantin und ihres Gefolges ein Spiegelbild Philipps IV. und dessen Frau. Foucault hat deutlich gemacht, daß dieser Spiegel eine Metathese der Sichtbarkeit ist, »die gleichzeitig den im Bild repräsentierten Raum und dessen Wesen als Repräsentation berührt«.⁵² Auf diesem Bild schaut der Maler in den Raum des Betrachters hinein; dadurch kann er das Bild, das er malen will, und das Modell des Bildes nicht ansehen; sie bleiben im Unsichtbaren, wäh-

rend der Betrachter durch den Blick des Malers in das Bild hineingezogen wird. Der Spiegel im Hintergrund des Bildes, dessen Vordergrund von der Infantin Margarete und ihrem Gefolge besetzt ist, spiegelt nichts, was sich »im selben Raum mit ihm befindet: weder den Maler . . . noch die Personen in der Mitte des Zimmers. In seiner hellen Tiefe spiegelt er nicht das Sichtbare«. ⁵³ Er soll das Nichtsichtbare in Gestalt des Königs Philipp IV. und seiner Frau ins Bild bringen. »Das Gesicht, das der Spiegel wiedergibt, ist auch das, das ihn ansieht. Was alle Personen des Bildes betrachten, das sind auch die Personen, deren Augen sie als eine anzuschauende Szene geboten werden. Das Bild in seiner Gänze blickt auf eine Szene, für die es seinerseits eine Szene ist. Der Spiegel als Betrachtender und Betrachteter manifestiert eine reine Reziprozität, deren beide Momente in den beiden Winkeln des Bildes aufgelöst werden.« ⁵⁴ In dem Spiegel wird das sichtbar, was die Figuren des bildlichen Vordergrunds betrachten, das Königspaar, das vom Besucher und vom Maler angesehen wird. In kompositorischer Hinsicht und im Sinne der Bildbedeutung ist der Spiegel das Zentrum des Bildes. In ihm schneiden sich die verschiedenen Linien der Repräsentation; er gibt dem Bild den Sinn; denn er spiegelt das Zentrum der Macht und macht sie dadurch sichtbar.

Wie man weiß, spielen in der romantischen Literatur, vor allem bei Jean Paul, der Spiegel, die Verdoppelung und der Doppelgänger eine erhebliche Rolle. Hier stellt sich angesichts des Spiegelbildes die Frage nach dem Verhältnis von Körper und Geist, von Leib und Seele. Die Verdoppelung des Spiegelbildes trennt den Körper und das Ich und stürzt den Gespiegelten in Verwirrung und Schrecken. So heißt es beispielsweise von Victor im *Hesperus*: »Die Ursache, warum er aber doch die weggestellte Verdoppelung seines Gesichts im Spiegel aushielt, kann nur die sein, weil er entweder den Figuranten im Spiegel bloß für ein Porträt ohne Kubikinhalte oder für das einzige Urbild ansah, mit dem wir andere Doubletten unseres Wesens zusammenhalten . . .« ⁵⁵ Wachskörper und Spiegelbild lassen den eigenen Körper als fremd und vertauschbar erscheinen, da sich das Bewußtsein von dem lebendigen Organismus angesichts der verschiedenen Bilder des Körpers auslöscht; angesichts einer Wachsfigur, die ihn darstellt, formuliert Victor sein Erschrecken: »Ich sehe ein Gespenst um diesen Leichnam schweben, das ein Ich ist . . . Ich! Ich! Ich! du Ab-

grund, der im Spiegel des Gedankens tief ins Dunkle zurückläuft – Ich! du Spiegel im Spiegel – du Schauer im Schauer! – ziehet den Schleier vom Leichnam weg! Ich will den Toten keck anschauen, bis es mich zerstört.«⁵⁶ Die Grenzziehung zwischen dem eigenen Körper und dem leblosen Double gelingt nicht. Wer bin ich und wer ist das Gegenüber? Wer lebt und wer ist tot? Das Imaginäre und das Wirkliche vermischen sich, werden untrennbar; es droht der Verlust der Identität.

Gerade die Entstehung des Ich-Bildes und der Identität sind Thema in Lacans bekannter Untersuchung über die im Spiegelstadium erfolgende Begegnung des sechs bis achtzehn Monate alten Kleinkindes mit seinem Spiegelbild. An zentraler Stelle heißt es: »Die jubulatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem *Infans-Stadium* ist, wird von nun an – wie uns scheint – in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem anderen und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt.«⁵⁷ Das kleine Kind nimmt sein Bild im Spiegel wahr, erkennt sich in ihm und identifiziert sich mit diesem Bild – und dies, bevor es in der Lage ist, »Ich« zu sagen, sich sprachlich als Subjekt in der Unterscheidung von anderen Subjekten und Gegenständen zu fassen. Es nimmt das Spiegelbild als eine ganzheitliche Gestalt von sich wahr, die sich von dem Erleben seiner frühkindlichen körperlichen Zerrissenheit (Melanie Klein) unterscheidet. Dieses Spiegelbild stellt die »symbolische Matrix« dar, an der das »Ich« (je) in seiner anfänglichen Form sich kristallisiert. Dies geschieht, bevor es sich in der dialektischen Auseinandersetzung mit dem anderen herausbilden und durch die Sprache zum Subjekt werden kann. Anfangs hat Lacan von diesem Ich-Bild als Ideal-Ich im Sinne Freuds gesprochen, eine Bezeichnung, die er später, ohne sie in diesem Text zu ändern, nicht mehr beibehalten hat. Von diesem im Spiegel wahrgenommenen Ich (Ideal-Ich) heißt es, daß es »die Instanz des Ich (moi) auf einer fiktiven Linie situiert, die das Individuum allein nicht mehr auslöschen kann«.⁵⁸ Das Individuum versucht sein Leben lang, sich diesem Bild zu nähern; es bemüht sich, »dialektische Synthesen« vorzunehmen, um »als Ich (je) seine Nichtübereinstimmung mit

der eigenen Realität« zu überwinden. Doch liegt auch dieses Bild im Imaginären und ist daher durch Arbeit in der Realität nicht erreichbar: Erst die Konfrontation mit dem Spiegelbild löst eine Verwandlung aus. Von nun an bildet sich der Mensch in der »Dialektik der Identifikation mit dem anderen«.

Im Spiegelbild nimmt das Subjekt in einer »Fata Morgana« der »totalen Form seines Körpers« einen Zustand vorweg, der ihm nur als »Gestalt« außerhalb seiner selbst, als ein »Imago des eigenen Körpers« gegeben ist, auf die hin es sich entwirft. Mit der Fähigkeit zur Identifikation mit dem Spiegelbild entsteht die Fähigkeit zur Identifikation mit dem anderen, den anfangs die Mutter repräsentiert. »Der Augenblick, in dem sich das Spiegelstadium vollendet, begründet . . . – durch die Identifikation mit der *Imago* des Nächsten und das Drama der Ur-Eifersucht . . . die Dialektik, welche von nun an das Ich (je) mit sozial erarbeiteten Situationen verbindet. Dieser Augenblick läßt auf entscheidende Weise das ganze menschliche Wissen in die Vermittlung durch das Begehren des anderen umkippen . . .«⁵⁹ Die Gespaltenheit zwischen Spiegelbild bzw. Imago und Realität bleibt unaufhebbar; sie ist der Grund für die Illusion der Autonomie, die »konstitutive Verkennung des Ich (moi)«. Sie ist für das Verhältnis zwischen »Innenwelt« und »Umwelt« charakteristisch. Ihren Ausgangspunkt hat sie in einer »ursprünglichen Zwietracht«, in der motorischen Inkoordination in den ersten Monaten des Lebens des Kindes, die ihren Grund wiederum in der Vorzeitigkeit der menschlichen Geburt hat.

Die Hypertrophie des Auges

In der Begegnung des Auges mit sich selbst im Spiegelblick sind die beiden gegenläufigen Entwicklungen des Sehens wohl angelegt, aber noch nicht auseinandergetreten, in denen das Auge einerseits auf die Kontrolle des Sichtbaren zielt, andererseits sich jedoch dem Sichtbaren bedingungslos ausliefert und es sich einverleibt, um seinen »Hunger nach Anschauung« zu befriedigen. Beide Entwicklungen, die komplementär zu *einem* Habitus des Sehens gehören, haben sich verselbständigt, sind hypertrophisch geworden und gefährden – jede auf ihre Art – das Sehen. Die Durchsetzung des kontrollierenden Blicks beinhaltet – wie Deve-

reux gezeigt hat⁶⁰ – den Versuch, vom Sehenden und seinen durch die Objekte und die Beobachtungssituation erregten Ängsten abzusehen und die Aufmerksamkeit ausschließlich auf den Sehgegenstand bzw. das beobachtete Objekt zu konzentrieren. Ideal dieses Sehens ist der Maschinenblick ohne Subjektivität und die Unsichtbarkeit des menschlichen Beobachters. So kann die irrige Annahme aufrechterhalten werden, es gäbe keine oder eine vollständig kontrollierbare Interaktion zwischen Objekt und Beobachter. In diesem »kalten« Blick auf Gegenstände und Situationen drückt sich – folgt man der Devereuxschen Interpretation – eine ins Unbewußte reichende Angst vor der Welt des Sichtbaren und vor der Macht der Bilder aus. Sie erinnert an die Bilderfeindlichkeit der Bilderstürmer und die diesen Handlungen zugrundeliegenden Auseinandersetzungen zwischen den Bilderfeinden, den Ikonoklasten, und den Bilderverehrern, den Ikonodulen, die sich bereits in der Antike nachweisen lassen. Dieser Streit um die Bedeutung des Bildes gewinnt im Mittelalter, im byzantinischen Bilderstreit, an Bedeutung, setzt sich in der Renaissance, in Savonarolas Verbrennung von Kulturgütern, fort und findet zur Zeit der Säkularisation und in der nationalsozialistischen Bildervernichtung einen Höhepunkt in der neueren bzw. jüngsten Geschichte.⁶¹ Im Zentrum dieser Auseinandersetzungen steht die Frage nach der Bedeutung von Bildern als religiöse, politische und kulturelle Zeichen und damit implizit nach dem Verhältnis von Abbild und Abgebildetem. Bazon Brock bestimmt den Kern dieser Kämpfe so: »In allen Bilderkriegen geht es um die Frage, ob das Bild den gleichen Anspruch auf Wirklichkeit erheben kann wie das auf ihm Abgebildete; oder ob Abbildung und Abgebildetes vom Wesen her eine Einheit sind.«⁶²

Seit Fotografie, Film und Fernsehen das Sehen verändern, ist die Frage nach der Wirklichkeit der Bilder nicht weniger aktuell als früher. In diesen Medien haben sich die Bilder von ihren Gegenständen gelöst, so daß sie unabhängig von deren örtlicher und zeitlicher Existenz speicherbar und reproduzierbar sind. Foto, Film- und Fernsehbilder suggerieren dem Betrachter die Anwesenheit eines abwesenden, bereits vergangenen, oft nur für die Produktion der Bilder hergestellten Gegenstandes oder Geschehens. Häufig gewinnen sie, obwohl sie lediglich die Oberflächen der Dinge und Personen wiedergeben, eine so starke Suggestionskraft, daß sie die Objekte, die sie repräsentieren, verdrängen und

sich an ihre Stelle setzen.⁶³ Folgt man dieser Überlegung, so eignen sich Bilder gerade dadurch, daß sie die Objekte und Geschehen »entwirklichen«, als Stoff für Träume und Projektionen und damit für die Entfaltung des »Optisch-Unbewußten« (Benjamin).⁶⁴ Die Bilder verselbständigen sich und schaffen »enträumlichte Räume« und eine »entzeitlichte Zeitlichkeit«, in die sie den Betrachter hineinziehen. Vielleicht führt die hypertrophische Ausweitung und Beschleunigung der Bilder und die damit verbundene Entstehung neuer, das Sehen umformender Bilder- und Mediensprachen – McLuhans »The medium is the message« ist ein Hinweis auf diese Entwicklung⁶⁵ – zu einer Krise der Schrift. Bislang war sie das einzige Mittel, Sprachliches aufzubewahren; bei ihrer Lektüre mußte der Lesende die Vorstellungsbilder mit Hilfe seiner Einbildungskraft schaffen. Seit der Entstehung der audiovisuellen Medien werden jedoch Sprache und Bild miteinander verbunden und als Einheit dargeboten, so daß für den Betrachter die Notwendigkeit entfällt, zu den gehörten Sprachsequenzen Bilder mit Hilfe seiner Imagination zu entwickeln.⁶⁶ Endgültig haben sich Sprache und Bild vom Menschen abgelöst und verselbständigt. Lediglich der Produzent von Filmen und Fernsehpassagen verfügt über die Möglichkeit, entsprechende Bezüge herzustellen. Der Betrachter eines Films oder einer Fernsehsendung kann sich den »bewegten« und »versprachlichten« Bildern nur noch passiv überlassen. – Allerdings erhebt sich die Frage, wie sich die Gegenstände dazu verhalten, daß sie nicht mehr »ernst« genommen werden und häufig nur noch in Form von Bildern die Menschen interessieren. Bereits Benjamin befürchtete, daß die Gegenstände allmählich den Blick verschließen, den sie auf die Menschen richten; Baudrillard spricht heute sogar von der Rache der Gegenstände⁶⁷, die sie an den Sinnen und besonders an den Augen nehmen, die schon lange nicht mehr auf eine sinnvoll geordnete Welt blicken können, so daß sie verwirrt einem drohenden Konkurs der Geschichte entgegensehen.

Anmerkungen

- 1 H. Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923) und ders., *Anthropologie der Sinne* (1970), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt 1980.
- 2 J. G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Sämtl. Werke*, Bd. 5, Berlin 1891, S. 64.
- 3 Vgl. R. Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln 1980. Hierin besonders im Rahmen der Ausführungen zur Intelligenz des Sehens S. 29 ff.
- 4 E. Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956, S. 272.
- 5 E. Straus, (s. Anm. 4), S. 378.
- 6 M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Reinbek 1967, S. 16.
- 7 F. Nietzsche, *Umwertung aller Werte*, hg. v. F. Würzbach, München 1969, S. 622.
- 8 Vgl. dazu auch A. Heller, *Der Mensch der Renaissance*, Köln-Lövenich 1982.
- 9 Vgl. M. Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt-Berlin-Wien 1976, und ders., *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt 1974, sowie ders., *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt 1976.
- 10 Vgl. W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1,2, Frankfurt 1980, S. 614 f.
- 11 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1,2, Frankfurt 1980, S. 471 ff.
- 12 Vgl. dazu G. Mattenklott, *Der übersinnliche Leib*, Reinbek 1982, insb. Kap. II.
- 13 L. Klages, *Vom Kosmogonischen Eros*, Jena 1926; Nachdruck 5. Aufl. Ludwigsburg o. J., Seite 101.
- 14 J. W. Goethe, *Die Absicht eingeleitet*, 1807.
- 15 J. Flügge, *Goethes morphologische Naturanschauung und die Macht der exakten Naturwissenschaften*, in: *Scheidewege. Vierteljahresschrift für skeptisches Denken*, Heft 3/4, Jg. 12, 1982, S. 435; vgl. auch ders., *Die Entfaltung der Anschauungskraft*, Heidelberg 1963.
- 16 J. W. Goethe, *Sprüche in Prosa: Betrachtungen im Sinne der Wanderer*, Nr. 126, in: *Goethes Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, Frankfurt 1952, S. 639.
- 17 G. Mattenklott (s. Anm. 12), S. 22/23.
- 18 A. Gehlen, *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied/Berlin 1963, insb. S. 64 ff.
- 19 J. W. Goethe (s. Anm. 16), Nr. 136, S. 640.
- 20 J. W. Goethe (s. Anm. 16), Nr. 134, S. 640.

- 21 J. W. Goethe, *Zur Farbenlehre. Gesammelte Werke*, Bd. 13, Hamburg 1955, S. 323-324.
- 22 M. Merleau-Ponty (s. Anm. 6), S. 13.
- 23 Vgl. G. Schneider/K. Laermann, *Augen – Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung*, in: *Kursbuch* 49, Berlin 1977, S. 47.
- 24 Ch. Karpenstein, »Bald führte der Blick das Wort ein, bald leitet das Wort den Blick.« *Sehen, Sprechen und der sprachlose Körper*, in: *Kursbuch* 49, Berlin 1977, S. 59 ff.
- 25 M. Foucault, *Die Geburt der Klinik* (s. Anm. 9).
- 26 M. Foucault, *Die Geburt der Klinik* (s. Anm. 9), S. 103.
- 27 M. Foucault, *Die Geburt der Klinik* (s. Anm. 9), S. 128.
- 28 M. Foucault, *Überwachen und Strafen* (s. Anm. 9).
- 29 E. Grawert-May, *Zur Geschichte von Polizei und Liebeskunst. Versuch einer anderen Geschichte des Auges*, Tübingen 1980.
- 30 *Der Spiegel*, Nr. 49, 1980, S. 31 ff.
- 31 Vgl. H. Rumpf, *Die übergangene Sinnlichkeit*, München 1981, und W. Dreßen, *Die pädagogische Maschine. Zur Geschichte des industrialisierten Bewußtseins in Preußen/Deutschland*, Frankfurt-Berlin-Wien 1982.
- 32 Erstes markantes Beispiel ist die Beschreibung des Menschen als Maschine durch La Mettrie von 1748; danach ist der Mensch eine aus verschiedenen Teilen zusammengesetzte Maschine, die durch die Bedürfnisse darstellenden »Triebfedern« bewegt werden; vgl. auch P. Gendolla, *Die lebenden Maschinen*, Marburg 1980.
- 33 E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in: *Sämtliche poetische Werke*, Bd. 1, Wiesbaden o. J., S. 331 ff.
- 34 K. Boeser, *Der blinde Blick. Assoziationen zum Auge*, in: *Psychoanalyse*, H. 3, 1981, S. 218 ff.
- 35 S. Freud, *Das Unheimliche*, in: *Studienausgabe Psychologische Schriften*, Bd. IV, Frankfurt 1970, S. 256.
- 36 G. Bataille, *Der heilige Eros*, Frankfurt-Berlin-Wien 1974, S. 10.
- 37 G. Bataille, *Die Geschichte des Auges*, in: ders., *Das obszöne Werk*, Reinbek 1977, S. 26.
- 38 Bataille, *Die Geschichte des Auges* (s. Anm. 37), S. 50.
- 39 S. Freud, *Das Unheimliche*, in: *Studienausgabe Psychologische Schriften*, Bd. IV, Frankfurt 1970, S. 250 ff.
- 40 M. Foucault, *Zum Begriff der Übertretung*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt-Berlin-Wien 1979, S. 83.
- 41 M. Foucault, *Zum Begriff der Übertretung* (s. Anm. 40), S. 85.
- 42 Empedokles, *Erklärung des Sehens*, in: *Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte*, übersetzt und eingeleitet von W. Capelle, Stuttgart 1968, S. 231.
- 43 R. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen*,

- Bd. 1, Reinbek 1960, S. 184.
- 44 Ranke-Graves, *Griechische Mythologie* (s. Anm. 43), S. 184.
- 45 Ch. Wulf, in: D. Kamper/Ch. Wulf, *Im Schatten der Milchstraße*, Tübingen 1981, S. 68.
- 46 Th. v. Aquin, zit. nach Th. Hauschild, *Der böse Blick*, Berlin ²1982, S. 20.
- 47 Th. v. Aquin (s. Anm. 46), S. 130.
- 48 Th. v. Aquin (s. Anm. 46), S. 96.
- 49 Th. v. Aquin (s. Anm. 46), S. 124.
- 50 S. Freud, *Das Unheimliche* (s. Anm. 35), S. 241.
- 51 Zit. nach Th. Hauschild (s. Anm. 46), S. 200.
- 52 M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (s. Anm. 9), S. 37.
- 53 M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (s. Anm. 9), S. 35.
- 54 Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (s. Anm. 9), S. 42/43.
- 55 J. Paul, *Hesperus*, in: *Werke in 12 Bänden*, München-Wien 1975, Bd. 2, S. 711.
- 56 J. Paul, *Hesperus* (s. Anm. 55), S. 939.
- 57 J. Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*, in: *Schriften 1*, Frankfurt 1975, S. 64.
- 58 Lacan (s. Anm. 57), S. 64.
- 59 Lacan (s. Anm. 57), S. 68.
- 60 G. Devereux, *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, München 1967.
- 61 Vgl. M. Warnke (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, Frankfurt 1977.
- 62 B. Brock, *Der Wirklichkeitsanspruch der Bilder. Vom Bilderkrieg zur Bilderschulung*, in: ders., *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, hg. von K. Vorbeck, Köln 1977, S. 266.
- 63 R. Castel, *Bilder und Phantasiebilder*, in: P. Bourdieu u. a., *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt 1982, S. 235 ff.
- 64 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (s. Anm. 11), S. 500.
- 65 M. McLuhans, *Understanding media. The extensions of man*, New York 1964.
- 66 Vgl. A. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt 1980, S. 265 ff.
- 67 J. Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris 1983.

Ulrich Raulff

Image oder Das öffentliche Gesicht

Fremdwörter sind so etwas wie Gastarbeiter der Sprache. Manche bleiben uns auf immer fremd, andere bürgern sich so rasch ein, daß wir nach kurzer Zeit vertrautesten Umgang mit ihnen pflegen. So ist es uns völlig selbstverständlich geworden, den Gesamteindruck, vor allem den visuellen Eindruck, den ein Politiker, ein Mensch des öffentlichen Lebens oder auch eine Ware bei uns hinterläßt, als *Image* zu bezeichnen. Stets sollte das Image gut sein, läßt es nach, muß »Imagepflege« betrieben werden. Hinter dieser ins Deutsche eingebürgerten Redeweise des amerikanischen Marketing steht die Einsicht, daß die Menschen, zumindest die der westlichen Welt, seit einem halben Jahrhundert einen neuen Status gewonnen haben. Sie sind nicht länger nur Träger eines Namens, eines Habitus und eventuell eines Titels, sondern sie sind auch und vor allem Träger eines *Bildes*. Dieses Bild, das, wie wir noch sehen werden, aus vielen Bildern kompliziert zusammengesetzt ist, legt sich wie ein feiner Film über die alten Züge des Gesichtes oder »Antlitzes« und verschmilzt mit ihm zu etwas Neuem – eben dem Image. Und da jenes Bild im wesentlichen auf der massenhaften Herstellung und Verteilung von Foto- und Filmbildern beruht, könnte man – leicht pointiert – davon sprechen, daß das Image eine Fotokosmetik des Gesichtes darstellt.¹

Seit einem halben Jahrhundert, seit dem Ende der zwanziger Jahre, hat diese Produktion von Gesichtsbildern unsere Gesellschaften durchdrungen. Sie hat Images von solcher Prägnanz geschaffen, daß es bereits ausreicht, einzelne Partikel wie die Augen oder den Mund zu zeigen, um die ganze Person zu evozieren: man denke an die Bilder der Garbo und der Monroe. Die Wurzeln dieser Imageproduktion, jedenfalls soweit sie die Fotografie zur Voraussetzung hat, reichen freilich tiefer, reichen ins 19. Jahrhundert und zu den Anfängen der Lichtbildnerie zurück. Auf welche Weise und unter welchen Umständen hat man damals, in der

Morgenröte der Fotografie, im vierten und fünften Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, ein Gesicht abgelichtet?

Wir befinden uns in einem Atelier – sofern die Prozedur bereits in einem Atelier und nicht mehr unter blauem Sonnenschutzglas im Freien stattfindet. Von seiner Einrichtung und Instrumentierung her erinnert der Raum sowohl an die Werkstatt eines Malers als auch an das Kabinett eines Anatomen – oder Schlimmeres. Und tatsächlich: ob Anatomiekabinett, Künstleratelier, Exekutionsstätte, Duellplatz oder Leichenschauhaus – von all diesen Stätten, an denen mit Pinsel, Skalpell oder Schwert über die Wahrheit des Menschen befunden wurde, scheint etwas in dieser frühen, primitiven Situation zu stecken. Nicht ohne Grund erscheint uns das so, geht es doch um das heikle Anliegen einer Lichthäutung. So, gleichsam als das Abziehen einer Lichtschicht vom Körper, war dem abergläubischen Balzac die Fotografie erschienen. Nadar zufolge ging er davon aus,

»daß jeder Körper in seinem natürlichen Zustand aus einer Folge von geisterhaft-unkörperlichen Bildern bestehe, die in unendlicher Zahl in unendlich dünnen Schichten übereinandergelagert sind . . . Da nun der Mensch niemals in der Lage war, etwas zu erschaffen, das heißt aus einer bloßen Erscheinung etwas Materielles zu machen, aus dem Ungreifbaren oder aus dem Nichts einen Gegenstand – deshalb mußte jeder daguerresche Prozeß eine der Schichten des Körpers, auf den er gerichtet war, ablösen und verbrauchen.«²

Das Abziehen der Lichthaut ist ein peinvolles Verfahren, bei dem man den »Patienten«, wie man damals noch sagte, minutenlang praller Sonne, Insekten und Krämpfen aussetzte und ihn mit verschiedensten Zangen, Stützen und Stangen stillhielt, um ihm endlich sein Bildnis zu entreißen. Die Bergung eines Stückleins Oberflächen-Wahrheit ist ein mühseliges Unterfangen. Seinen Höhe- und Wendepunkt erreicht es mit der englischen Fotografin Julia Margret Cameron, die noch um 1860, als man längst mit sekundenkurzen Belichtungszeiten arbeitete, ihre Modelle zu 8-10minütigem Stillstehen oder -sitzen vor der Kamera nötigte. Auf diese Weise gelangte sie zu jenen leicht unscharfen und tief mit Zeit gesättigten Porträts, in denen zahllose latente Ausdrücke des Gesichts versammelt zu sein scheinen. Wenn Theoretiker wie André Bazin oder Susan Sontag zu Recht die Fotografie mit dem Abnehmen einer Totenmaske verglichen haben, trifft dies auf keine Fotografie so zu wie auf die der Cameron, die tatsächlich

ihre Klienten eine Art kleinen, simulierten Tod durchmachen ließ, um zu Bildern zu kommen, die jenen erstaunlichen »überlebendigen« Ausdruck tragen, wie er uns von manchen Totenmasken entgegenleuchtet.

Um 1860 jedoch hat sich die Situation bereits verändert, hat das fotografische Atelier seinen Folterkammeraspekt verloren. In Paris, wo die Kommerzialisierung der Fotografie zuerst einsetzt, hat Disdéri sein Atelier in eine Art intimes Theater umgewandelt. Auf der Bühne dieses Theaters läßt man zunächst alle verschiedenen Mienen und Ausdrücke des Klienten Revue passieren. Man studiert seine Eigentümlichkeiten, isoliert aus dem Zufälligen das Wesentliche. All das geschieht beiläufig, am Rande einer Plauderei. Doch dabei heißt es achtgeben auf das Charakteristische des Mienenspiels, und – so warnt Disdéri – »man muß sich hüten und sich nicht durch angenommene, einstudierte Gesichter täuschen lassen«.

Nun setzt die Regie ein und führt den entscheidenden Moment herbei:

»Durch ein passend gelenktes Gespräch muß man die Person in die verschiedensten Stimmungen zu versetzen suchen und auf ihr Mienenspiel wohl dabei achthaben. Ist dann der Moment zur Aufnahme des Bildes gekommen, so muß man durch alle möglichen Mittel den als am meisten charakteristisch erkannten Gesichtsausdruck wiederzuerwecken suchen.«³

An die Stelle des Anatomen, der seinem Patienten eine Lichthaut abzieht, ist mit Disdéri ein Theaterregisseur getreten. Ein Regisseur und Magier, der auf der Bühne seines Ateliers die Entstehung und Fixierung des wahren Gesichtes zelebriert.

Machen wir nun einen Sprung von circa 20 Jahren. Wir schreiben das Jahr 1886; der moderne Fotojournalismus ist bereits im Entstehen. Im August des Jahres macht der Pariser Fotograf Nadar drei Serien zu insgesamt 26 Bildern von dem berühmten Chemiker Chevreul, der eben seinen hundertsten Geburtstag feiert: ein geeigneter Partner, um mit ihm das junge Kind des Fotojournalismus aus der Taufe zu heben. Denn Nadar, der die Fotoserien mit Interviews begleitet, will damit den »Journalismus von morgen« inaugrieren, welcher vor allem auf einer neuen, lebendigen Fotografie beruht, die ohne Atelierszenerie, Posen und gekünstelte Mimik auskommt. Natürlichkeit und Unbefangenheit sind

jetzt gefragt, mit dem Gesichter- und Seelentheater der ersten Jahrzehnte ist Schluß. Die ganze Welt wird zum Gesichter-Arsenal, zum Jagdrevier, in dem der fotografische Freischütz trefflich jagen kann. Das »Posieren«, das Ins-Bild-Gesetztwerden, wird nun zur Aufgabe der Klienten selbst: sie sind Subjekte, die sich selbst zu Objekten, zu fotografischen Zeige-Objekten machen müssen. Chevreul, das Jahrhundert-Objekt, hat da übrigens keinerlei Problem, er schneidet Grimassen, gestikuliert, schwadroniert – der wohlgelaunte Weltverbesserer in Person.

Beim bisherigen Posieren wurde man in ein Arrangement hineinversetzt und stillgestellt, gleichsam als Stilleben angerichtet. Jetzt, im späteren 19. Jahrhundert, setzt der Kampf ein gegen die Pose im Namen der Natürlichkeit. Die gesamte fotografische Situation kehrt sich damit um. Von der »objektiven« Pose, eingebettet in eine Situation, die von ferne an einen Kampf erinnert – Dolf Sternberger hat in diesem Zusammenhang schön von dem »kalten Blick des Objektivs« gesprochen, den die Porträtierten der Frühzeit auszuhalten mußten –, führt der Weg über die psychotechnisch raffinierte Bühne des Magiers, des Gesichterzaubers, zu einer »subjektiven« Pose, bei der der Klient zu leisten hat, was früher Dekor, Draperie und Mobiliar bewerkstelligten. Fortan obliegt es dem Subjekt, sich in ein fotografisches Objekt zu verwandeln und herauszufinden, welche Gesichter es schneiden soll.

Das geht nicht ohne Verwicklungen ab, und diese Verwicklungen sind nicht mehr theatralischer, sondern imaginärer Art.

»Das Porträtfoto«, schreibt Roland Barthes in seinem Buch über die Fotografie, »ist ein Kräftefeld, in dem sich vier imaginäre Linien überkreuzen . . . Vor dem Objektiv bin ich gleichzeitig: der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Fotograf mich hält, und der, an dem er seine Kunst demonstriert.«⁴

Im Schnittpunkt dieser Linien steht ein Mensch, der nicht weiß, wie und als was er sich ins Bild setzen soll, und der darüber von einem Gefühl der Unauthentizität beschlichen wird. Je mehr er dieses abzuwehren sucht, indem er sich selbst bzw. den, für den er sich hält, den, für den er gehalten werden möchte usw. imitiert, umso tiefer verstrickt er sich. Zugleich aber ist mit diesem Gefühl von Unauthentizität, mit dieser Verunsicherung ein *produktives* Element geschaffen, führt sie doch zu einem rastlosen Ausprobie-

ren immer neuer Gesichter vor dem Objektiv der Kamera. Die Verlagerung des Posierens auf die Seite des zu Fotografierenden wirkt somit als unausgesprochene Aufforderung zum Gesichterschneiden, als Anreizung zur Erzeugung »fotogener« Gesichter. Mit demselben Zuge, mit dem die Fotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts die alten malerischen und rhetorischen Posen durchstreicht, schafft sie eine neue Situation, der wir die Unmasse neuer Posen und neuer, nämlich *fotogener* oder zu deutsch: mit Mitteln des Fotos erzeugter Gesichter des 20. Jahrhunderts verdanken.

Bleiben wir noch ein wenig bei unserem etwas willkürlich gewählten Konstruktionspunkt für die Live-Fotografie, dem Jahr 1886 und den Serienbildern Nadars. Denn die Jahre 1870 bis 1890 bedeuten eine entscheidende Phase auf dem Wege zu einem neuen Verhältnis von Gesichtern und Bildern.

Bis dahin hatte sich die Fotografie in erster Linie in Konkurrenz zur Malerei gesehen und ihre Anstrengung auf das »synthetische«, d. h. viele, möglichst wesentliche Ausdrücke des Gesichts umgreifende Porträt gerichtet. Auf diese Weise hatte sie versucht, dem Vorwurf des Zufälligen, Mechanischen und Seelenlosen zu entgehen, wie er von seiten der Malerei beständig gegen sie erhoben wurde. Jetzt vollzieht sie eine Wendung zur Selbstbehauptung. Die Fotografie bekennt sich offen zu ihrem analytischen Charakter und behauptet darin ihre Stärke gegenüber der Malerei. 1902 formuliert George Bernard Shaw polemisch das neue Selbstbewußtsein der Fotografie:

»Der Maler ist es, der nur eine Ansicht der Person geben kann. Velasquez, mit all seinem Können, hatte nur einen Philipp, Van Dyke nur einen Charles, Tenniel nur einen Gladstone, Furniss nur einen Sir William Harcourt, und keiner von diesen entspricht der Realität. Die Kamera macht aus einer Person authentische Porträts von mindestens sechs verschiedenen Personen und Charakteren.«⁵

Das eine, ideale Gesicht des Menschen wird zerlegt in viele, reale und spezielle Gesichter. Die Einheit der Person wird gleichsam »photolytisch« behandelt, sie wird aufgesprengt in die Vielfalt ihrer Ausdrücke und Aspekte. Das hat technische Voraussetzungen, wie sie erst jetzt gegeben sind. Aber ebenfalls erst jetzt, da die fotografische Gesichtsbehandlung nicht mehr nur Sache der Künstler-Fotografen ist, formieren sich die *Interessen* an solchen

partialen und isolierten Gesichtsmomenten. Man hätte schwerlich so viele neue »Wahrheiten« des Gesichts entdeckt, hätte es nicht ebensoviele neue Erkennungswillen gegeben, die das Gesicht als ihre eigenste Fläche entdecken und besetzen.

Welches sind die neuen Erkennungswillen, die neben die alten Interessen am Gesichtsbild treten – und bei diesen alten Interessen denke man nicht nur an Kunst und Repräsentation, sondern auch an den Wunsch nach Erinnerung, man denke an die zahllosen Toten-Bilder des 19. Jahrhunderts (nicht zuletzt von toten Kindern, die bei dieser Gelegenheit zum ersten und letzten Male fotografiert wurden) – welches also sind diese neuen Erkennungswillen?

Da ist zunächst die Wissenschaft, in ihrer vordersten Linie die Ausdruckswissenschaft, deren bedeutendstes Werk von Charles Darwin stammt: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen* erscheint im Jahre 1872. Diese junge Wissenschaft, eine Vorläuferin der Anthropologie und Ethnologie des 20. Jahrhunderts, eine Erbin und Nachfolgerin der Physiognomik und Pathognomik des 18. Jahrhunderts, entwickelt bald großen Bedarf an Gesichtsbildern. Wissenschaftlichem Interesse dienen auch die Lehrfotos der Medizin und die Porträtsammlungen einer emsig typologisierenden und klassifizierenden Psychopathologie: hier dient die Fotografie dazu, pathologische Züge zu bestimmen und sichtbare Normen von Gesundheit aufzustellen.

Neben der Wissenschaft entwickelt die Polizei ein Interesse an der Fotografie. Die Anfänge der Kriminalfotothek oder des sogenannten Verbrecheralbums datieren auf das Jahr 1854, als zum ersten Mal ein Mensch mit Hilfe einer fotografischen Aufnahme eines Deliktes überführt wurde. Das Verfahren macht rasch Schule und wird, vor allem in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, verbreitet und systematisiert. Neben der Anthropometrie von Bertillon und der Identifizierung von Fingerabdrücken stellt das kriminalistische Porträt eines der wichtigsten Fahndungsmittel des modernen Polizeiwesens dar und ersetzt weitgehend die ungenauen und willkürlichen »Signalements«, die Ausschreibungen zur Fahndung, jene oftmals unbeholfenen oder literarisch schillernden Beschreibungen eines Menschenäußeren.

Daß auch Politiker und Presseleute schon bald Interesse am Foto, speziell am Nachrichtenfoto, zeigen sollten, liegt auf der

Hand: die einen wollen bekannt werden, die anderen bekannt machen. Dank seines weit verbreiteten Porträts ist der Politiker den Massen ein Bekannter, dank der zugreifenden Momentaufnahme ist ihnen selbst sein Mienenspiel vertraut. Georg Simmel hat sehr früh bereits auf die soziologische Bedeutung dieses visuellen »Kennens« hingewiesen, dessen Möglichkeit unter anderem in der Massenfotografie liegt.

Schließlich tritt seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts, etwa seit der Entwicklung der »Kodak«-Kamera von Eastman im Jahre 1888, zu all diesen, sagen wir: offiziellen Interessen an der Fotografie, speziell am fotografischen Gesichtsbild, noch die massenhafte Praxis der Amateure. Doch auf die vielfältigen und eher sentimentalischen Motive ihres »Knipsens« wollen wir hier nicht eingehen, sondern uns an das Erkennenwollen und Zu-Erkennen-Geben von Wissenschaften, Polizei, Presse und Politik halten.

Von ihnen geht seit dem Ende des letzten Jahrhunderts eine gewaltige Nachfrage nach Porträts aus, die den alten Status des Bildnisses als Privileg der Vornehmen, der Reichen und der Mächtigen revolutionieren. In seinem Buch *Überwachen und Strafen* zeigt Michel Foucault, wie sich im 18. Jahrhundert vermittels recht unscheinbarer Disziplinarverfahren wie der *Prüfung* so etwas wie eine »Schriftmacht« ausbildet, die alle Individuen erfaßt, auch und gerade die zuvor unbeschriebenen, die gemeinen Leute. Allesamt werden sie nun in ein »Netz des Schreibens und der Schrift« versetzt, das alle Eigentümlichkeiten des Individuums umgreift und – tendenziell – seine geringfügigsten Äußerungen registriert.

»Lange Zeit hindurch war die beliebige, die gemeine Individualität unterhalb der Wahrnehmungs- und Beschreibungsschwelle geblieben. Betrachtet werden, beobachtet werden, erzählt werden und Tag für Tag aufgezeichnet werden waren Privilegien. Die Chronik eines Menschen, die Erzählung seines Lebens, die Geschichtsschreibung seiner Existenz gehörte zu den Ritualen seiner Macht. Die Disziplinarprozeduren kehren dieses Verhältnis um, sie setzen die Schwelle der beschreibbaren Individualität herab und machen aus der Beschreibung ein Mittel der Kontrolle und eine Methode der Beherrschung.«⁶

In den Dossiers der Schulen, der Krankenanstalten usw. wird aus der Schrift im Sinne des Beschriebensewerdens ein Kontrollmittel der Vielen. Nach wie vor also hat die Schrift eine politische Funktion, aber diese Funktion hat sich umgekehrt.

Vielleicht stellt das, was sich beginnend in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und mit Hilfe der Fotografie vollzogen hat, eine ähnliche Umkehrung in der politischen Funktion des Bildes, speziell des Gesichts-Bildes dar. Von nun an wird niemand mehr bilderlos, wird niemand mehr gesichtslos leben: in den Jahren 1870 bis 1890 ereignet sich so etwas wie die Geburt des *homo photographicus*, des modernen Bildermenschen. In diesen Jahrzehnten vollzieht sich eine wahrhafte Revolution in der abendländischen Kultur, soweit sie es mit Bildern oder, besser: mit dem Bilderhaben oder Bildersein der Menschen, zu tun hat. Nur war diese Revolution unscheinbar, unspektakulär, grau und massenhaft gegenüber dem strahlenden Aufstieg des neuzeitlichen Herrscherporträts, von dem so viel die Rede gewesen ist. Sie ist auch deshalb so schwer greifbar, weil sie uns »zu nahe« ist, im zeitlichen wie im körperlichen Sinne. Zu eng klebt sie an jener Selbstverständlichkeit, die darin besteht, daß wir alle ein (oder mehrere) Gesichter haben, daß wir unser Gesicht anderen hinhalten und daß wir in einer Gesellschaft von Gesichtern leben.

Neben die »Schriftmacht« also, der die Individuen seit einem Jahrhundert unterliegen, tritt gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine weitere große Strata der Wissenserhebung und der Kontrolle, die die andere nicht verdrängt, sondern ergänzt und erweitert: eine »Bildermacht«. Sie ist auch deshalb so unscheinbar und wird so bereitwillig akzeptiert, weil sie wie eine reine Demokratisierung des alten Bilder-Privilegs – und das heißt immer: Gesichter-Privilegs – auftritt und weil tatsächlich die Fotografie Ruhmes- und Lobeswerke eigener Art wie das Starwesen hervorbringen wird, Glorifizierungsweisen, welche die Masse faszinieren und den Amateur inspirieren werden, selbst aktiv in den Betrieb der neuen Bildermacht einzusteigen.

Diese Einlassung des menschlichen Gesichts in eine breit gestreute und auf viele »Instanzen« verteilte Bildermacht ist gemeint, wenn wir von der Erfindung des *fotogenen Gesichts* am Ende des 19. Jahrhunderts sprechen. Dieses Gesicht ist freilich nicht einheitlich, in ihm sind Bilder verschiedenster Herkunft zu einer künstlichen Einheit verschnürt, darunter auch alte, vorfotografische Bilder. Doch dieses Gesicht ist nicht mehr, wie in früheren Jahrhunderten, eine Fläche unter den vielen Flächen der Welt, die wie diese lesbar oder unlesbar ist. Es ist auch nicht mehr, wie für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert, die Ausdrucks-

fläche eines Charakters oder – romantisch – einer Seele, die man mit den Mitteln von Physiognomik und Pathognomik zu ergründen sucht, sondern es ist eine Collage aus fotografischen Flächen, die ganz speziellen wissenschaftlichen, kriminalistischen und journalistischen Lesarten unterliegt.⁷ Ist es ein Wunder, wenn endlich der Foto- und Hyperrealismus der letzten Jahrzehnte in diesen Gesichtern nicht mehr die Tiefe einer Menschenseele, sondern nur noch das Nebeneinander und Ineinander fotografischer Flächen und Zitate, wenn die Fotografie in diesen Gesichtern nur noch sich selbst als erste und letzte Referenz entdeckt?⁸

Wenn man im Zusammenhang mit dem »fotogenen Gesicht« davon spricht, daß die Fotografie Gesichter »macht«, klingt das technizistisch und produktivistisch, es klingt nach einer überzogenen Metapher. Man kann nicht, wie wir gern möchten, die Termini Gesellschaft, Politik, Fotografie und Gesicht enger fassen, als es in den Sozialgeschichten der Fotografie und des Porträts bisher geschieht, ohne den Terminus des »Gesichts« seiner vermeintlichen Selbstverständlichkeit zu entreißen. Das Gesicht ist, behaupten wir also, nichts schlechthin Gegebenes, nichts, was vor oder außerhalb des Politischen und Ikonischen »da ist«, sondern ein künstliches und politisches Gebilde. Alfred Döblin hat diesen Aspekt des Gemachten an den Gesichtern bemerkt, als er sein Vorwort zu den Bildern August Sanders schrieb.⁹ Darin spricht Döblin zunächst von der alle Gesichter gleichmachenden Gewalt des Todes, bevor er sich den fotografischen Porträts zuwendet:

»Während uns aus den Totenmasken überwältigend die eine gleichbleibende Anonymität entgegentritt – wir blicken in eine große eigentümliche Mondlandschaft –, so sehen wir hier – Individuen? Merkwürdig. Man würde glauben, man sieht Individuen. Aber plötzlich – merkt man, man sieht auch hier keine Individuen! Es ist zwar nicht die große, eintönige Mondlandschaft des Todes, deren Licht auf allen Gesichtern liegt, es ist etwas anderes. Und was? Wir sprechen jetzt von der erstaunlichen Abflachung der Gesichter und Bilder durch die menschliche Gesellschaft, durch die Klassen, durch ihre Kulturstufe. Dies ist die zweite gleichmachende oder angleichende Anonymität.«

Döblin hat das, was die Gesellschaft den Gesichtern antut, ausschließlich im negativen Sinne als »Abflachung« begriffen. Über den produktiven Beitrag der Fotografie zur gesellschaftlichen Gesichtung verliert er kein Wort. Über die Fotografie äußert sich

auch Georg Simmel nicht, als er in seinem »Exkurs über die Sinne«¹⁰ auf die soziologische Bedeutung des Betrachtens und Kennens von Gesichtern zu sprechen kommt. Für ihn sind es die öffentlichen Verkehrsmittel, die es den Menschen ermöglichen, sich minuten- und stundenlang anzublicken, ohne ein Wort miteinander wechseln zu müssen. (Statt dessen, möchten wir ergänzen, wechseln sie Blicke und Gesichter.) Von der Fotografie als *dem* öffentlichen Gesichtsbeförderungsmittel par excellence ist, wie gesagt, nicht die Rede; wohl aber weist Simmel in Richtung einer Soziogenese des modernen Gesichts, wenn er davon spricht, daß der »moderne Verkehr« mit seiner erweiterten Blick-Gesicht-Relation »die generellen soziologischen Gefühle auf ganz veränderte Voraussetzungen« stellt. Denn es ist, und das registriert Simmels formale und ästhetische Betrachtung genau, soziologisch durchaus nicht gleichgültig, wenn die Menschen sich derart häufig und lange ihre Gesichter präsentieren und schließlich – dank Fotografie und Presse – dieses Gesichterzeigen noch unabhängig von Ort und Zeit und reproduzierbar machen. Wenn eine Gesellschaft derart penetrant »gesichtet« ist, dann darf man vermuten, daß die Gesichtsflächen auch politisch besetzt sind, daß also die Gesichtsflächen nicht nur sentimentale, ästhetische oder signalpraktische Bedeutung haben, sondern Stützpunkte für Machtbeziehungen darstellen. Freilich nur für spezifische: »gewisse Machtverbindungen«, heißt es bei Deleuze und Guattari, »beruhen auf Gesichterproduktion, andere nicht. In primitiven Gesellschaften etwa spielt sich wenig über das Gesicht ab . . .«¹¹

In den Gesellschaften der europäischen Zivilisation hat sich zunehmend mehr über das Gesicht abgespielt; die Geschichte des Porträts ist auch eine Geschichte der europäischen Gesichterpolitik. In der, so meinen wir, ein spätes und wichtiges Kapitel noch zu schreiben ist, eben das einer alltäglichen und massenhaften, der fotografischen Gesichterpolitik. Ihren Chronisten innerhalb des fotografischen »Mediums« selbst hat diese Gesichter-Bilder-Politik seit langem gefunden. Wenn es stimmt, was Deleuze und Guattari behaupten, daß man das »Gesichter-Haben« nicht von der Seite des Individuums, sondern von der der Gesichterfabrikation, nicht von der Seite des Gesichteten, sondern von der der Gesichtung her betrachten muß (woraus sie folgern: »Man rutscht eher in ein Gesicht hinein, als daß man eines besitzt . . . Nicht ein Subjekt wählt zwischen Gesichtern, sondern die Gesichter wäh-

len ihre Subjekte«¹²⁾, dann ist damit nur eine These aufgestellt, die August Sander vor mehr als fünfzig Jahren mit den Mitteln der Fotografie formuliert hat.

Aber auf welche Gewährsleute wir uns auch immer berufen – die Tatsache des Gesichter-Habens und -Zeigens (und auch die des Nicht-Habens, -Verlierens oder -Versteckens), erst recht die mit fotografischen Mitteln bewerkstelligte, ist alles andere als ein unschuldiges und rohes Faktum. Sie ist jeder Selbstverständlichkeit, jeder scheinbaren Natürlichkeit zu entkleiden: das »ewige Antlitz« ist eine Fiktion; Gesichter werden von der Gesellschaft nicht entfremdet oder abgeflacht, sondern von ihr erzeugt. Das *foto-gene Gesicht* ist nicht die Maske einer von der Gesellschaft über das Individuum verhängten Rolle, sondern eher ein prothesenhaft erweitertes und an die Gesellschaft angeschlossenes Gesicht. Es ist integraler Bestandteil unserer technisch bzw. durch Medien verbundenen Öffentlichkeit von Sinnen, Organen und Körperflächen, integraler Bestandteil dieser Prothesen-Öffentlichkeit; es ist eine Fläche unter den vielen Bild-, Ton-, Sprach- und Organflächen, die unsere Gesellschaft erfand, verband und verwaltet.

Nur wenn man sich diesen speziellen Status des Gesichts (das wir ungefähr dort tragen, wo die Früheren ein »Antlitz«, einen »Kopf« oder was auch immer trugen) anhand seiner Fotogenese, also anhand seiner Ausbildung und Besetzung durch eine fotografische Bildermacht verdeutlicht, kann man anfangen, die Gesichter-Bilder-Politik als eine Herausforderung zu begreifen, der es auf ihrem Niveau und in ihrem Felde zu antworten gilt.

Vielleicht wird es in dieser Perspektive möglich, eine andere Kritik des Gesichter-Bilder-Verhaltens in unserer Gesellschaft durchzuführen, sei es im Blick auf die Parteiplakate der letzten Landtags- und Bundestagswahlen, die immer weniger Text durch immer mehr Politiker-Gesicht ersetzen, sei es im Blick auf die Kriegsbemalungen der Stämme von Punks, Teds, Mods und Rokkern, die in ganz ähnlicher Weise auf verbale Argumentation verzichten. Weder sind die Plakate der Parteien noch ist »die Jugend« sprachlos geworden – nur argumentieren sie nicht mehr auf der Ebene einer Diskurspolitik, sondern auf der einer *Bilder-Politik*. Ermöglicht wird das dadurch, daß es in dieser Gesellschaft verschiedene Strata des Politischen gibt, von denen nur einige sprachlich sind, während andere eigene Ausdruckssubstanzen und -flächen besitzen. Eine davon ist die Bilderpolitik des Gesichts, die

allerdings so lange verkannt wird, wie man das Politische nur in den klassischen Rahmen von Rhetorik, Ökonomie und evtl. Militär sieht. Aber genau diese Bilderpolitik des Gesichts steht hinter den Bemühungen ums richtige Image – und es scheint, als verbande sie auf hinterhältige Weise die Bonner Politiker mit jener »Jugend«, die ihnen so fremd geworden ist.

Comment défaire le visage? fragen Deleuze und Guattari – »Wie soll man das Gesicht auflösen bzw. abschaffen?« Und ihre Antwort, entschieden anti-fotografisch, lautet: »Nie wird es uns gelingen, uns wieder einen primitiven Kopf und Körper zu geben, einen menschlichen, spirituellen und gesichtslosen Kopf. Im Gegenteil, das führte nur dahin, daß wir von neuem Fotos machten . . .«¹³

Anmerkungen

- 1 In diesem Sinne hat auch Klaus Honnef jüngst Polaroids aus einer New Yorker Disco kommentiert: »Aber auch ihre Gesichter waren geborgt. Ihre Bilder sind bereits fotografisch geprägt. Durchtränkt von fotografischen Bildern, die früher einem massenhaften Konsum gedient haben. Von Bildern der Werbung, der Mode, von Glamourfotos der Stars . . .« *Kunstforum* 52, Köln 1982, S. 128.
- 2 Nadar, zitiert nach Susan Sontag, *Über Fotografie*, München 1978.
- 3 A. A. E. Disdéri, *Praxis und Ästhetik der Porträtphotographie*, in: W. Wiegand, *Die Wahrheit der Photographie*, Frankfurt 1981, S. 107, 119, 120.
- 4 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, S. 29. Vgl. auch die schöne Stelle bei Mechtilde Lichnowsky, *Der Kampf mit dem Fachmann*, München 1978 (Leipzig 1924), S. 42: »Wer kennt ihn nicht, den Fachmann, der sich Lichtbildner nennt? Was ich will, weiß ich. Was er kann, weiß ich auch. Am besten weiß ich, was er *könnte* – und das weiß er nicht. Er hingegen weiß, was er will, und daß ich nicht weiß, was *ich* will. Er will – was ich weiß; da er aber nicht kann, was er *könnte*, wenn er wüßte, was ich weiß, und nicht will, was er nicht weiß, daß er *könnte*, wenn er wüßte, was ich will – so entsteht ein Lichtbild. Diese kann ich nicht brauchen. Ich müßte zu einem anderen Fachmann gehen, und da wüßte ich wiederum, was ich will und was er nur kann, wenn er auch wüßte . . .«
- 5 G. B. Shaw, *Das Unmechanische der Fotografie*, in: W. Kemp, *Theorie der Fotografie*, Bd. 1, München 1980, S. 225.

- 6 M. Foucault, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt 1976, S. 246 f.
- 7 Das ist übrigens auch der Grund dafür, daß, wie Rudolf Kassner bemerkt hat, die Physiognomik im 20. Jahrhundert »nicht mehr stimmt«.
- 8 Walter Grasskamp (in *Kunstforum* 52, Köln 1982, S. 14 ff.) greift allerdings zu kurz, wenn er von dieser *wirklichen* Wahrheit der Porträtfotografie (Bilder sind Bilder von Bildern, nicht von Menschenwahrheiten, -seelen, -charakteren) her den *physiognomischen* Wahrheitsanspruch in der Fotografie denunziert. Er übersieht, daß im Hintergrund der Fotografie als *reinem* Bilderdienst (Kunstfoto, Modefoto, Werbung . . .) stets noch eine Fotografie als Wahrheits- oder Erkennungsdienst funktioniert, in der der physiognomische Anspruch sozusagen zwanghaft realisiert ist, und daß unser »Lesen« von Fotos so lange unrein bleiben, d. h. ständig wieder in Wahrheits- und Seelentiefen absinken wird, als sämtliche Oberflächen des modernen *homo psychologicus* zu »Tiefenoperationen« erhalten müssen. In unseren Gesellschaften ist das *Image* nicht nur eine Fotokosmetik des Gesichts, sondern zugleich eine Tiefenkosmetik der »Seele«. Andererseits waren die Gesichter nie so sehr »beseelt« wie nach anderthalb Jahrhunderten Fotografie. Die Gesichtsbilder *sind* Seelenbilder – und umgekehrt: »Gesicht« und »Seele«, von der Physiognomik noch als Signifikant und Signifikat getrennt, sind durch die Fotografie im *Imaginären* verschweißt.
- 9 »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, Vorwort zu A. Sander, *Antlitz der Zeit*, Neuaufl. München 1976, S. 15.
- 10 In: G. Simmel, *Soziologie*, München und Leipzig 1922.
- 11 G. Deleuze und F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris 1980, S. 215.
- 12 A.a.O., S. 217, 220.
- 13 A.a.O., S. 231.

Claus-Dieter Rath

Die öffentliche Netzhaut: Das fernsehende Auge

Kino-Szene:

»Ein schrilles Klingelzeichen lädt uns ein. Eine Bude besonderer Art bietet in ihrem Aushang riesige gemalte Gesichter, Photographien von Küssen, von Umarmungen, von Reiterszenen. Wir treten in die Dämmerung einer künstlichen Höhle. Tanzend fällt leuchtender Staub auf die Leinwand; unsere Blicke verlieren sich in ihm; er nimmt Körper und Leben an; er zieht uns mit sich in ein schweifendes Abenteuer: wir überwinden Zeiten und Räume, bis eine feierliche Musik die Schatten von der wieder weiß gewordenen Bildwand verscheucht hat. Wir gehen hinaus, und wir sprechen über Vorzüge und Fehler eines Films.«¹

Radio-Szene:

»Als sich Ende Dezember 1942 die deutsche Katastrophe von Stalingrad abzeichnete, die Nordafrika-Front zusammengebrochen und das Ende von Hitlers Herrschaft in Europa noch deutlicher vorauszusehen war, gelang dem deutschen Rundfunk durch eine bis dahin einmalige technische Leistung eine von vornherein kalkulierte propagandistische Tiefenwirkung, wie sie in dieser Steigerungsform nur mit Hilfe des Radios erzielt werden konnte. Nach enormen technischen Vorbereitungen, die aufs feinste aufeinander abgestimmt worden waren, wurden am 24. Dezember 1942 zur ›Weihnachtssendung‹ 30 Übertragungsstellen in Hitlers Herrschaftsbereich vom Eismeer bis Nordafrika, von der Wolga bis zur Atlantikküste (. . .), über den ›Äther‹ angerufen und gaben Antwort, vereinigten sich zum Zwiegespräch, beglückte Grüße von Eltern, der Ruf eines Kindes, eine dunkle Soldatenstimme: ›Hier ist Stalingrad, die Stadt an der Wolga!‹ Dann vereinigten sich die Stimmen aller Teilnehmer an den Mikrofonen zum gemeinsamen Gesang eines Weihnachtsliedes. Der Rundfunk lebte vom Augenblick, machte seine Schwäche zur Stärke, demonstrierte seine Überlegenheit, Triumph des simultanen akustischen Mediums, übertrug Erleben, das Tränen hervorrief und Sehnsucht erfüllte. Dann aber der ›Ruf zur Volksgemeinschaft‹ – der gemeinsame Choral: ›Und wenn die Welt voll Teufel wär, es muß uns doch gelingen!‹ Zu solcher Wirkung wäre Druckerschwärze nicht fähig gewesen.

Der Rundfunk nutzte seine ›raumüberwindende Kraft‹, verschmolz die

räumliche Weite mit dem persönlichen Bereich menschlichen Fühlens, vereinte die Wiederhörensfreude von Menschen, die der Krieg getrennt und in unendliche Ferne entrückt hatte. (. . .) Einzelgeschehen wurde mit Hilfe der Technik verkoppelt und erzielte erst dadurch den elektrisierenden Effekt.«²

Vorschau auf eine künftige Szene:

Rudolf Arnheim (1933):

»Mit dem Hinzukommen des Bildes verliert der Rundfunk seine Eigenart als neues Ausdrucksmittel und wird reines Verbreitungsmittel. (. . .)

Das Fernsehen wird uns nicht nur, wie der Film, die Welt abbilden – und diese Bilder werden farbig und vielleicht auch räumlich sein –, sondern die Abbildung dadurch umso faszinierender machen, daß wir anstelle des bloß Aufgezeichneten, Aufbewahrten ferne Vorgänge im Augenblick ihres Geschehens miterleben werden.

Mit dem Fernsehen wird die dokumentarische Fähigkeit des Rundfunks ins Ungeheure gesteigert. Die reine Hörwelt ist (. . .) verhältnismäßig arm an dokumentarischen Qualitäten. Ohne die Vermittlung eines Sprechers – des schildernden Wortes also – bleibt das Abbild eines Geschehens, das uns der Rundfunk »überträgt«, allzuoft dürftig bis zur Unverständlichkeit. (. . .)

Unser Ohr ist vor allem ein Werkzeug des Verstandes, des Gehirns, Empfänger des schon Geformten. Sehen aber ist Anschauung, Erfahrung, Sammeln von sinnlichem Rohmaterial.

Mit dem Fernsehen wird der Rundfunk dokumentarisch. Erst wenn er auch dem Auge dient, läßt er uns anschaulich miterleben, was in der großen Welt um uns vorgeht. Wir sehen das auf dem Hauptplatz der Nachbarstadt herbeigeströmte Volk, sehen den Regierungschef des Nachbarstaates sprechen, wir sehen die Boxer jenseits des Meeres um die Weltmeisterschaft kämpfen, sehen die englischen Tanzmusiker, die italienische Koloratursängerin, den deutschen Gelehrten, sehen die rauchenden Trümmer zerstörter Eisenbahnwagen, die Maskenzüge des Karnevals, sehen aus dem Flugzeug zwischen Wolken die Schneeberge, sehen die Fische durch die Fenster des Unterseebootes, die Maschinen der Autofabrik, das Expeditionsschiff im Kampfe gegen das Polareis. Wir sehen die Sonne über dem Vesuv und in der nächsten Sekunde die Lichtreklamen im nächtlichen New York. Der Umweg über das beschreibende Wort, die Schranke der fremden Sprache verschwinden: die große Welt selbst lebt ihr Leben in unserem Zimmer. (. . .)

So erweist sich das Fernsehen als ein Verwandter von Auto und Flugzeug, als ein Verkehrsmittel des Geistes.«³

Fernsehen ohne Szene:

Fernsehen kennt keine Vorhalle, kein Zufühkommen, ungeduldiges Warten, keine Sitzreihen, keine Platzanweiserin, keine durchgesessenen Klappsitze, keinen störenden Vordermann, kein unbekanntes Parfüm, keine dampfenden Mäntel, keine Dunkelheit. Kein Versuch, sich heimlich eine Zigarette anzustecken, keine rollenden Cola-Dosen und kein sich öffnender Vorhang. Fernsehen ist immer schon da. Bilder-Radio und Heim-Kino. Plus . . .

Einem kleinen Kühlschrank ähnlich steht der Kasten im Raum. Inmitten von Objekten, die zum Teil rituelle Bedeutung haben, von Souvenirs, Schränken, Vasen, ›Kunst‹ und ›Kitsch‹ steht das Fernsehgerät als Teil der Wohn-Ästhetik.

Der Apparat ist Teil der ›materiellen Kultur‹, Gegenstand in sozialem, räumlichem, zeitlichem, situativem und medialem Kontext.

Die Sitzecken haben sich auf diese Leerstelle im Raum ausgerichtet: Das Gegenüber der Couch sind nicht mehr die Sessel oder die Tür, sondern ist der Apparat.⁴

Die Väter des deutschen Fernsehens haben es mit verschiedenen programmatischen Konzepten benannt: Zauberspiegel, Fenster zur Welt, fünfte Wand.

Im Ruhezustand schaut einen eine grau-beige, leicht gewölbte Glasscheibe an, in der sich Licht, Einrichtungsgegenstände und auch die Bewohner matt spiegeln.

Drücken wir auf den Knopf: Die aktivierte Mattscheibe läßt sich knisternd auf. Ein dünnes Pfeifen, es rauscht und flimmert. Unschärf erkennt man Zeilen und rasende Punkte. Ein Kanal liefert uns schließlich sprechende Bilder.

Wir schalten weiter und sehen den Oberkörper einer Sprecherin. Auf dem nächsten Kanal irritieren uns die schwarzen Streifen, die einen uns bekannten Breitleinwand-Film umrahmen. Die Kinolandschaft wirkt schwächig.

Der Apparat erscheint als Kreuzung aus dreidimensionaler Guckkastenbühne und zweidimensionalem Wechselrahmen.

Ab und zu geht ein elektrisches Zucken durch das Bild. Plötzlich scheint alles tot. Wir sind abgeschnitten. Wir allein? ..

Das Gerät summt noch. Ist die Empfangsantenne beschädigt? Ob wir alle isoliert sind – wie vor einigen Jahren in der Bretagne, als ein Umsetzer in die Luft gesprengt worden war? Ist im Studio Unordnung ausgebrochen? Beim Auftauchen des Schildes ›Kurze

Unterbrechung beantwortet sich unser Fragen. Die andern sind noch da. Wir gehören weiter dazu. Wir sind dabei.

Rasche Schnittfolgen lösen endlose Großaufnahmen ab. Wir sehen sprechende, schweißbeperrte Köpfe oder Reptilien mit Zwölftonmusik.

Ereignisreich, ereignisarm wie ein Aquarium steht der Apparat in der Ecke.

In *Arabesque* von Stanley Donen zerbricht die Glaswand des Aquariums, und Wasser, Fische und andere Meerestiere ergießen sich in den Raum des Zuschauers. Der Bildschirm scheint hingegen eine schußsichere Glasplatte, auf die alle möglichen Gefahren auftreffen können, ohne uns Schaden anzutun.

Das Auge kann als Teleskop sich Einzelheiten herausuchen, kann den Bildschirm auflösen, kann in die Mattscheibe hinein- und durch die Mattscheibe hindurchstarren.

Eine Person, die blickt, ohne jemanden oder etwas Bestimmtes anzublicken, erklärt das Programm.

Switching – Elektronisches Blättern

Solange es nur ein einziges Programm gab, folgten Auge und Ohr gleichsam einem Zeigestock des Moderators, der durch die Sendungen führte. Im zeitlichen Nacheinander kündigte er mit dem »Und jetzt sehen Sie . . .« die nächste Moritat an.

Mit zwei und mehr Programmen beginnt ein elektronisches Blättern – das der Behandlung der Illustrierten verwandt ist. Es tut sich nicht ein Rundblick auf – wie aus einem Panoramafenster –, sondern ein Blick in die Welt ohne Perspektive.

Was anfängt zu strömen und zu purzeln, entwischt bald der Ordnung seiner Darstellbarkeit in einer Programmzeitschrift, in der man vielleicht das Wichtige und Interessante angekreuzt hat.

Der Zug von Bildern, Tönen, Worten, der vorbeigleitenden Schriften hat die Sogwirkung einer Tunnelbahn . . . oder eines schwarzen Loches.

Die Spannung besteht nicht in der einzelnen Geschichte, die da auf der Mattscheibe abläuft, sondern in der Assoziation der einzelnen Splitter, ihrer Übereinstimmung, in Gegensatz, Wiederholung, Kluft. Sie funktioniert über die Aktivierung von Assoziatio-

nen und die Neuverknüpfung von Wahrnehmungen und Resten durch Bild-, Text- und Ton-Metaphern, die gewissermaßen ruckartig an die nächste Einstellung oder Sequenz verkleben.

Die Imagination schwingt sich auf die Welle.

›Was gibt es noch?‹ Lauernde Haltung. Bildgier. Heißhunger. Man reitet auf den Höhepunkten der einzelnen Wellen hin und her. (Natürlich ruht man sich auch mal aus oder konzentriert sich auf einen ganz bestimmten Programmteil.)

Wenn beim ›Reinschauen‹ kein tragender Ausgangspunkt erscheint oder wenn die so erzeugte Spannung abflaut, wird der Apparat wieder abgestellt.

Umstellung des Fernsehraums

Es ist zu fragen, welchen dramaturgischen Stellenwert diese Medien-Dimension für das Familien-Theater im Wohnzimmer hat. Sie ist anderer Art als der schlichte Wandschmuck oder das Ausbrechen eines weiteren Fensters im Wohnraum.

Der Raum vor dem Zuschauer bildet eine Art Vexierbild, dessen Realitätsebenen miteinander verschmelzen – die Personen und die Haustiere im Vordergrund, die durch das Fernsehbild im Hintergrund marschieren, das uns Szenen aus dem japanischen Alltagsleben zeigt. Fernsehen ist Fließ-Kulisse. So wird das Interieur ständig anders hergerichtet.

Das Auge springt zwischen Vorder- und Hintergrund. Es kann den Fernseher als Bühne wahrnehmen, auf der heimische Szenen ablaufen.

Das Auge kann im Zimmer umherschweifen und – unterstützt vom Ton – das Interieur ins TV-Geschehen einbauen. Denn der Fernsehraum ist eine Einheit von Sende- und Empfangsraum, von Produktions-, Distributions- und Rezeptionsorten.

Der fernsehende Mensch sieht sich aus der Verantwortung gerückt: Er hat den Überblick, muß aber nichts bewegen. Er kann sich zugleich im Zentrum wie auch an der Peripherie des TV-Welt-Geschehens fühlen.

Alles läuft. Alles wird Ornament. Das Fernsehbild ist Ornament der Situation vor dem Gerät. Die Situation vor dem Gerät ist Ornament des Bild-Ton-Phänomens. Reales, Imaginäres und Symbolisches verschweißen sich.

Klangraum

Das Murmeln. Das unaufhörliche Murmeln der Kommentare, der Dialoge, der Ansagen, der Musik, der Schlager(sänger), der Quizmaster, der quietschenden Autoreifen, der Gewehrsalven, der raschelnden Bettdecken, der Stimme am Telefon, des Stöhnens – und schließlich der Gute-Nacht-Wunsch auf jedem Kanal.

Es klopft an der Wand. Wirklich? »Ist das im Fernsehen?« Ein Hochhausbewohner sagt: »Ich höre manchmal auch Unterhaltungen. Und ich weiß nicht, woher es kommt.«

Schlaraffenland fürs Auge

Die Tatsache, daß alles auftaucht oder zumindest auftauchen könnte, versetzt uns in den Zustand potentieller Allwissenheit und Unsterblichkeit, denn wir sind ja noch einmal davongekommen.

Der Bilderfluß des TV bietet alles. Er ist genauso überdimensioniert wie die riesigen Fische, Frösche und Früchte des Schlaraffenlandes (Flüsse von Milch und Honig, Paläste aus Käse und Würsten).

Der Garten Eden, an den Türhütern vorbei gesehen. Im TV ist alles da, nichts aber ist greifbar. Aber alles wird als Erreichbares oder Machbares gepriesen. Auf alle Fälle hat man den Draht dazu.

Diffusion des Blicks, Zerstreung

Oft werden die Zuschauer – den armen, aber glücklichen Wilden gleich – als träge Masse verstanden, die doch bitte aktiv, kreativ werden möge – sei es auf kognitive oder motorische Weise.

»Die Zahlen seit dem 1. Oktober 1973 bestätigen, daß die Zuschauer ihr Unterhaltungsbedürfnis höher veranschlagen als ihr Informationsbedürfnis. Ganz einfach gesagt: Viele ›mogeln‹ sich um die politische Information herum.«¹ Es geht ihnen weder um politischen Bildungswillen noch um ›Verstehen‹ oder um ›Kommunikation‹. Es geht nicht um Aneignung eines systematisierten,

anwendbaren Erfahrungsschatzes noch um die Akkumulation von Wissen.

Fernsehen tritt als Erweiterung traditioneller Wissensregister (Mega-Bibliothek) und traditioneller Informationsvermittlung (Mega-Parentela) auf. Aber es betreibt auch die Zersetzung des Wissens. Es ist zugleich Agent der Konzentration wie auch der Diffusion, des Aufbrechens traditioneller Strukturen und der Fusion mit ihren Resten: So wie die Magie Elemente der Physik aufnimmt, das Heidentum Elemente christlicher Religion und vice versa, so nimmt das TV Politik, Wissenschaft, Religion in sich auf und verschmilzt sie.

Jegliches Element unterliegt der Fernseh-Dramaturgie. Für den Zuschauer treten nicht religiöser, magischer, wissenschaftlicher, politischer Diskurs als eigene Institutionen auf, sondern sie fließen ineinander, erscheinen nur noch als Mikropräsenzen.

»Flucht durch TV«

Fernsehen betreibt auch Subversion des Sozialen: Es bringt das *Haus* in Bewegung. Die physische Wirksamkeit von Mauern scheint außer Kraft gesetzt. Blick aus dem Fenster wird zugleich Blick *in* ein Fenster, Schaufenster, in dem die Welt sich ausstellt.

Fernsehen schafft einen diffusen Raum: Sowohl einen Raum, der geographisch nicht genau zu umschreiben ist – zwischen Sende- und Empfangsraum –, als auch einen Raum, der Zerstreuung auf relativ risikofreie Weise erlaubt:

Fernsehen ist nicht der zentrierte, gezielte, sehnsüchtige Blick des nach Wahrheit und Erlösung Suchenden, sondern die allein atmosphärische Gewärtigung eines Mediums, das Bilder und Töne liefert.

Im Gegensatz zur Alltagskommunikation zwischen Personen kann man hinsehen oder auch nicht, hinhören oder auch nicht, sich auf anderes konzentrieren, sich an vergangene Stimmungen oder an vergessene Pflichten erinnern lassen, sich auf etwas anderes konzentrieren, man kann all das miteinander kreuzen oder auch einschlafen.

Fernsehen ist Nebentätigkeit beim Bügeln oder Kochen, beim Putzen oder Zeitunglesen. Selten ist der Fernsicht ein gebün-

delter, konzentrierter, einziger. Fernsehen ist eher gelegentliches Aufmerken, Aufschauen aus einer Grundstimmung zerstreuter Aufmerksamkeit. Die Einschaltquote ist keine Zuschauquote. Ich habe eben angeschaltet. Ich bin angeschaltet.

Die Hände von McLuhans Masseur (The medium is the message) greifen da ins Leere.

TV-Droge

Doch die Unverbindlichkeit des Prozesses kann den einzelnen auch binden. Der Haftblick seines Auges saugt sich am Bildschirm fest, bis die Sendezeit zu Ende ist oder bis der Schlaf ihn vom Video-Bild ins Traumbild hinüberträgt.

Man läßt sich vollaufen, und zugleich bleibt man unbefriedigt. In Gegenden mit einer Vielzahl von Programmen kann man zwei oder drei Sendungen parallel anschauen.

»Dabei scheint der Suchakt zu einem Wert an sich zu werden – völlig unabhängig von dem, was man sieht. . . . Man weiß von vornherein, daß das Gesuchte nicht gefunden werden kann, und es ist in der Tat sehr unspezifisch, weil es von der Ordnung der Phantasie, des Wunsches, der Transgression ist und nie in eine einzige Sendung gezwungen werden kann.

Das Ergebnis dieses Hin und Her zwischen den verschiedenen Kanälen und dem zerstückelten Sehen, das daraus folgt, ist immer ein Gefühl der Unzufriedenheit, der verfehlten Verwirklichung, begleitet von einer Art von Schuldgefühl für die Zeitvergeudung und dafür, daß man sich gegenüber den Familienangehörigen isoliert hat.

Es bleibt dann die Hoffnung, daß das Gesuchte morgen gefunden werden könnte, man hatte eben heute einen ›glücklosen‹ Abend; dies scheint der Motor für die regelmäßige Erneuerung dieses Sehverhaltens zu sein.«⁶

Besonders markant verhält sich der einsame Fernseher: »Da er das Geschehen, dem er beiwohnt, nicht mit einer Gruppe teilt und durch die gleichzeitige Einfachheit des Umschaltens . . . übersetzt er jede Kritik, jedes Moment der Verwerfung, jede Pause in der Darstellung in ›action‹; und diese ›Aktion‹ ist eben der Wechsel des Kanals.«⁷

Die Sucht kann sich aber auch Bahn brechen im Video-Kassetten-Marathon nach Sendeschluß.

Der Abwehr-Blick

Gerade angesichts der Pointierung von Gewalt-(neben Liebes- u. a.)Aktionen mag der Fernseher als eine Art modernes Votivbild erscheinen, in dem die Votivanlässe – alle Arten von Unglücken – eben nicht mehr in statischer, sondern in abrollender Weise dargestellt sind.

Tatsächlich ist im Zeitalter des Fernsehens und der strategischen Atomwaffen auch an jedem Punkt der Erde jedes Unglück möglich,⁸ ja ist der ganze Planet auf einmal vernichtbar. Als stellte der Apparat Bedrohung, Versicherung, Danksagung und schützende Institution in einem dar, wird er nicht selten im Herrgottswinkel placiert.

Das Bild hat hier immer etwas Beschwörendes gegenüber dem Abgebildeten – als sei es ein Teil von ihm.

Der Kampf um den Blick

Noch nie konnte der Blick so sehr gelenkt werden wie in der Zeit der vermeintlichen Allsehbarkeit. Denn die Realisierung einer Sendung ist – von der Idee über bürokratische Vorgänge in den Fernsehanstalten, Arbeitsbedingungen und Ästhetiken der Kameramänner und der Cutterinnen über die Abnahme einer fertiggestellten Sendung und übertragungstechnische Probleme – einem Wust von Regeln und Entscheidungen unterworfen, deren Nachgefechte im Wohnzimmer im Kampf um die Fernbedienung stattfinden.

Wohl noch nie in der Geschichte des Bildes ist das Sehen so sehr der Kontrolle unterworfen worden. Zwar durften bestimmte Gegenstände *nicht* gesehen, andere nicht *abgebildet*, wiederum andere nur an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten geschaut werden; noch nie aber war das Blicken als reiner Genußmittelkonsum verstanden worden, dessen Dosis geregelt und dessen Mißbrauch vorgebeugt werden müsse. Die Rede von der ›Droge im Wohnzimmer‹ (Mary Wynn) verdeutlicht uns die Furcht vor dem Zuvielsehen. Gesundheitsbehörden fordern Fernsehenthaltssamkeit. Zugleich jedoch erhöht sich mit Video-Kassetten, Bildschirmspielen und Telematik die Nutzungsdichte dieser Raumfläche und die Diversifikation des Ornaments.

Von der Fließkulisse zum Standbild

Durch die Telematik (*Telekommunikation* und *Informatik*), z. B. »Bildschirmtext«, scheint die Disziplinierung des Sehens gesichert. Man bekommt nur das zu sehen, was man auch will. Fernsehen wird Arbeit.

Telematik: Wirkung in umgekehrter Richtung. Als könne man in den Apparat hineingreifen, ja, als wüchse einem darin eine Zyklopenhand, die alles mögliche ausrichten kann: Waren bestellen, Geld umbuchen, Informationen abrufen usw. Die Effekte der eigenen Fern-Wirkung kann man danach auf dem Monitor ablesen.

In der Telematik verlangsamt sich das Bild wieder. Die abgefragte visuelle Information »baut« sich sichtbar auf dem Monitor auf und bleibt als statisches Bild bestehen. Lediglich ein Blinksignal verrät seinen passageren Charakter.

Bei dieser Abruf- und Überwachungs-Kontrolltätigkeit (sei es zu Hause, sei es in einer Arbeitsstätte) starrt das Auge in krampfhafter Statik auf die Mattscheibe, bis es nach und nach seine Sehkraft einbüßt.

Das Gedächtnis wird gewissermaßen aus dem Subjekt ausgelagert. Durch diese Auslagerung bekommt das Wissen einen Eintagscharakter. Denn in seiner Herbeirufbarkeit unterscheidet sich das nach Schlagworten geordnete Wissen kaum mehr von dem Video-Spiel, das auf den gleichen Monitor geschaltet werden kann.

Mit ein paar Knopfdrücken blitzt man seine Zeichenkombinationen in die unendlichen Tiefen der Koordinaten des Wissens. Die Faszination, mit einem Impuls das Universum zu durchlaufen, mit einem Stimulus das Universum des Wissensregisters auszuloten.

Empfang: Schauen und Sehen

Es verwundert, daß in einer Epoche, in der technische Exaktheit und Brillanz bis zur Besessenheit gefordert wird (z. B. technische Werte von HiFi-Anlagen), ein Bild von – verglichen mit Foto und Kino – so auffällig schlechter Auflösung die Massen fasziniert.

Dieses stark rauschende Bild scheint weniger der Bequemlich-

keit halber (es wird einem nach Hause geliefert) noch auch nur bis auf weiteres (technischer Fortschritt) akzeptiert zu werden, sondern es ist wohl Teil des Faszinosums.

Der blöde, fadenscheinige Rasterblick der Fernsehmassen läßt die Zeichen durchfließen, bis »etwas« auftaucht.

Man ist ständig empfangsbereit, solange man angeschlossen bleibt.

Mit dem Ruf »He, guckt mal« wird der Blick der anderen auf die Mattscheibe zentriert. Mit dem Ruf »Da kommt was« werden die Mitbewohner aus den anderen Räumen der Wohnung zusammengerufen.

Die Mattscheibe ist eine Membran, die es erlaubt, eine Innenwelt und eine Außenwelt zu konstituieren, das Heim vom Unheimlichen zu trennen.

»Mal schauen, ob was kommt«, »Kommt was?« – ein Warten, ähnlich dem, mit dem man sich jeden Tag dem Briefkasten nähert, ohne jedoch auf eine bestimmte Mitteilung zu warten.

Die Übertragung

Mit Hilfe von Antennen entnimmt der Empfänger dem übertragenden elektronischen Feld, den Fernsehwellen, den Bildinhalt.

In einer Sekunde blitzt die Kathodenröhre 50 Halbbilder in den Fernsehraum. 25mal in der Sekunde formt sich aus dem Rauschen ein Bild-Orakel.

Man schaut, was der Elektronenstrahl in seiner Zickzack-Bewegung über den Leuchtschirm für einen schreibt.

Der Strahl und seine Botschaft haben jedoch keine direkte Durchschlagskraft. Beim Auflaufen auf die Mattscheibe bildet sich eine Kondensmasse – ähnlich dem Kondenswasser an beschlagenen Fensterscheiben –, ein Sinndestillat, das als Gesellschaftspartikel in den Raum abtrüfelt. Das fernsehende Auge liest es auf.

Der Tele-Flaneur

Man ist in einer Passage-Bewegung begriffen, tranciert ständig hin und her zwischen Hier und Da. Man ist außer sich und bleibt

zugleich zu Hause. Man ist hier und dort zugleich, anwesend und abwesend, ständig empfangsbereit, in einer Latenzhaltung zerstreuter Aufmerksamkeit.

So wie der Flaneur durch die Straßen der Metropolen des 19. Jahrhunderts wandelte, so bewegt sich der heutige Zuschauer durch die Tele-Visions-Programme. Das Hin und Her auf der Straße, das Überwechseln von einer Straßenseite auf die andere, das Eintauchen in die Massen und das Promenieren auf Alleen und in Passagen findet seine Entsprechung im ›Switching‹, im Hin und Her zwischen den Genres und Programmteilen, im beiläufigen Aufmerken und im Sich-treiben-Lassen des mentalen Flaneurs vor dem Fernsehschirm.

Franz Hessel, »dieser große Berliner Spaziergänger« (wie ihn Walter Benjamin nennt), spricht von seinem »Zeitlupenblick des harmlosen Zuschauers«⁹. »Langsam durch belebte Straßen zu gehen, ist ein besonderes Vergnügen. Man wird überspült von der Eile der andern, es ist ein Bad in der Brandung.«¹⁰

Im *Fernseh-(Trance-)Blick* läßt der Zuschauer sich von der Bilderflut umspülen und sie durch sich hindurchlaufen. Er läßt sich von Bildern und Tönen treiben, manchmal auch stellt er sich gegen den Strom.

Man schaltet sich ein in den Strom der Geschichte.

Man ist angeschlossen mit Augen und Ohren.

Das Adlerauge der Zuschauer: Bündelung der Blicke

»Aktenzeichen XY . . . ungelöst« ist eine Fernsehsendung des ZDF, die seit 1967 ein Publikum von ca. 20 Millionen Zuschauern in Deutschland, Österreich, der Schweiz und Liechtenstein in eine Jagd nach Delinquenten einbezieht.

Im ›XY‹-Suchspiel werden Millionen Augenpaare plötzlich auf einen Stadtteil, eine Autobahnkreuzung, eine Wohnung, eine Familie, eine Person, ein Tatwerkzeug fokussiert: Der Fernseh-Bürger wird Polizei, Hersteller von »guter Ordnung«, Auge des Gesetzes. Staat und Polizei lösen sich ins Publikum auf, eine Sendegemeinschaft, bestehend aus dem unsichtbaren elektronischen Netz zwischen den isolierten Häusern und Wohnungen, das im Fall ›XY‹ dazu dient, das Abweichende, das umherschweift, dingfest zu machen. So funktioniert das Soziale als Jagdrevier und das

Wohnzimmer als Hochsitz.

Der ›betroffene‹ Zuschauer erkennt nachträglich seine Nähe zum Täter, zum Moment der Gefahr, zur Möglichkeit, selber Opfer zu werden. Er sozialisiert sich, durch das jähe Einschlagen von Allgemeinheit in einen fotografisch memorierten Augen-Blick: Blitzartig fügen sich ihm diese Episoden von ›öffentlichem Interesse‹ als Bruchstücke in die eigene Lebensgeschichte ein. Sein Leben wird eine Geschichte.

Der Schock der Begegnung, der sich ins ›fotografische Gedächtnis‹ einschrieb, verwandelt sich im ›gemütlichen‹ Wohnzimmer vor dem Fernseher, in dem ›XY‹ läuft, nachträglich zur signifikanten Begegnung. Aus ihrer Bedeutungslosigkeit und ihrem Möglichkeits-Charakter erhebt sich diese plötzlich zu einem Stück ›Gesellschaft‹. Es entsteht hier ein holographischer Sozialraum, ein elektronisches Raumbild, in dem der einzelne blitzartig auftaucht (und wieder verschwindet).

›Ein – aus‹ – Gemeinschaft der Sehenden

Wenn Georg Simmel zum Jahrhundertbeginn davon sprach, das Auge sei zum Hauptsinn des Großstadtmenschen geworden, so kann man heute sagen, ohne Fernauge sei kein Mensch mehr im holographischen Raum unserer Gesellschaft.

Das Panorama hat sich in eine Vielzahl von Einzelblicken aufgelöst: vom Elektronenauge des Wettersatelliten in 800 km Höhe bis zum Nahblick einer Kamera am Operationstisch.

Die Erde, der Punkt, an dem wir leben, wird uns von außen sichtbar. Man sieht sich selbst mit den Augen des Anderen. Der Reiz besteht in der Illusion, so das Begehren des Anderen kennenzulernen und sich dessen versichern zu können.

In diesem Sinne ist Fernsehen spiegelartige Verkoppelung mit uns selbst. Spiegelbild in seinen zwei Eigenschaften: als Entfremdung – ich sehe mich von außen, als einen anderen – und als Gewinnung einer Identität – ›das bin ich‹, ›da ist mein Platz‹.

Durch sie schreiben wir uns in eine Totalität ein.

Es geht beim TV-Schauen – im Gegensatz zur gängigen Lesart der Forderung nach dem ›Sich-Wiederfinden‹ – nicht um eine Ordnung der Repräsentation, d. h., daß der Zuschauer sich angemessen, korrekt *vertreten* fühlt in der Sendung, sondern es geht

darum, daß die Zuschauer sich selbst als – elektronisch vermittelt – gesellschaftliche *Wiederfinden*, wenn sie fernsehen.

Fernsehen ist keine Teilhabe, keine Mitverantwortung, sondern schlichtes Dabeisein.

Bedingung des sozialen Existierens ist das ›Sich-Einschalten‹ in den Bilder- und Sprach-Fluß der Programme.

Der Knopfdruck läßt synthetische Ordnungen entstehen: die Welt der Fernsehsprache, die Fernsehgeographie, die Fernsehgemeinde.

Gesellschaft ohne Gegenüber

Der unverschämte Blick: Die Trennwand ermöglicht ein weidliches Betrachten des täglichen Schreckens-Panoramas, ohne daß man von den Opfern dabei gesehen würde (ohne einen Gegenblick zu riskieren).

Man ist nah dabei (Großaufnahme) und doch in sicherer Entfernung.

Fernseh-Bekanntschaften

Bei manchen Leuten funktioniert der Monitor nicht als Schutzschirm. Für sie *sieht* der Fernseher.

Der Nachrichtensprecher tritt bei ihnen ins Reale. Jeden Abend richten sie ihre Wohnung für Karlheinz Köpcke her, und sie sehen in jedem seiner Auftritte für sie persönlich bestimmte Signale.

Hier wird Fernsehen zum übernatürlichen Phänomen, wie es sich Mitte der siebziger Jahre in den Parolen des Berliner ›Sendermanns‹ darstellte: »Bürger werden am Kopf mit Sendern angepeilt belauscht angeredet verfolgt gefoltert – in jedem Haus C. I. A. Sender.«

Zwei Berliner Familien hatten sich 1975¹¹ für ein Experiment vier Wochen den Fernseher aus der Wohnung holen lassen. Kurz vor Ende des Versuches waren die beiden Familien verzweifelt und im Begriff, sich zu trennen. Die wissenschaftliche und Fernseh-Kritik folgerte daraus: »Auf der einen Seite wurde deutlich, daß die Beteiligten die Situation *durchschauen*, auf der anderen Seite zeigte es sich aber ebenso, daß *nicht die geringsten Anstren-*

gungen gemacht wurden, um sich der erkannten und beklagten Situation zu *entziehen*.«¹² Angesichts derartiger Kritik lachte eine der Hausfrauen einfach und sprach von der »Lust, sich mit der Macht zu konfrontieren«. Diese *heimtückische* Reaktion ist der Kritik unheimlich.

Es scheint geradeso, als würde sich in der gegenwärtigen Situation das ›Masse-Sein‹ gerade im Privatleben im Wohnzimmer konstituieren.

Es scheint so, als würde sich das Fernseh-Volk über die *Heim*-elektronik *vernetzen*, *vermassen*, als würde diese Masse von einer Netz-Haut zusammengehalten, die es ihr ermöglicht, sich zu verflüssigen, sich über verschiedene Zeit- und Raum-Ebenen zu bewegen.

Der zivilisierte Mensch »kann gegen die Schwerkraft in einem Ballon aufsteigen, und warum sollte er nicht hoffen, daß er auch einmal imstande sein werde, sein Getriebenwerden entlang der Zeitdimension anzuhalten oder zu beschleunigen oder sogar umzukehren und in die entgegengesetzte Richtung zu wandern?«¹³

Fernsehen ist die unaufhörliche Arbeit an einem fliegenden Teppich, der die Gedanken – auch die ›Traumgedanken‹ – in Bildern aufgreift, sich mit ihnen emporschwingt und sich dabei momentweise annähernd komplettiert.

Ein Teppich aus aktuellen Bildern und aus Erinnerungen, aus Möbeln und Streulicht, aus dem Stühlerücken nebenan und den Vögeln in der Dachrinne, aus dem Gongschlag der Nachrichten und dem Nachgeruch des Abendessens, dem Wetter draußen und der Wetterkarte drinnen.

Gedanken an den Heimweg, die Stimmen der andern, Kochrezepte, Nagellack und Autoreparatur.

Ein fliegender Teppich, der zu den fernen Horizonten des Wohnzimmers führt.

Anmerkungen

1 Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino*, Stuttgart 1958, S. 7.

2 Willi A. Boelcke, *Die Macht des Radios. Weltpolitik und Auslands-Rundfunk 1924-1976*, Frankfurt 1977, S. 283.

- 3 Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst*, München 1979 (1933), S. 163, 164 f.
- 4 Martin Warnke, *Zur Situation der Couchecke*, in: J. Habermas (Hg.), *Stichworte zur ›Geistigen Situation der Zeit‹*, Frankfurt 1979, Bd. 2, S. 673 ff.
- 5 Michael Abend, *Die Tagesschau: Zielvorstellungen und Produktionsbedingungen*, in: *Rundfunk und Fernsehen*, 22. Jahrgang, Hamburg 1974/2, S. 174.
- 6 RAI-Radiotelevisione Italiana (Hg.), *Il nuovo modello di fruizione televisiva nella programmazione multirete. Ricerca qualitativa su 15 famiglie*, Roma 1980, S. 189/190.
- 7 RAI-Radiotelevisione Italiana (Hg.) (s. Anm. 6), S. 194.
- 8 Am 17. 1. 1966 stürzt bei Palomares in Südspanien ein US-Atombomber ins Mittelmeer. Erst am 7. April kann die letzte der dabei verlorengegangenen Wasserstoffbomben geborgen werden (*Süddeutsche Zeitung* v. 17. 1. 1983)
- 9 Franz Hessel, *Ermunterung zum Genuß*, Berlin 1981, S. 122.
- 10 Franz Hessel (s. Anm. 9), S. 122.
- 11 Wolf Bauer, Elke Baur u. a. *Vier Wochen ohne Fernsehen*, Berlin 1976.
- 12 Heinz Buddemeier, *Besprechung von ›Vier Wochen ohne Fernsehen‹*, in: *Rundfunk und Fernsehen*, 26. Jahrgang, Hamburg 1978/2.
- 13 Herbert G. Wells, *Die Zeitmaschine*, Zürich 1974, S. 11.

Formen und Metamorphosen der Aura

Der Begriff *Aura* wurde durch W. Benjamin in die Ästhetik eingeführt. Auf den biologischen, physiologischen Körper angewandt, deutet sie die Tendenz seiner Ästhetisierung an. Das Zusammenspiel von Körper und Aura soll Gegenstand dieses Exposés sein.

1. »Die Aura«, Mythos oder Realität?

Etymologisch meint die Aura Luft, Hauch, Wind und Duft. Sie bezieht sich nicht direkt auf Sichtbares. Erst mit der Ausdehnung und Verschiebung des Wortsinns wird sie zu jenem Strahlen, jenem sichtbaren Lichtphänomen, in dem sich die energetische Schwingung, die vom Körper ausgehen soll, konkretisiert. W. Kilner und J. Pierrakos¹, Schüler von W. Reich, definieren sie als Licht, als materielle Hülle, die verschiedene Formen und Intensitäten annehmen kann. In dem Maße, in dem die bioenergetische Bewegung, an die sie die Aura knüpfen, von ihrer Grundlage und ihren Zielen her eine wesentlich therapeutische ist, steht diese sichtbare Aura in einer gewissen Beziehung zur medizinischen, die im 19. Jahrhundert als innerer Wind beschrieben wurde, der sich auf das Gehirn verlagert und in der Hysterie oder Epilepsie die Krise ankündigt. Auch dem Magnetismus ist sie nicht fremd, vom Magnetismus nach Van Helmont und nach Mesmer, die die Aura als einen Hauch oder ein Fluidum ansehen, bis zur organischen Seele eines Vitalismus, dessen Vorstellungen sich lange gehalten haben in Form der *aura seminalis* oder *pollinaris*, welche die Befruchtung der Blumen sicherstellt.

Auch ohne beim Namen genannt zu werden, begleitet die Aura die Literatur über den Körper. So handelt es sich zweifellos um die Aura, wenn Balzac in *Seraphita* von »Wogen von Licht« spricht, welche dem Haar des Engels entströmen. Montherlant erwähnt sie in *Les garçons*, um den Duft einer jungen Tänzerin zu

beschreiben und um den Geruch eines jungen Mannes zu bezeichnen. Insbesondere scheinen Baudelaire und Proust im Zusammenhang mit Haaren implizit eine Aura anzunehmen. Ch. Fourier bezieht sich mit dem «mouvement aromal» eindeutig auf sie. In den Texten, die er den Analogien und der Kosmologie gewidmet hat, steht das »Aroma« als Parfum und als magnetisches Fluidum für die Übergänge und Übereinstimmungen zwischen der astralen Welt und dem »Mobiliar« des Planeten, den Pflanzen und Körpern; es ist die Materialität der Leidenschaften, das unsichtbare Molekulare, dasjenige, das den Zusammenhalt der gesamten sichtbaren Welt erzeugt.

Aura ist überall dort, wo der Körper aus seinen Grenzen entweicht und sich dagegen wehrt, Hülle für den Organismus zu sein. Ein Körper ohne Aura ist auf sein geringstes Vermögen reduziert, ist von Leere umgeben; er befindet sich auf seinem Nullpunkt, ohne Handlungsfähigkeit, er ist nichts. Der hysterische Körper, der strahlende Körper, der duftende und der magnetische Körper treten aus sich selbst heraus, um etwas zu sein. Es sind dies versinnlichte, ästhetische Körper.

Die Aura, die den Kult- oder Kunstgegenstand umfließt, hat also mehr als nur metaphorischen Wert. Sie dient in diesem Zusammenhang als Ausdruck eines Effekts, der ebenso sinnlich wie spirituell ist. Das, was wir im modernen, eingeschränkten Sinne »Ästhetik« nennen, ist solange, wie sich dieser Effekt dort zeigt, *das* Feld zur Entfaltung der Aura. In ihm sind das Mythische und das Reale (oder Materiale) der Aura untrennbar verbunden.

2. Der ästhetische Hauch

Bekanntlich hat W. Benjamin die Aura zu einem zentralen Begriff in seiner Konzeption des Kunstwerks gemacht. Die Verbindung der Aura mit dem Bereich der Ästhetik hat er nach Giorgio Agamben² bei Léon Daudet gefunden. Jedes authentische Kunstwerk ist durch seine Aura definiert; sie steht für die Authentizität der autonomen Kunst; mit dem Verlust der Aura geht diese ihrem Untergang entgegen.

Die unterschiedlichen Merkmale der Aura lassen sich in den beiden Haupttexten, in denen W. Benjamin sie analysiert³, folgendermaßen zusammenfassen:

a) *Einmaligkeit*, sowohl räumlich wie zeitlich: sie kann die eines Gegenstandes (Statue), aber ebenso die eines flüchtigen und nicht wiederholbaren Eindrucks sein;

b) *Ferne*, ebenfalls zeitlich und räumlich. Doch bringt die »materielle« Nähe die Aura nicht zum Verschwinden; deren Wesen bleibt vielmehr »Unnahbarkeit« und die Unmöglichkeit, den Eindruck zur Befriedigung, zur Sättigung zu führen.

Diese beiden Faktoren definieren den Gegenstand eines Kultes, lassen sich aber auch mit der Säkularisierung der Kunst auf die Produktion der autonomen Kunst übertragen. Die kultische Aura wird ersetzt durch die des Schönen. An dieser Stelle läßt sich ein drittes Merkmal erkennen:

c) die Aura ist der *Schleier* der schönen Erscheinung, die sich jeglicher Enthüllung widersetzt. Eine Idee Goethes, die Benjamin analysiert, ohne jedoch in seiner Abhandlung über die *Wahlverwandtschaften* von Aura zu sprechen: »Das Schöne ist das, was sich gleich bleibt, solange es verhüllt ist.«

Wenn sich auch dieser Schleier nicht anders definieren läßt als durch Hinweis auf die Schönheit, die er selber ausmacht, so gibt Benjamin doch einige Hinweise, die es ermöglichen, sich der Entstehung des Kunstwerks und des auratischen Eindrucks zu nähern. Dieser neue Faktor hängt nach Baudelaire und Proust von der Ästhetik der Kreation ab:

d) Die Ferne der Aura ist an eine bestimmte Art von Erinnerung, die »*unfreiwillige Erinnerung*«, gekoppelt: die Aura eines Gegenstandes ist »die Gesamtheit der Bilder, die sich um ihn herum gruppieren, ausgehend von der unfreiwilligen Erinnerung«. Eine Gruppierung, wie sie sich in den Briefen Baudelaires, in der *Recherche* von Proust findet und die außerhalb jeglicher psychologischen Reduktion als Bestandteil eines Typs von Erfahrung angesehen werden muß.

e) Die (auratische) Erfahrung ist nicht nur ein Faktor der Aura, sondern deren Dreh- und Angelpunkt, das wirkende Element, welches enthüllt, daß sie an eine historische Art und Weise des Fühlens und Wahrnehmens gekoppelt ist. Aura gibt es dann, wenn zwischen dem Menschen und dem, was ihn umgibt, eine bestimmte Form von Beziehung besteht, wenn die Dinge ihn anblicken: »Sobald man beobachtet wird – oder sich beobachtet fühlt«, schreibt Benjamin, »hebt man den Blick. Die Aura eines Gegenstandes zu spüren, heißt, ihm die Macht zu verleihen, den

Blick zu heben.« Die vergangene Ferne, auf die der Künstler blickt, läßt als solchen Blick die Aura entstehen. Daß sie bevorzugt auf diese Weise zu erwecken ist, liegt daran, daß wir sie nur als etwas eruieren können, was unserer Erfahrung bereits nicht mehr angehört. Auch wo sie konstitutiv mit der Erfahrung verbunden wird, erscheint die Aura als eine vergangene Form der Erfahrung. Wir eruieren sie als etwas, was immer schon hinter uns liegt, immer schon verloren ist.

3. Die Ära des Niedergangs

Bemerkenswert ist, daß die Texte, in denen Benjamin die Aura analysiert, eigentlich Beschreibungen des Niedergangs der Aura und gleichzeitig des Verlusts der Erfahrung oder zumindest eines bestimmten Typs von Erfahrung sind. Der Begriff der Aura bildet ein Scharnier. Sie leuchtet auf beim Eintritt in die historische Szene der Moderne, und die Moderne markiert ihr Ende. Zwei Kräfte tragen zu ihrer Zerstörung bei: das Auftreten der Massen und der Eingriff technischer Reproduktionsmittel. Beide sind eng verbunden. Der Wahrnehmung von Ferne setzen die Massen ihre Tendenz zur Nähe entgegen, die auratische Einmaligkeit ersetzt die Technik durch die Möglichkeit der unbegrenzten Vervielfältigung. Es wäre übrigens ungenau, diese Beziehung als eine einfache Aufteilung von Funktionen anzusehen. Die technische (photographische) Reproduktion liefert nicht nur Exemplare ein und desselben Gegenstandes: insofern sie ein direktes Abgreifen, eine chemische Transformation des Bildes ist, hat sie eine Funktion der Annäherung; und die Massen üben eine vervielfältigende Funktion aus. Das Geschiebe der Massen zerstört die Einzigartigkeit der Empfindung in einer Flut, die sich pausenlos erneuert. Die Technik der Photographie wird zur Kunst der a-kultischen, a-kulturellen Massen, aber es bedurfte dieser auf unmittelbare und greifbare Lust erpichten Massen, damit die Photographie ihren Aufschwung nahm. Indem Benjamin die Aura zum Schlüsselbegriff für die Sinnlichkeit und die ästhetische Erfahrung vor dem Einbruch der Moderne macht, definiert er diese als »Katastrophe«. Künftig kann der Künstler nur noch schaffen, um die verlorengegangene Aura zu retten. Dieses Schaffen ist, selbst wenn es gelingt, notwendigerweise nostalgisch, es ist eine jener Arbeiten,

»die keinen Anfang kennen«.

Wenn Baudelaire sich als Dichter der Moderne verstanden hat und uns auch so erscheint, so gründet dies in einem scharfen und schmerzhaften Bewußtsein dessen, worauf zu verzichten er gezwungen ist. Sein Triumph erwächst aus der Umkehrung und der Provokation. Eine Welt, aus der jeglicher Blick verschwunden ist, weicht den starren Augen der Hure; die natürlichen Übereinstimmungen weichen der Faszination von Flitter, Putz und Illusionen. Das Verlangen nach dem Fernen verkehrt sich in den Wunsch, seinen Zauber aufzulösen.

Baudelaire empfindet den Untergang der Aura eher als individuelle Krise denn als historisches und objektives Phänomen, das eine radikale Veränderung der Erfahrung, zumal der ästhetischen Erfahrung, bewirkt. Seine negative Haltung gegenüber dem Daguerreotyp und der Photographie weist darauf hin, ebenso die Unmöglichkeit, über die Menschen und die Welt anders denn als Künstler nachzudenken, selbst wenn dieser Künstler »seinen Heiligenschein verloren hat«. Den Verlust des auratischen Heiligenscheins hat er stets nur als ein Bedauerliches, nicht als eine Erneuerung bedacht. Zwischen der Hinnahme des Verlusts und dem Spleen des Verzichts schwankend, überläßt er die Moderne ihrer Qual.

4. Die Zerstörung der Erscheinung

Diese Qual betrifft in erster Linie den Körper. Die Moderne hat fortwährend die Aura der Körper zerstört, indem sie die Distanzen zwischen ihnen und gleichzeitig die fernen, nachdenklichen Blicke beseitigt hat. Die Analyse, die Benjamin anhand von Poe und Baudelaire über den »Menschen der Masse« anstellt, zeigt deutlich diese doppelte Bewegung, die in der postauratischen Ära die Beziehungen zwischen den Körpern definieren wird. Aber es geht nicht an, diese Bewegung als Reduktion auf den Schein zu interpretieren; denn diese Reduktion, sofern sie existiert – und auf den ersten Blick vermittelt die Photographie diesen Eindruck –, ist gleichzeitig eine Zerstörung: Zerstörung des schönen Scheins, den keine nachauratische Kunst mehr zu retten weiß. (Gemeint ist die Kunst im Dienste der Schönheit als eines unaufhebbaren Schleiers, die Kunst als »Imitation« dieses Schleiers, den die Pho-

tographie zerstört, indem sie ihn zu reproduzieren vorgibt.) Die Kunst, die ehemals dem Körper seine Aura gewährte, zersetzt den nachauratischen Körper in Häßlichkeit oder Fäulnis, ins Detail seines Geschmeides. Der Untergang der Aura erhebt ein Aas oder eine geschmückte Leiche in den Rang eines Kunstgegenstandes. Eines Gegenstandes oder richtiger eines Vorwands, den das künstlerische Schaffen mit einer geliehenen Aura umkleidet hat, nachdem der Körper die seine verlassen hat.

In der Tat ist der Körper in der modernen Kunst nicht anwesend. Dennoch spukt er darin herum, wenn er auch nicht mehr im Mittelpunkt steht. Hinsichtlich des Körpers umgibt sich das künstlerische Werk mit einer dezentrierten Aura. Der klassische auratische Körper der Tradition, der Körper der Frau, verliert sich in der zu genauen, zu nahen Aufmerksamkeit, die bis zu seinem Gebrauch und zu seinem Werden reicht (*Nana*), oder, in der bildenden Kunst, zugunsten des Gleichgewichts der bemalten Fläche (*Manet*).

Lange Zeit noch wird es zwei Auswege zur Rettung der Aura des schönen Scheins geben:

a) Der entscheidende Faktor für das Verschwinden der Aura, die Photographie, versucht, sich mit der Kunst zu messen, allerdings mit einer, die selbst die Authentizität des Auratischen bereits verlassen hat, da sie sich nicht der Herausforderung des Modernismus stellt – mit jenem Akademismus, dessen Inszenierungen sie übernimmt und von dem sie ihre »Posen« bezieht⁴;

b) seitens des Objekts, und hier mit stärkerer Vehemenz, verlagert sich die Aura auf solches, was zuvor nicht als auratisch empfunden und wahrgenommen wurde. Es ist kein historischer Zufall, wenn die Aura, nachdem sie den Körper der Frau verlassen hat, sich mit neuer Kraft und Glaubwürdigkeit um den Körper des Mannes, des Heranwachsenden, des Kindes legt. Die Ferne und das Unnahbare verbinden sich, um auratisch die Knaben in den Photographien von Gloedens zu retten, die Androgyne des Elisar von Kupffer, die Schüler mit den Körpern von Kouroi des O. Meyer-Amden, auch wenn es sich um jeweils verschiedene Mittel und unterschiedliche künstlerische Werte handelt. Dort, wo die Aura um den Körper der Frau schwindet – wie etwa bei Gustave Moreau –, überdauert der schöne Schein des männlichen Körpers kraft seiner Einmaligkeit, seiner Ferne, seiner Verbindung mit der Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit. Und eben-

sowenig zufällig ist es, wenn in dem Moment, da in Berührung mit der Modernität und unterm Zugriff der medizinischen Untersuchung der Körper begehrenswerter Männer der Scheußlichkeit und Fäulnis verfällt, diese auratischen Gestalten inselgleich fortleben.⁵

Auratisch ist die Erscheinung des Basini bei Musil, auratisch sind Nepomuk und Tazio bei Th. Mann, der Sandro in *Agostino* von Moravia, der Serge bei Montherlant. Eine Schar schöner Epheben scheint der Tabuisierung des Scheins zu trotzen und eine Aura höchst traditioneller Form an uns weiterzugeben. Doch man täusche sich nicht; es handelt sich lediglich um Überreste, letzte Spuren jenes Widerspruches, der die Moderne zerreißt, ohne daß sie ihn lösen könnte.

c) Es gibt noch eine dritte Form, in der die Moderne, die das Verschwinden der Aura nicht völlig akzeptieren kann, sie in verschobener Weise erhält: sie nutzt sie zur Konstitution ihres eigenen Mythos. Es ist eine Aura, die sogar aus der Nähe und der Vervielfältigung von Kopien oder Imitaten heraus neu entsteht. Diese Aura inspiriert sich aus dem standardisierten Typus. Ihr Maßstab ist jene Distanz, welche die raffaelischen Figuren Balzacs oder die präraffaelischen Züge Odettes in den Augen von Swann von den »Vamps« der explosiven Schönheiten eines James Hadley Chase trennt. Die vulgarisierte Sinnlichkeit des modernen Menschen schafft eine ihr gemäße Aura, indem sie sich mit einer ängstlichen Verhöhnung jenes Scheins begnügt, den sie doch immer noch zu retten denkt. Sie möchte gerne das Unnahbare und das Nahe versöhnen, die Unersättlichkeit des Wunsches und die Sättigung, Erotik und Sexualität, die Madonna und die Hure in einem einzigen Besitz. Sie verfehlt das eine wie das andere und befriedigt sich lediglich an Masken der Banalität.

d) Daher stützt sich, als vierte Form, die Aura der postauratischen Moderne, soweit diese auf das vergebliche Streben nach dem schönen Schein verzichtet, auf das, was man für die Wahrheit des Körpers hält: den Organismus und seine Entwicklung. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts bewegt die Aura der Hygiene und der Gesundheit die Massen.⁶ Der gesunde Körper bezeichnet das Bündnis zwischen seiner Stofflichkeit und dem technischen Fortschritt und erzeugt seine Ausstrahlung selbst. Von daher scheint er dem Geheimnis, das an den Schleier der Aura und der ästhetischen Erscheinung gebunden ist, fern zu sein. Doch er ver-

wandelt sich in ein neues Kultobjekt, das die postauratische Leere der Moderne füllen soll. Das letzte Abenteuer einer heimatlos gewordenen Aura, in dem sich die Unmöglichkeit der Moderne zeigt, Technik und Aura zu versöhnen, ist der Mythos der Eugenik und der Rasse.

Die Sätze, die Benjamin am Ende des Kunstverkaufsatzes gegen die faschistische Ästhetisierung des Politischen (Marinetti) geschrieben hat, richten sich gegen den biologischen Auratismus des Körpers. Aber anders als es bei Benjamin anklingt, wenn er die »Ästhetisierung des Politischen« in eine »Politisierung der Kunst« umwenden will, geht es nicht um eine Politisierung des Körpers – danach strebt die Moderne ohnehin, und zwar in Form technischer Beherrschung –, sondern um ein Infragestellen des einzigen Mythos, das ihn in der Vielfalt und Verstreuung seiner Mythologien aufgehen läßt. Während die Moderne in den Widersprüchen gefangen ist, die aus dem technisch verursachten Untergang der Aura erwachsen, einem Untergang, dem sie nichts zu entgegen weiß als den Mythos des Fortschritts, kündigt sich mit der auratischen Zerstreung eine Postmoderne an. Der Bezug zum Körper, zu den Körpern und zu ihrem Bilde wird davon grundlegend betroffen.

5. Zwischen Bild und Besitz

Wenn die Aura an die Erfahrung gebunden ist, so erscheint es notwendig, die neue Form von Erfahrung zu umschreiben, die die Fähigkeit besitzt, den Verlust der Aura auszugleichen oder, besser, sie positiv aufzulösen. J. Habermas, der das Verschwinden der Aura als Aufhebung der autonomen Kunst analysiert⁷, bemerkt, daß für Benjamin die Verallgemeinerung der Erfahrung – ihre Möglichkeit, auf exoterische Weise zur »profanen Erleuchtung« zu werden – sich nur dann positiv erfüllen kann, wenn sie sich Bestandteile bewahrt, »die dem Mythos entrissen werden«. Die Bewahrung dieser Bestandteile – man müßte eher sagen, diesen Reichtum des Blicks, den der Mythos auf das Objekt wirft – ermöglicht es, das Verschwinden der autonomen Kunst ins Auge zu fassen, ohne nostalgisch zu werden und ebenfalls auf die Idee eines einfachen Aufgehens im Politischen zu verzichten. An dieser Stelle liegt die oft betonte und kritisierte »Zweideutigkeit«

W. Benjamins. Zweideutig aber sind nur die Begriffe und die Logik der Moderne. Die Postmodernität Benjamins, die in seiner Interpretation des Baudelaireschen Modernismus bereits spürbar ist, ermöglicht vielmehr, einen anderen Inhalt der Erfahrung freizulegen. In bezug auf die Aura spricht er in *Einbahnstraße*⁸ von der »großen Sonne an der unbeweglichen Stange« hinsichtlich der befreienden Flucht des Heranwachsenden. Die Sehnsucht nach der Vergangenheit, genährt von der Unerreichbarkeit entfernter Bilder, verwandelt sich in »glückliche« oder »unmittelbare« Sehnsucht, »welche die Schwelle des Bildes und des Besitzes bereits überschritten hat« (*kurze Schatten*) und die es ermöglicht, die Ferne im Allernächsten zu sehen.

Die Art, wie Benjamin in *Berliner Kindheit* die Kindheitserinnerung behandelt, ist ein treffendes Beispiel für diese auratische Transformation der Postmoderne. Obwohl von Baudelaire und Proust inspiriert, ist sie frei von Sehnsucht nach dem früheren Leben oder proustischem Wiederkäuen von Familienerinnerungen. Den Mythos der unerreichbaren Kindheit zerstört sie, indem sie sich inmitten der postauratischen Entritualisierung auf eine erfinderische und schweifende Ritualisierung einläßt. Die Magie der Aura entspringt einer ohne weiteres mitteilbaren, aber zuvor unbemerkten Erfahrung: die Farben, die Buchstaben, das Kaiserpanorama, der Anblick des »kleinen Buckligen«. Schaut man näher hin, erweist sich diese Aura als überall im Werk von Benjamin anwesend. Sie ist der Hinweis auf Intensitäten, die in den Alltagserfahrungen stecken. Sie begleitet eine Stadtlandschaft, eine Passage, das Gesicht eines flüchtig erblickten Kindes, das Traumbild der weißen Mützen der Wickersdorfer.⁹

Die Welt Benjamins ist in dem Maße auratisch, wie er all das ästhetischer und kultischer, wengleich nicht autonomer Erfahrung zugänglich macht, was ihr bislang zu entgleiten schien. Die positive Auflösung des Untergangs der Aura ist weder strikt individuell noch »massenhaft« im politischen Sinne; sie entzieht sich den Versuchen, sie mit Klischees zu erfassen; sie ist dissoziativ kaleidoskopisch, expansiv. Indem sie die blicklosen Dinge zwingt, die Augen aufzuschlagen, erfindet sie eine neue Magie.

6. Auratische Äußerungen des postmodernen Körpers

Die Aura, die den Körper verlassen hat, kann ihn nur um den Preis von Veränderungen wieder erschließen, für die die vorangegangenen Bemerkungen zahlreiche Analogien bieten. Wenn die photographische Reproduktion die postauratische Ära inaugurierte, so geschah das dadurch, daß sie das Bild des Privilegs der Einmaligkeit und der Ferne beraubt hat. Aber sie tut dies nur, soweit das Bild im Sinne einer Repräsentation verstanden wird. So grundlegend Benjamins Analysen im *Kunstwerk*-Aufsatz auch bleiben, sie betreffen doch nur die Photographie als Reproduktion und Repräsentation. Nun ist aber das Verhältnis, welches das Photo zum Körper unterhält, weniger das einer Repräsentation als das einer Emanation. Eine chemische Transformation prägt die Gegenwart des Körpers in den filmischen Träger und lagert darin seine Magie ab. In *La chambre claire* hat Barthes¹⁰ zu Recht den Bruch, den die Photographie in unserem Empfinden und Wahrnehmen herbeigeführt hat, mehr auf diese Eigenschaft als auf die Reproduktion begründet. Da, wo die Aura aus dem repräsentativen Werk verschwindet und dieses unwiderruflich überflüssig, unvollkommen und unnötig läßt, führt das Photo eine neue Aura ein, die jedes Bild umgibt. Der Text von Barthes, der gleichsam im Gegenwurf zu dem Benjamins geschrieben scheint, holt die Aura zurück, wo man sie verloren glaubte: Fernsein, Unnahbarkeit, Blick. Doch er bleibt gefangen im Bild der Repräsentation; die Antwort, die er gibt, bleibt eine proustische.

Hier heißt es weiterzugehen und in der Photographie, gerade weil sie dem Körper entspringt, einen Bruch mit generell jedem Bild zu sehen, soweit es nicht Zeichen für das Vergangene einer Spur ist (in diesem Sinn hat Benjamin, um speziell auf seine erste Kritik zurückzukommen, recht, wenn er einzelnen alten, vergilbten und durch die Zeit geheiligten Photographien eine Aura vergleichbar der eines Kunstwerks zuspricht). Indem sie es banalisiert und vervielfältigt, bezeichnet die Photographie das Ende des Bildes vom Körper. Sie trachtet nicht danach, mit der autonomen Kunst zu konkurrieren, um deren auratische Dimension zu übernehmen, sie besetzt ihr eigenes Feld. Sie ist nicht nur reproduktiv und fixierend, sie ist produktiv, sie zersetzt alle Einzelheiten, erforscht sie unter allen Perspektiven, die sie hervorbringt, zwischen dem Körper und den Dingen, die sie enthüllt.

Die Photographie schafft neue Idole, doch sind es gebrochene Idole, deren Fragmente sich ständig erneuern und anhäufen. Sie ist, um einen Ausdruck zu gebrauchen, mit dem Benjamin über Kitsch spricht, der »Totempfahl« des postmodernen Menschen. Seine Aura ist nicht ein Nimbus für ein Bild, sondern ein Hauch gleichsam, der jedes Bild beherbergt und jedes Bild zersetzt.

Der postmoderne Körper kann sich auratisch nur in dem Maße erhalten, wie er der Einvernahme seines Bildes entgeht, wie er sich auf die Kräfte besinnt, die ihn durchkreuzen und umgeben, wie er bereit ist, sein Erleben, das zu eng an die persönliche Identität, an die Gewißheit des Selbst gebunden ist, aufzulösen. Es ist der Körper, den Artaud erringt in einem langwierigen, schmerzhaften Kampf gegen den Zwang des organischen Schicksals, das diesen Körper identifizieren und normalisieren will, diesen »organlosen Körper«, dessen Begriff Deleuze und Guattari aufgegriffen haben, nicht um daraus die Grundlage eines Körper-Erlebens zu machen (im Sinne eines phänomenologischen Erlebens, das sich noch an das Ego-Bild des Körpers anlehnt), sondern um ihn zur Erfahrung fähig zu machen. Der organlose Körper, ein Feld intensiver Variationen und Metamorphosen, ist ein entgrenzter Körper. Er ist der Ort des Werdens, den Benjamin so schön für das Kind beschreibt, das in seine Bilder und seine Farben versunken reist. Es löst den Konflikt, den der von der Aura verlassene Körper der Moderne nicht zu lösen vermochte, den Konflikt zwischen dem Realen und dem Imaginären.

Auf die Anerkennung des Kultischen und des Rituellen (wie sie in der Trance gegeben ist), soweit sie nicht bloß künstliche Wiederkehr bedeutet, läßt sich eine Ästhetik des Körpers gründen. Da sie nicht autonom ist, kann sie sich nicht auf eine einfache »Kunst des Körpers« stützen, sie existiert nur in seinen Abdrücken, seinen Gesten, seinem »Werden«. In dieser Spur des Körpers bei Gefahr seines Bildes und seiner Identität sehen wir die letzte Metamorphose und Rettung der Aura.

An diesem Punkt stellt sich die Frage einer allgemeinen Auratik, die sich nicht mehr auf das »Kunstwerk« im engeren Sinne als Medium begrenzt. Aus der Vielzahl der »Chocs«, die sie auf den ersten Blick auszuschließen scheinen, ersteht eine neue Aura.

Anmerkungen

- 1 W. Kilner, *The human aura*, New York 1965. J. C. Pierrakos, *The energy field in man and nature*, New York 1971.
- 2 G. Agamben, *Stanze*, Turin 1977.
- 3 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963. W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt 1969.
- 4 M. Thevoz, *L'académisme et ses fantasmes*, Paris 1980.
- 5 P. Hahn, *Nos ancêtres les pervers*, Paris 1981.
- 6 Vgl. insbesondere ein Buch wie das von Dr. C. H. Stratz, *Der Körper des Kindes*, Stuttgart 1922 (1903), das dem ästhetischen Kanon die freie natürliche Entwicklung mit dem ihr eigenen Charme, ihrem Liebreiz gegenüberstellt.
- 7 J. Habermas, *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität W. Benjamins*, in: S. Unseld (Hg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt 1972, S. 173 ff.
- 8 W. Benjamin, *Einbahnstraße*, Berlin/Frankfurt 1955.
- 9 W. Benjamin, *Briefe*, Bd. I, Frankfurt 1978.
- 10 R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980.

Silvia Breitwieser

Das Schwinden der Dinge

Paris 1978/1982















