

Film und Fernsehen : die Entfesselung der Bilder

Autor(en): **Brunow, Jochen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **30 (1988)**

Heft 159

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866748>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Entfesselung der Bilder

Ein Bild kann nicht das gleiche bleiben, wenn es unendlich viele andere Bilder gibt. Etwas geschieht. Warum gibt es noch keine Geschichte des Sehens? Es ist doch verbreitet zu glauben, nur was wir geschichtlich erfassen, können wir verstehen. Man müsste sich beileben, es bliebe nicht viel Zeit. Bevor die letzten Spuren verwischen und das Bild sich auflöst in der Allgegenwart der Simulation, bevor die Erscheinungen verschmelzen mit ihrer medialen Verbreitung, müsste die Geschichte des Sehens geschrieben werden. Man dürfte sich davon aber keinen Aufschub erwarten. Nicht dadurch, dass man versucht, sie aufzuhalten, lassen sich die Dinge ändern, sondern nur, indem man sie beschleunigt – sie in den Kreis der Verführung zieht.

Die Entfesselung der Bilder nahm ihren Ausgangspunkt im 19. Jahrhundert durch die Industrialisierung von Zeit und Raum, wie sie zum Beispiel durch die Einführung der Eisenbahn bewirkt wurde. In den Weltausstellungen dieser Zeit formulierte sich zum erstenmal der Anspruch des Menschen, die Wirklichkeit durch ihre bildhafte, ausstellbare Reproduktion zu ersetzen. Nach den ersten Versuchen zur Mechanisierung der Malerei, machte dann die Erfindung der Photographie eine mechanische bildhafte Wiedergabe der Wirklichkeit möglich. Die Kategorie der Ähnlichkeit, die zwischen Abbild und Objekt besteht, erhielt durch die Photographie eine neue Dimension. Die Leidenschaftslosigkeit des Objektivs verließ dem photographischen Abbild einen besonderen Realitätsanspruch. Wie ein Abdruck, eine Schablone, eine materielle Spur oder eine Totenmaske des repräsentierten Objekts erschien die Photographie. Und das Gefühl, der Prozess des Photographierens habe etwas Magisches, ist auch heute noch nicht völlig verschwunden. Eine Photographie ist «wie» ihr Gegenstand, sie ist Teil, ist Erweiterung dieses Gegenstandes. Und sie ist ein wirksames Mittel, ihn in Besitz zu nehmen, ihn unter Kontrolle

zu bringen. Mit irrationaler Kraft ausgestattet, wird die Photographie als Beweis für die Existenz des abgebildeten Gegenstands genommen. Und so erscheint das Photo als ein Stück der Welt. Aber es ist ein Stück Welt, das isoliert nur einen bestimmten, sehr kurzen Augenblick festhält, das einen Zustand konserviert und bewahrt, wie eine Versteinerung den Abdruck des Körpers eines Lebewesens aus einer vergangenen Zeit. Es ist nur ein winziger Moment, das das Photo aus dem Fluss der Zeit herausreißt und festschreibt. Der Film dagegen scheint die Dinge sogar in ihrer Dauer zu konservieren; er ermöglicht es, auch die Bewegungen der Menschen und der Dinge zu reproduzieren. Bald nach der Photographie, noch vor dem Ende des 19. Jahrhunderts erfunden, erscheint der Film so wie die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit.

In Robert Slodmaks 1923 entstandenen Film *MENSCHEN AM SONNTAG* lassen sich einige Arbeiter am Ende eines Sonntagsausflugs photographieren. Einer nach dem anderen stellen sie sich vor den schwarzen Kasten des Strassenphotographen. Die Männer wirken nervös, sie lächeln, machen Faxen, starren in das Objektiv. Durch die filmische Grossaufnahme können wir jedes der Gesichter in seiner Beweglichkeit sehen und ausgiebig betrachten. Dann aber erstarrt die jeweilige Aufnahme zum Standbild, zum Photo. Im Ablauf der Filmszenen schockieren diese Photos, weil von einem Moment zum anderen sich Gegenwart in Vergangenheit verwandelt. Erstarrt wirken die Gesichter wie einbalsamiert, und der Übergang von Film in Photo wirkt wie der Schnitt zwischen Leben und Tod. Die Photographie hatte zwar die mechanische Abbildungsweise nur durch optische und chemische Prozesse ermöglicht und so durch die Schaffung eines materiellen Doubles der Wirklichkeit die Ausgangsbasis für die Entfesselung der Bilder gelegt, aber schon bald nach ih-

rer Erfindung begann man die Bewegung zu vermissen. So kündigte denn einer der ersten deutschen Kinematographenhersteller in seinem Katalog «lebende Photographien» an.

Wohl selten hat eine Erfindung der Neuzeit sich die Gunst des Publikums so rasch und in so hohem Masse zu erlangen vermocht wie der Kinetograph; selten ist auch eine so geeignet gewesen, das persönliche Empfinden und Interesse in einem Grade zu berühren und zu fesseln, wie es die Sichtbarmachung von wirklichen Geschehnissen und Vorgängen vermag, die der Kinetograph genau nach dem Leben wiederzugeben imstande ist. Da wir auch bald farbige kinetographische Reproduktionen in ziemlicher Vollkommenheit herstellen können, so fehlt im Grunde genommen nur noch die Wiederholung des Geräusches und der Töne, um den kinetographischen Vorgängen ein Leben einzuhauchen, das sich von der Wirklichkeit kaum noch unterscheidet. Auch dieses Problem dürfte die Wissenschaft über kurz oder lang lösen. Alle Zweige der Wissenschaft, Kunst und Industrie sind eifrig bestrebt, aus der Vervollkommnung der Bewegungsphotographie Nutzen zu ziehen, und die Zukunft wird uns sicher den hohen Wert dieser epochemachenden Erfindung lehren.

Für die Zeitgenossen des ersten Kinematographen bestand die Sensation des Kinos sicherlich darin, dass sich die Bilder zum erstenmal bewegten. Aber der Film vermochte darüber hinaus auch zum erstenmal Bilder ganz unterschiedlicher Herkunft, Bilder, die gar nichts miteinander zu tun hatten, in einem Zusammenhang zu stellen. Durch die zeitliche Aufeinanderfolge, die Kontinuität der Bilder, stellte sich zwangsläufig eine Beziehung zwischen ihnen her. Im für den Zuschauer unauffälligen Ablauf des Films wurden sie zu einer raum-zeitlichen oder einer gedanklichen Folge verschmolzen. Das geschah mit der Selbstverständlichkeit eines Schwerkraftgesetz-



zes. Der Film vermochte also nicht nur zum erstenmal menschliche Bewegungen und Handlungen abzubilden, sondern er konnte auch Empfindungen, Emotionen und Gedankengänge darstellen. Durch den Film wird nun das Leben als Ganzes ersetzbar durch die Suggestion von Leben. Der Film zeigt ein Leben, das man nicht sehen, das man nur für sichtbar nehmen kann. Im dunklen Saal folgt man den Bildern auf der Leinwand, und Wahrnehmung ist nur als Zustimmung möglich. Man schaut, aber jemand anderer lenkt den Blick durch die Welt. Der Film verwandelt die Wirklichkeit in Bilder, die Wirklichkeit suggerieren sollen. Und indem wir als Zuschauer die Bilder auf der Leinwand als ein System von Fakten betrachten, halten wir das Geschehen dort oben für wirklich. Wir halten es so sehr für real, dass wir erschrecken, uns fürchten und freuen, ganz wie im wirklichen Leben. Wir glauben zwar nicht, dass die Lokomotive, die auf die Kamera zujaht und im Bild immer grösser wird, nun in den Kinosaal rase, aber wir zittern, weil sich in dem Bild vorher das schöne junge Mädchen auf die Geleise gelegt hat, um zu sterben. Auch der Film erbt die Eigenschaften der Photographie. Auch die Filmbilder gelten uns als Abdruck der Realität, auch auf die Bilder des Kinos treffen viele der emotionalen Verknüpfungen zwischen photographischer Aufnahme und Gegenstand zu, die schon die unbewegte Photographie ausgelöst hatte. Die Magie der Photographie geht auf den Film über. Befreit von der Unbeweglichkeit, beginnt das menschliche Double auf der Leinwand sein eigenes Leben. In dem Film *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* ironisiert Woody Allen diesen Prozess. Die Hauptfigur einer 30er-Jahre-Schulze tritt aus einer Vorführung in einem Kleinstadtkino aus der Leinwand heraus in den Zuschauerraum, weil sie sich in den weiblichen Fan verliebt, der schon zum fünftenmal in der Vorführung sitzt und Tränen vergiesst. Plötzlich steht das Kino Kopf, die Abbil-

dung wird Realität, und die Figuren des Films nehmen Anteil an dem Schicksal der Zuschauer. Nun ist aber die Figur, die da aus der Leinwand ins Leben tritt, nicht etwa der Hollywood-Schauspieler der entsprechenden Rolle, sondern die fiktive Figur, der Schatten, den dieser darstellt. Der Hollywood-Star reist voller Eifersucht an, weil sich seine Figur selbstständig gemacht hat. In seiner Komödie führt Woody Allen auf diese Weise im Kino spielerisch vor, wie der Film auf der Leinwand des Menschen mit seinem Double konfrontiert.

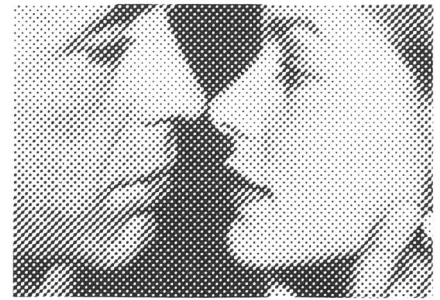
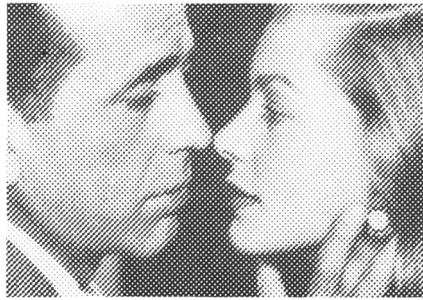
Die Magie des Photos geht zwar auf den Film über, aber der Film beerbt die Photographie nicht nur, er formt das photographische Bild auch um. In der Projektion lässt sich das kleine Abbild zur Dimension eines riesigen Saales vergrössern. Während im Photo das Bild nicht von seinem materiellen Haftgrund aus Papier abzulösen ist, existiert das Kinobild nur auf der Leinwand. Im Gegensatz zum Betrachter eines Photos kann sich der Kinobesucher nicht als Eigentümer des Bildes ansehen. Das Filmbild wirkt viel weniger wie ein Objekt als das Photo. Das projizierte Bild ist flüchtig, es besteht nur im Ablauf der Filmvorführung und wirkt daher irgendwie entmaterialisiert. Was das projizierte Bild jedoch an Stofflichkeit verliert, wird ihm durch die Bewegung des Lichts und des Schattens an vermehrter Körperlichkeit wieder zurückgegeben. Bewegung und Dauer lassen das Filmbild zu einer scheinbar noch genaueren Kopie der Wirklichkeit werden.

Die ersten filmischen Aufnahmen mit dem Kinematographen waren noch ohne Unterbrechung gedreht, doch schon bald wurden die Möglichkeiten des Films weiterentwickelt, und er begann nicht nur die Zeit, die Dauer der Bewegung festzuhalten, sondern er gestaltete die Zeit auf seine Weise völlig neu. Es begann die Differenzierung der Einstellungen entsprechend dem Abstand der Kamera vom Objekt oder

entsprechend der Brennweite des Objektivs. Bewegungen der Kamera, Abblenden, Überblendungen, Doppelblendungen und vor allem der Schnitt schufen neue Ausdrucksmöglichkeiten. Durch diese Möglichkeiten wurde die Zeit völlig neu organisiert. Edgar Morin schreibt:

Die Kunst des Kinos löst die Chronologie in kleine Stücke auf, sie bringt Stimmung und Übersättigung in die Zeitfragmente, und zwar nach einem besonderen Rhythmus, der nicht zur Handlung gehört, sondern von den Bildern der Handlung gefordert wird. Der Schnitt eint und ordnet die unzusammenhängende und heterogene Abfolge der einzelnen Aufnahmen zu einem Kontinuum. Dieser Rhythmus, ausgehend von zeitlichen Reihen, die in kleine Stücke zerhackt sind, muss eine neue, flüssige Zeit erzeugen. Diese flüssige Zeit ist seltsamen Balungen und Dehnungen unterworfen. Sie ist mit mehreren Geschwindigkeiten besaggt und unter Umständen zum Rückwärtslauf bereit. Die Augenblicke intensiven Erlebens, die das wirkliche Leben wie Blitze zeichnen, werden im Film auseinandergezogen, verlangsamt. Blicke von Liebenden, Katastrophen, Zusammenstösse, Explosionen und andere höchste Augenblicke haben das Bestreben, die Zeit stillstehen zu lassen. Im Gegensatz dazu verkürzen sich bis zur Verflüchtigung die leeren Momente, die zweitrangigen Episoden.

Auch die Anfänge des Films fallen noch in das 19. Jahrhundert, aber seine Folgen reichen weiter. Besonders durch ihn wird das Prinzip der Weltausstellungen, die Wirklichkeit durch ihre bildhafte, ausstellbare Erscheinung zu ersetzen, zu einem allgemeinen, alles bestimmenden Prinzip des 20. Jahrhunderts. Aus den verschiedenen Anfängen von Lumière und Méliès wird bald eine riesige Industrie, die eine eigene Bilderwelt produziert – eine Bilderwelt, die sich vor die tatsächliche Welt schiebt. In der Blüte-



zeit des Kinospielefilms fungierte Hollywood als Versailles; Galapremieren, Preisverleihungen sind die Hoffeste mit den Stars und den Tycoons als den höchsten Personen; und die Massen pilgern in die Kinopaläste, um teilzuhaben an dieser Welt, die aufgeführt wird für Geld. Siegfried Kracauer hat darauf hingewiesen, wie der Film zum Ausdruck eines kollektiven Unterbewusstseins wird und wie er dieses beeinflusst.

Da die meisten Spielfilme für den Massenverbrauch produziert werden, sind wir in der Tat zur Annahme berechtigt, es bestehe eine Beziehung zwischen ihren Stories und gewissen Wunschträumen, wie sie das breite Publikum zu nähren scheint. In anderen Worten, die Vorgänge auf der Leinwand dürften auf wirklich existierende Träume hinweisen und so zu Identifizierungsversuchen anregen... Vielleicht erscheinen Filme gerade dann am meisten als Träume, wenn sie uns durch die krasse und ungeschminkte Gegenwart natürlicher Gegenstände überwältigen – als hätte die Kamera sie gerade eben dem Schoß der Natur abgewonnen und die Nabelschnur zwischen Bild und Wirklichkeit wäre noch nicht zerschnitten. In der jähen Unmittelbarkeit und schockierenden Wahrheitstreue solcher Aufnahmen liegt etwas, das ihre Identifizierung mit Traumbildern rechtfertigt... Jeder populäre Film entspricht populären Wünschen, aber dadurch, dass er ihnen entspricht, räumt er unvermeidlich mit der ihnen immanenten Vieldeutigkeit auf. Er lenkt diese Wünsche in eine spezifische Richtung, konfrontiert sie mit einer Bedeutung seiner Wahl – einer von mehreren möglichen Bedeutungen. Durch die Bestimmtheit, die ihnen eigen ist, definieren so Filme die Natur des Unartikulierten, dem sie entstammen.

Man könnte daher vielleicht die Gesamtheit aller je hergestellten Kinofilme betrachten als eine Sammlung von modernen Mythen und Märchen.

Die Geschichte des Films würde uns, wenn wir sie auf diese Weise betrachten, etwas über uns selbst erzählen, was wir nur aus den Filmen und nur durch die ihnen eigene Vermittlungsweise erfahren können. Daher hat Helmut Färber auch den Kinofilm als die letzte Form mündlicher Überlieferung bezeichnet.

Schon das frühe photographische Portrait hatte den Blick des Menschen auf sich selbst verändert. Die Grossaufnahme des Films unterwirft das menschliche Gesicht noch einmal einer Metamorphose. Überlebensgross erscheint das Bild auf der Leinwand, jede Regung und jede Nuance des Ausdrucks werden registriert. Wie eine Landschaft, in der wir Gefühle lesen, liegt das Gesicht im Film vor uns. Und in der aktuellen Photographie ist es nun auch nicht mehr notwendig, wie früher für ein Portrait lange im Atelier zu posieren, sondern die Photographen sind mobil geworden. Auch Amateure photographieren, und die ganze Welt wird zu einem Arsenal von Gesichtern. Nicht mehr die grosse Geste, sondern Natürlichkeit und Unbefangenheit sind jetzt vor der Kamera gefragt. Das Gesicht wird immer mehr zu einem Organ der Selbstdarstellung, und es bringt so prägnante Masken hervor, dass schon einzelne Partikel wie der Mund oder die Augen das ganze Gesicht, die ganze Person evolvieren. Die Gesichter der Garbo oder der Monroe lassen sich zum Beispiel schon durch ganz reduzierte Andeutungen hervorrufen. Das alte Wort photogen wird nun durch den Begriff des Image abgelöst; so nennt man nun bald nicht nur den öffentlichen, vor allem visuellen Gesamteindruck, den eine Ware auf dem Markt hinterlässt, sondern auch den Eindruck, den wir von einem Menschen haben. Ulrich Raulff hat den Prozess der Veränderung beschrieben, dem das Gesicht durch seine photographische und filmische Vervielfältigung und die massenhafte Verbreitung seines Abbildes unterliegt:

Die Menschen haben, zumindest in der westlichen Welt, seit einem halben Jahrhundert einen neuen Status gewonnen. 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 aus vielen Bildern kompliziert zusammengesetzt ist, legt sich wie ein feiner Film über die alten Züge des Gesichts oder «Antlitzes» und verschmilzt mit ihm zu etwas Neuem – dem Image. Und da jenes Bild im wesentlichen auf der massenhaften Herstellung und Verteilung von Photo- und Filmbildern beruht, könnte man davon sprechen, dass das Image eine Photokosmetik des Gesichts darstellt... Das photogene 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 beziehungsweise durch Medien verbundenen Öffentlichkeit von Sinnen, Organen und Körperflächen, integraler Bestandteil dieser Prothesenöffentlichkeit; es ist eine Fläche unter den vielen Bild-, Ton-, Sprach- und Organflächen, die unsere Gesellschaft erfand, verband und verwaltet.

Der Film führte auch zu einer neuen Form des Menschen, dem Star, aber für die Entfesselung der Bilder ist er heute nicht mehr das entscheidende Kriterium. Spielfilme existieren noch, und auch Kinos gibt es noch. Doch die Filme sind nicht mehr Lebensgegenwart, wie sie es einst waren; und das Kino ist nicht mehr Lebensnotwendigkeit für die Massen, wie es das in seiner Blütezeit war. Heute leben wir bereits im Fernsehraum. Und das Fernsehen ist ein Medium, das seine Entstehung ganz dem 20. Jahrhundert verdankt. Es vermählt die Fähigkeiten der Photographie mit denen des elektronischen Rundfunks. In den 20er und 30er Jahren dieses Jahrhunderts entwickelten sich in Deutschland die

Das Fernsehen bietet uns nur den Eindruck eines gesicherten Bezuges zur gesamten Wirklichkeit.

ersten öffentlichen Hörfunkformen, und schon damals schwebte Rudolf Arnheim ein Bild der nicht allzu fernen Zukunft vor:

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 um so 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... 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 Kampf 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 verschwindet: 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.

Heute bewegen wir uns vom bequemen Sessel aus mit Hilfe der Fernbedienung durch die Programme in der leuchtenden Röhre, die in unser Wohnzimmer scheint. Wir streifen durch Live-Übertragungen, Magazine, Spielfilme, Serien, die verschiedensten Sendeformen und Themen. Walter Benjamins Flaneur wandelte noch zu Fuss durch die Passagen der Metropolen, wir dagegen wandeln, ohne uns selbst im Sessel zu rühren, durch die ganze Welt und durch die Zeiten. Das Fernsehen bietet uns den Eindruck eines gesicherten Bezugs zur gesamten Wirklichkeit und liefert das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer grossen Zahl von Menschen. Dieser Bezug besteht aber gerade darin, dass wir eine Umgebung sehen, und diese Umgebung uns nicht. Wir sind eben nicht auf dem Marktplatz, der Strasse oder der Passage. Und wir stehen nicht auf der chinesischen Mauer, wir sitzen nicht im Wohnzimmer der Ewings in Dallas oder neben dem Bombenopfer in Beirut, wir sitzen inmitten eines Stroms von Bildern, der ohne Unterbrechung aus dem kleinen Kasten in unser Wohnzimmer fliesst. Noch das Fremdeste und Entfernteste kommt als Bild zu uns nach Hause. Wir nehmen noch an den grauenhaftesten Katastrophen teil, ohne jedoch wirklich betroffen, berührt zu sein. «Die grosse Welt selbst lebt ihr Leben in unserem Zimmer.» Mit Hilfe von Antennen und von Kabeln entnehmen wir dem übertragenen elektronischen Feld von Fernsehwellen die Bildinhalte. In einer Sekunde blitzt der Elektronenstrahl 50 Halbbilder in die Kathodenröhre. Fünfundzwanzigmal in der Sekunde entsteht auf der Oberfläche der Röhre ein in Zeilen aufgelöstes Bild. Die chemischen Prozesse, die Grundlage der Photographie und auch des Films sind, werden ersetzt durch elektronische Prozesse. Verglichen mit dem Auflösungsvermögen des Photos oder des Filmbildes wirkt das in Zeilen gerasterte Fernsehbild sehr ungenau. Es verwundert, dass diese schlechtere Bildqualität in einer

Zeit, in der es um immer bessere Wiedergabemöglichkeiten geht, so akzeptiert wird. Aber der stark rauschende Rasterblick des Fernsehens ist ein Teil dessen, was die Faszination des Mediums ausmacht. Es ist ganz wie bei dem Rauschen, das früher den Kurzwellenempfang ferner Sender begleitete: es gilt als ein Zeichen der überbrückten Entfernung. Der Zuschauer lässt die Zeichen durchfliessen, bis etwas auftaucht. Hauptsache, man ist dabei. Teilnahme ist alles. Das jetzige Fernsehen hat es von der Baukunst übernommen, etwas für alle gemeinsam Sichtbares und dauerhaft Vorhandenes zu sein. Dadurch stellt es für den einzelnen ein Gefühl der Sicherheit und des Zusammenhangs her, produziert es einen Raum, in dem er sich orientieren kann. Das Fernsehen liefert Nachrichten und Unterhaltung, aber der Eindruck von Sicherheit im Zusammenhang, der Eindruck von Welt entsteht nicht durch die Bilder, die es ausstrahlt, sondern durch die absolut zuverlässige Wiederholung einzelner Formen und bekannter Abläufe. Der Gong der Tagesschau läutet den Übergang vom Tag zur Nacht ein.

Dienstags ist der Dallas-Tag. Wir nehmen im Fernsehen vor allem einen endlosen, vertrauten Nachrichtenstrom wahr, in dem die Ereignisse erscheinen als ein kontinuierlicher Fluss von Geschehnissen, in dem die Tatsache der Bilderauswahl, der Nachrichtenauswahl völlig verschwindet. Öffentlichkeit ist für uns zu dem geworden, was das Fernsehen uns ununterbrochen in die Wohnzimmer bringt.

Dieser öffentliche Raum ist jedoch nur ein virtueller, künstlicher, in dem die Frage nach dem Zusammenhang seiner Bilder nicht mehr gestellt wird. Die Zugehörigkeit zu diesem Raum erweist sich aber als immer lebensnotwendiger. Schon Ende der 30er Jahre gab es einen offiziellen Hinweis, der auch eine unterschwellige Drohung sein konnte, dass der Rundfunk zum unentbehrlichen Begleiter des deut-

Das Bild zerstrahlt; es liefert uns immer weniger verlässliche Erfahrungen über die Wirklichkeit.

schen Volkes geworden sei, und dass derjenige, der sich von der Teilnahme am Rundfunk ausschliesse, Gefahr laufe, am Leben der Nation vorbeizugehen. Und heute führt der Versuch, ein Jahr ohne Fernsehen auszukommen, in 90 Familien nicht zur geplanten Idylle, sondern geradewegs in die Katastrophe. Claus Dieter Rath hat die Bevölkerung als eine elektronische Körperschaft bezeichnet, verbunden durch die öffentliche Netzhaut: das fernsehende Auge.

Wenn Georg Simmel zum Jahrhundertbeginn davon sprach, das Auge sei zum Hauptsinn des Grosstadt-menschen 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 Elektronen-auge 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. 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 Fernsehge-meinde.

Durch die Verlagerung der Bildentstehung in den elektronischen Bereich wird das Bild nicht nur in seiner Auflö-

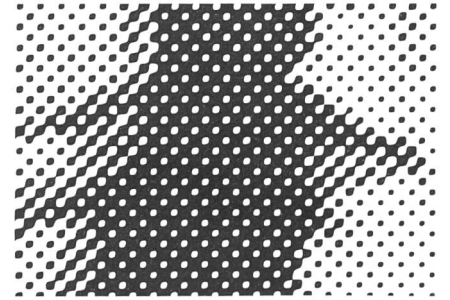
sung schlechter, sondern es verändert sich noch einmal grundlegend. Das Bild lässt sich nun nicht nur in einen Strom von elektrischen Zeichen umformen, sondern auch in das einfache Ja-Nein des digitalen Alphabets. Damit greift der Computer in den Bildraum ein. Rechnergesteuerte Prozesse verändern das Bild, nehmen Teile heraus, setzen andere Werte dafür wieder ein. Das Bild wird selbst zu einem Raum der Simulation. Schon im Filmbild gab es die Möglichkeit, bestimmte Farbbereiche herauszufiltern und diese Bildpartien mit anderen Informationen zu füllen. Schon auf der Ebene des photographischen Bildes gab es die Möglichkeit der Photomontage. Die Photomontage war aber eher eine graphische Kunst als ein spezifisch photographisches Genre. Die Maskenaufnahmen oder Rückprojektionen des Films stellten zwar die Darsteller in völlig getrennt von ihnen aufgenommene Dekorationen, veränderten jedoch den generell virtuellen Raum des Kinos nicht grundsätzlich. Etwas anderes steht uns bevor, wenn der Computer in den Prozess der Abbildung eingeschaltet wird. Die Verbindung des Bildes zur Realität wird dann noch weiter gelockert werden, sie wird selbst gestaltbar und löst sich damit von der bisher rein mechanischen, auf analogen Gesetzen basierenden Grundlage. Die Simulationswirkung, die das Fernsehmedium als Ganzes ausübt, verlagert sich dann in das Bild selbst hinein.

Und heute sind bereits Fernsehapparate auf dem Markt, die zugleich Sendungen empfangen können und als Monitore für elektronische Spiele dienen, auf denen man also zugleich eine Geiselnahme sehen wie auch Schiffeversenken spielen kann, auf deren Bildschirm man zugleich einer Wagner-Oper folgen oder flippert kann. Durch neue Techniken, wie den Bildschirmtext, wird das Fernsehen nicht nur mit dem eigenen kleinen Home-Computer verbunden, sondern auch mit dem gesamten Netz der öffentli-

chen Informatik. Telematik entsteht, und der Fernsehbildschirm wird zum Terminal, das sich in die allerverschiedensten Bilderkreisläufe einschalten kann.

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 Fernwirkung kann man danach auf dem Monitor ablesen. ... 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 Videospiel, 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.

Die Photographie hat Möglichkeiten geschaffen, über die kein anderes Bildsystem je verfügt hat. Sie hat es möglich gemacht, Dinge zu sehen, die unvorstellbar klein oder unvorstellbar weit entfernt sind. Sie hat es ermöglicht, Dinge von der Tiefsee bis zu den Sternen sichtbar zu machen, die wir mit blossem Auge nie zu schauen vermocht hätten. Durch die Infrarotphotographie wurde die Entstehung des Bildes sogar vom sichtbaren Licht unabhängig. Und die Holographie überwand die Beschränkung des Bildobjekts auf zwei Dimensionen. Das Kino brachte Bewegung und Dauer in das Bild; und Fernsehen und Video machten es möglich, Bilder gleichzeitig aufzunehmen und zu übermitteln. Fernsehen und Video machten die Bilder endgültig unabhängig von Raum und Zeit verfügbar. Die Photographie



und die technischen und industriellen Entwicklungen in ihrer Folge haben unseren Blick auf die Wirklichkeit nachhaltig verändert. Die Photographie hat uns dazu gebracht, die Wirklichkeit zu betrachten als eine endlose Kette von Situationen, die einander gegenseitig spiegeln; wir schauen nicht mehr, wir lesen die Realität. Und während die sogenannten primitiven Menschen noch fürchteten, die Kamera raube ihnen etwas von ihrem Sein, so glauben die Menschen in den Industrieländern heute, erst die Photographie bewiese ihre Existenz. Sie fühlen, dass sie zu Bildern geworden sind und dass sie erst durch das Photo, die Video- oder Fernsehaufnahme wirklich gemacht werden. Heute existieren all die unterschiedlichen Bildformen, die das Abbildungssystem Photographie und seine Folgeerfindungen möglich gemacht haben, nebeneinander. Die Zahl der Bilder ist tatsächlich unendlich geworden. Alles kann zum Bild werden. Auch ein anderes Bild. Ganz wie im Krebsprozess die Zellen, scheinen sich die Bilder bereits aus sich selbst heraus zu erzeugen. Die Bilder umkreisen einander, zirkulieren umeinander und stossen gegeneinander, ohne dass noch Wirklichkeit dazwischen wäre. Die Bilderwelt schafft einen Raum der Simulation, der uns von der realen Wirklichkeit abschirmt. Seit Photographie, Film und Fernsehen das Sehen verändert haben, stellt sich die Frage nach der Wirklichkeit der Bilder mit einer neuen Dringlichkeit. Photo-, Film- und Fernsehbilder suggerieren auf jeweils verschiedene Weise dem Betrachter die Anwesenheit eines abwesenden oder bereits vergangenen Gegenstands oder Geschehens. In diesen Medien haben sich die Bilder von ihren Gegenständen aber auch so weit gelöst, dass sie unabhängig von deren örtlicher und zeitlicher Existenz beliebig speicherbar und reproduzierbar geworden sind. Mit Hilfe ihrer Suggestionskraft setzen sich die Bilder an die Stelle der Objekte, die sie repräsentieren. Sie

verselbständigen sich und schaffen so enträumlichte Räume und eine entzeitlichte Zeit, in die sie die Zuschauer hineinziehen. Das Fernsehen verwandelt nicht nur die Wirklichkeit in Bilder, es durchdringt die Wirklichkeit. Die hypertrophische Ausweitung der Bilderwelt, die immer schnellere Zirkulation der Abbilder kann aber für das Bild selbst nicht ohne Folgen bleiben. Ein Bild kann nicht das gleiche bleiben, wenn es unendlich viele andere Bilder gibt. Etwas geschieht. Was dem Bild heute widerfährt, geschah vor geraumer Zeit mit dem Text. Zuerst war Sprache oder Text noch untrennbar mit dem mündlichen Vortrag verbunden, in den Stimme, Gestik, Betonung eingingen. Diese Bindung an einen Sprecher wurde durch die Koppelung an die Körperlichkeit der Handschrift ersetzt. Die Erfindung des Buchdrucks leitete dann einen fortschreitenden Prozess der Entmaterialisierung ein, und heute identifizieren wir einen Text nicht mehr mit seiner stofflichen Grundlage. Obwohl die Schrift als materieller Träger für seine Existenz notwendig ist, so ist es für die Qualität des Textes doch gleichgültig, ob er gedruckt, mit der Maschine geschrieben, hektographiert, photokopiert oder handgeschrieben ist. Ähnliches steht dem Bild bevor. Auch für die Aussage eines Bildes, seinen Sinn, wird es eines Tages unerheblich werden, ob das Bild ein Photo ist, das durch die Belichtung von Silbersaltpartikeln entstand, ob es durch den Druck eines Farbrasters auf Papier hergestellt wurde, ob es durch die Bewegung eines Elektronenstrahls in einer Röhre gezeichnet wird, oder ob es nur die Simulation eines Computers ist. Trotz dieser zunehmenden Entmaterialisierung der Bilder halten wir weiter fest an einer alten Betrachtungsweise, verstehen wir sie immer noch als Abbilder der Realität. Dabei haben sich die Bilder längst von den Objekten gelöst, haben sie sich aufgrund ihrer grossen Zirkulationsgeschwindigkeit von ihren Referenten befreit. Die Allgegenwart des Bildes, seine Verall-

gemeinerung erfordert es, dass seine Aussage auch jedermann erreichen muss. Die Vervielfältigung der Bilder, ihre allgemeine Diffusion macht deshalb auch eine Standardisierung notwendig; die Ausdrucksmittel werden ausgetauscht, gleichen sich an. Dadurch verliert das Bild die magische, die beschwörende Kraft, die es einst besass. Es war unter anderem die Perspektive, die das Bild zusammengehalten hat. Aber die Möglichkeit, überall zu sein, überall zur gleichen Zeit zu sein, eliminiert die Perspektive, deren Voraussetzung der feste Standpunkt ist. Ein Bild verweist nicht mehr auf ein Subjekt, das es gemacht hat, um etwas auszusagen. Und es verweist nicht mehr unbedingt auf einen Gegenstand, der tatsächlich existiert oder früher einmal existiert hat. Das Bild ist ein Bild ist ein Bild. Die Perspektive zersplittert, das Bild zerstrahlt. Es hat seine Halbwertszeit bereits überschritten. Und es liefert uns immer weniger verlässliche Erfahrungen über die Wirklichkeit. Was wir nur sehen, können wir das noch für wahr halten? Eine Geschichte des Sehens müsste geschrieben werden. *«Der Mensch macht sich sein Auge selbst.»*

Wenn wir diesen Satz von Marx in seinem vollen Umfang und in seiner historischen Dimension verstehen würden, wäre unser Glaube an die Bilder, unsere Abhängigkeit von ihnen geringer? Die Bilder sind auf der Reise. Aber sie sind auf dieser Reise längst so weit beschleunigt, dass die Fliehkräfte sie von der Verbindung zu ihren Referenten befreit haben. Vielleicht können wir sie gerade dadurch eher sehen als das, was sie sind: als Zeichen. Und uns bleibt möglicherweise nur, die Zirkulation der Bilder so weit zu beschleunigen, dass man wieder durch die Lücken zwischen ihnen hindurchschauen kann. Denn: bewegen sich die Bilder schnell genug, so entsteht ein Stroboskop-Effekt. Durch ihn wird möglicherweise ein neuer Blick frei, ein Blick zwischen den Bildern hindurch auf die Wirklichkeit. ■