

Bösling / Junk / Schneider / Stegemann (Hg.)

Eine Zensur findet (nicht) statt

Universitätsverlag Osnabrück





unipress

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110248 – ISBN E-Book: 9783847010241

Erich Maria Remarque Jahrbuch / Yearbook

XXIX/2019

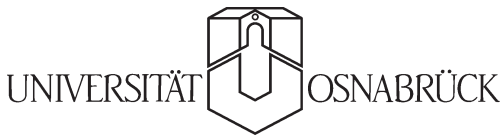
Herausgegeben von Thomas F. Schneider
im Auftrag des Erich Maria Remarque-Friedenszentrums

Carl-Heinrich Bösling / Claudia Junk /
Thomas F. Schneider / Bernhard Stegemann (Hg.)

Eine Zensur findet (nicht) statt

V&R unipress

Universitätsverlag Osnabrück



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dbb.de> abrufbar.

**Veröffentlichungen des Universitätsverlages Osnabrück
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: VHS Osnabrück.
Quelle: Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück
Redaktion: Claudia Junk, Thomas F. Schneider
Satz: Thomas F. Schneider
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck
Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage / www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 0940-9181
ISBN 978-3-8471-1024-8
ISBN 978-3-8470-1024-1 (E-Book)
ISBN 978-3-7370-1024-5 (V&R eLibrary)

Inhalt

<i>Peter Bandermann</i> Mit Fakten und Vertrauen gegen Fake News	7
<i>Joachim Paech</i> Du sollst Dir (k)ein Bildnis machen In ihren Bildern ist die Wirklichkeit grenzenlos manipulierbar Eine Warnung vor den Bildern	13
<i>Georg Gesk</i> Zensur in China Meinung als politisches Instrument	31
<i>Michael Grünberg, Michael Brendel, Yilmaz Kilic, Reinhold Mokrosch</i> Freie Religionsausübung – ist das angesichts von Fake News und Zensur noch möglich? Ein Podiumsgespräch	45
<i>Lioba Meyer</i> »Auch in der Hoffnungslosigkeit werde ich meinen Weg weiter gehen« Aslı Erdoğan's Leben und Schreiben gegen die »Ermordung von Wahrheit«	65
<i>Nikos Späth</i> »A literary sensation on two continents« Die amerikanische Presserezeption von Erich Maria Remarques <i>All Quiet on the Western Front</i> in den Jahren 1929 und 1930	77
<i>Alice Cadeddu</i> »Nur jene Politik kann richtig sein, die man für den und nicht gegen den Menschen macht« Politische Stellungnahmen Erich Maria Remarques aus den Jahren 1929–1932	105

Marc Hieger

Erich Maria Remarques Roman <i>Im Westen nichts Neues</i> in der Comic-Adaption von Alberto Winston Breccia	125
Neue Remarque-Publikationen	155
BeiträgerInnen und HerausgeberInnen dieses Bandes	159

PETER BANDERMANN

Mit Fakten und Vertrauen gegen Fakenews*

Fakenews sind keine Errungenschaft des digitalen Zeitalters. Fakenews nutzten schon die Römer, als sie die historisch bedeutsame Niederlage in Germanien im heimischen Rom zu einem grandiosen Sieg umdeuteten.

Fakenews sind auch heute das Sprachrohr totalitärer Systeme. Wir erleben das intensiv bei unseren europäischen Nachbarn und in der Türkei. Die Nationalsozialisten benutzten dieses Instrument mit einer tödlich wirkenden Präzision:

Mit dem am 1. Januar 1934 in Kraft getretenen *Örtlichen Schriftleitergesetz* wurde die deutsche Presse ihrer Freiheit beraubt. Fortan bestimmte die Partei in den Redaktionen, wer berichten darf oder nicht – und vor allem: Was zu berichten ist. Und was nicht.

Spätestens mit dem Beginn des Jahres 1934 zeichnete sich ab, wie die deutsche Propaganda die Freiheit des gedruckten Wortes auszuhebeln versuchte und mit journalistischen Formaten im Stil der Wochenschaun die Köpfe ausrichten wollte: Gegen Juden. Gegen Zigeuner. Gegen Behinderte. Gegen Priester. Gegen Erich Maria Remarque und damit für den Krieg.

1938 sagte Adolf Hitler, dass »dem deutschen Volke außenpolitische Vorgänge so zu beleuchten« seien, »daß die innere Stimme des Volkes selbst langsam nach der Gewalt zu beschreien begann.« 5 Jahre später fragte Reichspropagandaminister Joseph Goebbels im Berliner Sportpalast: Wollt Ihr den totalen Krieg? – Und die Deutschen jubelten. Sie selbst hatten angefangen, nach der Gewalt zu schreien. Wie von Adolf Hitler vorhergesagt. Wie von der Propaganda 10 Jahre mit Fake-news drauf vorbereitet.

Die massenhaft über die Medien verbreitete Sündenbock-Strategie gegen die »Untermenschen« ging auf. Das nach dem Ersten Weltkrieg am Boden liegende Selbstbewusstsein der Deutschen richtete sich an der Vernichtung ihrer eigenen

* Der Text ist die Druckfassung eines Vortrags an der VHS Osnabrück im Rahmen der Tagung.

Peter Bandermann

Nachbarn auf. In den Städten brannten Bücher und Synagogen. In den Öfen der Konzentrationslager verbrannten die Menschen.

Mit jedem verbrannten Buch und dem Untergang der Menschenwürde wurde das von der Propaganda ferngesteuerte Volk immer selbstbewusster. Die Flugblätter der Geschwister Scholl hatten der politischen Lüge nichts entgegenzusetzen. Der Nationalsozialismus funktionierte so präzise wie heute eine Smartphone-App, die einen Nutzer in ihren Bann zieht.

Die Nationalsozialisten ließen massenhaft Hardware produzieren und brachten den »Volksempfänger« genannten Influencer an den Mann. Innerhalb von 10 Jahren wurde die Zahl der Volksempfänger-Besitzer auf über 16 Millionen Menschen vervierfacht. Konkurrenz gab es nicht. Die deutsche Propaganda konnte frei schalten und walten. Journalisten dagegen nicht.

Fakenews über das Judentum und andere sogenannte »Untermenschen« verfehlten ihre Wirkung nicht. Die innere Stimme des Volkes hatte angefangen nach der Gewalt zu schreien. Und heute? Anders als in totalitären Regimen, die Sender und Zeitungen verbieten und Journalisten töten oder verhaften ... anders als in diesen totalitären Regimen ist der Artikel 5 des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland eine Garantie für die Presse- und Meinungsfreiheit weltweit. Auf der Rangliste der Pressefreiheit liegen wir vor England, Amerika, Frankreich und Spanien. Von Libyen, Ägypten, Saudi Arabien, der Türkei und China ganz zu schweigen.

Die Meinungsfreiheit in Deutschland geht so weit, dass für Menschenrechte, Menschenwürde und das Recht auf Asyl eintretende Menschen als Volksverräter diffamiert werden dürfen.

Die rassistisch motivierten Taten des Nationalsozialistischen Untergrunds NSU gingen als »Dönermorde« in den deutschen Wortschatz über. Die Medien hatten einen erheblichen Anteil an der Verbreitung dieses Wortes.

Schüler jüdischen Glaubens müssen es ertragen können, dass an ihren Schulen das Wort »Du Jude« als Schimpfwort verwendet wird und dass sie Inhaber eines »Opfer-Abos« sind. Die Zuwanderung aus Ländern der sogenannten Dritten Welt dürfen wir auf Grundlage des Artikels 5 als »Sozialtourismus« bezeichnen.

Zeitungen, die über das ehrenamtliche Engagement ihrer »Gutmenschen«-Leser für Geflüchtete berichten, werden, von der Meinungsfreiheit gedeckt, als »Lügenpresse« titeliert.

Eine Zensur findet nicht statt, wenn der Humanität verpflichtete Politiker oder Flüchtlingssunterstützer und Friedensaktivisten als »Volksverräter« öffentlich ihre Köpfe herhalten müssen.

Sie wollen nicht glauben, dass ausschließlich Flüchtlinge schwerste Straftaten begehen? Dann gibt es »alternative Fakten« für sie.

»Dönermorde«, »Opfer-Abo«, »Sozialtourismus«, »Gutmenschen«, »Lügenpresse«, »Volksverräter« und »alternative Fakten« – jedes Wort davon ist seit 2011 zu einem »Unwort des Jahres« gewählt worden. Es hat zuvor stets Einzug in unse-

ren Sprachgebrauch gehalten und ist zur Normalität geworden. Ein Erfolg moderner Öffentlichkeitsarbeit, um nicht Propaganda zu sagen. Der Artikel 5 lässt das zu. Es gehört zu unserer Meinungsfreiheit, »Du Jude« als Schimpfwort zu verwenden und Juden ein »Opfer-Abo« auszustellen.

Eine Zensur findet da nicht statt. Die Unwörter des Jahres sind zu Symbolen geworden. Zu Symbolen einer Werteverchiebung in unserem Land: In Freiheit lebende Menschen nehmen mit der Verwendung dieser Begriffe ein Grundrecht der Bundesrepublik Deutschland, um die im gleichen Grundgesetz garantierte Würde des Menschen herabzusetzen.

Und noch einmal: Eine Zensur findet dabei nicht statt. Dann kommt das Netzwerkdurchsetzungsgesetz, das Betreiber sozialer Netzwerke in die Pflicht nimmt, Hasskommentare und Fakenews zu löschen. Schon ist von Zensur die Rede und von digitaler Bücherverbrennung. Doch die Herabsetzung der Menschenwürde und das Verbot von Beleidigungen waren schon vor dem Netzwerkdurchsetzungsgesetz in den allgemeinen Geschäftsbedingungen der sozialen Netzwerke verankert.

Es wurde jedoch nicht durchgesetzt.

Wer Volksverhetzung, Rassismus und Diskriminierung aus den Kommentarfunktionen löscht, betreibt nicht Zensur, sondern schützt seine Nutzer vor abgründigem Hass und Verunglimpfung.

Die deutschen Tageszeitungen tun dies übrigens seit Jahr und Tag: Wer einen Leserbrief mit beleidigenden und strafbaren Inhalten einreicht, verwirkt seine Chance auf Veröffentlichung. Presserechtlich stehen Journalisten übrigens mit in der Haftung, wenn sie beleidigende Inhalte eines Leserbriefschreibers abdrucken. Jahrzehnte vor dem zur Rede stehenden Netzwerkdurchsetzungsgesetz haben die deutschen Zeitungen verbindliche Regeln geschaffen, um in den Leserbriefspalten eine ebenso kritische wie respektvolle Debatte zu ermöglichen. Das Internet muss das noch lernen.

Der deutsche Journalismus bewältigt gerade nicht nur eine wirtschaftliche Krise. Das Zeitungssterben und die Zusammenlegung von Redaktionen sind unübersehbare Anzeichen dafür, dass die Branche unter großen Druck geraten ist. Dazu kommt eine von »Lügenpresse«-Sprechchören verstärkte Glaubwürdigkeits-Krise. Journalisten und Politiker werden in einen Topf geworfen: »Die da oben« machen, was sie wollen. Und die Systemmedien berichten artig darüber. Hofberichterstattung über das Establishment, gebührenfinanziert und angeblich die Fakten verdrehend oder wichtige Informationen verschweigend.

Verlage und Redaktionen haben nur eine Chance, um diesen Ruf abzuschütteln: Indem sie das Werkzeug einsetzen, das sie beherrschen: die Recherche. Immer komplizierter werdende Zusammenhänge erfordern intensives Aufschlüsseln und Verstehen. Auch wenn der Ruf danach immer lauter wird: Einfache Antworten gibt es nicht. Genau das ist die Chance des Journalismus: Wir müssen Fakten von Fakenews trennen können. Ohne dabei in Berichten über Fakenews den Pro-

Peter Bandermann

duzenten von Falschnachrichten eine Reichweite zur Verfügung zu stellen, die sie selbst nicht erreichen können.

Wir müssen die kalkulierte politische Provokation rechtspopulistischer Parteien besser einschätzen können, um das Konzept der öffentlichen Empörung als fest einkalkulierten Effekt zur Erzielung eines größeren Bekanntheitsgrades nicht aufgehen zu lassen.

Nur wer zum politischen Populismus eine kritische Distanz einnimmt, gewinnt das Vertrauen kritischer Medienkonsumenten, die heute stärker denn je genau analysieren und verstehen wollen und können, wann eine Information glaubwürdig ist oder nicht.

Auf der einen Seite erleben wir eine Verflachung der Information im Internet – auf der anderen Seite ein starkes Bedürfnis nach präziser Information mittels Fakten, nachvollziehbarer Einordnung und angemessener Kritik.

Der Journalist in der Redaktion kann diese Aufgabe allein nicht bewältigen: Eine wichtige Arbeitsgrundlage für einen Journalisten ist die Straße, denn dort spielt sich das Leben ab. Dort muss sich die Demokratie bewahrheiten.

Wir Journalisten müssen zu den Menschen gehen – und nicht sie zu uns. Unsere Arbeit muss transparent und überprüfbar sein, also anders als die Kommentarfunktion im Internet.

Zu den Fakten gehört auch, dass der deutsche Journalismus viele Konsumenten verloren hat. Sie wenden sich ab, manche aus politischer Überzeugung, andere weil ihre Ideologie resistent ist gegen Fakten. Diese Menschen sind kaum noch einzuholen. Es ist ihr Recht, sich aus anderen allgemein zugänglichen Quellen zu informieren. Auch das ist Presse- und Meinungsfreiheit.

Meine Damen und Herren, die Demokratie ist uns selbstverständlich geworden. Wir haben uns an Grundrechte gewöhnt, um die uns Menschen in anderen Ländern beneiden. Schlechte Wahlbeteiligungen in den Städten können Sie den Teilnehmern von Integrationskursen nicht erklären. Diese Menschen können nicht nachvollziehen, dass Bürger eines freien Landes ihr Grundrecht auf freie Wahlen aus Protest liegen lassen. Und diese Menschen gehen ausgesprochen gelassen damit um, dass die letzte Bundesregierung nicht einfach wiedergewählt worden ist.

Diese Menschen stammen aus Ländern, in denen nicht mit Debatten, sondern mit Waffengewalt eine Regierung gebildet wird.

Wir in Deutschland genießen eine Demokratie und Menschenrechte im Überfluss. Wir können es uns leisten, Fakten zu verdrehen, während in anderen Ländern Fakten überhaupt nicht zugänglich sind, weil sie über Desinformation und Propaganda verschleiert und unsichtbar gemacht werden. Solange wir Fakenews veröffentlichen und konsumieren können, stehen wir im Vergleich zu anderen Ländern dieser Erde noch ganz gut da.

Es geht ans Eingemachte, wenn der Wahrheit verpflichtete Journalisten in die Gefängnisse müssen.

Im September 2016 sagte mir der türkische Kollege Can Dündar bei einem Interview über die Pressefreiheit in seinem Heimatland: »Wenn Du schweigst, bist Du Teil des Systems.«

Wir Journalisten in Deutschland werden nicht dazu gezwungen zu schweigen. Ein kurzer Blick auf die Weltkarte der Pressefreiheit der Organisation »Reporter ohne Grenzen« reicht aus, um zu erkennen, dass ein Land namens Deutschland mitten in Europa einen weißen Fleck der Freiheit bildet.

In anderen Ländern mussten Journalisten sterben, weil sie nicht schweigen wollten.

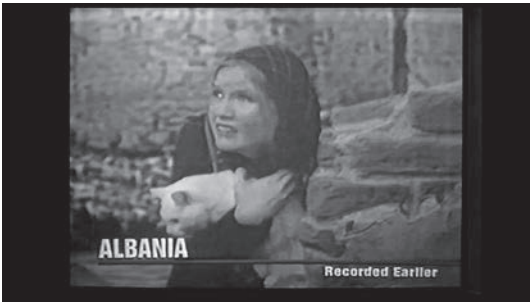
JOACHIM PAECH

Du sollst Dir (k)ein Bildnis machen In ihren Bildern ist die Wirklichkeit grenzenlos manipulierbar Eine Warnung vor den Bildern

Im »Weißen Haus« hat der amerikanische Präsident junge Besucherinnen sexuell belästigt. Das wäre nichts Besonderes, wenn nicht in wenigen Tagen die aussichtsreiche Wiederwahl des Präsidenten anstände, die durch einen Skandal gefährdet wäre. Offenbar ist es nicht möglich, durch Zensurmaßnahmen oder Drohungen, wie das gemeinhin üblich ist, zu verhindern, dass Informationen über den Skandal an die Öffentlichkeit gelangen. Bleibt das Mittel der dominanten Gegeninformation. Die Administration des Präsidenten entschließt sich, das Land darüber zu informieren, dass es sich im Kriegszustand befindet. Dieser Krieg wird (wir schreiben das Jahr 1997) im Fernsehen stattfinden und alle anderen Nachrichten so lange verdrängen, bis die Wiederwahl des Präsidenten und obersten Kriegsherrn ›durch‹ ist. Alle haben in diesem Moment die patriotische Pflicht, sich hinter ihrem Präsidenten zu versammeln. Allerdings muss die Meldung vom Kriegszustand glaubwürdig sein, eine alternative Erzählung allein wäre unzureichend, daher müssen alternative Fakten für das Fernsehen produziert werden. Und das Fernsehen benötigt alternative Bilder ...

Während der Präsident in den Morgennachrichten davon spricht, dass sich die Vereinigten Staaten mit Albanien, einer »Brutstätte des Terrorismus«, praktisch im Kriegszustand befinden, laufen im Filmstudio die Vorbereitungen für Dreharbeiten an. Der Produzent weist eine junge, als Albanerin kostümierte Darstellerin in ihre Rolle ein. Sie soll geduckt auf die Kamera zulaufen. Alles andere wird ›optisch eingefügt‹: Aus einer Monitor-Auswahl wird eine Dorfansicht ausgewählt, Flammen werden hinzugefügt, dann Schreie, schließlich eine Brücke, über die das Mädchen rennt. Das ›Bild‹ wird Stück für Stück aufgebaut, bis es der Ansicht von der Flucht einer jungen verfolgten Albanerin durch ihr brennendes Dorf entspricht. Eine Tüte Chips, die sie im Arm hält, ist Statthalter für ihr Kätzchen, das ihr an dieser Stelle optisch einkopiert wird. Im Studio vor der Kamera wird ausschließlich die junge Schauspielerin gewesen sein, alles andere wurde aus Bildarchiven optisch ergänzt, bis es dieses gewünschte Bild ergibt, von dem der Nach-

Joachim Paech



Barry Levinson:
WAG THE DOG, 1997

richtensprecher anschließend nach der Sendung ergriffen gesteht, dass »Amerika selten Zeuge eines so bewegten Bildes der Menschheit geworden ist«.

Der Film von Barry Levinson, *WAG THE DOG* (1997), zeigt mit wenig Übertreibung, wie in Hollywood Filme gemacht werden. Auf dem Set vor der Kamera werden ein paar Kulisselemente angeordnet. Eine kostümierte Akteurin wird angewiesen. Alles Weitere geschieht im Regieraum, wo Bilder auf Monitoren angeboten und Töne eingespielt werden. Das Szenenbild wird durch andere Bilder ergänzt, verändert, mit passendem Sound komplettiert. Die Szene ist nur die materiale Basis für ihr elektronisches Bild, das erst in der Kombination mit anderen geeigneten Bildern zu dem Mastershot wird, der (in diesem Film) als Produkt im Fernsehen gesendet wird.

Aber war das nicht immer schon so? Auch der fotografische (analoge) Film hat seine Wirklichkeit vor der Kamera vorgefunden und arrangiert, er hat seine Bilder montiert und in sie eingegriffen, um in der Summe eine neue Szene zu schaffen, die über ihre Einzelbestandteile hinausgeht. Wenige Jahre später wird man auch auf die materiale Basis-Szene verzichten und den Film vollkommen synthetisch aus Daten von eingescannten Bildern modellieren können (das nennt man *bildbasiertes Modellieren*). Anders als die (analoge) Fotografie benötigt die Dokumentation des Albanien-Krieges in dem (analog auf 35mm Film gedrehten) Film *WAG THE DOG* für ihr perfektes Bild einer Wirklichkeit so gut wie keine vorgängige Realität mehr. Diese Wirklichkeit besteht nur noch aus Daten von Bildern, die mühelos am Computer manipulierbar sind. Und wenn das Verfahren nicht so teuer, aufwendig und langwierig wäre, würde man heute diese Szene als *Compositing* oder digitale Montage evtl. mit *Motion capture* für den Lauf des Mädchens über die Brücke produzieren, so, wie schon die Dinosaurier für den *JURASSIC PARK* (Steven Spielberg, 1993) zum Leben erweckt wurden. Algorithmen wären dafür zuständig, dass sich die Daten zu einer realistischen Szene anordnen und den Effekt des Realen bzw. das Reale als digitalen Effekt herstellen.

Geschichte ist nicht nur die Folge von Ereignissen, die in Erzählungen überliefert werden, sondern auch die ihrer Medien, in denen sie aufbewahrt und transportiert werden. Geschichte ist auch die der medialen Eigenschaften ihrer Bilder, ihres visuellen Gedächtnisses. Seit Ereignisse nicht mehr nur aufgeschrieben, sondern selbstevident in fotografischen Bildern dargestellt werden, hat sich die Zeugenschaft auf mediale Prozesse verlagert, hinter denen die menschlichen Urheber unsichtbar werden. Nicht mehr, was ein Bild zeigt, ist wesentlich, sondern wie und wo (etwa im Computer) es entstanden ist. Oberflächen von Bildern sind geduldig, wir dürfen es nicht sein.

Der Albanien-Krieg mit den ergreifenden Bildern vom fliehenden kleinen Mädchen und seinem Kätzchen im Arm besetzt inzwischen alle Fernsehkanäle. Niemand denkt in einem solchen Moment an einen Sexskandal des Präsidenten. Als misstrauische CIA-Agenten dem Fernsehproduzenten vorhalten, dass es gar keinen Krieg gegen Albanien gibt (Albanien, was ist das?), bekommen sie zur Antwort: Habt ihr heute früh Fernsehen gesehen? Na also, da habt ihr euren Krieg. Allerdings benötigt der Krieg, von dem es bisher nur die Bilder gibt, die patriotische Teilhabe der Bevölkerung, damit es ihn an der Heimatfront, wo gewählt wird, wirklich gibt. Das klassische Hollywood erreicht das mittels Personalisierung. Ein Kriegsheld wird erfunden, der sofort mit einfachen Symbolen und volkstümlichen Liedern in die populäre Volkskultur integriert wird. Der Ersatzmann, der aus einer Psychiatrie geborgt wird, kommt zu Tode und verschafft der Kampagne am Ende noch eine Heldengedenkfeier – die natürlich im Fernsehen übertragen wird.

Die Erfindung einer Wirklichkeit in den und für die Medien ist ein komplexes Geschäft, auch wenn diese alternative Wirklichkeit nur wenige Tage dauern soll, bis sie ihren Zweck der Vertuschung anderer, wirklicherer Wirklichkeiten erreicht

Joachim Paech

hat. Was hier in einem Hollywood-Film fiktional erzählt wird, hatte jenseits des Kinos Parallelen in der politischen Wirklichkeit der USA. Denn als dieser Film von Barry Levinson *WAG THE DOG* im Jahr 1997 in die Kinos kam, hatte die Clinton-Administration bereits einen Krieg *Operation Desert Storm* gegen den Irak angefangen und damit erfolgreich die Untersuchungen zur Levinsky-Affäre des Präsidenten in den Hintergrund treten lassen, der u.a. auf diese Weise seinem Amtsenthebungsverfahren entkam.¹ Der Irak-Krieg war, im Gegensatz zum Albanien-Krieg im Film, ein wirklicher Krieg, auch wenn er für die meisten Menschen ebenfalls im Fernsehen stattfand. Aber wenn wir die äußeren Umstände einmal beiseitelassen – die Bilder von dem albanischen Mädchen, das mit seinem Kätzchen auf dem Arm vor dem Krieg flieht, wären für ein amerikanisches Publikum und wohl auch für uns nicht weniger wirklich als die Bilder vom Irak-Krieg, die uns die Tatsachen dieses Krieges in der aktuellen medialen Form ›authentisch‹ vor Augen geführt haben. Es geht nicht darum, die Tatsache des Irak-Krieges mit all seinen schrecklichen Seiten gegen den »Fake« des fiktionalen Albanien-Krieges aus dem Film *WAG THE DOG* auszuspielen, sondern darum, zu unterscheiden, und zwar dort, wo es uns häufig allein noch möglich ist, in den Bildern, die uns erreichen. Auch der Irak-Krieg (zum Beispiel) wurde uns in Bildern überliefert, die häufig, besonders nachts, wenn Raketenangriffe auf Bagdad »live« übertragen wurden, denen von Computerspielen ähnelten. Berichtet wurde von Reportern, die Bestandteil der amerikanischen Truppe vor Ort, also deren Propagandisten waren. Heldengeschichten zum Beispiel von der Rettung der Soldatin Jessica Lynch haben für die emotionale Anteilnahme auf amerikanischer Seite gesorgt, auch wenn sie sich später als Kamerainszenierung herausgestellt haben. Was sie alle vom Albanien-Krieg in *WAG THE DOG* unterscheidet ist, dass diesen von vornherein fiktionalen Bildern, die doch so eindringlich Wirklichkeit darstellen, keinerlei Wirklichkeit vorangegangen ist, die sie repräsentieren würden, und denen wir doch, vergleichbar mit anderen Bildern, bereit sind, dargestellte Wirklichkeit zu attestieren, weil sie unserer TV-geprägten Vorstellung von ihr oder der aktuellen Form von *news documentaries*, entsprechen.

Bilder repräsentieren heute in einem bis dahin nicht bekannten Maße unsere Vorstellungen und Kenntnisse des Realen. Im gleichen Maße scheinen unsere Kenntnisse von der Art der Bilder, mit denen wir es zu tun haben, zu kurz gekommen zu sein. Je mehr wir im Fernsehen, Internet, Smartphone etc. mit Bildern umgehen, desto weniger haben wir ein Bewusstsein davon, dass es sich um Bilder

1 Die Ironie der Geschichte hat inzwischen auch Dustin Hoffman eingeholt, der in Barry Levinsons Film den skrupellosen Filmproduzenten spielt, der die Sexaffäre seines Präsidenten verdecken soll: Nun soll er sich selber in den 1960er und 1970er Jahren sexueller Übergriffe schuldig gemacht haben. *Süddeutsche Zeitung*, 16.12.2017.

und nicht um direkte Fenster zur dargestellten Realität handelt. »Live«-Übertragungen von Sportereignissen sehen wir zu, als ob wir uns aus dem Fenster unserer Wohnung lehnen; erst die Zeitlupen-Wiederholung eines Fouls weist darauf hin, dass Bilder aus einem Stream wiederholt werden, während die vorgängige Realität (noch²) nicht wiederholbar ist. Kriege und andere Katastrophen werden von uns aus sicherer Position unmittelbar ›live‹ beobachtet. Die morgendlichen News im amerikanischen Fernsehen scheinen die aktuelle Wirklichkeit eines Albanien-Krieges zu zeigen, nicht aber Bilder, zu denen eine mediale Distanz bis zur Distanzierung vom Modus der Darstellung erforderlich wäre, geschweige denn, dass ihre fragwürdige Herkunft hinterfragt werden könnte. Bilder haben immer eine ›magische‹ Macht über das Reale ausgeübt bis hin zur »magische(n) Faszination der technischen Bilder«³ von heute. Hinzukommt, dass eine globale Wirklichkeit anders als in ihren Bildern nicht mehr sichtbar und erlebbar sein kann, und dass sich zugleich die Medien gegenüber der von ihnen vermittelten Sichtbarkeit unsichtbar gemacht haben.

Was sind Bilder? Es beginnt damit, was bis heute andauert, nämlich mit der nach wie vor problematischen, mehr oder weniger deutlichen Unterscheidung dessen, was ein Bild ist und was es nicht ist. Es ist eine Strategie der Bilder selbst (d.h. ihrer Benutzer), diese Unterscheidung permanent zu unterlaufen, selten zu bestärken. In ihren ›medialen Formen‹ sind Bilder zunächst auf sich als Bilder bezogen. Ein Bild ist ein Objekt der Realität mit materialen Eigenschaften, das ein anderes Objekt der Realität (i.w.S.) in seinem Abbild darstellt und auf das es verweist. Erst beide Seiten, die darstellende (mediale) und die dargestellte Abbild-Seite zusammen sind ein Bild. Wenn man das als eine Basisdefinition von »Bild« akzeptieren kann, dann lassen sich Veränderungen und Entwicklungen auf beiden Seiten des Bildes beobachten. Auf der medialen Seite können die Grenzen des Bildes zum Beispiel durch Rahmen betont werden; sie werden weitgehend unsichtbar gemacht (aber nie aufgehoben), wenn zum Beispiel in einem *trompe l'oeil* das Bild ›als Bild‹ zugunsten des Abgebildeten nicht mehr erkannt werden soll.

Die scheinbare Wiederholung des Realen im Abbild, die auch Irreales im Bild wirklich werden lässt, bewirkt einen magischen Effekt der Bilder, mit dem durch Bilder auf die dargestellte Wirklichkeit jenseits eingewirkt werden könnte. Dieser magische Effekt begleitet die Geschichte der Bilder von Anfang an in den

- 2 Zeitschleifen-Filme (ebenso wie Zeitreisen) wie UND TÄGLICH GRÜSST DAS MURMELTIER (GROUNDHOG DAY), 1993 von Harold Ramis, spielen mit der Idee der sich ständig wiederholenden Wirklichkeit. Diese Geschichten leiden allerdings unter dem Paradox, dass die Wiederholung dort, wo sie sich wiederholt, nicht beobachtbar ist. Bill Murray ist schon deshalb, weil er sich der Wiederholungen bewusst wird, nicht mehr derselbe. Vielleicht leben wir alle in Zeitschleifen, ohne es zu merken, weil wir es nicht wissen können.
- 3 Vilém Flusser. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen 2000, 15.

Joachim Paech

Höhlen von Lascaux oder wenn, wie Plinius der Ältere den Mythos erzählt, ein Schattenriss die Gegenwart des verschwundenen Geliebten des Töchterchens des griechischen Töpfers Butades beschwört, aber auch wenn in Kirchenbildern der Heilige angebetet wird, nicht mehr als Bild sondern als geglaubte Realität. Die medialen Eigenschaften des Wand- oder Tafelbildes setzen derartigen magischen Vorstellungen im tatsächlichen Gebrauch Grenzen, die aber in der »schwarzen Romantik« umso fantastischer überschritten wurden, wenn Adalbert von Chamisso und E.T.A. Hoffmann über die Trennung von Körper und Schatten- oder Spiegelbild phantasieren. Jetzt wird erkennbar, dass auch das Bild keine Einheit, sondern eine zweiseitige Form aus Bild und Abbild ist, aus der sich das Abbild selbständig machen kann. Die Modernisierung der Bilder mit dem Beginn des Zeitalters ihrer technischen Reproduzierbarkeit hat den entscheidenden Wandel im Verhältnis der Bilder gebracht. Durch die Vervielfältigung identischer Abbilder im Druckverfahren werden Bild und Abbild getrennt, die solide Einheit von Bild und Abbild, die das Original eines Gemälde-Kunstwerks definiert, ist aufgelöst, das Bild als mediales Objekt regrediert zur bloßen Matrix für die Vielzahl der Abzüge. Die Matrix wird zerstört, wenn die Zahl der Abzüge begrenzt werden soll und eventuell einer der Abzüge wieder zum originären Bild wird, dem allerdings die mediale Form seiner Herkunft anhängt. Bei dieser Trennung von Medium und Abbild ist es bis heute geblieben. Wenn wir eine DVD mit einem Film kaufen, dann gehört uns das Trägermedium, die Scheibe, nicht aber der Film, den wir ansehen dürfen (sonst würden wir die DVD nicht kaufen), über den wir aber nicht verfügen dürfen, sondern für den wir lediglich begrenzte Sonderrechte der privaten Vorführung erwerben können. Häufig besitzen Museen Bilder, aber die Rechte für deren Reproduktion (d.h. die Abbilder) liegen woanders, zum Beispiel beim kalifornischen Getty-Museum.

In der Fotografie sind alle Merkmale der »neuen Abbilder ohne Bilder« vereint. Die Fotografie ist ein mehrstufiges Druckverfahren für Abbilder ihrer Matrix, das sog. Negativ. Die Matrix entsteht mit apparativer Technik auf beschichteten Glasplatten oder später auf Rollfilmen. Das fotografische Abbild, d.h. das »Bild der Fotografie« ist dann ein Lichtdruck auf lichtempfindlichem Material. Wenn der Fotograf die belichtete Platte aus seinem Apparat zieht, hat er vermeintlich einen »Abzug« der fotografierten Wirklichkeit in den Händen, tatsächlich jedoch deren Darstellung, genauer die Vorlage dafür in der Matrix des Negativs. Zeit und Raum der Entwicklung des fotografischen Abbilds trennen es von der im Bild dargestellten Realität, wenngleich die raum-zeitliche Nähe zur abgebildeten Wirklichkeit bis zur Gleichzeitigkeit in der *Camera obscura* gegenüber traditionellen Bildverfahren radikal zugenommen hat. Die Idee, dass fotografische Abbilder Abzüge der dargestellten Realität sind, stellt sie in die Tradition der Bildmagie. Seit der Antike des Epikuräers Lukrez werden derartige Abzüge des Realen Simulakra oder Trugbilder der Realität genannt, die sich als *eidola* wie diaphane Häutchen von ihren Objekten gelöst und sie als bloße Licht-Form transportiert haben, um an anderer

Stelle (im Auge, in der Kamera) sichtbar zu werden. »Dinge«, so Lukrez, »sondern feine Häutchen oder Abbilder von ihrer Oberfläche ab. Diese Abbilder treffen auf unsere Sinnesorgane und vermitteln diesen dann die Eigenschaften von z.B. Geruch, Farbe und Geschmack. Diese Sinne können niemals getäuscht werden, lediglich unser Geist kann die ihm vermittelten Eindrücke fehlerhaft interpretieren.«⁴ Und so halten wir es bis heute mit der Fotografie.

In der modernen Onto-Semiologie ist von Trugbildern nicht mehr die Rede, vielmehr haben die Abzüge des Realen in der Fotografie wie indexikalische Zeichen⁵ Anteil an dem Objekt, das sie durch ihre Darstellung bezeichnen. Es ist danach möglich, im fotografischen Abbild unmittelbar denotativ auf die dargestellte Realität, die zu diesem Zweck (vor dem Auge, vor der Kamera) dagewesen sein muss, zu rekurrieren.⁶ Im Bild manifestiert sich demnach das dagewesene Reale in seiner Abwesenheit, es wird re-präsentiert. Der raum-zeitliche Abstand zwischen der apparativen Aufnahme auf der Matrix und deren anschließender Lichtdruck auf einem Trägermedium wie Papier gibt Zeit und Raum für Eingriffe in diesen Bildprozess. Es gibt kein solides, homogenes Bild mehr wie ein Gemälde, wo Eingriffe in die darstellende Oberfläche einer Zerstörung seiner ursprünglichen Einheit und Originalität gleichkommen; die Trennung von Matrix-Bild und Abbild wirkt stattdessen wie eine Aufforderung, in diesen Prozess einzugreifen. *Sie ist die offene Wunde des ontologisch verstandenen Bildprozesses, wo das Reale in seinem Abbild manipulierbar wird.* Das gilt umso mehr, wenn das Lichtbild der Matrix nicht einmal mehr materialisiert auf einem Trägermedium erscheint, sondern als diaphane Erscheinung wie die *eidola* des Lukrez im Licht seiner Projektion an anderer Stelle erscheint. Die Mystik der barocken Gegenreformation hat auf diese Weise den Teufel an die Wand gemalt. Montagen mit Bildern in Bildern haben neue Wirklichkeiten entstehen lassen, die in der Projektion eines Spielfilms eine neue Dimension ihrer Realisierung erreichen. Codierte Abfolgen von fotografischen Bildern, die in einer raum-zeitlich dichten Situation aufgenommen wurden, werden mit der Differenz ihrer Codierung (zum Beispiel im Abstand von 25 Bildern/s.) projiziert, was den Eindruck dargestellter Bewegung hervorruft (tatsächlich ist Bewegung nur im aufnehmenden und projizierenden Apparat). Differenzen (zwischen den Aufnahmen des Films oder ganzen Sequenzen) und

4 Lukrez. *De rerum natura. Über die Natur der Dinge.* Berlin 1957.

5 Das indexikalische Zeichen hat teil am Bezeichneten wie der Rauch als Hinweis auf das Feuer, so das Abbild als Hinweis auf das Abgebildete.

6 Vgl. die eher poetische Referenz bei Roland Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie.* Frankfurt/M. 1985, oder die Theorie der Indexikalität des fotografischen Zeichens bei Philippe Dubois. *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv.* Amsterdam, Dresden 1998.

Joachim Paech

Distanzen zwischen Bildgeber und Projektionsfläche bestimmen das in jeder Phase zusammengesetzte Bewegungsbild des Kinos. Allerdings werden für die Simulation einer erzählten, kohärenten Leinwandillusion zum Beispiel des Hollywood-Kinos die medial konstitutiven Differenzen überspielt und die Distanzen überbrückt. Eine dominante durchgehende sensomotorische Bewegung, mehr gefühlt als wahrgenommen, durchzieht den gesamten Handlungsverlauf des Films, verdeckt die Brüche und medialen Konstruktionen und lässt ein kohärentes Bewegungsbild, eine mediale Illusion entstehen. Die Distanz zwischen (unsichtbarem) Bildgeber und Projektionsfläche wird so weit wie möglich im fixierten Blick des bewegungslosen Körpers des Zuschauers, der im dunklen Raum förmlich an der Leinwand »klebt«, aufgehoben. Das, was hier Bewegungsbild heißt und ständig für seine Illusionsbildung technisch fortentwickelt wird, ist eigentlich kein Bild mehr, sondern ein Wahrnehmungsereignis, das unter günstigen Umständen seiner Verknennung mit einem Ereignis realer Wahrnehmung konkurrieren kann.

Der Nachteil seiner medialen Konstitution als Kinofilm ist, dass er nur im Kino, in der Bilderhöhle Platons, wenn man so will, funktioniert. Der Film und seine Wahrnehmung sind für dieses Dispositiv, das auch eine Art Bildergefängnis ist, konstruiert. Weder der Film noch seine Wahrnehmung funktionieren außerhalb. Der Film *WAG THE DOG*, der von der Produktion von »Fake News« für das Fernsehen erzählt, ist ein traditioneller Hollywood-Film, der seine eigene Kino-realität sensomotorisch konstituiert, nicht zuletzt auch, um das konkurrierende Medium Fernsehen als eine Maschine des Falschen zu entlarven.

Hier sollte auch von dem (fast) zeitgleichen Film *DIE TRUMAN SHOW* (1997 von Peter Weir) die Rede sein. Auch *DIE TRUMAN SHOW* ist ein sensomotorisch verfahrenender, auf Illusionsbildung zielender Hollywood-Film, der am Beispiel des Fernsehens von der Macht des Falschen⁷ und von medialer Desillusionierung erzählt. Nicht die Entstehung jedoch, sondern die Selbsterstörung des Falschen im konkurrierenden Medium Fernsehen ist sein Thema. Truman Burbank ist in einer vom Fernsehen inszenierten Wirklichkeit aufgewachsen, seine Welt ist alles, was für die Kameras dargestellt und von den Kameras gesendet wird. Der Film zeigt (mit der Schadenfreude des Kinos), wie sich diese hermetische Welt technisch auflöst und an ihren (Lebens-)Lügen zugrunde geht. Am Ende wird Truman, nachdem er mit seinem Fluchtboot an die nahen Grenzen seiner Welt gestoßen ist, im Horizont (der Kulisse) eine Tür öffnen und »nach außen« verschwinden. Aber dieses »Außen« gibt es womöglich gar nicht (mehr), denn der Film, der das Fernsehen als Illusionsmaschine kritisch vorgeführt hat, hat auch gezeigt, dass sich Trumans Welt bei den Zuschauern der Show fortsetzt. Sie haben ihre eigene Welt derjenigen Trumans angepasst, sie leben, lieben und leiden mit ihm. Der

7 Vgl. Gilles Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M. 1991, 168f.

Du sollst Dir (k)ein Bildnis machen



Peter Weir: DIE TRUMAN SHOW, 1997

Truman-Show-Wahn ist bereits eine feste Größe in der Psychiatrie. Es handelt sich dabei um Menschen, die glauben, in einer inszenierten Welt zu leben, »alles ist Kulisse, selbst der behandelnde Arzt.«⁸ Häufiger als aus Kinofilmen gehen derartige Secondhand-Umwelten aus Fernsehserien hervor, wovon der Kino-Film TRUMAN SHOW erzählt. Die Serien selbst okkupieren regelmäßig und rituell erhebliche Lebenszeit ihrer Fans, die zum Beispiel in New Yorker Cafés im Interieur ihrer Lieblingsserie bruchlos fortgesetzt werden kann, mit Kuchen à la GOLDEN GIRLS oder Fast Food aus BREAKING BAD.⁹ Die sensomotorische Nabelschnur, die ganz besonders auch die Serien zusammenhält, lässt ihre Zuschauer auch in deren eigener (?) Wirklichkeit nicht los. Wenn Truman seine Welt verlässt, haben wir den Eindruck, dass er aus der Rotunde eines Panoramas oder des Bentham'schen Panopticons¹⁰ ausbricht, so alt sind die Bildergefängnisse und Potemkinschen Dörfer, die jetzt als Kulissenstädte in den Filmstudios stehen. Deren postmoderne Variante kennt im Gegensatz dazu kein ›Außen‹ mehr, die Lebenswirklichkeit selbst scheint zur Medien-Illusion zu werden. Platons Höhle hat keinen Ausgang.

Seit den 1960er Jahren ist der Film dabei, das Kino zu verlassen. Das Fernsehen, Home-Video, die Institution Kunst mit ihren Museen und Galerien, schließlich das Internet bieten dem Film ein größeres Publikum und seinen Produzenten erheblich mehr Einnahmen. Die neuen Umgebungen verändern den Film technisch und ästhetisch. Der sensomotorische, alle Unebenheiten glättende Strom der Bildererzählung bricht ab, Kontinuität und Konsistenz von Darstellung und Wahrnehmung lösen sich auf, das große Filmerlebnis kann nur noch als über-

8 Hubertus Breuer. »Leben auf Dauersendung. Wenn Menschen die Wahnvorstellung haben, Darsteller einer täglichen TV-Show zu sein«. *Süddeutsche Zeitung*, 10.06.2009.

9 Johanna Bruckner. »Wie im Fernsehen. Detailgetreu nachgebaute Cafés in den USA geben Gästen das Gefühl, Teil ihrer Lieblingsserie zu sein: Es gibt Kuchen nach ›Golden Girls‹-Rezept und Fast Food wie aus ›Breaking Bad‹«. *Süddeutsche Zeitung*, 24.06.2017.

10 Vgl. Michel Foucault. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M. 1976, 251f.

Joachim Paech

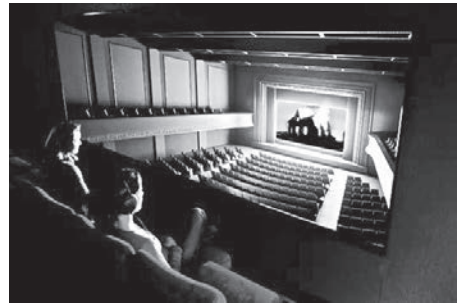


Julian Rosefeldt: MANIFESTO, 2015

dimensionales Spektakel im Kino überleben. Was die Bild-Erzählungen von Filmen künftig zusammenhält, sind Zeit-Codes, mit denen sich ihre Elemente aufeinander beziehen lassen. Es werden spezielle Bilder eingeführt, deren Funktion lediglich der zeitlichen Orientierung zum Beispiel eines Vorher oder Nachher der Handlung dient. In dem Film von Christopher Nolan, *MEMENTO* (2000), macht der Held ständig Polaroidfotos, mit denen er sich ad hoc raumzeitlich orientiert und sein fehlendes Kurzzeitgedächtnis kompensiert. Machen meine Mitmenschen, die ich permanent an ihren iPhones hantieren und fotografieren sehe, nicht genau dasselbe? Weil sie kein eigenes Gedächtnis mehr haben.

Kristallin wird die Struktur dieser Filme genannt, deren Bilder sich in scheinbar beliebigen Gruppen oder Haufen anordnen, wo sie jedes für sich stehen und nur noch mit Mühe Zusammenhänge stiften. Das ist typisch für Filme, die in der heterogenen Struktur des Fernsehprogramms gesendet werden, mit Installationen in Galerien und Museen auftreten oder im Internet, etwa bei *Youtube* reüssieren sollen. Prominentes Beispiel eines solchen transmedialen Wunderwerkes ist die Video-Installation bzw. der Film von Julian Rosefeldt, *MANIFESTO*, aus dem Jahr 2015. Die Video-Installation konnte man u.a. 2016 in Berlin im Kunstmuseum des »Hamburger Bahnhofs« sehen, der Film ist 2017 in den Kinos gelaufen und als DVD erhältlich. Die Installation im Kunstmuseum bestand aus zwölf (plus Epilog) eigenständigen Videoprojektionen an den Wänden, die keine kontinuierliche Verbindung miteinander hatten, es sei denn durch die eher zufällige Bewegung des Betrachters vor ihnen, so, wie das eine Bildergalerie, deren Struktur die Installation wiederholt, ermöglicht. Jede der 13 Szenen zeigt den teils bis zur Unkenntlichkeit verwandelten Hollywood-Star Cate Blanchett in ebenso vielen verschiedenen Rollen und Situationen. Dazu wird der Text von Kunstmanifesten (den Anfang macht allerdings das *Kommunistische Manifest*) auf die verschiedenen Szenen verteilt, vorgetragen. Es scheint, dass diese Installation mit ihren jeweils 10-minütigen Videos ausschließlich dem Kunstraum angepasst ist. Der Film *MANIFESTO* jedoch ist keine Dokumentation dieser Installation, sondern ein

Janet Cardiff, Georges Bures Miller:
THE PARADISE INSTITUTE, 2001



›Film‹ *sui generis*. Er ist wie ein Kristall, den man um seine Protagonistin drehen und wenden möchte, um Cate Blanchetts Bilder in immer wieder neuen Konstellationen zu sehen – genau das macht der Film, der sie in immer wieder neuen ›manifesten‹ Konstellationen zeigt.

Das Kino der sensomotorischen Illusion hat seinen Zuschauern eine ›falsche Wirklichkeit‹ vorgespielt, die von ihnen mit einem »ja aber« auf Distanz gehalten werden konnte, – so richtig genießen konnte man es erst, wenn man die Regeln dieses Spiels akzeptiert hat. Kein Wunder, dass sich die ›falsche Wirklichkeit‹ in der richtigen fortgesetzt hat. Das Kristallbild des postkinematographischen Films hat den Spieß umgedreht, nicht mehr die falsche Wirklichkeit einer Hollywood-Illusion ist Thema, sondern das ›wirklich Falsche‹ einer nur noch in den Myriaden seiner Bilder gegebenen Wirklichkeit, die von einem Zeit-Code ihrer gleichzeitigen Präsenz definiert wird.

In einer weiteren Installation, die sich direkt auf die Kinoillusion bezieht, wird deutlich, was mit dem richtig Falschen gemeint ist. Janet Cardiff und Georges Bures Miller haben in einer Holzkiste wie in einer Puppenstube die Szene einer Waldhütte aufgebaut (*CABIN FEVER*, 2012). Über Kopfhörer enthüllt sich mit Geräuschen die Geschichte, die erzählt wird. »Rascheln, Türeenschlagen, entfernte Schritte, ein Schuss, ein davonrasendes Auto«¹¹ füllen die heimelige Szene mit Schrecken an, die sich nicht mehr auf einer Leinwand, sondern im Kopf des Zuschauers ereignet. In der Installation *THE PARADISE INSTITUTE* (2001) erweitert sich der akustische Erlebnisraum »Kino«: Im Dunkeln »füllt sich der gefälschte Saal mit gefälschtem Leben: Hüsteln, Popcornrascheln, Zuspätgekommene, Handyklingeln, Wispern in der Dunkelheit«.¹² Das Kino in Form einer Maquette markiert nur noch den Ort, der sich akustisch über Kopfhörer verzeitlicht: Etwas

11 Susan Vahabzadeh. »Die Lebensfälscher. Mehr als Kino: Janet Cardiff und George Bures Miller in einer Ausstellung in München«. *Süddeutsche Zeitung* 20.04.2012.

12 Ebd.

Joachim Paech

geschieht. »Die Lebensfälscher« ist ein Bericht über die Installationen von Cardiff/Miller überschrieben. Warten wir ab, bis alles, was vor unseren Augen und Ohren geschieht, durch Bilder und Töne an jedem Ort zu jeder Zeit in den Rest von Realität technisch implementiert und die Wirklichkeit des Falschen verwirklicht werden wird. Dabei ändert sich nichts daran, wenn auf diese Weise (scheinbar) das (moralisch) Richtige getan wird: In einer VirtualReality-Installation CARNEY ARENA (2017) hat der mexikanische Regisseur Alejandro González Iñárritu versucht, die Situation von Flüchtlingen an der mexikanischen Grenze seinen Besuchern erfahrbar zu machen.¹³ Das Leiden der Menschen, an dem der Besucher ›virtuell‹ teilnehmen musste, machte betroffen und hilflos, weil ein Eingreifen nicht möglich, es also realistisch und deshalb richtig zynisch war. Statt sozialer Empathie, zu der man gesellschaftlich offenbar nicht mehr fähig ist, gibt es die Immersion in soziale Simulationen, vielleicht klappt's ja dann mit den Gefühlen. Dass es sich um großes Kino handelt, hat auch Hollywood erkannt und dem Projekt einen Sonder-Oscar verliehen.

Bevor sich die Bilder in die Wirklichkeit ausweiten und dort die Kontrolle übernehmen können, müssen sie selbst den letzten Rest ihrer Materialität abstreifen. Das Bild als Objekt der Realität, das alle anderen Objekte darstellt, die sich von ihrem Bild unterscheiden (und bestenfalls ihm ähnlich sein können), unterscheidet sich auch als Objekt von allen anderen, die es darstellen kann. Bilder, die sich von dem, was sie darstellen, nicht mehr unterscheiden und möglichst in den Status der dargestellten Realität eintreten sollen, dürfen selbst keine Objekte mehr sein. Sie lösen sich in der Mediengeschichte der Bilder von ihrer materiellen Basis ab, die als Matrix und verzichtbarer Rest zurückbleibt. Sie lösen sich in die Diaphanie ihrer Lichtprojektionen auf, um wie die Töne, die überall gehört werden können, überall zu erscheinen. Als Medien könnten die Bilder sich den Tönen anverwandeln, die nach Art ihrer Sendung als visuelle Akustik in Netzwerken verbreitet und überall empfangen werden können. Die Geschichte der Bilder, die man von allem anderen, was sie nicht sind, unterscheiden konnte, würde zu Ende gehen.

Natürlich gibt es Gegenbewegungen, die nach wie vor den Objektstatus der Bilder und deren Aura aufrechterhalten wollen. Entgegen Ausstellungen zum Beispiel der Werke van Goghs (VAN GOGH ALIVE!) oder Hieronymus Boschs, die nur noch als Programme digitaler Projektionen erscheinen (wer zuletzt die Ausstellung verlässt, knipst die Bilder aus), sind die Originale begehrt wie nie zuvor (und entsprechend teuer, das Bild von Leonardo Da Vinci, *Salvator mundi*, erreichte kürzlich die Halb-Milliardengrenze), es sind Bilder aus Leinwand und Farbe, um

13 Dennis Braatz. »Grenzerfahrung. Was fühlt ein Flüchtling? Eine Installation in Mailand simuliert es«. *Süddeutsche Zeitung*, 24/25.06.2017.

Du sollst Dir (k)ein Bildnis machen

Fotografien werden Bilder,
Städel-Museum 2017



die sich die Museen reißen, in die Besucher massenhaft strömen, sogar in Ländern, deren Kultur bisher den Bildern feindlich gesonnen war (der Louvre von Abu Dhabi). Aus Angst vor dem Falschen werden Fälschungen akribisch nachgewiesen, die für sich genommen durchaus Originale sind. Diese originären Bilder sind selbst in hohem Maße beweglich geworden, ihr Strom durchzieht die Museen der Welt, wo sie in immer neuen Sonderausstellungen aufgebahrt werden, während der andere Strom digitaler Datenkomplexe im Internet überall und jederzeit empfangen und dargestellt werden kann. Dasselbe gilt für Fotografien, die sich – ursprünglich bloßer Abzug unter vielen einer Matrix – zum originären Bild zurückverwandelt haben und in besonderen »Autorenexemplaren« inzwischen wie Malerei gehandelt und präsentiert werden.¹⁴ *Fotografien werden Bilder* war der Titel einer Ausstellung von Werken der Düsseldorfer Becher-Klasse (Thomas Struth u.a.) im Frankfurter Städel-Museum. Genau das hat die Ausstellung gezeigt, indem großformatige Fotografien wie Gemälde (die bei Struth wiederum Gemälde im Museum zeigen) präsentiert wurden.

In der Geschichte der Bilder ist die Ablösung oder Trennung des Abbilds vom (Matrix-)Bild im Druckverfahren (der technischen Reproduktion, ebenso in der Lichtprojektion der *Laterna magica* etc.) die offene Wunde, durch die in den Bildprozess eingegriffen werden kann, um ihn zu verändern, zu manipulieren. Jede Fotografie kann in ihrem Abzug verändert werden, was zu der Behauptung geführt hat, dass »Fotos lügen« (können). Sie tun es nur, wenn man sie als indexikalische Darstellung, als Abdruck einer Wirklichkeit auffasst, ihr also magische Bedeutung und die Fähigkeit zur Wahrheit zuerkennt. Eine Fotografie ist ein Abzug

14 Vgl. Ulrich Clewing. »Rare Aura. Mit Unikaten gegen die Bilderflut: Warum die Händler die Messe Paris Photo so schätzen«. *Süddeutsche Zeitung*, 11/12.11.2017.