

Was der Fall ist ... **Prekäre Choreographien**

Winfried Gerling
Fabian Goppelsröder



καδμος

Was der Fall ist ...
Prekäre Choreographien

Was der Fall ist ...

Prekäre Choreographien

Winfried Gerling

Fabian Goppelsröder

Gedruckt mit Mitteln des Brandenburgischen Zentrums
für Medienwissenschaften (ZeM).



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2017, Kulturverlag Kadmos Berlin.

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung:

Buero Beyrow Vogt, Berlin

Umschlagabbildung:

Joseph W. Kittinger, »Project Excelsior III«,

16. August 1960, U. S. Air Force.

Gestaltung und Satz:

Merle Ibach (Basel) und Hans Kannewitz (Berlin)

Druck: Finidr

Printed in EU

ISBN: 978-3-86599-355-7

Zwiegespräche Die vom Brandenburgischen Zentrum für Medienwissenschaften (ZeM) unregelmäßig herausgegebene Reihe »Zwiegespräche« ist den vielfältigen Formen und Methoden medienwissenschaftlicher Forschung und Wissensproduktion gewidmet. Als intensiver Dialog zweier AutorInnen moduliert jeder einzelne Band einen Begriff, eine Fragestellung, ein Phänomen oder Ereignis im Raum seiner Assoziationen. Das Format des Dialogs ist dabei auf die besondere Vermischung beider Stimmen ausgelegt: Ein Vortrag, ein kurzer Text, eine Bildstrecke, ein Film, ein Hörspiel einer der AutorInnen bildet den Anlass dieses Zwiegesprächs. Statt schlicht zwei Arbeiten zu einem Thema lose miteinander zu verbinden, soll ein sich gegenseitig anstiftender, inspirierender und infizierender Austausch entstehen. Durch die graphische wie inhaltliche Verschränkung der Beiträge, den gemeinsamen Fußnotenapparat und die durchgängige Reihe an Bildern als weiterer Ebene der Argumentation wurde mit »Zwiegespräche« eine eigene, die besondere Bezugnahme tragende Form gefunden. Auf diese Weise soll ein Raum geschaffen werden, in dem die intensive Auseinandersetzung, die Offenheit und Irritierbarkeit, wie sie den echten Dialog auszeichnen, möglich sind. Nicht zuletzt auch entgegen der Forderung nach schneller Produktivität und Effizienz, wie sie die Forschung derzeit bestimmt. Erst so entwickeln sich die beiden Stimmen allein durch ihren Beitrag zur Variation des Themas. Idee und Anlage der Reihe entstanden im Zusammenspiel von Fabian Goppelsröder und Winfried Gerling, wie es im ersten Band »Was der Fall ist. Prekäre Choreografien« dokumentiert ist.

Vorwort Seit der Mensch sich erhoben hat, um als Homo erectus auf zwei Beinen durch die Welt zu gehen, ist der Sturz sein ständiger Begleiter. Mit Adam und Evas Vertreibung aus dem Paradies hat sich der Fall als Sündenfall, als ›Lapsus‹, als Sturz des Menschen aus dem Stand der Unschuld metaphorisch universalisiert. Er ist zur *conditio humana* geworden. Jenseits von Eden hält sich die Welt zwischen Himmel und Hölle als prekäre Choreographie, als eine in jedem Moment gefährdete temporäre Konstellation.

Die Bildgeschichte des Falls legt Zeugnis ab von dieser Zerbrechlichkeit und ständigen Gefährdung – und zeigt das Fallen zugleich als schöpferisches Spiel: Schwerkraft und Widerstand bedingen hier die Möglichkeit des Tanzes, schaffen den Raum, in dem das Sichtbare weniger indifferentes Schweben als engagiertes Ringen ist. Vom Ikarus des Goltzius bis zu Russell Sorgis Fotografie der aus dem Fenster eines Hotels in Buffalo springenden Selbstmörderin entfalten diese Bilder ihre besondere Ästhetik und ihren medialen Eigensinn aus dem Widerstreit der Kräfte und öffnen so den Blick auf eine existenzielle Dimension des Menschseins.

Noch der sich mit dem Siegeszug der GoPro, der Actionkameras zuspitzende Drang zur Exploration des Sturzes, des freien Falls, ist so mehr als nur Mode. Er ist mehr als ein Hype um die Gefahr, die Attraktivität des Risikos, mehr als nur Voyeurismus.

Das Grenzgängerische wird zur Erkundung der eigenen Bedingtheit, zum Selbstfindungsprozess unter den Bedingungen der Digitalität.

In dem Versuch, dieser *conditio* nachzuspüren, ist auch vorliegendes Buch weniger Ergebnis zeitplangesicherter Forschung als das Produkt eines Zufalls: Was als Vortrag über Theorie und Geschichte eines erst noch genauer zu bestimmenden Genres von Fallfotografien begann, wurde zur Lawine von Assoziationen, einer Kaskade an Links, Verbindungen und Anstößen weit über den Bereich des Visuellen, des Bildlichen hinaus. Philosophie, Literatur, Kunst allgemein verhandeln immer wieder und auf ihre Weise den Fall als eine Art Existenzial des Menschen. Die Eigendynamik dieser Verweise, Fortführungen und Ergänzungen ließ sich in der Statik eines Arguments nicht fassen. Sie entzog sich auch ihrer Domestizierung durch klassische akademische Formate, durch ausführliche Fußnotenapparate, klärende Exkurse, hierarchisch geordnete Kapitel. Der komplexen Heterogenität des Themas meinten wir am ehesten im Zusammenspiel unserer beiden Stimmen in einem Zwiegespräch nahe zu kommen, das nicht als Hin und Her, Rede und Gegenrede oder ergänzende Zusammenstellung zweier Seiten eines Gegenstands missverstanden werden darf. Erst der intensive Austausch – der über lange Zeit via Skype und E-Mail über den Atlantischen Ozean geführt wurde –, das sich gegenseitig

anstachelnde, inspirierende, weiterbringende Verschränken zweier Sichten und Denkweisen zu einem Dialog, in dem die Unterschiede und die Differenzen so wenig gegeneinander aufgerechnet werden wie das Gespräch überhaupt auf Klärung und ›die eine‹ Lösung ausgerichtet ist, schien angemessen. Heraus kam so ein Text aus zwei sich aneinander anlehrenden, ineinander übergehenden, miteinander fortschreitenden Essays, ein Buch, das mindestens so viele Fragen aufwirft wie es zu klären sucht; und das trotzdem oder deswegen seine LeserInnen ernst nimmt und sie Teil der Unterhaltung werden lässt.

Wir danken besonders Cordula Johannis, Sabine Till und den beiden geduldigen und präzisen GestalterInnen Merle Ibach und Hans Kannewitz für ihre Ideen bei der grafischen und typografischen Umsetzung unserer Vorstellungen für dieses besondere Format. Darüber hinaus danken wir den vielen GesprächspartnerInnen, die dieses Projekt befördert haben, unter ihnen Peter Bexte, Svea Bräunert, Birgit Schneider und die Mitglieder des Seminars »Falling Men« im Sommersemester 2012.

Winfried Gerling und Fabian Goppelsröder

Die Welt ist alles, was der Fall ist.

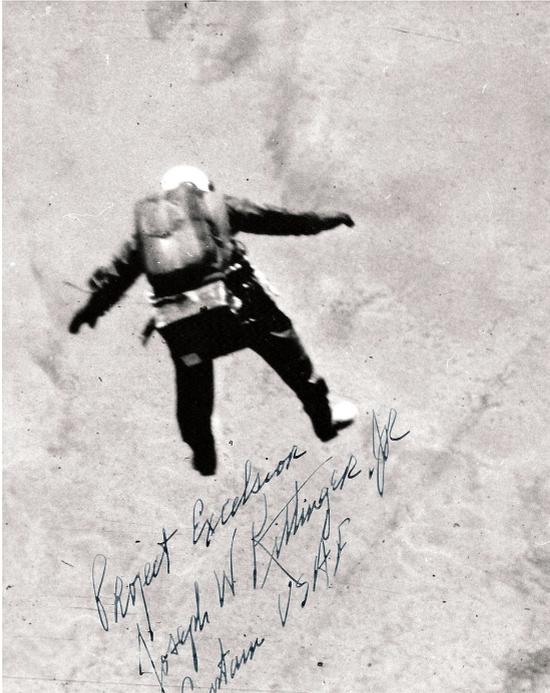
Ludwig Wittgenstein

Flying is the art of throwing yourself
at the ground and missing.

Douglas Adams

Es ist Newton gelungen, die himmlische mit der irdischen Mechanik zu vereinen. Damit hat er die Erde und all ihre irdischen Körper in Himmelskörper verwandelt. Es ist seither unnötig, sich an einem Himmelsreich auf Erden zu engagieren: Newton hat es schon eingerichtet. Nur eben: auch im Himmel (wie auf Erden) ist alles niederträchtig. Alles muss zufällig einmal fallen.

Vilém Flusser



Winfried Gerling Am 16. August 1960 fiel ein Mann aus dem Himmel. Der mythologischen Figur des Ikarus gleich, war er so nah an die Sonne gekommen wie es nur irgend mit irdischen Mitteln ging. Die Höhe, auf die er mit einem Ballon aufgestiegen war und aus der er fiel, betrug 102.800 ft (31.300 m).¹

Sein freier Fall dauerte 4 Minuten und 36 Sekunden; er erreichte eine Maximalgeschwindigkeit von 614 mph (988 km/h); die Gesamtfalldauer betrug 13 Minuten 45 Sekunden. Seine Wahrnehmung zu Beginn des Falls war

¹ Der Air Force-Pilot Joseph Kittinger sprang in den Jahren 1959 und 1960 drei Mal aus der Stratosphäre auf die Erde. In diesem Fall handelt es sich um den dritten Sprung des Project *Excelsior* betitelten Air Force Experiments: *Excelsior III*. Seit ich die erste Fassung dieses Textes geschrieben habe, sind nahezu sämtliche Rekorde von

Joseph Kittinger durch den Österreichischen Extremsportler Felix Baumgartner am 14. 10. 2012 und den Google Manager Alan Eustache am 24. 10. 2014 überboten worden. Siehe: www.redbullstratos.com und https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Eustace [7. 4. 2016]. Einzig den Rekord des längsten freien Falls hält Joseph

Kittinger weiterhin mit 4:36 min. – Eine erste Fassung des Textes erschien unter: Winfried Gerling, *Falling Men – Images of the Falling Human in Art and Photography*, in: Alannah Hernandez (Hg.), *Apocalypse – Imagining the End*, Oxford 2013.

allerdings alles andere als die eines rasenden Falls. Jeglicher perspektivischer Referenz entzogen,² fiel er des mangelnden Luftwiderstandes wegen sehr schnell in Richtung Erdoberfläche. Diese ungeheure Geschwindigkeit war aufgrund der fehlenden perspektivischen Referenz und des Mangels an Bezugsgrößen kaum als solche wahrzunehmen. Die Bilder dieses Falls sprechen noch eine andere Sprache. Automatisiert aufgenommen aus der Gondel, die der soeben gesprungene Colonel der Air Force Joseph Kittinger verlassen hatte, ist der Fallende verloren in der Distanz zur Erde. Es wirkt, als könnte er diese niemals erreichen. Nicht der Fall ist das Erschreckende an dem Bild, sondern das Nicht-Fallen-Können, das uns die Fotografie glauben lässt.

Ich werde nicht versuchen eine Geschichte des Phänomens der Darstellung fallender Menschen zu rekonstruieren, sondern auf die spezielle Darstellung des stillgestellten Falls eingehen. Mich interessiert in erster Linie die mediale Figur des ausgestellten Stillstandes in einem höchst bewegten und auch bewegenden fotografischen Bild. Im stillgestellten Bild eines extrem bewegten Falls werde ich versuchen, ein wesentliches Charakteristikum der Fotografie im Verhältnis zum Film bzw. bewegten Bild auszumachen, um die beiden Medien unter den Bedingungen körpergebundener und vernetzter digitaler fotografischer Apparate am Ende des Buches wieder einander anzunähern. Im (gemalten) Bild etabliert sich die Figur des freien Fallens – respektive Fliegens – erst am Übergang der Renaissance zum Barock. Frühere Versuche derartiger Darstellungen müssen eher als schwebende Figuren angesehen



² Dieses Wahrnehmungsproblem ist von James Turrell Anfang der 60er Jahre im Kontext des *Art & Technology*-Programms des Los Angeles County Museum of Art mit dem Psychologen Edward Wortz im Auftrag der NASA als

Erforschung von Wahrnehmungsfragen im strukturlosen Raum angegangen worden. In diesem Zusammenhang lernte Turrell, dessen Interesse vorrangig Licht, Farbe und Raum galt, sogenannte *Ganzfeld*-Umgebungen kennen.

Siehe hierzu: Winfried Gerling, Die Kuppel als medialer Raum, in: Gordian Overschmidt und Ute B. Schröder (Hg.), *Fullspace-Projektion. Mit dem 360°lab zum Holodeck*, Berlin/Heidelberg 2013, S. 41–66, hier S. 56.

werden wie z. B. bei Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gut zu sehen ist.³ Diese Figuren wirken wie im Raum fixiert und nicht wie Fallende. So bedarf es allem Anschein nach der (Wieder-)Entdeckung der Unendlichkeit



und des Falls der Erde auf die Sonne – des gravitativen Zusammenwirkens der Sonne mit den Planeten –, um die Art von Bild möglich zu machen, über die ich hier sprechen will.

In der schriftlichen Überlieferung allerdings werden Fallende seit der Antike immer wieder als metaphorische Figuren menschlicher Selbstüberschätzung und zu großer Annäherung an die Sphäre der Götter dargestellt, die vorgestellte Lebenswelt so in ein Oben und Unten geteilt. Die Mythen von Ikarus und Phaeton sind nur zwei dieser mannigfachen Beispiele. Die Götter *kommen* auf die Erde, und – je nach Sichtweise – *fallen* die Menschen aus dem Himmel oder werden aus ihm *verstoßen*.⁴

Der Aufstand gegen die Herrschaft erzeugt den Fall! Das Risiko der Freiheit – oder einfacher: des Fliegens – bewirkt den Absturz ...

Die Fallgeschichte ist darüber hinaus in unserer westlich-christlichen Kultur mit dem Sündenfall, dem Biss in die Frucht des Baumes der Erkenntnis verbunden und wird erweitert um den Fall der Engel und das Jüngste Gericht, das in der Zeit der Gegenreformation seinen stärksten bildlichen Ausdruck findet. Im Bild *Höllenssturz der Verdammten* von Peter Paul Rubens (S. 18) ist die Weiterentwicklung der Darstellung des Falls gegenüber den Fresken der sixtinischen Kapelle deutlich sichtbar. Die Figuren stürzen und taumeln ihrer Verdammnis entgegen, ohne eine Sicherung am Seil.

³ Raffael und Perugino wären hier des weiteren zu nennen.

⁴ Die beiden Stiche von Hendrick Goltzius sind ein schöner Beleg für eine freiere Darstellung des Fallens im frühen Barock.





Eine andere ›Un-Fallgeschichte‹ ist die der Erfindung der Gravitationslehre Isaac Newtons. Vielfach erzählt von Biografen wie Voltaire, ist sie wissenschaftshistorische Fiktion, allerdings auch eine passende Wiedererzählung des Sündenfalls. Der Apfel fällt vom ›Baum der Erkenntnis‹ (S.76) auf den Kopf des Physikers, dem wie spontan die Gravitationsgesetze ›zufallen‹. Im übrigen ist die Frage, wer oder was fällt, wenn sich zwei Körper annähern, physikalisch nicht eindeutig zu klären.



Ich kann all diese Bezüge hier nur andeuten, denke aber, es ist deutlich geworden, dass unsere Kultur in vielfältiger Weise auf dem Fall als ständige Antithese (bzw. Möglichkeitsraum) zum Aufstieg basiert. Das Fallen der Börsenkurse eingeschlossen ...

Die Geschichte des Bildtypus, um den es mir in erster Linie geht, beginnt in der Moderne auf besondere Weise mit der Chronofotografie. Diese Art der Fotografie erzeugt Bilder, die mit dem bloßen Auge nicht fassbar wären.

Während Bewegungs-Kunstformen wie das klassische Ballett auf Figuren setzen, die es ermöglichen, die Spitze einer Bewegung auch als Bild in der Erinnerung zu halten, sind es Bewegungen anderer Natur, die die Chronofotografie festzuhalten versucht, die in der Bewegung eben nicht als einzelnes Bild wahrnehmbar bzw. erinnerbar sind. Sie erzeugt einen neuen Typus Bilder, den Walter Benjamin später mit dem *optisch Unbewussten* zu fassen versucht. Dazu unten mehr...

Fabian Goppelsröder Der Fall als ständige Antithese zum Aufstieg – Kultur aus dieser Spannung heraus zu verstehen, hat etwas Verführerisches. Möglichkeit braucht die Gefahr des Scheiterns. Nur mit der Schwerkraft lässt sich tanzen. Das Leben, verstanden als Choreographie des Falls. Der Fall als Bedingung des Menschen. Das wäre eine kopernikanische Wende eigener Art.

Selbst Wittgensteins – dem Buch oben vorangestellte – Bestimmung der Welt als das, was der Fall ist, lässt sich eher physikalisch als logisch verstehen. Zwar sah er seinen *Tractatus* zunächst als Abhandlung über *den Satz*.⁵ Tatsächlich aber schreibt Wittgenstein das Manifest einer neuen Philosophie.⁶

»Die Welt ist alles, was der Fall ist« steht am Beginn dieses Textes. Gefolgt von Spezifizierungen der Behauptung:

» 1.1 Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.

[...]

1.13 Die Tatsachen im logischen Raum sind die Welt.

[...]

2. Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten.

2.01 Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen. (Sachen, Dingen.)«⁷

⁵ Vgl. Georg Henrik von Wright, Die Entstehung des *Tractatus*, in: ders., Wittgenstein, Frankfurt a. M. 1986, S. 77–116, S. 109.

⁶ Vgl. Martin Puchner, Doing Logic with a Hammer: Wittgenstein's *Tractatus* and the Polemics of Logical Positivism, in: *Journal of the History of Ideas* 66/2, 2005, S. 285–300.

⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in: ders., *Werkausgabe* in acht Bänden, Frankfurt a. M. 1984–1989, Bd. 1, S. 7–85, S. 9.

Der dogmatisch-apodiktische Duktus macht deutlich, dass es um mehr geht als um die Diskussion eines wichtigen logisch-semantischen Problems. Hinter dem vordergründig so neutralen, scheinbar um objektive Exaktheit bemühten dezimal-numerierten Aufbau steckt eine Wittgensteins gesamte Frühphilosophie tragende Neudefinition von Welt: Nicht schlichte Vorhandenheit, logische Form ist entscheidend. Die Welt ist nicht die Anhäufung voneinander unabhängiger Gegenstände. Ihre Grundeinheit ist der Sachverhalt, die Tatsache, das, was der Fall ist.

Es spricht viel dafür, Wittgenstein zunächst von der gewohnten Sprache her zu verstehen: Was der Fall ist, bezeichnet dann das Faktum. Ein Ausdruck, eine Rede-weise. Kein physikalisches Ereignis.

Und doch: Die Bestimmung des Falls als Konfiguration im logischen Raum, als logische Form, ist seltsam, sowohl in Bezug auf die Logik als auch in Bezug auf das Verständnis von Form. Form ist hier nicht abstrakt, keine Idee. Sie ergibt sich konkret, aus der Stellung der Dinge zueinander. Es ist nicht die Gestalt der Dinge selbst, die Wittgenstein interessiert. Die Dinge an sich, könnte man sagen, sind für uns weder erkennbar noch zu beschreiben. Die Formen, aus denen sich unsere Welt zusammensetzt, sind selbst Konfigurationen, Konstellationen, Komposita. Als solche haben sie Ordnung. Sie sind erkenn- und beschreibbar, weil sie die Logik mit der Gedanke und Ausdruck strukturierenden Sprache teilen. Dabei ist Logik aber kein abstraktes Set von Gesetzen und Regeln, keine Sammlung von Schlussmustern. Sie ist eine Struktur des Raumes, in welchem die Formen der Welt zur Erscheinung kommen. Als Teile von Tatsachen besetzen die Dinge Punkte im logischen Raum. Unschärfe kann es nicht geben. Alles ist klar und eindeutig. *Everything falls into place*. Was der Fall ist, ist die Konstellation der ihren Orten im logischen Raum zufallenden Dinge. Wittgenstein erwähnt keine Schwerkraft als Bedingung der Welt, und doch scheint es eine solche zu geben. Die Welt ist, was im Fall ist.

So sehr der Gestus des *Tractatus* zunächst eine ewige, stabile, feste Welt zu suggerieren scheint, so sehr lässt sich auch schon im Frühwerk Wittgensteins Welt als Ordnung auf Zeit erkennen. Was sich in den einzig durch die Schwerkraft der Gewohnheit zusammengehaltenen Sprachspielen des Spätwerks als

Philosophie eines pragmatischen Relationismus entfaltet, scheint schon beim frühen Wittgenstein durch. Das Prekariat unseres Lebens ist letztlich auch dem *Tractatus* eingeschrieben.

Der Ikarus des Goltzius rückt so in überraschende Nähe zu Wittgenstein. Auf keiner Wolke sitzend, durch keinen unsichtbaren Haken am Bildgrund verankert, zieht es ihn zur Erde, mit Macht in den sicheren Tod. Für den Moment aber ist alle Schönheit des Stürzenden nur seinem Sturz zu verdanken. Wie ein Tänzer am offenen Himmel gewinnt er Form nur *gegen* die an ihm zerrende, nur *mit* der an ihm wirkenden Schwerkraft. Denkt man den Sturz gewöhnlich defigurierend, so bedarf hier die Figuration selbst des Falls, der Gegenkraft, an welcher sie prekär Kontur gewinnt. Einer der vielleicht obsessivsten Denker des Falls war Heinrich von Kleist.

Das Prekäre faszinierte ihn Zeit seines Lebens. Die »gebrechliche Einrichtung der Welt«⁸ zeigt sich für ihn nicht nur in den tragischen Einzelschicksalen seiner Protagonisten. Sie ist Grundbedingung der menschlichen Existenz, eine *conditio humana*, in all ihrer Ambivalenz. In ihr spiegelt sich das Risiko unseres Daseins wider – mit all seinen Gefahren wie Chancen.

Im *Bettelweib von Locarno* wird der durch Hartherzigkeit provozierte Unfall einer alten Bettlerin Motor des Niedergangs einer Adelsfamilie. Die *Marquise von O...* ist die Geschichte eines Ohnmachtsanfalls und der seltsamen Ehrenrettung einer Dame von zuvor untadeligem Ruf durch den Kniefall eines russischen Oberstleutnants. *Michael Kohlhaas* muss als geradezu pathologischer Fall eines vom Glauben an die Institutionen Abgefallenen gelesen werden. In *Der zerbrochne Krug* erfindet Dorfrichter Adam einen Sturz, um seinen (Sünden-)Fall aus Eves Zimmer zu verschleiern, was wiederum selbst zum juristischen Fall wird.

Man könnte die Reihe fortführen: Der Fall in all seinen Variationen ist die favorisierte Dynamik in Kleists Œuvre. In seinen »Texten stolpert und stürzt es allenthalben«.⁹ Kleists eigensinnige, irritierende und teilweise verstörende Weltsicht wie deren literarische Modulation hängen an der idiosynkratischen Verbindung von Fragen der Kunst, der Erkenntnis und der Religion unter der Bedingung einer universalen Gravitation. Im Fallen amalgamiert er die Physik der Schwerkraft mit Ästhetik, Epistemologie und Heilsgeschichte.

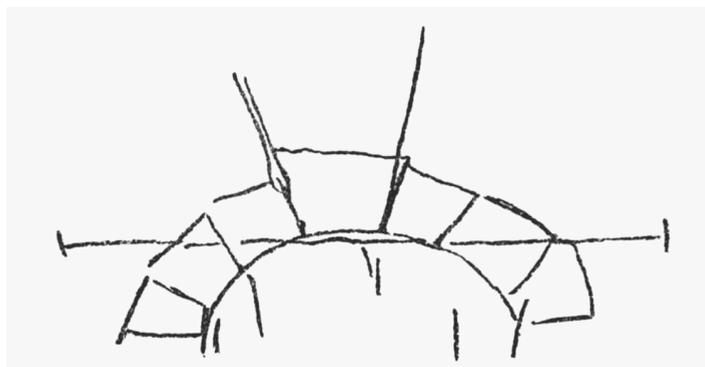
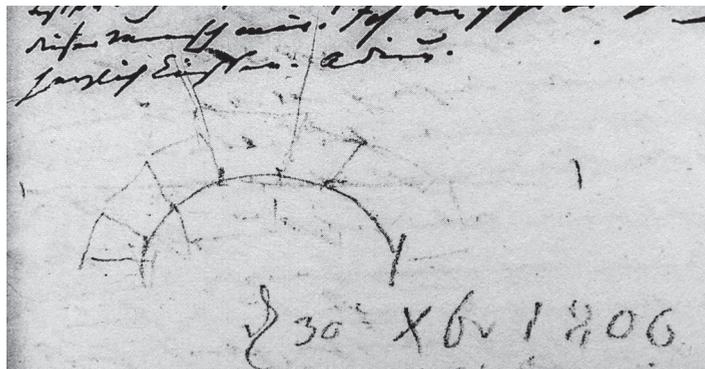
8 ... wie es am Ende der *Marquise von O...* heißt und Kleist in leichter Variation auch zu Beginn des zweiten Kapitels im *Michael Kohlhaas* und im Finale seiner *Penthesilea* formuliert.

9 Tina Pusse, *Fallen/Stolpern*, in: Kleist-Handbuch, hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2009, S. 367–369, S. 367.

In einem jener wohl »seltsamsten Liebesbriefe der Welt« (Thomas Mann), die Kleist im Jahre 1800 aus Würzburg an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge schrieb, findet sich folgende Passage:

»Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen – u ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblichen erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt.«¹⁰

Ein komischer Absatz. Die sich in ihm spiegelnde Unsicherheit und Zukunftsangst findet Beruhigung und Trost im Bild des Torbogens als eines prekären und gerade dadurch stabilen Gebildes. Kleist leitet die Standfestigkeit des Ganzen aus dem Stürzen und Fallen seiner Teile ab. Und auch wenn seine Beschreibung die horizontal wirkende Kraft des Schubes zu vernachlässigen scheint¹¹ – die hier vollzogene Universalisierung der Rolle der Schwerkraft in der Ordnung der physischen wie moralischen Welt wird für sein gesamtes Werk grundlegend bleiben. Es geht ihm nicht um die statisch korrekte Wiedergabe einer konkreten Architektur. Doch ist Kleist das Ganze so wichtig, dass er den Mitte November verschickten Brief am 30. Dezember 1800, nach seiner Rückkehr in die Heimatstadt Frankfurt an der Oder, noch um eine Zeichnung ergänzt. Eine der wenigen von Kleists Hand.



Eine Zeichnung, die dem Gesagten so wenig hinzufügt wie sie dieses einfach nur illustriert. Lothar Jordan spricht davon, dass Kleist den Torbogen »in eine Darstellung mit künstlerischem Gestus« transferiere und so den architektonischen Kontext übersteige. Damit sei »die spätere Literarisierung vorbereitet.«¹² Und doch ist Literarisierung hier ein zu harmloser Begriff. Es geht nicht um die Ästhetisierung oder Metaphorisierung einer statisch-exakten Konstruktion. Es scheint vielmehr, als ob Kleist der Torbogen deshalb so grundlegend wichtig geworden ist, weil er in ihm ein Bild für jenes Denken gefunden hatte, das er bei seinem akademischen Lehrer Christian Ernst Wünsch in Frankfurt an der Oder während seines Studiums in den Jahren 1799 und 1800 kennenlernen konnte. Dessen *Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntnis* nennt Jens Bisky eines »der wichtigsten Bücher in Kleists Bildungsgeschichte«.¹³ In ihm entwickelt Wünsch seine Popularphilosophie in Form einer pädagogischen Unterhaltung. Die beiden Kinder Karl und Amalie werden von ihrem Lehrer Philalethes über die Verbindung und die Ähnlichkeit der physischen und der moralischen Welt unterrichtet, ein nicht zuletzt durch die französische Aufklärung wichtig gewordener Topos. Dabei entpuppt sich bei Wünsch im »Großen wie im Kleinen [...] Ordnung und Regelmäßigkeit als Folge einer Kette von gerade noch verhinderten Katastrophen. Allem droht Fall und Sturz und Auflösung – und eben deshalb erhält sich das Ganze.«¹⁴ Noch das menschliche Gehen wird als »bloßes Fallen« beschrieben, »welches aber nur, durch das abwechselnde Fortsetzen der Füße, alle Augenblicke unterbrochen wird.«¹⁵ Nach Wünsch steht die Welt, bedingt durch Fall und Schwerkraft, immer am Rand ihres Zusammenbruchs. Zugleich kann sie nur als diese prekäre Konfiguration überhaupt sein. Die weltliche Ordnung trägt somit konstitutiv die Möglichkeit ihrer Zerstörung in sich.

Der Torbogen von Würzburg erlaubt Kleist, Wunschs Philosophie grundlegend in sein eigenes Schreiben zu integrieren. Der Fall wird zur sein Denken ermöglichenden und prägenden Figur. Noch der kurze Text *Über das Marionettentheater* von 1810 ist durch sie bestimmt. Obwohl oder vielleicht gerade weil es Kleist hier explizit gar nicht ums Fallen geht. Im Gegenteil: Der Sturz, die Gravitation scheint nur negativ, in ihrer Aufhebung, eine Rolle zu spielen. Herr C..., erster Tänzer der

10 Heinrich von Kleist, Brief an Wilhelmine von Zenge vom 16. u. 18. 11. 1800, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe* in vier Bänden, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1997, S. 157–165, S. 159.

11 So die Kritik Bernhard Greiners (vgl. Bernhard Greiner, *Sturz als Halt. Kleists dramaturgische Physik*, in: *Kleistjahr-*

buch, Stuttgart 2005, S. 67–78). Zieht man Kleists Zeichnung hinzu (s. u.), scheint diese Kritik weniger zwingend.

12 Lothar Jordan, *Torbögen bei Goethe und Kleist*, in: *Goethezeitportal*, www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/Jordan_torboegen.pdf [7. 4. 2016].

13 Jens Bisky, *Kleist. Eine Biographie*, Berlin 2007, S. 59.

14 Ebd., S. 64.

15 Christian Ernst Wünsch, *Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntnis* (1791–1794), Bd. 2, Leipzig 1794, S. 241.

Oper in der Stadt M... , sieht in den Puppen des Marionettentheaters eine Grazie gegeben, die vom Menschen, wie er meint, nur schwer zu erreichen sei.

Warum?

»Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen* [...]; wir brauchen ihn, um darauf zu ruhen, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen.«¹⁶ Wie die Elfen – Herr C... scheint die Marionetten mit von der Schwerkraft völlig unberührten, den Gesetzen der Physik befreiten Wesen gleichzusetzen. Der die menschliche Welt bestimmende Fall, so könnte man meinen, hat für sie gerade keine Bedeutung. Und doch: Schaut man genauer hin, so zeigt sich die die Überlegung bestimmende Figur als eine andere, eine bekannte: »Was würde unsre gute G... darum geben, wenn sie sechzig Pfund leichter wäre, oder ein Gewicht von dieser Größe ihr bei ihren Entrechats und Pirouetten, zu Hülfe käme?«¹⁷ Dem Menschen fehlt – im Unterschied zum Gliedermann – ein Gegengewicht, welches den eigenen Zug nach Unten ausgleichen oder zumindest abschwächen könnte. Die Marionetten hingegen sind »antigrav« gerade nicht in dem Sinne, dass die Gravitation auf sie keine Wirkung hätte. Erst das Zusammenwirken von Schwerkraft und Widerstand macht ihre Grazie aus. Der Marionettenspieler kontrolliert den Schwerpunkt der jeweiligen Puppe – und »alle übrigen Glieder (sind), was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere«.¹⁸ Grazie ist somit als reine Konfiguration des Fallens bestimmt und erklärt. Dieser ästhetische Aspekt aber wird von Herrn C... heilsgeschichtlich erweitert. Denn die Unfähigkeit des Menschen, die richtige Mischung von Schwerkraft und Widerstand zu finden – »Sehen Sie nur die P... an [...] wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes [...]. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht; die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen«¹⁹ – diese Unfähigkeit ist seiner Meinung nach »unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben.«²⁰

Die Grazie ist als *gratia* mit dem Stand der Gnade verbunden, der *physikalische* Fall mit dem theologischen *Sündenfall*. Weil der Mensch vom Baum der Erkenntnis

16 Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1990, S. 555–563, S. 559f.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

gegessen hat und sich seiner bewusst wurde, ist die ursprüngliche Balance gestört, die paradiesische Harmonie von physikalischer und moralischer Welt gespalten. Mit der Erkenntnis entwickelt sich der eigene Wille und mit dem eigenen Willen die Ziererei. »Denn Ziererei erscheint [...], wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem anderen Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.«²¹ Unter den Bedingungen der Endlichkeit ist Grazie damit auch nur in »demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten (gegeben), der [...] gar kein Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann«.²² Ihm kommt (unter den Bedingungen der Transzendenz) lediglich das Wesen mit einem *unendlichen* Bewusstsein nahe: Gott. Dem Menschen aber, der sich zwischen beiden Extremen bewegt, ist Grazie ausschließlich in den Momenten einer temporären dynamischen Stabilität gegeben, in denen die Bewegung der Seele und die Bewegung des Schwerpunkts und hierin das Spiel von Schwerkraft und Widerstand zu einem zeitweisen Ausgleich kommen. In diesen Momenten, so könnte man sagen, gelingt es dem Menschen, das Paradies für einen Augenblick durch die Hintertür zu betreten, eine Ahnung der ursprünglichen (und zukünftigen?) harmonischen Einheit zu bekommen. Und zugleich verweist das ästhetische Kriterium der Grazie auf die Realität der *gratia*, der Gnade Gottes.²³

Man sieht schon, wie Kleist den Torbogen von Würzburg weitet. Anstatt das Bild in seinen Texten möglichst detailgenau zu spiegeln, spielt er mit der Figur des Fallens.

In *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken* beim Reden von 1805 kommt eine weitere Variante des Falls hinzu: der Zufall. Der fallende Mensch ist nicht souverän. Er ist kein sich selbst setzendes Cogito, sondern gestoßen, beschleunigt, abgebremst von Kräften, in deren Spiel er sich irgendwie einfinden muss. Kleist aber versteht diese *Conditio* nicht nur als Beschränkung. Sein Held ist nicht der rationale Beherrscher seiner selbst, sondern derjenige, der die irrationalen, ihn mitreißenden Kräfte des permanenten Falls zum Antrieb seines Tuns werden lässt. Der Bericht von Mirabeaus Antwort auf den die Selbstauflösung der Generalstände einfordernden königlichen Gesandten wird so eine Art anekdotischer Erklärung der besonderen Weltsicht Kleists. Sprechen ist hier nicht einfach die raum-zeitliche

21 Ebd.

22 Ebd., S. 563.

23 Diese doppelte Möglichkeit ist ausschließlich eine Möglichkeit des Menschen. Ist er *antigrav*, so überwindet er

für den Moment die Schwerkraft so sehr wie das menschliche Verdammnis, das Verdikt des Sündenfalls.

Umsetzung eines Gedankens. Es geht ihm keine vollständig durchdachte und abgeschlossene Idee voraus. Mirabeau beginnt vielmehr zu reden, ohne noch recht zu wissen, was er sagen will. Es ist die körperliche Präsenz des Legaten, seine im wörtlichen Sinne provokative Anwesenheit, die Mirabeaus Re-Aktion hervorruft, seinen Sprech-Akt als Gegenbewegung, als Widerstand regelrecht erzwingt. Erst im Tun fallen ihm die Worte zu:

»Ja«, antwortete Mirabeau, »wir haben des Königs Befehl vernommen« – man sieht, dass er noch gar nicht recht weiß, was er will. »Doch was berechtigt Sie« – fuhr er fort und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – »uns hier Befehle anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.« – Das war es, was er brauchte! »Die Nation gibt Befehle und empfängt keine.« – um sich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen. »Und damit ich mich ihnen ganz deutlich erkläre« – und erst jetzo findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: »so sagen Sie Ihrem Könige, dass wir unsere Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.«²⁴

Kleist kassiert die Differenz zwischen dem, was man traditionell als Geistiges der Physis entgegenstellt. Nichts wird gedacht und dann einfach ausgesprochen. Gedanken entstehen allererst beim Sprechen. Das Argument gibt es nur in Form nachträglicher Konstruktion. Was Mirabeau groß macht, ist keine Vision, sondern sein Gespür für die Situation, seine Fähigkeit, sich auf das Spiel des Fallens einzulassen, in dessen ungeplanter Choreografie die Situation von innen heraus zu gestalten. Die schiere körperliche Gegenwart eines Gesprächspartners klärt die eigenen Gedanken besser als logische Schlussmuster. Seine Haltung, seine Mimik, Bewegung und Gestik bieten die Widerständigkeit, die unser Denken in Worten braucht, um sich immer wieder neu zu konfigurieren, neu zu modellieren und gestalthaft anzupassen, bis sich das scheinbar intellektuelle Problem auflöst.²⁵ Im *Marionettentheater* wie in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* markiert der Fall somit das Prekäre der menschlichen Existenz, wie er zugleich Grund der Möglichkeit von Erkenntnis und Kreativität ist. Wie sehr eine nur als Konfiguration des Falls Gestalt gewinnende Welt jedoch im-

24 Heinrich von Kleist, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1990, S. 534–540, S. 536f.

25 Vgl. Fabian Goppelsröder, *Eloquente Stille. Kleists literarische Geste*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 769 (2013), S. 506–515, S. 511.

mer am Rand des Abgrunds und der Katastrophe gebaut ist, machen Kleists Dramen und Novellen deutlich. So ist *Das Erdbeben in Chili* durch das Spiel von Kraft und Gegenkraft strukturiert. Der Würzburger Torbogen grundiert hier die literarische Beschreibung einer Gesellschaft in der Krise. Die Geschichte dieser zuerst 1806 veröffentlichten Novelle spielt zur Zeit des großen Erdbebens von Santiago de Chile im Jahre 1647, ihren philosophischen Rahmen aber bietet das große Lissaboner Beben gut hundert Jahre später. Erzählt wird das Schicksal des Hauslehrers Jeronimo, der sich in seine Schülerin Josephe verliebt. Eine verbotene Liebe. Josephe wird von ihrem Vater ins Kloster geschickt, findet aber Wege, sich weiterhin mit Jeronimo zu treffen. Nachdem sie während einer Fronleichnamsprozession »bei dem Anklange der Glocken, in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale niedersank«,²⁶ soll sie hingerichtet werden. Jeronimo, im Gefängnis auf sein Urteil wartend, will sich verzweifelt das Leben nehmen, als das Erdbeben den Dingen eine unvorhergesehene, zufällige Wendung gibt:

»Die Glocken, welche Josephen zum Richtplatz begleiteten, ertönten, und Verzweiflung bemächtigte sich seiner [Jeronimos, F. G.] Seele. Das Leben schien ihm verhaßt, und er beschloß, sich durch einen Strick, den ihm der Zufall gelassen hatte, den Tod zu geben [...] als plötzlich der größte Teil der Stadt, mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte, versank, und alles, was Leben atmete, unter seinen Trümmern begrub. Jeronimo Rugera war starr vor Entsetzen; und gleich als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre, hielt er sich jetzt an dem Pfeiler, an welchem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen. Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben.«²⁷

Kraft und Gegenkraft, ein doppeltes Stürzen schafft hier das Gewölbe, den Torbogen, welcher Jeronimo gleich zweifach rettet: vor den Folgen seines eigenen Sündenfalls wie vor dem Fall der Stadt. Er entkommt glücklich aus den fallenden Trümmern der Häuser durch das fest stehende Stadttor vor die Mauern Santiagos.

²⁶ Heinrich von Kleist, *Das Erdbeben in Chili*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1990, S. 187–221, S. 189.

²⁷ Ebd., S. 191 f.

Auch Josephe bewahrt das Chaos der Katastrophe vor der Hinrichtung. Zusammen mit ihrem kleinen Sohn Philippe entkommt auch sie und trifft durch Zufall Jeronimo in einem Tal nahe der Stadt wieder. Die hier versammelten Überlebenden scheint eine aus Fall und Zerstörung neu entstandene, paradiesisch wirkende Ordnung zu einen: »Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären.«²⁸ Doch auch diese Ordnung und Harmonie ist am Rand der Katastrophe gebaut:

»Man erzählte, wie die Stadt gleich nach der ersten Hupterschütterung von Weibern ganz voll gewesen, die vor den Augen aller Männer niedergekommen seien; wie die Mönche darin, mit dem Kruzifix in der Hand, umhergelaufen wären, und geschrien hätten: das Ende der Welt sei da! wie man einer Wache, die auf Befehl des Vizekönigs verlangte, eine Kirche zu räumen, geantwortet hätte: es gäbe keinen Vizekönig von Chili mehr! wie der Vizekönig in den schrecklichsten Augenblicken hätte müssen Galgen aufrichten lassen, um der Dieberei Einhalt zu tun; und wie ein Unschuldiger, der sich von hinten durch ein brennendes Haus gerettet, von dem Besitzer aus Übereilung ergriffen, und sogleich auch aufgeknöpft worden wäre.«²⁹

Das Erdbeben ist nicht auf die physische Erschütterung zu beschränken. Der Fall ist so sehr moralisch wie architektonisch. Das Prekäre jeder Ordnung sollte auch in Bezug auf die Freude über die scheinbar versöhnten Gemüter skeptisch machen. Aber Jeronimo und Josephe sind zu glücklich über ihre Rettung, sie schieben Zweifel und Vorsicht beiseite, gehen mit Don Fernando, einem Bekannten, und dessen kleinem Sohn Juan zum Dankesgottesdienst in eine der noch stehenden Kirchen. Hier mobilisiert die Predigt des Chorherrn über die moralische Verderbtheit einiger Bewohner Chilis als Ursache des Bebens den Mob und eine Dynamik der Lynchjustiz, verbunden mit der Grausamkeit zufälliger Verwechslungen, nimmt ihren Lauf: Don Fernando, der sich für Jeronimo und Josephe einsetzt, wird letztlich selbst Opfer der rasenden Menge, als Meister Pedrillo, Schuster und Anführer der Meute, ihm seinen Sohn Juan entreißt und ihn – in der Meinung, es sei der Spross des angeklagten Paares – am Kirchpfeiler erschlägt:

»Don Fernando, dieser göttliche Held, stand jetzt, den Rücken an die Kirche ge-

28 Ebd., S. 205.

29 Ebd.

lehnt; in der Linken hielt er die Kinder, in der Rechten das Schwert. Mit jedem Hiebe wetterstrahlte er einen zu Boden; ein Löwe wehrt sich nicht besser. Sieben Bluthunde lagen tot vor ihm, der Fürst der satanischen Rotte selbst war verwundet. Doch Meister Pedrillo ruhte nicht eher, als bis er der Kinder eines bei den Beinen von seiner Brust gerissen, und, hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert hatte. Hierauf ward es still, und alles entfernte sich. Don Fernando, als er seinen kleinen Juan vor sich liegen sah, mit aus dem Hirne vorquellenden Mark, hob, voll namenlosen Schmerzes, seine Augen gen Himmel. [...] Don Fernando und Donna Elvire [seine Frau] nahmen hierauf den kleinen Fremdling [Philipp, F. G.] zum Pflegesohn an; und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen.«³⁰

Ein unglaubliches und zugleich für Kleist doch typisches Ende. Das scheinbar Unhaltbare wird Basis einer neuen Ordnung.³¹ Kleist exploriert den Fall als *Conditio humana* in all seiner Ambivalenz. Er ist ihm Bedingung von Ordnung und zugleich deren größte Gefahr. Er ermöglicht Helden, und er zerstört sie. Die Fragilität menschlichen Lebens zeigt sich nicht zuletzt im Scheitern der Größten, im vernichtenden Sturz derer, die sich scheinbar unanfechtbar, weit jenseits der Normalität bewegten.

Im 1808 veröffentlichten Drama *Penthesilea* thematisiert Kleist die fiktive Liebe zwischen der Amazonenkönigin und dem griechischen Helden Achill. Penthesilea kommt mit ihrem Heer nach Troja, wird von den Troern wie von den Griechen als Verbündete empfangen und verweigert sich beiden. Stattdessen kommt es zu kriegerischen Auseinandersetzungen, in deren Verlauf Achill und Penthesilea aufeinandertreffen. Beide sind voneinander angezogen, geradezu besessen. Der Brauch aber gebietet es Penthesilea, nur den Mann zur Zeugung neuer Kriegerinnen mit sich zu nehmen, den sie im Kampf besiegt hat.

Sie sucht und fordert Achill, ohne ihn aber zu besiegen. Auch Achill ist Penthesilea verfallen. Als er von den Bestimmungen der Amazonen hört, beschließt er, sich zum Schein geschlagen zu geben, um so mit ihr nach Themiscyra, ihrer Hauptstadt, zu gelangen. In der »Verwirrung ihrer jungen Sinne« aber verwechselt Penthesilea

30 Ebd., S. 221.

31 Eine Verschränkung, die sich an unterschiedlichen Stellen in Kleists Werk

wiederfindet (vgl. u. a. das Ende von *Die Marquise von O...*, *Der zerbrochene Krug*, oder auch von *Amphytrion*).

beim nächsten kriegerischen Aufeinandertreffen »Küsse« mit »Bisse[n]«³² und zerfleischt Achill – gemeinsam mit ihren Hunden. Eine der Amazonen beschreibt die Szene:

»Penthesilea,
 Sie liegt, den grimm'gen Hunden beigesellt,
 Sie, die ein Menschenschooß gebahr, und reißt, –
 Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken!«³³

Der Wahnsinn der Protagonistin ist bei Kleist allerdings auch Zeichen der aus dem prekären Gleichgewicht gekippten kosmologischen Ordnung. Wie bei Christian Ernst Wunsch die Struktur des Kosmos Folge des Bestrebens aller Himmelskörper ist, »gegeneinander zu fallen«,³⁴ so sind auch Kleists Achill als Sonne, Penthesilea als Mond einander zwangsläufig verfallen. Beide können sich nur gegenseitig vor dem endgültigen, dem absoluten Sturz bewahren. Je mehr sie sich von ihren Gefolgsleuten, Verbündeten und Freunden entfernen, desto deutlicher zeigt sich der bzw. die jeweils andere als einzig verbleibender Halt ihres Daseins.

Die Verpflichtungen gegenüber dem eigenen Lager, seinen Konventionen und Traditionen, wirken als Störung dieser alle Konventionen sprengenden Zweierbeziehung. So kommt es zu Missverständnissen, Verwechslungen. Das Spiel der Kräfte findet keine Balance, wird zum fatalen Strudel und ungebremsten Sturz.

So wirkt es letztlich geradezu naiv und ist doch für die Bedeutung der Denkfigur des »Fallens« bei Kleist bezeichnend, dass nach dem ersten Zusammentreffen der beiden Helden auf dem Schlachtfeld, bei dem Penthesilea unterliegt und geschlagen zurückkehrt, Prothoe, ihre engste Vertraute, sie auffordert, die Energie dieses Falls in eine neue Standfestigkeit umzumünzen. Gerade die Niederlage soll ihr neuen Halt verleihen. Das Bild, mit welchem Prothoe Penthesilea von dieser Möglichkeit zu überzeugen sucht, ist Kleists Würzburger Torbogen:

»Prothoe: So hebst du dich empor? – Nun, meine Fürstin,
 so sei's auch wie ein Riese! Sinke nicht,
 Und wenn der ganze Orkus auf dich drückte!
 Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,
 Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!«³⁵

32 Heinrich von Kleist, Penthesilea.
 Ein Trauerspiel, in: ders., Sämtliche
 Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 3,
 Frankfurt a. M. 1987, S. 9–256, S. 254.

33 Ebd., S. 239.

34 Zitiert nach Bisky, Kleist, S. 64.

So stark das Bild, so vollkommen ist die Verkenntung der Situation bei Prothoe. Klassisches Heldenverhalten hegt diese unbändige Kraft, diesen Sog zum Feind und Geliebten nicht mehr ein. »...wie das Gewölbe steht, / Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!« ist das in seiner dauerhaften Stabilität für die rasenden Protagonisten dieses Stücks völlig unerreichbare Ideal verlässlicher Festigkeit. Der Sturz wird hier zum freien Fall, dem das Gegengewicht fehlt. Die das ganze Stück auszeichnende kinetische Grundorganisation bricht schließlich jede Möglichkeit, Identität und Handlungskohärenz der übermächtigen Gravitation, dem permanenten Zug nach unten, als Gestalt des eigenen Fallens abzutrotzen. Was Penthesilea bleibt, nachdem sie Achill zerfleischt hat, ist nur noch ihr eigener Tod. Ein Suizid durch die Macht des Gedankens und zugleich ein Tod als notwendige Folge der aus dem Gleichgewicht geratenen kosmologischen Struktur.

»Penthesilea: Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.
Sie fällt und stirbt.«³⁶

Penthesileas letzter Fall ist nur der Schlussstein in Kleists literarisch-philosophischer Modulation des Fallens als Figur, durch die und entlang derer er menschliche Existenz zu denken versucht. Im Leben haben wir um die richtige Balance zu kämpfen. Mit allen sich daraus ergebenden Gefahren. Wer nicht mehr fallen kann, ist tot.

»Die Oberpriesterin: Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!
Wie stolz, die hier geknickt liegt, noch vor Kurzem,
Hoch auf des Lebens Gipfeln, rauschte sie!
Prothoe: Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!

35 Kleist, Penthesilea (Anm. 32), S. 191.

36 Ebd., S. 256.

Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann.«³⁷

Gerade für die Reflexion auf die Bilder des Fallens und nicht zuletzt auf den Bildtypus, wie er sich in Folge der Chronofotografie ab den 1870er Jahren entwickelt hat, scheint mir Kleist ein vielleicht überraschender, aber starker Bezugspunkt zu sein. Das Fallen wird ihm zur Figur, durch die er das Prekäre des menschlichen Lebens zu denken und zu beschreiben in der Lage ist. Über fünfzig Jahre bevor die Chronofotografie die Physiologie der Bewegung neu bestimmt, hat Kleist den Fall zum Zentrum eines literarischen Bildprogramms gemacht, das nicht auf statische Abbildlichkeit zielt. Gravitation und Widerstand durchziehen es als Augenblick der Unentschiedenheit, eines dynamischen Gleichgewichts, das doch niemals zeitenthebendes Schweben sein kann. Statt des – mit Gottfried Boehm gesprochen – »den Fluss sinnlicher Erfahrung« zum Stehen bringenden »Eidos«³⁸ sucht Kleist die Bewegung und Gebrechlichkeit im Bild als Manifestation von Welt.

Bilder des Sterbens spiegeln diese Verspannung auf besondere Weise. Nicht zuletzt hierin scheint mir der Grund für Kleists Grausamkeit zu liegen,³⁹ sein wiederkehrendes Insistieren auf der Präsenz des Todes im Leben. Noch das Datum des letzten Briefes an Ulrike, seine Schwester, wird so zur Geste dieser Überzeugung:

»Stimmings bei Potsdam
d. – am Morgen meines Todes
Dein Heinrich.«⁴⁰

Sieht man von den strauchelnden, springenden und stürzenden Figuren z. B. eines Jacques Henri Lartigue ab, hat dieser Bildtypus keine fotografischen Vorläufer.

Während bei Lartigue der Akt des Lösens von der Schwerkraft im Sinne eines fotografisch festgehaltenen Sprungs oder auch Falls, der zumindest teilweise kontrollierbar und seltener akzidentell ist, im Zentrum seiner oftmals

heiteren Bilderfindungen steht,⁴¹ wird es im Weiteren um einen singulären fotografischen Bildtypus gehen, den von Selbstmördern oder Menschen in ausgewogenen Situationen, der wie Barbie Zelizer in ihrem sehr eindrücklichen Buch *About to Die*⁴² zeigt, eine recht kurze Mediengeschichte aufweist.

³⁷ Ebd.

³⁸ Gottfried Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, in: Neue Hefte für Philosophie 18/19, 1980, S. 118–132, S. 118.

³⁹ Vgl. zur inhärenten Grausamkeit der Kleist'schen Texte Karl Heinz Bohrer, Kleists Selbstmord, in: Merkur, Nr. 366, November 1978, sowie Anthony Stephens, »Das nenn ich menschlich

nicht verfahren«. Skizze einer Theorie der Grausamkeit im Hinblick auf Kleist, in: Dirk Grathoff (Hg.), Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Opladen 1988, S. 10–39.

⁴⁰ Heinrich von Kleist, Brief an Ulrike von Kleist vom 21. 11. 1811, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1997, S. 513.

⁴¹ Natürlich gab es schon vor Lartigues ersten fotografischen Experimenten mit Stürzenden (er war anfangs seiner fotografischen Versuche noch ein Kind) zu Beginn des 20. Jahrhunderts fotografische Bilder von Springenden und damit auch Fallenden. Diese wurden insbesondere von Chronofotografen wie Muybridge und



Barbie Zelizers Band *About to Die* versammelt Fotografien, deren eigentliches Sujet nicht der Tod, sondern die Unausweichlichkeit des Todes ist. Er ist die Schwerkraft, gegen und durch die der Mensch Gestalt annimmt. Der Vietcong Nguyễn Văn Lém, welchen General Loan, Polizeichef von Saigon, am 1. 2. 1968 vor den Kameras der Welt erschießt; das kleine Kind in Afrika, das auf seinen Knien liegend verhungert, einen Geier wartend im Rücken; oder die 1942 aus dem Fenster eines Hotels in Buffalo springende, von Russell Sorgi in ihrem Fall fotografierte Selbstmörderin – all diese Bilder entfalten ihre besondere Ästhetik als Zuspitzung einer gegenseitigen Durchdringung von Leben und Tod, die wir verdrängen und die doch unser ganzes Dasein bestimmt. Die Schwerkraft des Todes wirkt auf uns, während wir leben, wie die Gravitation, die die Selbstmörderin unabwendbar nach unten zieht. Es gibt kein Zurück. Der Fall ist brutal, unbittlich, definitiv. Und doch ist die Frau im Fallen zugleich wie befreit. Wie der *Ikarus* des Goltzius tanzt sie im scheinbaren Niemandsland zwischen Leben und Tod.

Marais hergestellt, allerdings immer im Kontext einer Bewegungsstudie, die in erster Linie versuchte, den Verlauf einer Bewegung sichtbar zu machen. Hier tauchten die Bilder von schwebenden Figuren immer nur als eines in einer Serie auf und konnten in diesen nicht als Bilder eines expliziten Stillstandes wahrgenommen werden, sondern eher

als Bilder eines zeitlichen Ablaufs in seiner räumlichen Ausdehnung. Siehe z. B. Edward Muybridge, *Jumping, running straight high jump* (*Animal Locomotion*, 1887, plate 156) unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Animal_locomotion._Plate_156_\(Boston_Public_Library\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Animal_locomotion._Plate_156_(Boston_Public_Library).jpg) [17. 2. 2017].

42 Vgl. Barbie Zelizer, *About to Die – How News Images Move the Public*, Oxford 2010.



43 Folgende Absätze sind in Teilen übernommen aus meinem Text: Fabian Goppelsröder, Blanchots müder Blick, in: Marco Gutjahr, Maria Jarmer (Hg.), Von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit. Maurice Blanchot und die Leidenschaft des Bildlichen, Wien 2015, S. 295–306.
44 L. Russell Sorgi, Graphic Story of Leap Told by Cameraman, in: Buffalo Courier Express, 8. Mai 1942: »The chance that every news photographer

dreams of – to be on the right spot at the right time – fell right into my lap yesterday. I recorded pictorially a tragedy – stark, grim tragedy – when a woman leaped to her death from the eighth floor ledge of the Genesee Hotel at Genesee and Pearl streets. / Driving east in Genesee Street, shortly after 1 p.m., I heard the screaming sirens of police cars. As they sped through Franklin Street, I followed and pulled

up with them alongside the Genesee Hotel. / One of the First Arrivals. / Only a small crowd had gathered up to that time, and as I followed their glances upward I could see a woman with blond hair streaming and the wind whipping her skirts, perched on a ledge. She was holding onto the window sill with her left hand and trying to keep the wind from blowing the clothes over her face with the right. / I snatched my camera

Maurice Blanchot hat den Ausnahmezustand des unmittelbar bevorstehenden und dadurch seine Anwesenheit im Leben zeigenden Todes in seinem Text *L'instant de ma mort* literarisch beschrieben. Die zufällige Abwendung seiner Exekution durch die deutschen Besatzer am 20. Juli 1944 ist für Blanchot wie eine Rückkehr ins Leben. Die kurze Berührung mit dem Tod aber wird ihm Grundlage einer seine Arbeit durchziehenden Exploration der menschlichen Existenz. Nicht zuletzt Blanchots Bildtheorie gründet in dieser Erfahrung. Das Bild ist ihm weder Artefakt noch Produkt der Natur. Es lässt sich überhaupt keinem Phänomenbereich zuordnen.⁴³ Schon der Titel des in diesem Zusammenhang wichtigsten Texts, *Les deux versions de l'imaginaire* von 1951, markiert eine doppelte Absetzbewegung. Anstelle des Tafelbilds, der Fotografie rückt das Imaginäre ins Zentrum der Überlegung. Statt seinen Gegenstand aber als Einheit zu analysieren, fasst ihn Blanchot von vornherein als gespalten, ambig, zweigeteilt auf. Erst die Verspannung der beiden Fassungen des Imaginären macht das Bild zu einer ihm wichtigen Denkfigur.

Blanchot baut eine Dichotomie, nur um sie in ihrer Eindeutigkeit zu untergraben. Der noch recht konventionellen ersten Fassung des Imaginären als die Dinge verfüg- und handhabbar machenden Einbildungskraft setzt er eine zweite entgegen, die er »Faszination« nennt. Kann erstere als Moment der Freiheit, der Beherrschung und der Aktivität

1942 wurde die Fotografie einer von einem Haus springenden Selbstmörderin aufgenommen. Dem Fotografen Russell Sorgi »gelang« so die erste Aufnahme einer in den Tod springenden Person im Moment des Fallens. Erstaunlich ist aus heutiger Sicht der unverstellt positive Blick auf das Gelingen der Aufnahme, sowohl seitens des Fotografen als auch seitens der Presse. Das Bild wurde am 7. Mai 1942 aufgenommen und erschien am nächsten Tag im *Buffalo Courier Express* mit folgender Überschrift: *Camera Catches Death Leap in Mid Air*. Der Fotograf kommentierte das Bild folgendermaßen:

»The chance that every news photographer dreams of – to be on the right spot at the right time – fell right into my lap yesterday. I recorded pictorially a tragedy – stark, grim tragedy – when a woman leaped to her death from the eighth floor ledge of the Genesee Hotel at Genesee and Pearl streets.«⁴⁴

Das Bild erschien in der darauf folgenden Woche noch ganzseitig im *Life* Magazin und wurde in etlichen Ausstellungen zur Reportagefotografie gezeigt. Die *Erfolgsgeschichte* dieses Bildtypus wäre bis heute an vielen Beispielen fortzuschreiben, inklusive einiger mit dem Pulitzer Preis ausgezeichneten.⁴⁵ Entscheidend ist die Wahrnehmung des Bildes als das Foto einer anonymen Person im vermeintlichen Anblick des Todes, das im Sinne des Nachrichtenwertes

from the car and took two quick shots as she seemed to hesitate, apparently steeling herself for the fatal plunge. Her legs were hanging over the sill, she was gradually sliding farther and farther over the ledge. / As quickly as possible, I shoved the exposed film into the case and reached for a fresh holder. I no sooner had pulled the slide out and got set for another shot than she waved to the crowd below and pushed herself

into space. / Screams and shouts burst from the horrified onlookers as her body plummeted toward the street. I took a firm grip on myself, waited until the woman passed the second or third story, and then shot. Her face by that time had frozen into a mask of terror, and you could feel a shudder pass through the crowd as she hit a fraction of a second later. / It's difficult to describe the sound of her body as it hit the

pavement. It bounced about two feet. I took one more shot of the lifeless form as a cordon of police closed around the body.«

⁴⁵ Siehe hierzu: Zelizer, *About to Die* (Anm. 42), S. 28–74.

einfach ein *gelungenes* Bild zu sein scheint und dessen Produktionsbedingungen nicht in Frage gestellt werden. Der Anblick einer zum Tode Verurteilten erreicht eben nicht viel mehr als ein gewisses Schauern, insbesondere da es sich um eine Fotografie handelt und wir den Ausgang der Handlung nicht sehen oder erleben können. Es bleibt immer ein Rest an Hoffnung und so ist es immer auch ein ›spannend‹ bzw. ›gut‹ erzähltes Bild.

Mich interessiert hier aber auch der Wandel in der Wahrnehmung dieser Bilder, zumindest in den USA seit dem 11. September 2001. Mit der Aufnahme des so genannten *Falling Man* von Richard Drew und dessen weite Verbreitung am folgenden Tag bzw. in der folgenden Woche in US-amerikanischen Zeitungen sollte sich die Rezeption verändern. Drew, der ähnlich stoisch wie Sorgi die *Arbeit* eines professionellen Pressefotografen verrichtete, verfolgte mit seiner Kamera vom Gebäude springende Menschen und erzeugte einige Sequenzen mit Fallenden. Eine Sequenz von 12 Aufnahmen zeigt die bekannte Figur im Sprung/Flug vom World Trade Center. Dieser Mensch, der keine Wahl hatte in Bezug auf den Tod, nur die ›Freiheit‹ zu entscheiden wie, wurde zu einem der ikonischen Bilder für den Anschlag. Allerdings gab es unmittelbare Proteste gegen die Verwendung dieses Bildes, die die Zeitungen dazu nötigten, Rechtfertigungen zu verfassen und

verstanden werden, so ist letztere durch Aspekte der Widerfahrnis, des Ausgeliefertseins, der Passivität geprägt.⁴⁶ Ist das Bild (*l'image*) zunächst die »Grenze am Unbestimmten«, die Umrandung, durch die wir »jenes formlose Nichts, das der unutilgbare Überrest des Seins uns aufdrängt, zu besänftigen, zu zivilisieren«⁴⁷ suchen, so zeigt sich seine durch keinen Rahmen mehr einhegbare Macht jedoch gerade darin, dass dieser Geste der Beherrschung immer schon ein Sich-Ausliefern innewohnt. Das Ergreifen bringt das Ergriffensein notwendig mit sich. Dem Bild eignet eine »étrangeté cadavérique«.⁴⁸

Blanchot kommt hier nicht zufällig auf Bilder des Sterbens, des Todes zu sprechen.

Die kategoriale Ungreifbarkeit dessen, was wir als sterbliche Überreste bezeichnen, wird ihm paradigmatisches Beispiel seiner Überlegungen. Denn die altrömische Bezeichnung jener wächsernen Masken, welche als Bild der Toten im Atrium des Hauses aufgestellt wurden, ist nicht nur etymologisch der Grund des französischen *image*. Vielmehr sind die *Imagines* auf besonders eindringliche Weise von jener »leichenhafte[n] Unheimlichkeit« bestimmt,⁴⁹ die den Toten als Bild seiner selbst zeigt. Anstatt Abbild eines Vorbilds zu sein, ist die Leiche durch einen irritierenden Selbstbezug bestimmt. »Etwas steht da vor uns, das weder der Lebende selbst ist noch irgendeine andere Realität, weder der Gleiche wie der, der lebte, noch irgendein anderer, noch irgendein

46 Maurice Blanchot, Die zwei Fassungen des Imaginären, in: Emmanuel Alloa (Hg.), Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie, München 2011, S. 89–101, S. 90.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 91.

49 Ebd.



dafür zu sorgen, dass diese Bilder in den USA nicht mehr gezeigt wurden.⁵⁰ Die Auswahl dieses speziellen Bildes aus der Serie erfolgte ganz spontan weil es den Fotografen mehr oder weniger ansprang, »it jumped off the screen ...«, und weiter sagt er wie zur Entschuldigung und für uns zur Erklärung, warum dieses »eine« Bild ausgewählt wurde:

»I didn't capture his death, I captured part of his life. That has been very important to me.«⁵¹

»Ich fing einen Teil seines Lebens ein«, unterstreicht die »selbstbestimmte« und »heroisch« anmutende Pose, mit der der *Falling Man* – in Richtung seiner totalen Vernichtung fällt. Alle anderen Bilder der Sequenz zeigen einen taumelnden, widerstandslosen, »erbärmlichen« und folglich wenig selbstbestimmten Fall des Stürzenden. Keines der Bilder wäre so geeignet, das Heroische im Fall auszustellen wie das ausgewählte. In allen anderen würde die Unerträglichkeit dieser auf »Dauer gestellten Pose«⁵² noch viel deutlicher hervortreten und ein bestürzendes Zeugnis der Hilflosigkeit einer Weltmacht ablegen, die im *The Falling Man*-Bild von Drew zwischen aktivem Sprung und tragischem Fall in der Schwebelage gehalten wird. In Bezug auf die Bilder des Terrors muss kurz von der Doppelbödigkeit dieser Bilder gesprochen werden, um zu verstehen, warum die nachfolgende Rezeption der Bilder springen-

anderes.«⁵³ Voraussetzung dieses Selbstbezugs ist der Bruch mit jenem Verweisungs-zusammenhang, der das Abbild als Nachzeichnung von etwas anderem allererst möglich macht.

Ausgelöst aus dem Netz der Bezüge, ohne Vergangenheit, ohne Zukunft, ohne Zweck, ohne Um-zu wird die Leiche ihr eigenes Bild.⁵⁴ Wo »das Gefühl einer zwischenmenschlichen Beziehung zerbricht [...] beginnt der beklagte Verstorbene *sich selbst zu ähneln*.«⁵⁵ Nicht zufällig verweist Blanchot hier implizit auf Martin Heideggers Zuhandenheitsanalyse und die Auffälligkeit gerade jener Dinge, die durch Beschädigung unbrauchbar geworden sind. Erst ihre Nutzlosigkeit lässt sie nicht mehr im Hinblick auf anderes funktionieren, sondern im Hinblick auf sich selbst in Erscheinung treten.

So sehr uns der Tote in seinem Bild gegeben zu sein scheint, so wenig ist diese »présence cadavérique« doch eine Anwesenheit des Abwesenden im Register der Repräsentation. Sie drängt sich im Hier auf und entzieht sich zugleich ins Nirgendwo. So manifestiert sich in der Selbstähnlichkeit der Leiche die Unverfügbarkeit als Scheitern des Zugriffs. »Der Tod suspendiert die Beziehung zum Ort«⁵⁶ und zieht den Betrachter in jenes ortlose Zwischen, in welchem Kontemplation nicht Sammlung, sondern schmerzhaftes Zerstreuen bedeutet.

Doch wie der Tod den Toten zum unheimlichen Bild seiner selbst werden lässt, so schafft die Nacht Träume, die als Bilder schemenhaft zwi-

50 Auch in den folgenden Jahren wurden Bilder von In-den-Tod-Fallenden immer wieder in den Kontext dieses Bildes gesetzt und falls sie veröffentlicht wurden, gab es heftigen Protest mit Bezug auf die Fallenden des WTC. Zelizer, *About to Die* (Anm. 42), S. 47ff.

51 Peter Howe, Richard Drew, in: *The Digital Journalist* 110, Oktober 2001, unter: <http://digitaljournalist.org/issue0110/drew.htm> [24. 2. 2017].

52 Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie*, München 1997, S. 121.

53 Blanchot, *Die zwei Fassungen des Imaginären* (Anm. 46), S. 91.

54 Ebd., S. 92.

55 Ebd., S. 93.

56 Ebd., S. 92.

schen Bewusstsein und Umnachtung, zwischen gestalthafter Realität und substanzloser Immaterialität oszillieren.⁵⁷ Das Traumbild ist neben Leiche und Totenmaske Blanchots paradigmatisches Bild. Herausgenommen aus der Ordnung des Tages fehlt ihm die es fixierende Referenz. Der Traum wird zum Strudel der Ähnlichkeiten, in dessen Sog sich die Suche nach einem letzten Grund verliert.

»Man sucht das ursprüngliche Modell, man möchte auf einen Ausgangspunkt zurückverwiesen werden, zu einer anfänglichen Offenbarung, doch es gibt keine: Der Traum ist das Ähnliche, das ewig auf das Ähnliche verweist.«⁵⁸

Georges Didi-Huberman sieht Blanchots Reflexion daher insbesondere als Hinwendung zu einer eigenen Zeitlichkeit des Bildes. Nicht der idealisierte Augenblick, nicht der als absolut und ewig nobilitierte Moment, sondern die »ständige Wiederholung, ein Auf und Ab (*ressassement*)«⁵⁹ prägt die Erfahrung des Traumbildes. In ihr weicht die Linearität historischer Zeit einer Bewegung ohne Anfang und Ziel. Ein endloser Aufschub und doch keine Feier der Differenz vor jeder Identität. Vielmehr zeigt sich in dieser Bewegung ohne Anfang und ohne Ziel Blanchots »reine Ähnlichkeit«⁶⁰ als dynamisch-dynamisierendes Prinzip, als die besondere Qualität des Imaginären, des Bildes überhaupt. Kein erfolgloses Haschen nach Wiedererkennbarem, nach schon Gewusstem, sondern »Ähnlichkeit als solche«, »ihre eigene

der Menschen immer wieder infiziert ist von diesem einen Bild. Das Bild ist das Produkt eines Angriffs auf ein System, das durch das World Trade Center repräsentiert ist, kein Angriff auf ein Territorium. Insofern ist das Erzeugen dieses Bildes im bzw. als Anschlag mitgedacht und es kann in doppelter Weise gebraucht werden, einerseits als Bild des symbolischen oder zumindest ikonischen Sieges über eine Weltordnung (Terrorismus) und andererseits als Bild, in dessen Namen es gerechtfertigt erscheint, jegliche Art von Völker- und Menschenrecht außer Kraft zu setzen (Staatsterrorismus). So sind es Bilder des Terrors gegen die von den Vereinigten Staaten repräsentierte Weltordnung und nicht Bilder eines einzelnen Schicksals. Wie W. J. T. Mitchell im Kontext anderer von Terroristen produzierter Bilder⁶¹ sagt, sind sie nicht Bilder eines Traumas, sondern Bilder, die traumatisieren (sollen). So ist dann auch die Selbstzensur der amerikanischen Printmedien zu verstehen. Die Bilder sind aber auch genau die Mahnung, die die Bilder des Jüngsten Gerichts der Gegenreformation erzeugten: »Seht her, wenn ihr nicht nach unseren Vorstellungen lebt, dann werdet ihr auf ewig verdammt sein«. Und diese Ewigkeit wird von den Bildern hergestellt, die selbst, wenn wir sie nicht mehr sehen, auf jeden Fall in unseren Köpfen weiterleben, so wie die Bilder, die durch Ikonoklasten vernichtet wurden.

57 Knut Ebeling, Maurice Blanchot, in: Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.), Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch, München 2011, S. 73–83, S. 74.

58 Maurice Blanchot, Der literarische Raum, Zürich/Berlin 2012, S. 281.

59 Georges Didi-Huberman, Der Tod und das Mädchen. Literatur und

Ähnlichkeit nach Maurice Blanchot, in: Zentrum für Literaturforschung (Hg.), Trajekte 9, 2004, S. 29.

60 Blanchot, Der literarische Raum (Anm. 58), S. 281.

61 William J. T. Mitchell, Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder seit 9/11, Berlin 2011, S. 145.

Verblüffend ist, dass diese Bilder schon an mindestens ein bildliches Vorleben anknüpfen können. Als im März 2000 die Österreichische Künstlergruppe Gelatin, trotz größter Sicherheitsvorkehrungen, im 91. Stockwerk des World Trade Centers die Fensterfront öffnete und in einem Fassadensegment einen völlig provisorischen Holzbalkon anbrachte, um einen kurzen Augenblick auf diesen auszutreten und das Risiko oder die Freude (*300 meters of pure pleasure*) des Falls einzugehen, wird uns einerseits vorgeführt, welche Bilder von dieser Art Monumentalität heraufbeschworen werden, aber auch wie verletzlich diese monumentalen Strukturen trotz größter Sicherheitsstandards sind. Sie laden dazu ein, sie zu Fall zu bringen oder im Fall zu überwinden. Wie Arthur Engelbert zu dieser *THE B-THING* betitelten Arbeit in seiner Studie zur Praxis der Bilder *Global Images* anmerkt:

»In der künstlerischen Intervention wird etwas sichtbar: Monumentalität ist schwach und angreifbar. Wusste man das nicht vorher schon? Wenn die Signifikationsmacht auf subversive Weise unterminiert wurde, ist das kein Beweis für die Anfälligkeit von Monumentalität und Macht, sondern in erster Linie ein Hinweis darauf, dass Realität in medialen Alarmzustand versetzt werden kann und Sicherheit monumentale Ausmaße angenommen hat.«⁶²

Bewegung«, wie Didi-Huberman schreibt.⁶³

Die andere Zeitlichkeit des Bildes ist somit Zeitlosigkeit in Folge der fehlenden Verankerung in einem bestimmbareren Ort. Der Strudel der Ähnlichkeiten entwickelt seinen Sog als Bewegung, die nirgendwo hinführt. Der Raum des Bildes ist jener »Raum, der Taumel des Zwischenraums ist«, wie Blanchot in seinem den *Literarischen Raum* eröffnenden Essay *Die wesentliche Einsamkeit* formuliert. Im Taumel des Zwischenraums »herrscht die Faszination.«⁶⁴

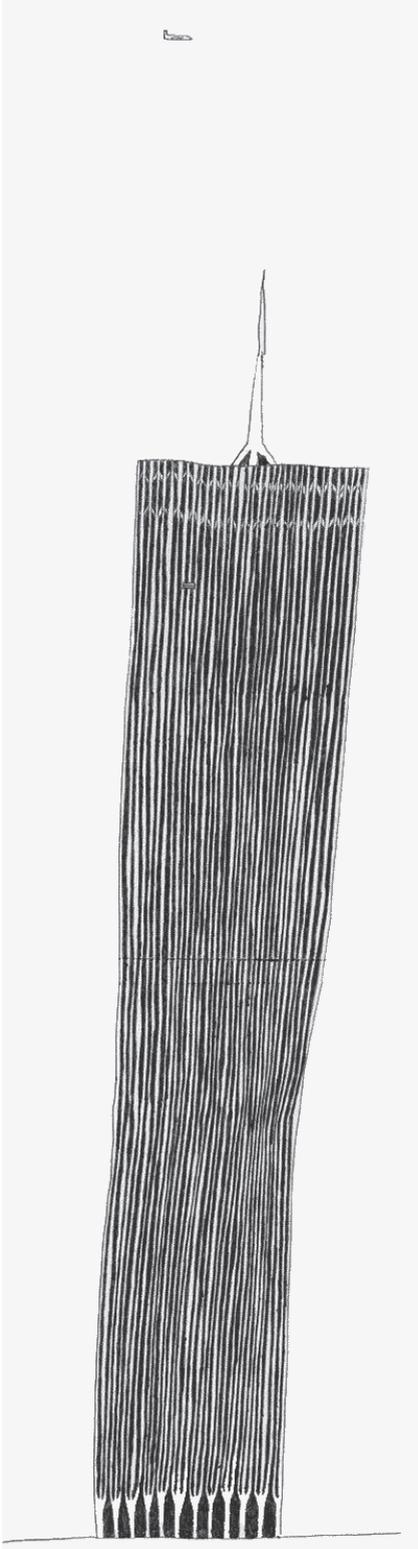
Was als zwei Fassungen des Imaginären zunächst Opposition zu sein schien, wird so als sich nie auflösendes Paradox des Bildes deutlich: So sehr man den auf Verfügung zielenden Gebrauch, das Bilder machen, dem Angegangen- und Ergriffen-sein, dem Berührt-Werden durch Bilder gegenüberstellen zu können meint – die Opposition bleibt eine analytische Konstruktion, gebaut, um die grundlegende Ambiguität des Bildes anzunähern, nicht um sie aufzulösen. In einem längeren Abschnitt gegen Ende von *Les deux versions de l'imaginaire* macht Blanchot das noch einmal deutlich:

»Was hier im Namen des Bildes spricht, kündigt ›mak‹ noch von der Welt, ›mak‹ führt es uns schon in den unbestimmten Zwischenraum der Faszination ein, ›mak‹ gibt es uns die Macht, über die Dinge in ihrer Abwesenheit und über die Fiktion zu verfügen, wodurch es uns in einem sinnträchtigen Horizont zurückhält, ›mak‹

62 Arthur Engelbert, *Global Images*. Eine Studie zur Praxis der Bilder, Bielefeld 2011, S. 44–45.

63 Didi-Huberman, *Der Tod und das Mädchen*, S. 29.

64 Blanchot, *Der literarische Raum* (Anm. 58), S. 24.



lässt es uns dorthin gleiten, wo die Dinge vielleicht gegenwärtig sind, doch im Bild, dorthin, wo das Bild das Moment von Passivität darstellt, wo es weder einen sinnhaften noch einen affektiven Wert mehr besitzt und Leidenschaft der Indifferenz ist. Das, was wir mit einem ›mal...mal‹ unterschieden, sagt die Ambiguität jedoch auf gewisse Weise immer beides, sie sagt das sinnhafte Bild im Herzen der Faszination und fasziniert uns doch schon kraft der reinsten, der ausgeprägtesten Klarheit des Bildes. Hier entweicht der Sinn nicht auf einen anderen, er entweicht auf das Andere des Sinns hin und aufgrund der Ambiguität hat nichts mehr Sinn: alles scheint unendlich Sinn zu haben.«⁶⁵

Das Bild konstituiert sich in jedem Moment als Gemisch der zwei Fassungen des Imaginären. Es ist nie einfach nur Abbild, nie einfach nur Sinn, sondern immer schon die unbeherrschbare Bewegung einer Proliferation von Sinn.

Es ist diese Bewegung der Proliferation von Sinn, welche die Bilder des Fallens auf besondere Weise auszeichnet. Sie sind Bilder eines Chiasmus der sie durchziehenden Kräfte. Die dynamische Unentschiedenheit des Zwischen bestimmt sie auf besondere Weise und wird zugleich ihr Sujet.

So versteht man Richard Drew, wenn er mit Bezug auf seine Fotografie *Falling Man* sagt: »I didn't capture his death, I captured part of his life.« Und doch suggeriert er damit die klare Trennung von Leben und Tod, welche die Bilder der aus dem World Trade Center springenden, fallenden Menschen so eindringlich unterminieren. Ihre besondere Intensität gewinnen sie nicht zuletzt als Ikonen der irreduziblen Verschränkung der beiden Sphären.

Die Brutalität und Härte unserer eigenen Endlichkeit ist im Fallen so präsent wie die Leichtigkeit, die Ahnung einer alle physischen Grenzen sprengenden Freiheit. Es lässt sich nie nur der einen oder nur der anderen Seite zuschlagen. Die Gleichzeitigkeit, ja, Verschränkung der Gegensätze bestimmt diese Bilder als stürzendes Fliegen, als fliegender Sturz.

⁶⁵ Blanchot, Die zwei Fassungen des Imaginären (Anm. 46), S. 99.



Im gleichen Jahr gipfelt dann der jugendliche Leichtsinn, bzw. der pubertäre Spaß am Überschreiten von Verboten, in der aktionistischen Fotoarbeit *nellanutella*. In diesen Fotografien wird das slapstickhafte des Falls besonders betont. Fast alle Bilder wirken wie vorsätzlich herbeigeführte Unfälle oder zumindest dumme Versehen und spielen in mannigfaltiger Weise auf das Inszenieren des ungelungenen, aber halbwegs kontrollierten Falls an.⁶⁶ Die Gruppe wagt den Sprung in die ›Leere‹ ohne den heroischen Gestus der berühmten Fotografie von Yves Kleins *Saut dans le vide* (Sprung ins Leere/Leap into the Void, S. 40–42) von 1960,⁶⁷ die er folgendermaßen untertitelt: »Heute muss der Maler des Raumes wirklich in den Raum vorstoßen, um zu malen. Aber er muss ohne Tricks und ohne Finten dahingelangen, nicht mit dem Flugzeug, Fallschirm oder als Geschoss. Er selbst muß dahin mit einer individuellen Kraft, mit einem Wort, er muß fähig sein der Levitation.«⁶⁸

Während Klein, dem Inferno trotzend, entgegen der Gravitation aus eigener Kraft in den Himmel aufsteigt, sind es die Mitglieder von Gelatin, die das nicht können und in den Sumpf der Kanäle stürzen. Allerdings zeigt schon die zweite Fotografie aus Kleins Reihe eine gewisse Tendenz zum Absturz und eine weitere aus anderer Perspektive weist schon eine deutliche Nähe zu den Bildern Gelatins auf.

66 Wie er z. B. in den Filmen Buster Keatons oft vorkommt, so augenfällig in seiner ersten Regie-Arbeit *One Week* von 1920. Auch der Künstler Bas Jan Ader führt diese Art des Stürzens in seinen Film-Arbeiten Fall 1 (Los Angeles) und besonders in Fall 2 (Amsterdam) von 1970 vor.

67 Die zeitliche Koinzidenz mit den Sprüngen Kittingers (1959/60) ist sicherlich kein Zufall, sondern Hinweis auf die sich entwickelnde Raumfahrt und den damit verbundenen Vorstoß der Menschheit ins All und damit einem weiteren versuchten Widerstand gegen die Gravitation.

68 Yves Klein, Dimanche, 27th November 1960. Übersetzung der Bildunterschrift Jeannot Simmen, in: Schwerelos. Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne, Stuttgart 1991, S. 184.





Cyprien Muresan, ein junger rumänischer Künstler, vollendet den Flug Kleins und visualisiert den Absturz. *Leap into the Void after 3 Seconds* (2004).

Er beendet so den imaginierten Vorstoß Kleins in einen transzendenten Raum.

Yves Kleins *Saut dans le vide* ist so auch kein Sprung in die Schwerelosigkeit. Er ist der ironisch montierte Beweis der Fähigkeit des Künstlers zur »Levitation«. Nicht durch die Technik der NASA, nicht »mit dem Flugzeug, Fallschirm oder als Geschoß« will er den (Welt-)Raum erobern, sondern aus eigener Kraft. Als Bild aber zeigt Kleins Fotomontage kein Schweben. So wenig die zur Klärung der Fallgesetze notwendige Abstraktion des freien Falls eine Entsprechung in der Welt hat, so wenig der von all seiner Schwere befreite Körper. Cyprien Muresans *Leap into the Void after 3 Seconds* ist deshalb nicht nur Karikatur. Wo Klein sich als Schwebenden inszeniert, liefert Muresan weit mehr als nur die real-pragmatische Korrektur der montierten Utopie. Er zeigt die schon Kleins Bild durchziehende, andere Seite des Falls: Die Hilflosigkeit des der Schwerkraft ausgelieferten Körpers. Nach drei Sekunden – und tatsächlich dauert es bei einer Beschleunigung von $9,81 \text{ m/s}^2$ in Erdnähe fallender Körper trotz Luftwiderstands deutlich weniger lang bis sich uns diese Szene so darstellen würde⁶⁹ – liegt Klein zerschlagen am Boden. Muresans Bild entdeckt die Gebrechlichkeit der Welt, möchte man unter dem Eindruck Kleists sagen, wie sie auch den ironisch heroischen *Leap into the Void* durchzieht. Der Fall als Sturz weist auf die Endlichkeit des



69 Oder ist genau das der Punkt?

Hat Muresan seinem Bild durch den Untertitel vielleicht doch noch einen versteckten Hinweis darauf mitgegeben, dass Yves Kleins Versuch vielleicht doch nicht ganz ohne Erfolg gewesen sein könnte?

Menschen nicht allein im Tod, sondern in seiner »Körperblödigkeit«. Bricht die Haltung, die eingeübte Pose, steht das Leben, die Person als ganze in anderem Licht. Botho Strauß hat das in einer Beobachtung auf seine Weise beschrieben:

»Der Mann: Nun, Sie kennen die Weißtalallee, diese breite Verkehrsader am Südausgang unserer Stadt. Dort stand sie, die Geliebte, auf der einen Straßenseite, ich auf der anderen. Sie hatte die Absicht, zu mir herüberzukommen, zwischen uns floß der Verkehr, der nicht abreißen wollte. Unterdessen hatte sie schon mit einem Schritt die Fahrbahn betreten, jenen Streifen, auf dem geparkt werden darf. So stand sie drüben und wartete auf eine Lücke im Verkehr, einsteuilen in einer Illustrierten blättern. Da begann ein Auto einzuparken; gerade dort, wo sie steht, möchte es hin. Ich erinnere mich genau, es war ein lindgrüner, wohl eigens von seinem Besitzer lindgrün eingefärbter Citroen (denn es gibt ein Lindgrün nicht mehr im Straßenverkehr). Doch was heißt einparken? Er fuhr vor ihr einmal hin, einmal her, nur um sich zu zeigen. Der Kerl am Steuer wollte ihr, meiner Geliebten, auffallen, nichts weiter. Als sie aber nicht hinsieht, ihn und das seltene Lindgrün nicht beachtet, beginnt er nun wirklich mit dem Einparken, fährt dicht mit dem Hinterteil an sie heran, ruckt vor, setzt wieder zurück – und das bemißt er schlecht. Da er nämlich nach hinten stößt, fährt er der Frau, die er in Stimmung bringen will, an die Knie, sie stürzt sofort zu Boden. Sie wissen, wie lächerlich, wie entmutigend es aussieht, wenn auf offener Straße eine gutgekleidete Person, die man liebt, zu Boden fällt ...

Der auf der Straße Angesprochene und beiseite Genommene: Oh ja. Sehen Sie, etwas ganz Ähnliches habe ich selbst einmal erlebt. Es war jedoch am Wörthersee ...

Der Mann: Sie liegt am Boden, meine ich, mehr erschrocken als verletzt. Der Kerl springt aus dem Citroen; als Flirt begann's, ein Unfall ist daraus geworden. Statt Lächeln, Augenzwinkern, Schmeicheleien nun Augenrollen und grobe Schimpfe. Er hebt meine Geliebte auf und sie schreien sich an – auch er schreit, der Unfall verwandelt die Begehrte in ein Stückchen Ärger. Und, sehen Sie, ich stehe auf der anderen Seite und drüben – am jenseitigen Ufer, möchte ich beinah sagen – hat ihr jemand etwas angetan, wenn auch nicht sie verletzt,

so doch sie hingeschmissen in den Dreck. Sie fiel vor meinen Augen raus aus ihrer stillen und legeren Haltung, in der ich sie, über den nicht abreißen den Verkehr hinweg, so erwartungsvoll betrachtet hatte. Sie lag grotesk am Rinnstein, eine zerschmetterte Statue aus Marmor oder Ton zeigt durch tausend Scherben noch mehr Appeal und Würdereste als so ein hingeschmissener geliebter Mensch in seiner völligen Entgeisterung und Körperblödigkeit. Ich will Ihnen gestehen, daß mich trotz oder in meiner höchsten Empörung für einen Augenblick die Kälte anpackte und ich auf meiner Straßenseite aufhörte sie zu begehren. Zum ersten Mal empfand ich, wie es ist, sie nicht zu lieben. Der auf der Straße Angesprochene und beiseite Genommene: Ja ja! Genau, genau!

Der Mann: Nun, der Kerl steigt jetzt zurück in seinen Citroen und fährt aufbrausend weiter. Meine Freundin ... meine Frau sieht mich über den Verkehr hinüber an und schüttelt nur den Kopf. Jawohl: sie schüttelt lediglich den Kopf nach alledem! Und nicht einmal so, als sei sie fassungslos, nein, nur solch ein kurzes, kleines Schütteln, mit dem man gewöhnlich ein »Wie kann man nur!« zum Ausdruck bringt. Eine völlig unzulängliche Geste, in meinen Augen, nach diesem schweren Zwischenfall. Ihr ganzer Sturz in meinen Augen ist ihr unbenutzt. Sie liest schon wieder in der allerdings vom Straßenschmutz beschädigten Illustrierten.«⁷⁰

Strauß' Beschreibung der Szene macht den Unfall zum Sturz der Geliebten.

Sie fällt aus der Rolle. Der Dreck der Straße, die mögliche Verletzung – all das bleibt marginal gegenüber der Peinlichkeit, die mühsam eingeübte Beherrschung des eigenen Körpers zu verlieren, nur noch gestoßen und gezogen zu sein. Ein Sturz, der sich auf mehreren Ebenen wiederholt: Der entblößten Körperblödigkeit entspricht die Entgeisterung, die Unfähigkeit, den Sturz in seiner Peinlichkeit souverän hinzunehmen. Der Sturz wird zum Strudel, zum Schreien und Streiten, bis hin zu jener Geste,

Dieses Vorher/Nachher-Verhältnis des Stürzens wird von den beiden Berliner Künstlern Matthias Wermke und Mischa Leinkauf in besonderer Weise inszeniert. In ihrer doppel-seitigen Fotoarbeit zu den Aktionen *Entscheidungen* (2011) zeigen sie im ersten Bild eine Person an einer Brücke hängend, im folgenden Bild exakt dieselbe Ansicht, allerdings ohne

⁷⁰ Botho Strauß, *Paare, Passanten*, München/Wien 1981, S. 77f.
(Für den Hinweis auf Strauß danke ich Anna Lena Seiser).

die an der Brücke hängende Figur. Verweigert wird das Bild des Sturzes oder des zurück auf die Brücke Kletternden und so klafft diese vorenthaltene Dazwischen als narrative Lücke, die eine Auflösung fordert. Die allerdings bleibt problematisch: Schon allein die an der Brücke hängende Figur ist eine (funktionale) Störung der stabilen architektonischen Ordnung des urbanen Raums. Das Fehlen der Figur im zweiten Bild ist plötzlich eine verstörende Tatsache, die unerwartete Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Lücke als Konsequenz des Falls – als mögliche Vernichtung der Existenz. Übrig bleibt dann nur noch ein seltsames Stück urbaner Raum in seiner stumpfen Pragmatik. Wie durch das Entfernen eines Schlusssteins gerät die Welt aus den Fugen.

in welcher sich die Geliebte als schon verlorene erweist: »ein kurzes, kleines Schütteln, mit dem man gewöhnlich ein ›Wie kann man nur!‹ zum Ausdruck bringt.« Wer so die Tragweite des eigenen Falls verkennt, hat das Ereignis nicht verstanden. Nun ist der Weg zurück endgültig abgeschnitten. Man selbst ist ein anderer, eine andere geworden. Für Strauß (alias Der Mann) scheint es gerade dieses Nicht-Verhältnis zur eigenen Gebrechlichkeit, welches den Bruch mit der Geliebten endgültig macht. Ein Nicht-Verhältnis, das sich in der tumben Reaktion des »auf der Straße Angesprochenen und beiseite Genommenen« spiegelt, wenn er das Singuläre des Vorfalles mit dem Verweis auf ähnliche Szenen zu normalisieren sucht. Tatsächlich ist die Geliebte nach diesem Sturz ein gefallenes Mädchen.



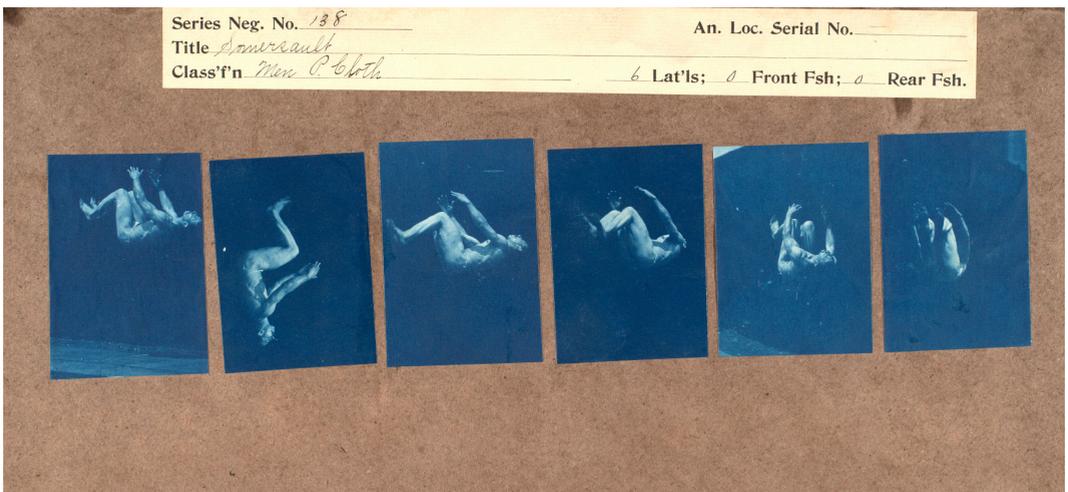
Kaum eine Fotografie hat mich je mehr irritiert als diese (Denis Darzacq, *La Chute*). Der Mann den wir sehen, fällt in aller Ruhe und mit größter Souveränität in Richtung Straße; jedenfalls sagt das unsere Erfahrung mit der Schwerkraft. Der Anblick lässt aber eher an einen Fliegenden oder an einen Schwebenden denken, und sofort befinden wir uns auf der Spur zu einer »gefälschten« oder zumindest Trick-Fotografie⁷¹, ob digital oder analog hergestellt soll hier überhaupt nicht interessieren. Wir sind jederzeit bereit, an eine Erfindung des Fotografen zu glauben und das führt uns zu einem zentralen Problem der Fotografie, die uns anders als das zeitkritische Medium Film Bilder zeigt, die wir aufgrund unserer natürlichen Wahrnehmung für unmöglich oder jedenfalls fragwürdig halten.



71 Zum Beispiel wurden im Paris-Match die Fotografien als Photoshop-Werke besprochen. Siehe: Denis Darzacq und Marie Desplechin, *La Chute*, Trézélon 2013, S. 11.



Die Chronofotografie, die Ende des vorletzten Jahrhunderts mit Protagonisten wie Eadweard Muybridge, Ottomar Anschütz, Albert Londe und Étienne Jules Marey aufkam, tat etwas Ähnliches. Sie erzeugte Bilder, die unvorstellbar, weil nicht wahrnehmbar waren. Es wurde etwas sichtbar gemacht und damit wissbar, was vorher nicht existierte, und zwar in keiner Weise.⁷² Die Bilder produzierten eine eigene mediale Wirklichkeit (einen Medieneffekt), und das, weil sie einen physiologischen Mangel des Menschen überwinden sollten. Ein Indiz dafür ist auch, dass viele Gemälde, die auf der Basis derartiger Fotografien entstanden sind, zuerst als unnatürlich empfunden wurden.



72 Interessant ist, dass in dieser Frühgeschichte der Fotografie ein Fluchtpunkt dreier Medien liegt: Fotografie, Film und Skulptur. Muybridges schwebender *Somersault Man*, aus sechs Perspektiven gleichzeitig aufgenommen, lässt einerseits großes Bewusstsein für das optisch Unbewusste (das Fotogra-

fische) erkennen und widersteht in der Synchronizität der Aufnahme einerseits der Sukzession des Films, andererseits ist sie implizit angelegt, denn erst in der Aneinanderreihung der Bilder wird der Körper fassbar und ist so auch ein Messbild für eine (Photo-)Skulptur. Siehe zu dem Verhältnis von Fotografie,

Film und Skulptur: Winfried Gerling, Die eingefrorene Zeit oder das bewegte, stillgestellte Filmbild, in: Stefanie Diekmann und Winfried Gerling (Hg.), Freeze frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film, Bielefeld 2010, S. 147–170, hier S. 189.

Wie Walter Benjamin sagt, spricht eine andere Natur zur Kamera als zum Auge:

»Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, dass einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ›Ausschreitens‹. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.«⁷³

Die Unterscheidung Kamera/Auge lässt erkennen, dass er von der Produktion einer neuen Realität ausgeht. Es gibt so etwas wie eine unbewusste zweite Natur, die erst durch den Apparat erzeugt bzw. sichtbar wird. Insofern erzeugt die Fotografie auch immer so etwas wie einen Doppelgänger aus einem parallelen medialen Universum, das natürlich eine Beziehung zum anderen hat.

Die filmische Dokumentation dieser Bilderzeugung⁷⁴ hinterlässt allerdings einen völlig anderen Eindruck als die Fotografie. Sie zeigt die ›Trivialität‹ eines tänzerischen Sprungs als Bewegung im Verlauf, keinen singulären,

Und doch gibt es das Allgemeine im Speziellen. Das Aus-der-Rolle-Fallen kann auch die kleine, zeitlich begrenzte Irritation sein, in welcher sich das uns selbstverständlich Gewordene, scheinbar Verlässliche in seiner fragilen Eingebetheit zeigt. Johan Lorbeers *Still-Life-Performance Rothko-Fax* ist eine Art lebendes Bild, *tableau vivant*, eines fallenden Menschen.

Ein gefaltetes Handtuch auf den vorgereckten Armen steht der Künstler stürzend im Raum. Keine Momentaufnahme, keine Fotografie. Die Performance geht bis zu zwei Stunden. Lorbeer ist ansprechbar, bewegt seinen Kopf, ein wenig die Hände. Fallend stehend dehnt er den Moment des Bruchs mit dem Gewohnten ins scheinbar Endlose, ohne ihn zu abstrahieren.

Die Faszination – durchaus im Blanchot'schen Sinne – dieses Bildes, wird durch die physikalisch unmögliche Pose befeuert. Und doch ist die Performance auch der unspektakuläre und gerade so zwingende Verweis auf die in unserm Alltag unter die Wahrnehmungsschwelle verdrängte Bewegtheit der scheinbar statisch-stabilen Welt.

»Jedes Raumkontinuum kann als das ruhende Ergebnis unruhiger Kräfte betrachtet werden, die sich selbst in die endlichen Fluchten der Konstruktion zurückziehen, dort wie untergründig kauern«, schreibt Cathrin Nielsen. Lorbeers Arbeiten hebeln diese Ordnung aus, ›als würde man für den Bruchteil herauskatapultiert aus der eingewohnten Statik.«⁷⁵

73 Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1977, S. 45–64, hier S. 50.

74 Marie Clotilde Chéry und Denis Darzacq, Denis Darzacq Photographer, 2016. <http://youtu.be/5HonzF8LbLE> [12. 2. 2017].

75 Cathrin Nielsen, Punkt und Zeit (Spiegelungen), <http://johanlorbeer.com/texts> [7. 4. 2016].

Die dank einer ausgeklügelten und unsichtbar gehaltenen Stützkonstruktion mögliche Suspension der Schwerkraft im Moment ihres Zugriffs entzieht auch dem Auge des Rezipienten den gewohnten Halt. Wenn sich die Ordnung unseres Alltags einer ihr »vorausseilenden Phantasie [verdankt], die in den Raum hineinbildet, was das Auge wieder herauspiegelt: Richtungen, Abstände,

ausgestellten Moment. Deutlich wird der Eingriff des Fotografen, das Klicken des Auslösers deutet auf den auf Dauer gestellten Augenblick: Losgelöst vom Stillstand wird die Bewegung zu einem Akt besonderer Körperbeherrschung, die aber niemals den ausgestellten Widerstand, die wilde Freiheit der Körper gegen ihr architektonisches Umfeld aufscheinen lässt.



Insofern scheint mir dieses Beispiel auch für eine Unterscheidung der bewegten Stürze (TV/Video) aus dem World Trade Center und der fotografisch »festgehaltenen« gut zu sein.⁷⁶ Ist die Fotografie mit ihrem Rahmen und der Entscheidung zu diesem »einen« Bild mit dem wir sämtliche anderen möglichen vergessen, verpflichtet, so hat der Film genau diesen Rahmen nicht. Er hat einen Rand und dieser Rand ist potenziell immer durchlässig.

Wie Lorenz Engell schreibt:

»Denn das Filmbild hat immer die Möglichkeit, seinen Ausschnittcharakter (*cache*) dadurch zu reflektieren, dass es uns einen anderen, etwa einen weiteren oder ergänzenden Ausschnitt anbietet. Dadurch kann das Filmbild das jeweils durch den Ausschnitt weggelassene dennoch mitführen. [...] Es muss dies nicht tun, es kann auch der Ästhetik der festen Rahmensetzung (*cadre*) folgen, wie sie der Malerei und der Fotografie verbindlich sind. [...] Aber schon diesseits dieser Differenz ist das Filmbild auch das einzige Bild, bei dem das, was zu sehen ist, aus dem Bild heraus kommen und ins Bild hinein kommen kann. Auch Fotografien und Gemälde können selbstverständlich die Bildobjekte anschneiden und insofern über ihren eigenen Rand hinaus verlängern; aber Objekte ins Bildfeld hinein- und wieder herauswandern zu lassen, das vermag nur

wechselnde Konstellationen, Gesetze«,⁷⁷ so gelingt es Lorbeer in seinen Stillleben immer wieder, diese Ordnung aufzubrechen. Durch den Riss des Gewohnten fallen wir in eine andere Wahrnehmung.

Blanchots Überlegungen zum Traumbild als Strudel, der einen mitreißt, stehen dieser Erfahrung so nah wie Jean-Luc Nancys Reflexion auf das Übermanntwerden vom Schlaf. *Tomber de Sommeil*, in den Schlaf fallen, bedeutet keinen sanften Übergang, kein angenehmes Weggetragenwerden in Morpheus' Armen. Das »Fallen [besteht, F. G.] darin, einen Zustand nicht mit der ihm eigenen Spannung fortbestehen zu lassen«. ⁷⁸ Das Wachbewusstsein schwindet und mit ihm die Selbstgewissheit des *Cogito*. Der Fall als Kollaps des »Ich«. Es ist und ist nicht. Gestürzt »von den vorgeblichen Höhen des Wachbewusstseins, der Überwachung und der Kontrolle, der Projektion und der Differenzierung, hat man hier ein Selbst, das seiner innersten Bewegung zurückgegeben ist«. ⁷⁹ Auch bei Nancy ist der Fall somit zunächst ein Fallen aus der Statik des Tages in eine Dynamik der Nacht, des Schlafs, des Traums. Im Fallen aber zeigt sich ein irreduzibles Gemisch aus Aktivität und Passivität als Kern des eigenen Ichs. Die Störung, die Irritation als Öffnung. Bei allen Differenzen ist Strauß, Lorbeer, Nancy das Einstürzen, das Zusammenfallen der uns alltäglichen Ordnung immer auch Erfahrung. Die Krise birgt eine Chance zur Einsicht: In die Gemachtheit

76 Wie Denis Darzacq noch einmal mit Bezug auf 9/11 in einem Text zu seinen Bildern schreibt: »To sum up, there were three obvious sources for La Chute: the Algerian dancers, Bobigny and the riots. And also a fourth that only appeared clear to me after the fact: 9/11.

The whole project has been marked unconsciously by the images of bodies falling from the Twin Towers. I think of that photo of the black man falling with no signs of defense or struggle, clearly having given up. When I ask dancers to stop moving mid-action, the coinci-

dence is striking. It is impossible not to think of 9/11.« Denis Darzacq und Marie Desplechin, *La Chute* (Anm. 71), S. 10.

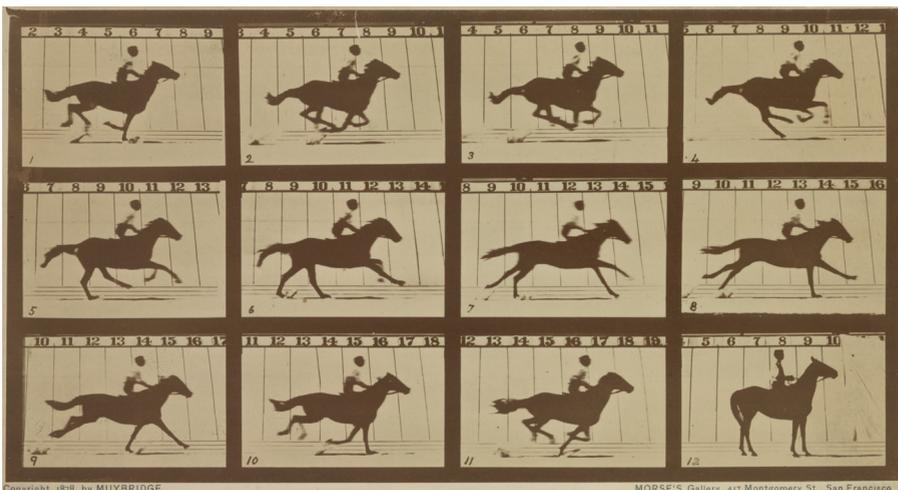
77 Nielsen, *Punkt und Zeit* (Anm. 75).

78 Jean-Luc Nancy, *Vom Schlaf*, Zürich/Berlin 2013, S. 10.

79 Ebd., S. 19.

der Pose, in die Fragilität unserer Routinen, in die grundlegende Bewegtheit der scheinbar statischen Architektur unserer Existenz.

Als Eadweard Muybridge seine Bildfolge eines galoppierenden Rennpferdes 1878 der Öffentlichkeit vorstellte, war das mehr als die Präsentation einer technischen Innovation. Die hier zu sehende *Animal Locomotion* widersprach der gewohnten Wahrnehmung von Bewegung grundlegend. Sie entsprach kaum der rasenden Statik wie sie noch Theodore Gericault im *Pferderennen von Epsom* wahrzunehmen meinte. In Muybridges Bildfolge ließ sich Galopp eher als das an Kleist und seinen Lehrer Wunsch gemahnende ständige Fallen beschreiben. Die Chronofotografie hatte die Physiologie der Bewegung gegen die Gewissheit des menschlichen Auges neu definiert. Die Selbstsicherheit, mit der Gericaults



der Film. Sein Rand ist auf andere Weise permeabel als derjenige der Fotografie, nämlich – erneut – in der Zeit.«⁸⁰

Scheint der Film also geeignet, die Bewegung des Falls in seiner Trivialität und Unabwendbarkeit zu zeigen, macht das Foto daraus einen Moment des Widerstands gegen die extreme Beschleunigung, den rasenden Fall. Gegen die Zeit ... Die Fotografie sublimiert diesen kritischen Augenblick und verlängert ihn auf unbestimmte Dauer.⁸¹

Denis Darzacq beschreibt diese Funktionsweise der Fotografie aus der Perspektive des Fotografen:

»We don't know, for example, if the body is in levitation, placed in the air or about to be smashed. We could make numerous readings of the same pictures, like the many layers of a millefeuille pastry. They show the glorious bodies and physical strength of youth. They evoke Icarus, the desire to escape one's environment and failures and the punishment of pride. They reflect the harshness of our society. They ask if we can let all these people fall without doing anything.«⁸²

Ist nach Barthes jedes Foto ein Bild des Todes ver- bzw. entschärft das sofort die Leseweisen der Fotografie. »Er ist tot und er wird sterben«⁸³ lautet die paradoxe Formel Roland Barthes' beim Anblick einer Fotografie von Alexander

Pferde die grasbewachsene Rennbahn als Folie ihres eigenen Fliegens benutzen, stürzt in sich zusammen. Galopp ist, so zeigte sich nun deutlich, nur gegen und also nur durch Gravitation möglich. Der Fall erweist sich tatsächlich als die Bedingung von Bewegung.

Hier scheint, wie es Benjamin formulierte, »eine andere Natur zur Kamera als zum Auge« zu sprechen. Und doch ist die Entdeckung des optisch Unbewussten nicht allein Frage detaillierterer Betrachtung. »Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen« zeigt die Momente der Bewegung, die im »vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raum[...]« nicht wahrgenommen werden können. Mehr als die technische Möglichkeit, neue Aspekte der Welt zu entdecken, ist die Chronofotografie an dieser Stelle aber auch narzisstische Kränkung. Benjamins Erwähnung der Psychoanalyse ist nicht beliebig. Was zur Zeit Kleists wohl noch als philosophische Spekulation abgetan werden konnte, ist nun empirisch, in der Beobachtung erfahrbar: Der Fall ist nicht nur Zusammenbruch, Fehler, Ende. Der Sturz verweist nicht einfach auf frühere Ganzheit, auf die verlorene Vollkommenheit der Geliebten. Er durchzieht all unser Tun, bedingt es und bleibt als dessen Bedingung notwendig unbewusst. In dieser Einsicht liegt die eigentliche Eröffnung des optisch Unbewussten, welches die Bilder des Fallens ins Bewusstsein dringen lassen.

Vor diesem Hintergrund scheinen die Fotografien

80 Lorenz Engell, »Are you in the pictures?« Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan und Joel Coens Barton Fink, in: Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (Hg.), Freeze frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film, Bielefeld 2010, S. 172–191, hier S. 189.

81 Der hier beschriebene Unterschied wird auch in einer Sequenz des

Spielfilms: *The Hudsucker Proxy*, der Brüder Joel und Ethan Coen von 1994 aufs Schönste vorgeführt: Der Sturz des Protagonisten Norville von einem Wolkenkratzer wird jäh durch ein Anhalten in der Zeit aufgehalten – eine Uhr wird blockiert, und er bleibt mitten im Fall in der Luft hängen; alle anderen Bewegungen aber schreiten filmisch fort. So hängt der Darsteller in der Luft und

zappelt armselig mit den Gliedmaßen. Siehe: <http://youtu.be/2bcSpgxPG0g> [16. 2. 2017].

82 Darzacq, Desplechin, *La Chute* (Anm. 71), S. 11.

83 Roland Barthes, *Die Helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1989, S. 107.

Denis Darzaqs eine Art ikonischer Gegenentwurf zu sein. Wo Lorbeers *Rothko-Fax* das Auseinanderbrechen der Kräftebalance, den Moment der zugreifenden Schwerkraft auf die gut zwei Stunden seiner Performance dehnt, geht Darzaq den entgegengesetzten Weg: Seine Fotografien fokussieren jenen Moment, in welchem die Akrobatik, die Sprungkraft, die Körperbeherrschung seiner Modelle die Schwerkraft zu überwinden scheinen. Die Leichtigkeit, mit der sie der Gravitation widerstehen, wird im Kontrast mit der das soziale Milieu der Pariser Banlieus spiegelnden Architektur in der Tat zu einem politischen Statement. Und doch ergibt sich die besondere Intensität der Fotos nicht allein als Moment des Widerstands. Wie schon Muresans *Leap into the Void after three Seconds* vor allem markiert, was Yves Kleins Bild erst interessant macht, so zieht die Schwerkraft auch an Darzaqs Protagonisten. Selbst der Moment ihrer scheinbaren Überwindung, der Triumph des Körpers über sein Fallen, ist noch durch dieses Fallen gezeichnet. Wo Lorbeer die Fatalität des Sturzes auszustellen sucht, zielt Darzaq auf die Freiheit des Fliegens. Und doch ist beiden das ins Zentrum gerückte »Jetzt [...] kein Stillstand, sondern [...] die höchste, ja basalste Form der Bewegung überhaupt.«⁸⁴

Je mehr man sich auf die besondere Intensität der Bilder des Fallens einlässt, je stärker werden sie zu einem einzigartigen Zugang der Faktizität des Menschen, seiner Geworfenheit, um es in den

Gardner: Auf ihr ist der zum Tode verurteilte Lewis Payne zu sehen, Attentäter auf den amerikanischen Außenminister und Mitverschwörer des Lincoln-Attentäters John Wilkes Booth im Jahr 1865. Barthes weiter: »Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.«⁸⁵

So wie wir es einerseits gewohnt sind, mit dem fotografischen Bild als augenblickskritischem Medium die Vergänglichkeit des im Bilde Fixierten als Grundsätzliches zu akzeptieren, sind wir andererseits durch den Film mit der immer wieder neu erzeugten, »einbalsamierten Lebendigkeit« des Gezeigten konfrontiert, zumindest wenn wir extreme Beschleunigungen oder Verlangsamungen – das optisch Unbewusste – ausnehmen, die eher der fotografischen Basis des Filmbildes zugewandt sind. So will der Film wie Andre Bazin sagt:

»[...] nicht mehr nur den in einem Augenblick festgehaltenen Gegenstand bewahren wie der Bernstein den intakten Körper von Insekten einer vergangenen Zeit; [...] Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, eine sich bewegende Mumie.«⁸⁶

Kann man also in Bezug auf den Film von einer Mumifizierung der Zeit reden, wäre zu überlegen, wie die Fotografie die *Zeit festhält*, also nicht *fallen lässt*. Christian Metz sieht

⁸⁴ Nielsen, Punkt und Zeit (Anm. 75).

⁸⁵ Barthes, Die Helle Kammer (Anm. 83), S. 106.

⁸⁶ André Bazin, Ontologie des fotografischen Bildes, in: ders., Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 25.

das – mit starkem Bezug auf Philippe Dubois – auf folgende Weise:

»Wie der Tod ist [die Fotografie, hier der Schnappschuss/*instantanée*, W. G.] ein Raub, eine zugleich gewaltsame und unfaßbare Überschreitung der Schwelle, die das Objekt der gewöhnlichen Welt entreißt, um es in einer anderen Welt unterzubringen, während der Film das Objekt nach dem Akt seiner optischen Aneignung in einem Gesamttafel wiederherstellt, der um so mehr an denjenigen des Lebens erinnert. Die fotografische ›Aufnahme‹ ist unmittelbar und endgültig, wie der Tod und wie die Bildung des Fetischs im Unbewußten, [...]« und weiter: »Der Film gibt den Toten einen Anschein von Leben zurück, der zwar schwankend, schattenhaft und fragil ist, aber sogleich durch das Begehren des liebenden Publikums und sein drängendes Verlangen nach Stillung desselben verstärkt wird, während die Fotografie kraft der objektiven Suggestion ihres Signifikanten – Unbewegtheit und Stille – die Toten *als Tote* würdigt.«⁸⁷

Anhand der hier vorgeführten Bilder lässt sich zeigen, dass diesen etwas anhaftet, was einen kritischen Moment bestimmt, und zwar in einer Weise, die einem Abdruck gleich, Spuren eines vergehenden Lebens sind, der das Dargestellte der Fotografie aber gleichzeitig am Leben erhält, es nicht vergehen lässt: ›er *wird*

Worten Martin Heideggers zu sagen. Wenn Faktizität gerade nicht einfach das Faktum der Vorhandenheit des Menschen in der Welt beschreibt, sondern auf die Unhintergebarkeit der ihn in seiner Geworfenheit immer schon einbindenden Strukturen verweist, dann rührt Heideggers Reflexion an viele der hier im Zusammenhang des Fallens angerissenen Fragen. Der Mensch – das Dasein – ist eben nicht das *Cogito Descartes*!. Er ist weniger Herrscher, weniger Souverän, als selbst der Welt verfallen. Verfallenheit wird Heidegger der Name für jene »Grundart des Seins der Alltäglichkeit«, wie sie sich in den »existentiale[n] Bestimmtheiten« von »Gerede, Neugier und Zweideutigkeit« zeigt.⁸⁸ Man muss nicht alle Feinheiten seiner Philosophie aus *Sein und Zeit* verstehen, um den abwertenden Oberton dieses Begriffsclusters zu hören. Der Vorwurf, hier werde ein Jargon gepuscht, der mit den beiden »Seinsmodi der *Eigentlichkeit* und *Uneigentlichkeit*«⁸⁹ bei allem mystischen Raunen einen simplen Dualismus des Richtig und Falsch, Gut und Böse etabliert, liegt nahe.⁹⁰ Und doch betont Heidegger, dass Verfallenheit nicht als »negative Bewertung« misszuverstehen, sondern der Ausdruck dafür sei, dass jedes »Dasein [...] zunächst und zumeist bei der besorgten ›Welt‹ ist.«⁹¹ »Die Verfallenheit des Daseins darf daher auch nicht als ›Fall‹ aus einem reineren und höheren ›Urstand‹ aufgefaßt werden.«⁹² Es geht nicht um den Niedergang und nicht um das Verfehlen der Existenz. Vielmehr ist

87 Christian Metz, Foto, Fetisch, in: Hubertus von Amelnunx, Theorie der Fotografie IV 1980–1995, München 2000, S. 345–355, hier S. 349f.

88 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1967, S. 175.

89 Ebd., S. 42f.

90 Vgl. Theodor W. Adorno, Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit, Frankfurt a. M. 1970.

91 Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 88), S. 175.

92 Ebd., S. 176.

93 Ebd.

das Verfallen selbst »eine existenziale Bestimmung des Daseins«.⁹³ Damit aber wird auch der scheinbare Dualismus der Seinsmodi zum Chiasmus: Der eine kann nur durch den anderen gedacht werden.

»Wenn wir jedoch das Sein des Daseins in der aufgezeigten Verfassung des In-der-Welt-Seins festhalten, dann wird offenbar, daß das Verfallen als Seinsart dieses In-Seins vielmehr den elementarsten Beweis für die Existenzialität des Daseins darstellt. Im Verfallen geht es um nichts anderes als um das In-der-Welt-sein-können, wenngleich im Modus der Uneigentlichkeit. Das Dasein kann nur verfallen, weil es ihm um das verstehend-befindliche In-der-Welt-sein geht. Umgekehrt ist die eigentliche Existenz nichts, was über der verfallenden Alltäglichkeit schwebt, sondern existenzial nur ein modifiziertes Ergreifen dieser.«⁹⁴

Auch Heideggers fundamentalontologische Reflexion kann somit als eine Philosophie des Falls gelesen werden. Weniger konkret als bei Kleist, aber doch mit ähnlichem Gespür für die ihm eingeschriebene, unaufgelöste Oszillation, seine innere Spannung, wird das Fallen auch hier zur Möglichkeit, die Zwischenstellung menschlicher Existenz genauer zu fassen. Nur weil der Mensch sich gerade durch die »Hemmungslosigkeit des ›Betriebs‹«⁹⁵ in der Welt uneigentlich einrichtet, ist Eigentlichkeit überhaupt möglich.

sterben« ist immer zukünftig. Wie Georges Didi-Huberman in seinem Buch *Die Erfindung der Hysterie* schreibt: »Da ist etwas, das in einem Augenblick, der von Dauer ausgehöhlt, zu sehen ist. Die maßlose Dauer der Pose.«⁹⁶ Das Traumatische des *Falling Man* liegt unter anderem an diesem nicht aufzulösenden Zustand, wie Don DeLillo es in seinem Roman *Falling Man* beschreibt: »die einzelne fallende Gestalt, die eine kollektive Angst hinter sich herzieht.«⁹⁷

Wenden wir uns an dieser Stelle in einem kleinen gewagten Exkurs den Ausgüssen der ›Gefallenen‹ Pompejis zu. Ihnen haftet, wie Totenmasken, noch ein »überdauernder Rest organischer Substanz«⁹⁸ an, wie Ernst Benckard es in seinem Buch *Das ewige Antlitz* ausführt. Ihr Status als dreidimensionales Bildnis, geformt von menschlichen Körpern im Moment des Todes, hebt sie aus allen Bildern vom Sterben heraus. Nirgendwo ist mir je eine unmittelbarere Präsenz des Todes medial vermittelt worden. Im Verhältnis dazu ist die Totenmaske ein bewusster bildgebender Akt, der versucht, einen authentischen Ausdruck des Gestorbenen zu ›verewigen‹.

94 Ebd., S. 179.

95 Ebd., S. 177.

96 Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie* (Anm. 52), S. 121.

97 Don DeLillo, *Falling Man*, Köln 2007, S. 38.

98 Ernst Benckard, *Das ewige Antlitz*, Berlin 31929, S. 37.



N.º 168. Donna trovata in Pompei nel 1873.

Die Abgüsse aus Pompeji sind in einer Hinsicht völlig singulär: Die Körper, die die später ausgegossenen Hohlräume hinterließen, haben diese nie mehr verlassen.

Der Körper des Abgusses ist aber nicht der Körper des Gefallenen, so wie die Fotografie nicht das Licht ist, das der Fallende reflektiert hat. Doch ist die Nähe des Abdrucks zur Fotografie in ihrer Geschichte immer wieder reflektiert worden, insbesondere ausgelöst durch Georges Didi-Hubermans Buch *Ähnlichkeit und Berührung – Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Der Abguss ist Gegenwart und Abwesenheit zugleich, auf diese Doppeldeutigkeit hat er dort hingewiesen.

»Vergeblich hält der Abdruck uns den Kontakt vor, aus dem er hervorgegangen ist – diese Berührung wird letztlich fast zwangsläufig als Verlust, als Abwesenheit aufgefasst.«⁹⁹

⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung – Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S. 190.



So könnte man in etwas überdrehter Analogie sagen, dass der Film des Fallenden zur Fotografie des Fallenden im gleichen Verhältnis steht, wie die »sich bewegende Mumie« (Film) zum statischen Ausguss des Raumes, den der Körper der verschütteten Figuren Pompejis (Fotografie) hinterlassen hat.

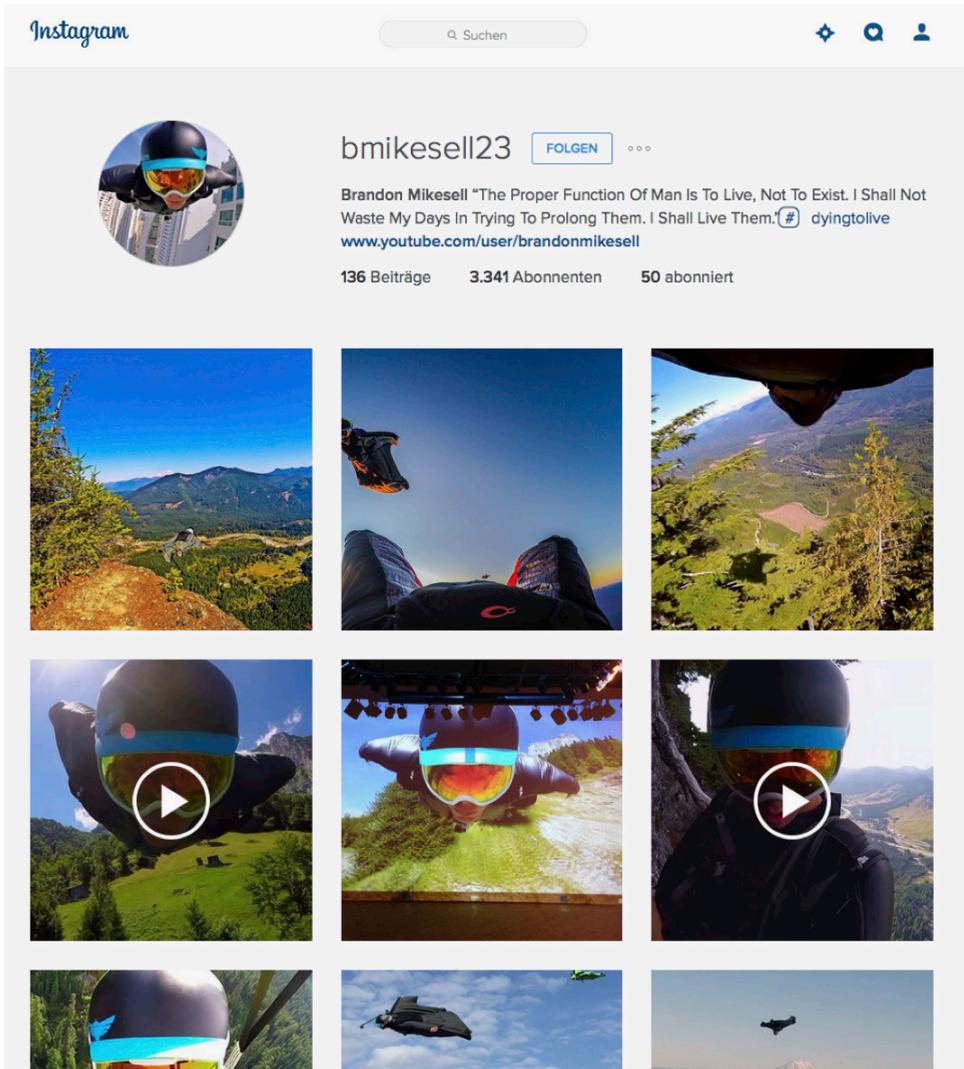
»Jedoch gerade der Stillstand des ewigen Wechsels bedeutet uns den Übergang zu einem anderen Dasein, das wir fürchten.«¹⁰⁰

Mit diesen Worten trifft Benkard einen Nerv, der uns die hier vorgeführten Bilder in neuem Licht erscheinen lässt. Das »andere Dasein, das wir fürchten« ist in den gezeigten Fotografien nicht mehr und nicht weniger als die Angst vor »etwas nicht innerweltlich Seiendem«, wie Heidegger das *Wovor der Angst* einmal beschrieben hat.¹⁰¹ Dieses »andere Dasein« wird in den extremen Fotografien des festgehaltenen Falls als Potenzial herausgearbeitet. Die Apokalypse scheint auf, ohne dass sie gezeigt werden muss. Auch den Bildern, deren Ausgang mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht tödlich ist, haftet dieses Potenzial an, ihre Schönheit und Anmut rühren von der Möglichkeit des Falls und von dem Aufstand (der Auflehnung) dagegen.

Die »Gefallenen« sehen anders aus, sie bleiben nicht in dieser Ambivalenz gefangen, sie sind für immer in dieses andere Dasein übergegangen oder gerade noch einmal davongekommen.

¹⁰⁰ Benkard, *Das ewige Antlitz*, S. 37.

¹⁰¹ Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 88), S. 186ff.



102 Siehe Anm. 109.

103 Das sind im besonderen *Action-Cams* wie die *GoPro* oder wearable Kameras wie *narrative clip* und *autographer*. Darüber hinaus Multimedia-Brillen wie *googleglass*, *Moverio* von Epson, *Microsoft HoloLens* etc.

104 Ich beziehe mich hier als Beispiel auf die *GoPro* als Synonym für andere derartige Kameras, weil sie die am weitesten verbreitete *ActionCam* ist.

105 Sense of Flying, <http://youtu.be/ER1PGYe9UZA>, [1. 2. 2016].

106 Das schließt Abstürze der Kamera mit ein. Hier entsteht derzeit ein weiteres auffälliges Bildgenre, nämlich das von Kameras, die versehentlich allein zu Boden fallen. Siehe z. B. *Camera falls from airplane and lands in pig pen*,

Eine andere Geschichte des Falls wäre zu erzählen wenn wir uns den Stürzenden zuwenden, die den Fall aus der First-Person-Perspektive zeigen: »In jüngerer Vergangenheit gibt es eine verstärkte Tendenz zur Auflösung der Differenz von Apparat und Körper (Action-Camera/Mensch).«¹⁰³ Die GoPro¹⁰⁴ als »the worlds most versatile camera«, wie es in der Selbstbeschreibung heißt, wird fest am Körper getragen, der Gestus der extremen Beweglichkeit überträgt sich auf die Aktionen des Selfshooters und umgekehrt. Ihre Widerstandsfähigkeit ist so groß, dass sie jede extreme Aktion des Nutzers aushält,

oftmals sogar eher als der Fotograf. So entsteht ein neues *Genre* der Bilder von Fallenden und Gefallenen: Fallende, die sich selbst aufnehmen.¹⁰⁵ Unter Umständen bis in den Tod. Die Kamera erzeugt das Risiko des Absturzes ...¹⁰⁶ Wie zum Beispiel im Fall des zu riskant fliegenden Wingsuit-Fliegers Mark Sutton, der am 14. 8. 2013 seinen letzten Sprung mit der GoPro aufnimmt und dabei stirbt.¹⁰⁷ Allerdings entsteht auch eine unerwartete Kreativität; es wird eine Situation herbeigeführt, die vorsätzlich außer Kontrolle geraten kann und soll. So entsteht Unerwartetes, nicht Intendiertes. Bilder werden vorsätzlich *aus Versehen* gemacht, Bilder, deren Einsatz der Körper ist. Ein Aspekt dieser Bilder bzw. Handlungen ist das Wirken des Kollektivs, aber auch des Apparats und dessen Vernetzung auf den Körper des Selfshooters. Ein weiterer die Pose, die eingenommen wird, nicht im Sinne einer auf Dauer gestellten Pose der Fotografie, sondern die Pose (als *Attitüde*) der gefährlichen oder riskanten Handlung, die immer dicht am Abgrund zu

Die technische Entwicklung der letzten Jahre hat diese Heidegger'sche Denkfigur auf überraschende Weise konkretisiert. Die GoPro und ihre clevere Vermarktung haben eine ganze Generation kollektiv dem Fall verfallen lassen. Der Sturz aus großer Höhe wird nicht nur bei Felix Baumgartner zum Medienereignis. Bungee- und Fallschirmsprünge, Wingsuit-Flüge oder das von der Gefahr des Falls lebende Roofing sind zu Bewegungen geworden. Es wird gefilmt, dokumentiert, online gestellt. Was Willi Ruge journalistisch einst den Durchbruch brachte, ist längst unspektakulär und ohne Reiz. Die Kinetik unseres Alltags hat sich verschoben. Der Fallschirmsprung scheint längst weniger Ausnahmesituation als gelungene Hochzeitsüberraschung. Wer lebt, der fällt. »The Proper Function Of Man Is To Live, Not To Exist. I Shall Not Waste My Days In Trying To Prolong Them. I Shall Live Them.«¹⁰² Brandon Mikesells hier in wenige Worte gefasste Lebensphilosophie pointiert, was wohl die meisten der im Internet nach Ruhm suchenden Extrem- und Risikovideonisten anspricht:

Die technische Entwicklung der letzten Jahre hat diese Heidegger'sche Denkfigur auf überraschende Weise konkretisiert. Die GoPro und ihre clevere Vermarktung haben eine ganze Generation kollektiv dem Fall verfallen lassen. Der Sturz aus großer Höhe wird nicht nur bei Felix Baumgartner zum Medienereignis. Bungee- und Fallschirmsprünge, Wingsuit-Flüge oder das von der Gefahr des Falls lebende Roofing sind zu Bewegungen geworden. Es wird gefilmt, dokumentiert, online gestellt. Was Willi Ruge journalistisch einst den Durchbruch brachte, ist längst unspektakulär und ohne Reiz. Die Kinetik unseres Alltags hat sich verschoben. Der Fallschirmsprung scheint längst weniger Ausnahmesituation als gelungene Hochzeitsüberraschung. Wer lebt, der fällt. »The Proper Function Of Man Is To Live, Not To Exist. I Shall Not Waste My Days In Trying To Prolong Them. I Shall Live Them.«¹⁰² Brandon Mikesells hier in wenige Worte gefasste Lebensphilosophie pointiert, was wohl die meisten der im Internet nach Ruhm suchenden Extrem- und Risikovideonisten anspricht:

<http://youtu.be/QRxPuk0JefA>
[24. 2. 2017].

107 Sonja Alvarez, Das dritte Auge. GoPro: Die gefährlichste Kamera der Welt, in: Der Tagesspiegel, 17. März 2014, www.tagesspiegel.de/politik/das-dritte-auge-gopro-die-

[gefaehrlichste-kamera-der-welt/9621484.html](http://www.tagesspiegel.de/politik/das-dritte-auge-gopro-die-gefaehrlichste-kamera-der-welt/9621484.html) [24. 2. 2017] und: Wingsuit Community Flies On. In Honour of Mark Sutton, HeliBASE 74, Ep. 2, <http://youtu.be/qpVhLJHeeJQ> [24. 2. 2017].

sein hat. Ich trete vor die Kamera und nehme eine ›kollektive Haltung‹ ein, die gleichzeitig individuell ›mich‹ zeigen soll,¹⁰⁸ ein nicht aufzulösender Widerspruch, der allerdings eine unglaubliche Produktivität erzeugt.

Wiederholt kann man auf den Feeds/Kanälen der Selfshooter Sätze lesen wie:

»The Proper Function Of Man Is To Live, Not To Exist. I Shall Not Waste My Days In Trying To Prolong Them. I Shall Live Them.«¹⁰⁹

Die Versatilität der GoPro geht einher mit einer Beziehung des Apparates – als bilderproduzierender Maschine – zum Körper und zum sozio-technischen Environment, die die Aktivität des Körpers mit der Bildproduktion und deren Prozessierung unteilbar verbindet.

Aus einer ökonomischen Perspektive beschreibt das Marty Biancuzzo auf Wall Street Daily:

»As GoPro has grown, its cameras have now become a means to a *much* larger vision. CEO Nick Woodman's strategy from here – and the largest growth driver – is to create a mass media ecosystem that will turn GoPro into its own content network.«¹¹⁰

So wie die GoPro-Kamera Funktionen an weitere smarte mobile Technologien als direkte Umgebung auslagert, ist die gesamte Kommunikation der Company, nämlich hauptsächlich die Verbreitung von Fotos und Videos, auf soziale Netzwerke ausgerichtet und nutzt so Umgebungen die den UserInnen bekannt sind.

die Intensität der Grenzerfahrung. Mikesells eigene Videos spiegeln den verbalen Heroismus seines Statements. In ständiger Gefahr endgültig abzustürzen, inszeniert ihn die Erhabenheitsästhetik seiner Filme als Helden, der doch kein Einzelkämpfer und kein Übermensch sein will. Im Voice-over betont er, dass all seine Erfolge die Erfolge seines Teams sind, und dass die einzige Bedingung für jeden, der Ähnliches erreichen will, ist, seine eigenen Träume ernst zu nehmen.¹¹¹ Just do it! Werde, der du bist! Der Imperativ zur Selbstverwirklichung ist so an Liminalität gebunden, das ›eigentliche‹ Leben an den Moment, im Gegensatz zur Dauer. Doch führt die Aufforderung an jeden, ständig das Außergewöhnliche zu suchen, nicht nur zum Paradox eines normalen Helden. Sie bringt auch die gefährliche Dynamik eines fatalen Wettbewerbs mit sich, der in der Suche nach immer neuen Grenzen und Grenzerfahrungen nicht nur (und viel zu häufig) tödlich enden kann, sondern zugleich die konstitutive Differenz zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit ignoriert. Je normaler das Fallschirmspringen oder Wingsuitfliegen wird, desto spektakulärer hat der einzelne Fall zu sein, um aus der Masse an ästhetisierten Videos im Netz herauszustechen. Die Demokratisierung des Rechts auf Selbstverwirklichung, auf ›eigentliches‹ Leben führt in den Kampf um Aufmerksamkeit. Nur wer sich von der Hemmungslosigkeit des Betriebs abzusetzen schafft, wird wahrgenommen. Zugleich verdeckt immer bessere Technik die unaufhebbare

108 Vergleiche hierzu die unveröffentlichte Masterarbeit von Anna Lederle: IPSE ME FINXIT – Selbst-Bilder und Individuation. Die Praktiken des Selfies zwischen Individuum, Kollektiv, Technik und Artefakt, Potsdam 2015, S. 59.

109 Brandon Mikesell paraphrasiert hier Jack London, »bmikesell23«, <https://instagram.com/bmikesell23> [1.2.2016]. Das Original lautet: »I would

rather be ashes than dust! I would rather that my spark should burn out in a brilliant blaze than it should be stifled by dry-rot. I would rather be a superb meteor, every atom of me in magnificent glow, than a sleepy and permanent planet. The proper function of man is to live, not to exist. I shall not waste my days in trying to prolong them. I shall use my time.« (Jack London zitiert in:

The Bulletin, San Francisco, 2. Dezember 1916, S. 1, part 2).

110 Marty Biancuzzo, Why GoPro is Set for a Strong Wall Street Debut, in: Wallstreet Daily, 21. Mai 2014. www.wallstreetdaily.com/2014/05/21/gopro-ipo [16.2.2017].

111 Vgl. <https://youtu.be/iaJPtxK9wzs> [25.2.16].

Ambivalenz des Falls. Der Mensch erscheint wieder als Meister. Er ist wieder das Zentrum seines Universums. So revidiert er im Exzess des Falls gerade jene Kränkung, die die Erkenntnis seines permanenten Fallens mit sich brachte. Die GoPro-Gesellschaft vollzieht hier ihre eigene anti-kopernikanische Wende. Nirgends wird das deutlicher als in jenen Filmen, in denen sich der Fallende über eine auf ihn gerichtete Helmkamera selbst aufnimmt. Der Eindruck, dass nicht er, sondern alles um ihn herum im Fallen ist, scheint emblematisch für das Weltbild einer Zeit, in der das Selfie Wirklichkeit konstituiert. Erst wenn sich die Kamera ungewollt, aus Versehen löst und fällt, zeigt sich im Zufall dieser Bilder auch jener Mechanismus, welcher die trügerische Sicherheit eines stabilen Weltbilds überhaupt ermöglicht: Die Übereinstimmung der Bilderfolge mit dem Rhythmus der um ihre eigene Achse rotierenden Kamera schafft den Eindruck von Stabilität und Dauer. Beinahe wie Kleists Marionetten erst dank der Schwerkraft schwerelos erscheinen, zeigt sich der Fall hier als Konstituens einer stabilen Welt. Der Fall als ständige Antithese zum Aufstieg. Das Leben als Choreographie des Falls. Der Fall als Bedingung des Menschen. In den unterschiedlichen Bildern des Fallens spricht sich die grundlegende Fragilität der menschlichen Existenz aus. Nicht als ein zum Scheitern Verdammtein, sondern als Möglichkeit zu leben. Die Abgüsse der Gefallenen von Pompeji sind Bilder gestürzter Toter. Sie scheinen tatsächlich herausgefallen aus unserer Welt, Teil eines »anderen Dasein(s), das wir fürchten«. Und doch oszillieren auch sie zwischen Einbildungskraft und Faszination, wie es Blanchot formuliert, zwischen zugreifender Handhabarmachung des Erratischen im Bild und dem sich diesem Zugriff Entziehenden. Bilder des Fallens sind nicht nur Spuren. Sie sind Kreuzungspunkte der die menschliche Existenz bestimmenden Kräfte. Sie zeigen uns Leben als das, was im Fall ist – hierin liegt ihre besondere Bedeutung und Ästhetik.

Das erwähnte »ecosystem« (Ökosystem) besteht aus einer Reihe von wichtigen Bestandteilen, die ich hier als Akteure unvollständig und knapp aufführen möchte:

Die GoPro mit ihren sehr speziellen Features, ubiquitäre, mobile und *smarte* Rechnerumgebungen und deren weltweite Vernetzung, damit materiell auch die Kabel und Server, Festplatten etc., die so genannten sozialen Netzwerke, insbesondere YouTube, Instagram, Facebook und Twitter, Red Bull, die GoPro Company, Algorithmen und nicht zuletzt die Menschen, die in dieses Environment eingebunden sind.

Ich möchte betonen, dass es in dieser technologischen Umwelt nicht mehr das Modell einer FotografIn geben kann, die bewusst ein Bild produziert, um es anderen zu zeigen. Das unterscheidet die Bilder dieser Stürze dann auch markant von denen des ersten Teils des Buches, die aus einer Außenperspektive im »entscheidenden Augenblick«¹¹² aufgenommen sind. Das Modell hier ist ein komplexes Gefüge aus bewusstem, absichtsvoll erzeugtem und technologisch Unbewusstem, dessen wichtigste Bedingung die mit dem Körper verbundenen und vernetzten Maschinen sind.¹¹³ Wesentlich ist eine Verbindung der Bilder, die in sozialen Netzwerken durch Metadaten generiert wird, oftmals ohne das absichtsvolle Zutun eines Subjektes.¹¹⁴ Nigel Thrift beschreibt in »Remembering the technological unconscious by foregrounding knowledges of position«¹¹⁵ die heutigen technologischen Infrastrukturen (z. B. vernetzte *wearable* Computer) als etwas, das im Hintergrund (unbewusst) Handlungen und Vorgänge automatisiert und sie so im Gebrauch unter die Bewusstseinschwelle sinken lässt, während sie immer stärker in körperliche Gewohnheiten eingebunden werden, und prägt damit den Begriff eines »technologisch Unbewussten«.¹¹⁶

Das, was sichtbar wird, ist dann auch kybernetisch bedingt. Ich sehe kein Video oder Foto, das, vereinfacht gesagt, nicht durch irgendeinen Algorithmus als »interesting«¹¹⁷ definiert bzw. erkannt wurde. Das »outfit« des Files/Datenpakets ist mindestens ebenso wichtig wie die Aktion des Self-shooters. Und so kann man von den GoPro-Nutzern nicht als Cyborgs sprechen, die Technologien als Ergänzungen des Körpers tragen und damit, nach Donna Haraway, auch ein emanzipatorisches Potenzial in sich, sondern von einer neuen Gattung in techno-soziale Umgebungen kollektiv eingebetteter Körper. Die Selfshoots sind damit auch immer Bilder dieses gesamten Environments. Als bildliches Zeugnis davon sehen wir in den Aufnahmen selbst immer wieder auch andere Kameras am Kopf, am Arm, auf der Brust und so fort. Die Bilder sind so sichtbarer Teil eines auf sich selbst bezogenen technokollektiven digitalen Environments.

112 Die *GoPro*, aber auch Kameras wie *autographer* oder *narrative clip* erzeugen, vereinfacht gesagt, Serienbilder, die dann entweder als Video oder als Fotografie betrachtet werden können. Das schließt Zwischenformen wie Zeitraffer oder Zeitlupen mit ein, die nach Walter Benjamin eher der fotografischen Basis des Films zugewandt sind. Natürlich können mit diesen Kameras auch entschiedene (Einzel-) Bilder gemacht werden, die Praxis zeigt

aber, dass der verbreitete Gebrauch eher videografisch oder seriell ist und Fotografien als Einzelbilder aus diesen Bilderfolgen nachträglich entnommen werden. So verlagert sich die Produktion des entscheidenden Augenblicks eher in die Postproduktion, als in den Moment der Aufnahme. Die Aufnahmesituation insgesamt hat dann entscheidend zu sein: so sind die Situationen, in denen die Kamera zum Einsatz kommt, schon an sich möglichst riskant

oder zumindest spektakulär – das fotografierte Leben hat dann irgendwie aufsehenerregend zu sein.

113 Und so kommt es immer häufiger vor, dass es den menschlichen Träger zur Bilderzeugung nicht mehr braucht. *ActionCams* werden auf Tiere montiert oder von Tieren gestohlen, was interessante Urheberrechtsfragen nach sich ziehen kann, aber wichtiger scheint mir hier das Funktionieren der Technologie ohne Mitwirkung des Menschen.

Aber auch diese Bildwelten haben eine Vorgeschichte, die sich z. B. in der Arbeit des Photojournalisten Willi Ruge zeigt.



Siehe z. B. »GoPro STOLEN by a SEAGULL!«, <https://youtu.be/RARofHji8CU> [1.2.2016].

114 Vgl. Erich Hörl, Die technologische Bedingung. Zur Einführung, in: ders. (Hg.), Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt, Berlin 2011, S. 7–53, hier S. 31.

115 Nigel Thrift, Remembering the technological unconscious by foregrounding knowledges of position, in:

Environment and Planning D: Society and Space 22, 2004, S. 175–190, hier S. 186.

116 Es soll hier allerdings nicht vergessen werden, dass dieser Begriff von dem italienischen Fotografen Franco Vaccari mit Bezug auf die Fotografie schon 1979 geprägt wurde. Vaccari betont, dass neben dem menschlichen Unbewussten ein technologisch Unbewusstes existiert, das immer dann aktiv wird wenn der Mensch seine Tätigkeit

an Maschinen überträgt. Der fotografische Apparat sei fähig ein Bild kulturell zu strukturieren, ohne das Zutun eines menschlichen Subjekts. Siehe: Franco Vaccari, Fotografie e inconscio tecnologico, Turin 2011.

117 Zu diesem Aspekt: Susanne Holschbach, Framing (on) Flickr: Modes of channelling an interdisciplinary reservoir of images, in: PhotoResearcher 14, 2010, S. 46–53, hier S. 47ff.

Willi Ruge ist Fotojournalist der ersten Stunde. In den 1910er Jahren beginnt er als Amateur, seine Bilder für illustrierte Zeitschriften anzubieten und professionalisiert sich dabei schnell. Sein Bildstil ist geprägt von den Möglichkeiten der neuen Technik, der immer kleiner werdenden transportablen Kameras. Er entwickelt früh den für ihn eigenen Stil der Berichterstattung aus der Ego-Perspektive,¹¹⁸ und so entsteht im Mai 1931 seine erfolgreichste Reportage »Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm«, die am 21. Mai 1931 in der Berliner Illustrierten Zeitung Nr. 21 erstmals veröffentlicht wird. In der Folge wird sie national und international mehrfach in jeweils unterschiedlichen Zeitschriften publiziert. Die verschiedenen Anordnungen der Bilder in den illustrierten Zeitungen lassen einen Aspekt erahnen, der unter den Bedingungen vernetzter digitaler Bilder deutlicher und verändert hervortreten wird: Die illustrierte Zeitung (die Plattform) ist eine Umgebung und auch Entscheidung für einen bestimmten Stil und auch für ein bestimmtes Publikum (Community).¹¹⁹



118 Im Übrigen gibt es in der GoPro-Gemeinde tatsächlich das Genre der gefilmten Nachahmung von Computerspielen aus der so genannten First-Person Perspective.

119 So ist schon früh eine Datenbanklogik in den Gebrauch der Fotografie implementiert: Das Erscheinen desselben Bildes in unterschiedlichen Umgebungen/Zusammenhängen. Aus dem Archiv (der Datenbank) heraus ist das Negativ als variabel einzusetzendes

Material zu verstehen: »It is therefore possible to create different interfaces to the same material. These interfaces may present different versions of the same work [...].« (Lev Manovich, *Database as a Symbolic Form*, in: *Convergence* 5/2, 1999, S. 80–99, hier S. 86).



Ungewöhnliche Perspektiven und Geschwindigkeit sind Kennzeichen der Bilderzeugung dieser Tage, wie es sich in der Strömung des *Neuen Sehen* zeigt. Die Faszination der Teilhabe an der Gefahr und dem Schrecken wird in einem Buch wie *Der gefährliche Augenblick*, ebenfalls aus dem Jahr 1931, besonders deutlich. Hier sind verschiedenste gefährliche Augenblicke fotografisch und erzählerisch wiedergegeben.

In der Einleitung schreibt Ernst Jünger:

»Auch die Geschichte der Erfindungen stellt uns immer deutlicher die Frage, ob ein Raum der absoluten Bequemlichkeit oder ein Raum der absoluten Gefahr das verborgene Endziel der Technik ist. Ganz abgesehen davon, daß es kaum eine Maschine, kaum eine Wissenschaft gab, die nicht schon im Weltkriege eine mittelbar oder unmittelbar gefährliche Funktion besaß, haben bereits heute Erfindungen wie die des Automobilmotors, größere Verluste im Gefolge gehabt als jeder noch so blutige Krieg.«¹²⁰

und weiter:

»Darüber hinaus ist an dieser zugleich nüchternen und gefährlichen Welt das Wunderbare die Registratur der Augenblicke, in denen die Gefahr erscheint, – eine Registratur, die wiederum, wenn sie nicht das menschliche Bewußtsein unmittelbar übernimmt, durch Maschinen geleistet wird. Schon heute gibt es kaum einen Vorgang, der Menschen von Bedeutung scheint, auf den nicht das künstliche Auge der Zivilisation, die photographische Linse gerichtet ist. So entstehen oft Bilder von einer mathematischen Dämonie, durch die das neue Verhältnis des Menschen zur Gefahr auf eine besondere Weise sichtbar wird. Man muß erkennen, daß es sich hier weit weniger um die Eigenheit neuer Mittel handelt als um einen neuen Stil, der sich technischer Mittel bedient.«¹²¹

Abgesehen davon, dass eine wesentliche These Paul Virilios hier vorweggenommen wird, beschreibt Jünger auf eigentümliche Weise eine Tendenz, die in den letzten Jahren eine neue Ausprägung bekommen hat: digitale Maschinen leisten die Registratur und übernehmen das Bewusstsein, wenn es nicht vom Menschen geleistet wird. Er beschreibt – in sehr aktueller

¹²⁰ Ernst Jünger, Über die Gefahr, in: Ferdinand Bucholz (Hg.), *Der gefährliche Augenblick*, Berlin 1931, S. 15.

¹²¹ Ebd., S. 16.

Sprechweise – die Technik als eine Umgebung/Umwelt, die menschliche Züge annimmt bzw. übernimmt. Die technologische Bedingung,¹²² wie es Erich Hörl genannt hat. Das ›künstliche Auge der Zivilisation‹ als selbstständig handelnde Entität.

Von heute aus würde man allerdings nicht mehr sagen, dass sich der Stil technischer Mittel bedient, sondern möglicherweise, dass die technischen Mittel Bedingung eines Stils oder einer Haltung sind. Als *ambient (intelligent) technologies*¹²³ sind sie Bedingung einer kollektiven Wahrnehmung und nicht Mittler einer Botschaft der Gefahr. Eher sind die heutigen technologischen digitalen Mittel tendenziell Bedingungen der Gefahr.

Hier könnte viel zu aktuellen digitalen Bildproduktionen von fotografischen Maschinen gesagt werden, ich kann das in diesem Kontext nur andeuten: Maschinen, die ferngesteuert und automatisiert Bilder produzieren, die von Maschinen für Maschinen und nur zum geringen Teil noch für die Lesbarkeit durch menschliche BetrachterInnen hergestellt werden. Wie Trevor Paglen mit Bezug auf Farocki sagt:

»We're quickly approaching (and have in fact probably long past) a moment where most of the images in the world are descendants of the ›operational‹ images in *Eye/Machine*: namely images made by machines for other machines. From quality control systems in manufacturing to Automated License Plate Readers (ALPR) throughout cities, and from retail motion tracking systems in supermarkets and malls to automated pattern-recognition systems in military drones, images are operating upon the world on a scale orders of magnitude greater than at the moment of *Eye/Machine*. [...] Increasingly, operational images are not simply alien to humans – they are literally invisible.«¹²⁴

Symptomatisch ist, dass diese Kameras auf einen Sucher bzw. ein Display verzichten und die Funktion der Wiedergabe an ›smarte‹ Technologien wie das Smartphone oder das Tablet auslagern.

Die Bildtechnologie (Maschine) macht also Bilder für sich selbst, die so keinen menschlichen Betrachter mehr erfordern, eine (technologische) Selbstbezüg-

122 Siehe: Hörl, Die technologische Bedingung. Zur Einführung (Anm. 114), S. 7–53.

123 Siehe z. B.: Sarah Kember, Ambient intelligent photography, in: Martin Lister (Hg.), *The Photographic Image in Digital Culture*, London/New York 2013, S. 56–76.

124 Trevor Paglen, *Operational Images*, in: e-flux journal 59/11, 2014, www.e-flux.com/journal/operational-images

[24. 2. 2017]. / Siehe hierzu auch: Trevor Paglen, *seeing machines*, in: Svea Bräunert und Meredith Malone (Hg.), *to see without being seen*, contemporary art and drone warfare, St. Louis 2016, S. 51–57. / Volker Pantenburg betont wie Paglen die Nicht-Sichtbarkeit operativer Bilder: »Operativ‹ heißt in diesem Zusammenhang, dass das Bild in keiner Weise mehr ›für sich‹ und einem potentiellen

Betrachter gegenüber steht, sondern ganz zum Bestandteil einer elektronisch-technischen Operation wird.[...] Sie [die operativen Bilder, WG] sind nicht zur separaten Veröffentlichung gedacht und müssen strenggenommen gar nicht als Bilder in Erscheinung treten, sondern entstehen lediglich als Zwischenprodukt innerhalb eines umfassenderen technischen Prozesses.« (Volker Pantenburg, *Vermessen: Bilder*

lichkeit, die bisher eher menschlichen Produktionsweisen/Kulturen zugeschrieben war und die als ›Techno-Selfie‹ beschrieben werden könnte. Es stellt eine Einheit von technologischem Körper und dessen *Wahrnehmung* her. Während Ruge also noch absichtsvoll einen Sprung aus der ihm eigenen Sicht dokumentiert und dafür eine Kamera zu diesem Zwecke modifiziert¹²⁵, ist er ganz im Modus des sich die Technik dienlich Machens, also im technischen und nicht im technologischen Verhältnis.

Die technischen, ökonomischen, politischen Bedingungen und medialen Umgebungen, als Dispositiv, erzeugen ihre jeweils eigenen ästhetischen Spezifika, die einem stetigen Wandel unterliegen.¹²⁶ Ein besonderes softwaretechnisches Setting bzw. ein spezifischer Apparat oder die Kombination aus beidem kann die Bedingung für eine bestimmte Art von Kultur und Ästhetik werden. Diese muss unter den Bedingungen vernetzter digitaler Medien allerdings als eine vollständig andere Kultur beschrieben werden, da die Bedingungen unserer aktuellen technologischen Umwelt – wie beschrieben – gänzlich andere sind als zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, obwohl sie möglicherweise, wie im Fall von Willi Ruge, zuerst große Ähnlichkeiten aufzuweisen scheinen.

Eine wesentliche ästhetische Änderung, die sich durch den Gebrauch heutiger Actioncams ergibt, ist der Wechsel aus einer ›objektiven‹ Außen-Perspektive auf die ›subjektive‹¹²⁷ First-Person-Perspektive. Hier wird die Kamera zum eigentlichen Zentrum des Bildes. Sie ist das ruhende Moment, die Welt dreht sich um sie. Das lässt sich auf die schönste Weise in dem GoPro-Video eines Pelikans zeigen: Die Kamera auf den Schnabel montiert, in Richtung des Kopfes filmend,¹²⁸ lässt sie uns diesen als dauernd ruhendes Zentrum des Bildes in einer bewegten Umgebung erscheinen.

der Welt und Inschrift des Krieges, in: ders., *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, S. 217–233, hier: 227f.)

125 Willi Ruge modifiziert für den Sprung also eine Schmalfilmkamera mit besonderer Auslösemechanik. Seine Begleitung fotografiert mit üblicher Reportagetechnik. Im Kontext der heutigen *ActionCams* ist bemerkenswert, dass Ruge eine Filmkamera benutzt, um

fotografische Bilder herzustellen. So ist schon früh eine Konvergenz der beiden Medientypen im Kontext actionreicher Handlungen zu beobachten.

126 Jan Distelmeyer hat das Wechselverhältnis zwischen Ästhetik und Dispositiv so beschrieben: »Es fragt nach dem Verhältnis des ästhetischen Erscheinens medialer Konstellationen zu ihrem prozessualen wie auch produktiven Bedingungsgeflecht, das ihren

Spielraum eröffnet. Es ist je so wandelbar wie vielgestaltig und kann insbesondere bestehen aus technisch-apparativen Komponenten, Institutionen und Traditionen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen und ökonomischen Strategien, Vorannahmen des Gebrauchs und ermöglichten, nahegelegten bzw. unterbundenen Praktiken, Wunschkonstellationen sowie den diversen diskursiven Elementen (von der Schule

Diese Aufnahme zeigt zwar keinen Sturz mit einer Kamera, aber mir scheint an diesem Beispiel die veränderte Ästhetik sehr deutlich zu werden. Ein besseres Beispiel könnte wohl der Fall des österreichischen Extremsportlers Felix Baumgartner sein, dessen taumelnder Sturz von sechs an seinem Körper angebrachten GoPros gefilmt wurde. Er wird uns leider in den publizierten Zusammenschnitten seines Sprungs oftmals in Zeitlupe vorgeführt, so dass dieser Zentrierungseffekt nicht so deutlich hervortritt.¹²⁹

Eine andere Art von Stabilisierung des Bildes ist in dem Video einer einsam zu Boden stürzenden Kamera zu beobachten.¹³⁰ Die GoPro fällt versehentlich aus einem Flugzeug, ohne dass sie an einem Menschen befestigt wäre.



über Werbung bis zur wissenschaftlichen Debatte), die darüber informieren, was wie mit diesem Medium oder den medialen Konstellationen möglich sein soll.« Jan Distelmeyer, Bedingungen. Zu Herausforderungen der Medienwissenschaft (und was operative Bilder damit zu tun haben), (Vortrag in der Ringvorlesung *Die Zukunft der Medienwissenschaften* am Brandenburgischen Zentrum für Medienwissenschaften,

Potsdam, 5. Februar 2015), vgl. auch Jan Distelmeyer, *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*, Berlin 2012).

127 Wobei sich die ›subjektive Perspektive‹ eher auf die agierende Kamera bezieht, die einen subjektiven Standpunkt einnimmt, als auf die subjektive Perspektive der Filmenden, die im Zweifel ›objektiv‹ im Bild sein können als Verlängerung der Kamera.

128 GoPro: Pelican Learns To Fly, unter: <https://youtu.be/YEyzvtMx3s> [8. 2. 2016].

129 Vgl. »INSPIRATIONAL – Felix Baumgartner – Headcam footage space Jump!! FULL«, ab 3:55 min, <https://youtu.be/ZylVaZXDhho?t=3m55s> [8. 2. 2016].

130 Vgl. »Camera falls from airplane and lands in pig pen--MUST WATCH END!!«, <https://youtu.be/QRxPuk0JefA>

Sie wird ihr eigener Körper¹³¹ und irgendwann dreht sie sich so schnell, dass die Frequenz der Drehung fast synchron ist mit der Frequenz der Bilderzeugung. So ruht zu einem bestimmten Moment, trotz rasender Rotation der Kamera, der Horizont im Video. Es ist also davon auszugehen, dass sich die Kamera mit einer Frequenz von annähernd 25, 50, 75 oder einem anderen Vielfachen von 25 U/min gedreht haben muss. Der rasende Taumel der Kamera erzeugt ein verhältnismäßig ruhiges Bild des Sturzes, der abrupt in einem Schweinepferch endet.

In diesen Bildern stellt sich, wie beim Sturz des einen (Himmels-)Körpers auf den anderen, die Frage: Wer oder was stürzt, oder wer oder was dreht sich hier? Wie in der Physik unklar ist, wer auf wen stürzt, wenn ein Körper sich dem anderen durch Gravitationskräfte nähert, ist im (Video-)Bild des fliegenden Körpers, an den eine Kamera gekoppelt ist, unklar, ob er auf den Boden fällt, oder ob der Boden ihm entgegenkommt. Der ruhende Pol im Bild ist der Körper oder Kopf desjenigen, der die Kamera am Körper trägt.

Wenn ich im ersten Teil des Buches versucht habe, an der Fotografie des stillgestellten Falls aus einer externen Perspektive, bzw. in einem extremen Moment, ein wesentliches Merkmal der Fotografie herauszuarbeiten und damit einen Unterschied zum Bewegtbild zu markieren, wird das in den eben beschriebenen Fällen problematisch.¹³² Das kennzeichnet auch einen wesentlichen Umbruch, der mit dem Teil-einer-technologischen-Umwelt-Werden einhergeht. Eine Perspektive des Außen ist nicht mehr möglich und da ist der vorgeführte visuelle Wandel nur symptomatisch. Der Stillstand, das ›Nicht-fallen-können‹, wird in beiden Medien Fotografie und Video auf jeweils spezifische Weise vorgeführt. Das Foto des Kopfes/Körpers eines Wingsuitfliegers, von einer am Körper angebrachten Kamera, zeigt einen majestätisch im Himmel ruhenden Menschen. Im Videobild des gleichen Moments ist es gerade die stabile Koppelung des Körpers an die Kamera, oder der Kamera an den Körper, die den Körper im Bild zur Ruhe kommen und ihn so der Geschwindigkeit, dem Fall und der Physik trotzen lässt.

Die Kameras, die vom Körper weg zum Boden gerichtet sind, lassen in der

[8. 2. 2016]. Ein Phänomen das immer häufiger auftritt: Kameras, die an Fallschirmspringern, Paragliden, Wingsuitfliegern etc. befestigt sind, lösen sich aus der Halterung und fallen führerlos zu Boden. Siehe z.B.: gopro freefall from 12500 without case. Unter: <https://youtu.be/aU-KvtA20v8> [8. 2. 2016].

131 Die Wahrnehmung von Fliegern im freien Fall ist vergleichbar: Sie nehmen sich nach eigenen Beschreibungen als Teil der Maschine wahr: »Pilots have even reported that free fall can trigger a feeling of confusion between the self and the aircraft. While falling, people may sense themselves as being things, while things may sense that they are people.« Hito Steyerl, In Free Fall: a Thought Experiment on Vertical

Perspective, in: The Wretched of the Screen, e-flux journal, Berlin 2012.

132 Zur problematischen Unterscheidung von Fotografie und Bewegtbild unter den Bedingungen des Digitalen siehe: Winfried Gerling, Moved Images – Velocity, Immediacy and Spatiality of Photographic Communication, in: Photographic Powers, Mika Elo, Merja Salo und Marc Goodwin (Hg.), Helsinki 2015, S. 287–307.

Videoaufnahme die Verhältnisse vermeintlich wieder klarer werden, sie zeigen rasende Bilder der Oberfläche der Erde in einer Vertikale. Philippe Dubois hat entschieden, den Unterschied zwischen dem filmischen und dem fotografischen *Off* - als absolut außerhalb des Bildfeldes liegend - vertreten¹³³ oder wie Winfried Pauleit sagt: »Die Qualität des fotografischen *Off* kann [...] als Abwesenheit einer raumzeitlichen Kontinuität gedacht werden.«¹³⁴ Diese Unterscheidung ist aus einem weiteren Grund kaum noch aufrecht zu erhalten, nämlich wenn Fotografien Einzelbilder serieller oder videografischer Aufzeichnungen sind. Das Wissen um die Möglichkeit, das jeweilige Bild im nächsten oder vorigen leicht verändert wieder zu sehen, eine Person aus dem Bild treten zu lassen, lässt das fotografische *Off* näher an das filmische rücken. Eine Fotografie ist zwar immer noch ein distinkter Schnitt in der Raum- und Zeitachse, aber der virtuelle Verweis auf das davor oder danach liegende Bild lässt den Rand des Bildes durchlässig und auch eine Verschiebung auf der Zeitachse möglich werden. Das wird besonders deutlich, wenn man sich die weit verbreiteten Timelapse-Aufnahmen ansieht. Plötzlich erscheint eine Protagonistin und verschwindet wieder aus dem Bildfeld. Das Wissen um ihre mögliche Gegenwart, lässt das fotografische *Off* weniger absolut erscheinen.

Durch die Koppelung von Körper(-Bild) und Apparat wandelt sich das *Off*. Es handelt sich nämlich nicht einfach um die Kenntlichmachung einer subjektiven Kamera. Die an den Körper montierte GoPro verändert die Perspektiven entscheidend: Sie wird Teil des fotografierten und fotografierenden Körpers und erscheint aufgrund ihrer multiplen Befestigungen an einen Körper auch regelmäßig mit im Bild. Wo bleibt das *Off*, wenn jederzeit die Perspektiven gewechselt werden können und sogar die bildproduzierenden Apparate bzw. die Apparate tragenden Körper ständig mit im Bild sichtbar sind?¹³⁵ Entscheidend für den tendenziellen Verlust des *Off* ist, dass wir immer wissen, wer im Bild ist, da es ja tendenziell um Selfies geht. *Champ* als das aufgenommene Bild, *hors champ* als das diegetische *Off* und *hors cadre* als der Teil des *Off*, der nicht ins Bild kommen kann, können hier kaum noch unterschied-

133 Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, Amsterdam/Dresden 1998, S. 198.

134 Winfried Pauleit, *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*, Frankfurt a.M./Basel 2004, S. 114.

135 Vgl.: Florian Krautkrämer, *Revolution Uploaded – Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, 2/2014, S. 113–126.

den werden, insbesondere auch, weil die Mittel der Erzeugung und die der Distribution Teil des technologischen Körpers sind, von dem ich hier spreche, so ist nicht einmal mehr die Position der Rezeption als *hors-cadre* distinkt zu trennen.

Der Körper ist eins mit der Kamera, als solcher anhaltend im Bild und damit Teil dessen, was eigentlich einen Aspekt des *Off* kennzeichnet. Dieser technologische Körper kann nicht mehr aus dem Bild aus- oder in das Bild eintreten und damit auch nicht mehr aus dem Bild fallen. Er ist für immer anwesend ...



Abbildungsverzeichnis

- S. **11** Joseph W. Kittinger, *Project Excelsior III*, 16. August 1960, U.S. Air Force.
- S. **12** Michelangelo Buonarroti, *Das jüngste Gericht*, 1535–1541, Sixtinische Kapelle, Rom.
- S. **13** Detail aus: Michelangelo Buonarroti, *Das jüngste Gericht*. (S. 10)
- S. **14** Hendrick Goltzius, nach Cornelis van Haarlem, Ikarus aus der Serie *Die Himmelsstürmer*, 1588, Kupferstich, 342×337 mm, Metropolitan Museum, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1953.
- S. **15** Hendrick Goltzius, nach Cornelis van Haarlem, Phaeton aus der Serie *Die Himmelsstürmer*, 1588, Kupferstich, 343×343 mm, Kunstmuseum Bern, Bernische Kunstgesellschaft.
- S. **16 links** Peter Paul Rubens, *Höllenstein der Verdammten*, ca. 1621, Öl auf Eichenholz. 288×225 cm, Alte Pinakothek, München.
- S. **16 rechts** Detail aus: Peter Paul Rubens: *Höllenstein der Verdammten*. (S. 16 links).
- S. **20 oben** Detail aus: Heinrich von Kleist, »27. An Wilhelmine von Zenge, 16. u. 18. November 1800, Zusatz v. 30. Dezember 1800«, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. IV/1, Briefe 1 (März 1793–April 1801), hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle, Frankfurt a. M./Basel 1996, S. 396.
- S. **20 unten** Heinrich von Kleist, *Torbogen*, aus: Heinrich von Kleist, Brief an Wilhelmine von Zenge vom 16. u. 18. 11. 1800, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1997, S. 157–165, S. 165.
- S. **31** Jacques Henri Lartigue, Maurice (Zissou) Lartigue, Château Rouzat, 1908.
- S. **32** Russell Sorigi, Buffalo Courier Express, 8. Mai 1942, [Untertitel in der Zeitung: »Camera Catches Death Leap in Mid Air«], Buffalo State Colleges Archives and Special Collections.
- S. **35 oben** Richard Drew: *The Falling Man*, 11. September 2001, New York.
- S. **35 unten** Drei Bilder der Serie aus der auch *The Falling Man* entnommen wurde.
- S. **39** Gelatin, *THE B-THING*, 2000, New York. Abb. aus dem Katalog: Gelatin, THE B-THING, Köln 2001, Copyright: Gelatin.
- S. **41** Gelatin, *nellanutella*, 2000, Venedig. Abb. aus dem Katalog: Gelatin, nellanutella, Köln 2001, Copyright: Gelatin. (Anschnitt)
- S. **42** Yves Klein, *Dimanche*, 27. November, 1960, 55,9×38,1 cm, Offset auf Papier. Copyright: The Estate of Yves Klein/VG Bild-Kunst, Bonn 2017.
- S. **43** Yves Klein, *Sprung ins Leere*, 1960, Paris. Foto: Harry Shunk, John Kender, New York. Copyright: The Estate of Yves Klein/VG Bild-Kunst und Lichtenstein Foundation.
- S. **44** Ciprian Mureșan, *Leap Into the Void, After Three Seconds*, 2004, Copyright: Ciprian Mureșan (Galeria Plan B, Berlin).
- S. **45 oben/unten** Yves Klein, *Sprung ins Leere*, 1960, Paris. Foto: Harry Shunk, John Kender, New York, Copyright: The Estate

- of Yves Klein/VG Bild-Kunst und Lichtenstein Foundation.
- S. 48 Wermke/Leinkauf: *Entscheidungen*, 2011, Foto: Jürgen Große, Copyright: Wermke/Leinkauf/VG Bild-Kunst, Bonn 2017.
- S. 49 Denis Darzacq, *La Chute N°01*, 2005–2006, Copyright: Denis Darzacq/VU/laif.
- S. 50 Denis Darzacq, *La Chute N°09*, 2005–2006, Copyright: Denis Darzacq/VU/laif.
- S. 51 Eadweard Muybridge, *Somersault*, um 1885, Cyanotype Proof for Animal Locomotion Series. Smithsonian Institution National Museum of American History Photographic History Collection, Washington DC.
- S. 53 Johan Lorbeer, *Still Life Performance – ROTHKO–FAX* – circa 2 h mit 40 Liter Dispersionsfarbe + 2 Frotteehandtücher, Copyright: J. Lorbeer, Foto: H. Hermes.
- S. 55 **oben** Jean Louis Théodore Géricault, *The 1821 Derby at Epsom*, 1821, 92×123 cm, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris.
- S. 55 **unten** Eadweard Muybridge, *The Horse in motion. »Sallie Gardner«*, owned by Leland Stanford; running at a 1:40 gait over the Palo Alto track, 19th June 1878. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA.
- S. 60 Unbekannte Fotografin, *Donna trovata in Pompeii* [Postkarte], 1875.
- S. 61 **oben** Robert Wiles, *Evelyn McHale Suicide*, 1. May 1947, New York.
- S. 61 **unten** Joseph W. Kittinger, *Project Excelsior III*, 16. August 1960, U.S. Air Force.
- S. 62 Screenshot der Instagram-Webseite von Brandon Mikesell, www.instagram.com/bmikesell23 [12. 2. 2017].
- S. 67 Willi Ruge, *Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm*, Berliner Illustrierte Zeitung 21, 24. Mai 1931, Copyright: Ullstein Bild, Axel Springer SE.
- S. 68 Willi Ruge, *Mit dem Kopf nach unten hängend, bei ungeöffnetem Fallschirm und Sekunden vor der Landung*, aus *Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm*, Copyright: The Thomas Walther Collection 1909–1949, Museum of Modern Art, New York.
- S. 69 Willi Ruge, *Ich fotografiere in 200 Meter Höhe meine eigenen Füße*, Copyright: The Thomas Walther Collection 1909–1949, Museum of Modern Art, New York.
- S. 73 GoPro: *Pelican Learns To Fly*, Screenshot, <https://youtu.be/YEyzvtMx3s> [8.2.2017].
- S. 76 Thomas Howison, *Newtons Apfelbaum in Woolthorpe Manor um 1820*, Royal Society London.

