

Martin Schulz

Die Re-Präsenz des Körpers im Bild

2001

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12244>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schulz, Martin: Die Re-Präsenz des Körpers im Bild. In: Annette Keck, Nicolas Pethes (Hg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld: transcript 2001, S. 33–50. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12244>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Die Re-Präsenz des Körpers im Bild

MARTIN SCHULZ

In Zeiten, in denen die technologischen und naturwissenschaftlichen Entwicklungen Aussichten ins Grenzenlose einer Kultur-Evolution bieten, ist die Frage nach der Zukunft des Menschen ein vielbeschriebenes Thema, gerade wenn es darum geht, die kaum vorhersehbaren Veränderungen bereits für eine entschiedene Sache zu halten. Eine besondere Rolle spielt hierbei das Verständnis und die Vorstellung vom Körper, dessen äußere Erscheinung stets zu den notwendigen Bedingungen der medialisierten Menschenbilder und ihren wechselnden kulturellen Identitäten zählte.¹ In der Ära der Gentechnik, die alles mangelhaft und sterblich Lebendige regulierbar, ersetzbar und unsterblich zu machen verspricht, der Ära der unendlichen medialen Ausweitungen und Verschmelzungen der Schnittstellen von Mensch und Maschine, die jedes körperliche Maß zurückgelassen haben, in der Ära schließlich des Cyberspace, in welcher die Schwere und der Schmutz der menschlichen Physis ins reine Immaterielle der künstlichen elektronischen Welten verwandelt wird – angesichts all dieser so oft apostrophierten Zeitenwenden des Körpers ist schnell die Rede von der Obsoletheit des Menschen, vom Posthumanen und *homo s@piens*.² Der Sündenfall der Verabschiedung des alten Körpers wird ebenso beklagt, wie man euphorisch seiner neuen Zukunft entgegenseht, die nichts mehr mit

1. Vgl. Hans Belting: »Das Körperbild als Menschenbild. Eine Repräsentation in der Krise«, in: ders., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, S. 87–115.

2. Zur Diskussion vgl. den Ausstellungskatalog *Post Human. Formen der Figurationen in der Kunst*, Köln: Oktogon 1992; Vintila Ivanceanu/Josef Schweikhardt: *ZeroKörper. Der abgeschaffte Mensch*, Wien: Passagen 1997; N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, London: University of Chicago Press 1999; Ray Kurzweil: *Homo s@piens. Leben im 21. Jahrhundert – Was bleibt vom Menschen?*, Köln: Kiepenheuer und Witsch 1999.

den Prämissen des Humanismus gemein haben kann. Für das Menschenbild, so scheint es, müssen völlig neue Koordinaten gesucht und beschrieben werden. Bilder von perfektionierten, hochtrainierten und manipulierten Kunstkörpern, von Technokörpern, ausgestattet mit elektronischen Implantaten und Prothesen, von den Scheinkörpern der Avatare auf der einen Seite; auf der anderen die Bilder der verletzten, zerstückelten, verwesenden Körper, die man mehr oder weniger beiläufig noch in den Massenmedien wahrnimmt – sie alle sind längst schon zum emphatischen wie kritischen Gegenstand vieler künstlerischer und philosophischer Darstellungen geworden.

Doch was heißt es, ein Bild vom Menschen zu machen und: *sich* ein Bild vom Menschen zu machen? Welche Rolle spielen hierbei die Medien und wie ist endlich der sich zeigende, abgebildete wie auch wahrnehmende Körper in diesen Prozessen verstrickt, der, wie schon angedeutet, der zentrale Referenzpunkt eines wie auch immer gearteten Menschenbildes ist, gerade und notwendig dann, wenn man bereits von der Zukunft seiner Vergangenheit spricht. Im folgenden sollen diese Fragen in allgemeinerer Form skizziert und schließlich anhand einiger konkreter Fallbeispiele besprochen werden, die alle das Verhältnis der Bilder zum Tod der menschlichen Existenz als eine der wesentlichen Ursachen des Bildermachens widerspiegeln. Sie können daher, wie auszuführen sein wird, als *Re-Präsentationen* in einem wörtlichen und materiellen Sinne aufgefaßt werden. Es geht daher nicht primär um die Inszenierung und Darstellung von Menschenbildern, anhand derer man die kollektiven und manipulativen historischen *Vorbilder* von Identität ablesen kann. Vielmehr sollen einige Bedingungen und Motivationen dafür beschrieben werden, warum man sich als Mensch überhaupt Bilder vom Menschen gemacht hat.

Bild – Körper – Medium

So deutlich und schnell die kulturellen Veränderungen sich auch vollziehen, so deutlich ist ebenso, daß es, wenn man sich grundsätzlicher mit Begriffen wie ›Bild‹, ›Medium‹, ›Körper‹ oder ›Menschenbild‹ auseinandersetzen will, nicht ausreichend sein kann, sich allein mit den Bedingungen und Phänomenen der Gegenwart und einer imaginierten Zukunft zu beschäftigen und allein auf die Diagnosen und Prognosen der Theoretiker der neuen und neuesten Medien zu hören. Vielmehr ist es notwendig, eine größere historische Perspektive auf die Geschichte der Bilder, der Körper und der Medien zu gewinnen, um allgemeinere und auch relativierende

Begriffe von dem entwickeln zu können, wie Bilder, Körper und Medien jemals verstanden wurden und wie man sie heute verstehen kann. Eine solche Perspektive führt auch zu *anthropologischen* Fragen, zu Fragen also, welche die anthropologischen Grundlagen der Erfindung und des Gebrauchs von Bildern betreffen.³ Und wenn in diesem Zusammenhang von ›Anthropologie‹ die Rede ist, dann ist dies, um einem Mißverständnis vorzubeugen, nicht im Sinne einer philosophischen, evolutionsbiologischen oder medizinischen Bestimmung dessen gemeint, was den Menschen als Menschen ausmacht, und vorerst auch nicht als der Versuch, die vielen verschiedenen historischen Darstellungen und Selbstinszenierungen des Menschen selbst als anthropologische Konstante zu beschreiben. Zunächst soll es darum gehen, die Verbindungen von ›Bild‹, ›Körper‹ und ›Medium‹ genauer zu betrachten, von drei Begriffen, die gewissermaßen als Variablen einer Gleichung oder eines Dreiecksverhältnisses und als eine sich wechselseitig bedingende Einheit gedacht werden sollen. Dabei ergeben sich freilich viele Überschneidungen mit den Feldern der ›Historischen Anthropologie‹, die von der Unmöglichkeit eines absoluten Begriffes vom Menschen ausgeht und allenfalls nach Konstanten im komplexen variablen Verlauf der Geschichte sucht.⁴ In einer größeren historischen Perspektive zeigt sich, daß es über das Körper- wie über das Menschenbild stets nur instabile Vorstellungen gab.

Doch es ist hier nicht der Ort, die labyrinthisch anmutende Literatur, die sich um die einzelnen Begriffe gebildet hat, im einzelnen zu sondieren und ausführlich darzulegen, was man genauer darunter zu verstehen hat. Dies kann nur in wenigen Ansätzen geschehen und mit besonderem Blick auf die Fragestellungen dieses Sammelbandes. Was ein ›Bild‹ ist und was ein ›Medium‹, scheint sich, trotz einiger engagierter und angestrebter Versuche, nicht allgemein und endgültig bestimmen zu lassen, und jede Definition

3. Das Thema »Bild.Körper.Medium. Eine anthropologische Perspektive« ist der Titel eines Graduiertenkollegs an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Siehe dazu: www.hfg-karlsruhe.de/~kw/kolleg.

4. Zum Begriff der Historischen Anthropologie siehe z.B. Peter Burke: »Was heißt historische Anthropologie«, in: ders., *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock*, Berlin: Wagenbach 1987, S. 11–29; Gunter Gebauer: *Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung*, Reinbek: Rowohlt 1989; Fritjof Hager (Hg.), *KörperDenken. Aufgaben der historischen Anthropologie*, Berlin: Reimer 1996; Richard van Dülmen: *Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000. Vgl. ferner die gleichnamige Schriftenreihe.

enthüllt zuletzt ihre eigenen theoretischen Prämissen, aber nicht die eindeutige Bestimmung etwa von *dem* ›Bild‹.⁵ Es macht bekanntlich einen großen Unterschied, ob man über Artefakte der bildenden Kunst spricht, über visuelle Modelle der Naturwissenschaften oder über Bilder der Werbung, ob man es mit photographischen, filmischen, gemalten oder computergenerierten Bildern zu tun hat oder ob man eher die wenig greifbaren mentalen Bilder des Traumes und der Erinnerung meint.

Beim Versuch, ein genaueres theoretisches wie historisches Verständnis vom Phänomen ›Bild‹ zu entwickeln, steht man immer noch etwas am Anfang. Weitaus differenzierter steht es hingegen mit der Befragung der Sprach- und Schriftkultur als Signum kognitiver, intelligibler Kultur; und alles, was sich vor der Erfindung der Schrift ereignete, gehört eben zur *Vor-Geschichte*, zur Geschichte einfacher symbolischer und animistischer Repräsentationen. Mit Berufung auf den vielzitierten *pictorial turn* und den angloamerikanischen Studien zur *visual culture* wird allerdings häufig auf die Notwendigkeit einer allgemeinen und integrativen Bildtheorie und Bildwissenschaft hingewiesen.⁶ Gerade die theoretischen Ausgangspunkte von W.J.T. Mitchell, der die Wende vom »linguistic« zum »pictorial turn« angekündigt hat, bieten Anlaß, von einem etwas anderen und zunächst stärker autonomen Bildbegriff auszugehen.

Obleich Mitchell eine genaue Unterscheidung zwischen »visual« and »verbal representation« trifft, bleibt das Bild in seinen Ausführungen letztlich doch an den bereits sprachlich formulierten Diskurs der Macht gebunden, so daß hier vor allem ein Beitrag zu den Dispositiven der dominanten visuellen Kultur der Gegenwart geleistet wird. Die theoretische Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, »wie unser theoretisches Verständnis der Bildlichkeit in sozialen und kulturellen Praktiken verankert ist.«⁷ Und obgleich Mitchell ferner eine genaue Unterscheidung zwischen dem mentalen und virtuellen *image* und dem konkreten, an das Material seines Trägers gebundenes *picture* macht, die nur im Englischen möglich ist, wird

5. Vgl. zuletzt den Versuch einer Zusammenfassung von Oliver Robert Scholz zum Begriff »Bild«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 618–669; ders., *Bild, Darstellung Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellungen*, Freiburg, München: Alber 1991.

6. William J.T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London: Chicago UP 1994.

7. William J.T. Mitchell: »Was ist ein Bild?«, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 17–68.

die Frage nach dem produzierenden und das Bild erst zur Erscheinung bringenden Medium, die für folgende Überlegungen entscheidend sind, kaum aufgegriffen.

Nicht minder kompliziert verhält es sich, wenn zu klären ist, was man unter dem Begriff ›Medium‹ versteht, der im allgemeinen Wortgebrauch vor allem mit den modernen Massenmedien in Verbindung gebracht wird. Die vielleicht größten Bemühungen, einen allgemeinen Begriff vom Medium zu entwickeln, gingen von Niklas Luhmann aus, der auf einer prinzipiellen Unterscheidung von Medium und Form aufbaut.⁸ Doch scheint sein Medienbegriff, so komplex, allgemein und abstrakt er auch gedacht wird, nur innerhalb seiner Systemtheorie der Selbstreferenz jeder operationalen Logik der Kommunikation aufzugehen. Die Materialität der Technik und ihren Einfluß auf den Gehalt einer Information bleiben dabei wenig berücksichtigt; die Medien selbst werden eher als eigenschaftslose und nicht an der Form mitwirkende Substrate aufgefaßt. Ohnehin kann alles als Medium fungieren, jedes natürliche wie jedes künstliche Element, alles kann Raum für Differenzen schaffen, Formen bilden, die ihrerseits Medien werden, alles kann Milieu, Mitte und Mittel der Vermittlung sein, so daß man zu dem Schluß kommen kann, daß es ohne Medien kein Gegebenes und auch keine Wirklichkeit geben kann. Der Mensch lebt daher, wie Martin Seel es herausgestellt hat, immer schon in einer multimedialen Realität.⁹

Im Kontext dieses Sammelbandes, welcher die *medialen Anatomien* zum Thema hat, ist es angebrachter, auf einen Ansatz zu verweisen, der zum Focus auf die rein operationelle Logik der Kommunikation in einem konträren Verhältnis steht, nämlich auf die mitunter ›anthropomorph‹ bezeichnete Annäherung von Marshall McLuhan, dem Ahnvater fast jeder heutigen Medientheorie, die sich vornehmlich mit Fragen nach der Technik und ihrer *hardware* auseinandergesetzt. Technik gilt McLuhan bekanntlich als

8. Vgl. Niklas Luhmann: »Das Medium der Kunst«, in: *Delfin* 4 (1986), S. 6–15; ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, Kap. 3. Siehe ferner hierzu: Martin Seel: »Medien der Realität und Realität der Medien«, in: Sybille Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 244–268.; Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: ebd., S. 73–94; Thomas Khurana: »Was ist ein Medium? Etappen einer Umarbeitung der Ontologie mit Luhmann und Derrida«, in: Sybille Krämer (Hg.), *Über Medien. Geistes- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* (2000), www.userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/inhalt.html vom 1. Juni 2001, S. 111–143.

9. M. Seel: »Medien der Realität« (Anm. 8), S. 245.

Organerweiterung und Organverstärkung, als künstliche Ausweitung des menschlichen Körpers.¹⁰ Der Körper fungiert hier als Metapher für die Technik wie umgekehrt die Technik als Metapher für den Körper dient. Darin sind seine Thesen gewissermaßen vom ›Mängelwesen‹ Mensch, der sich immer schon über die Technik definiert habe, gar nicht so originell und einzigartig.¹¹ Die technischen Medien werden als Exteriorisierungen des Körpers aufgefaßt, die mechanischen entsprechend als Ausweitungen der Extremitäten, die elektronischen als Veräußerlichung des Nervensystems. Aus dieser Sicht sind es vor allem die *technischen* Funktionsweisen der Medien, welche die Kommunikation bereits vorab bestimmen, unabhängig von den Inhalten, welche durch die Medien erst übermittelt werden sollen: »The medium is the message«. Diese formelartige These wurde zum Topos, auf den viele andere Medientheorien, ob zustimmend und ablehnend, aufbauen.¹² Zu den besonderen Erben dieser Theorie können jene Ansätze gezählt werden, welche vor allem die medientechnologischen Bedingungen der Kommunikation als die wesentlichen Generatoren menschlicher Kultur und Geschichte auffassen und zu deren Ambitionen es gehört, aus der humanistischen, anthropozentrischen, metaphysisch fundierten und daher hoffnungslos veraltete Geisteswissenschaft eine taugliche und realitätsnahe Ingenieurwissenschaft zu bilden.¹³

Es ist nicht zu bestreiten, daß Kultur – im weitesten Sinne des Wortes – und ihre Menschenbilder immer auch von den Produktionen und Konstrukten ihrer Aufschreibe-, Speicher- und Übertragungsmedien abhängig sind und daß durch diese auch die Wahr-

10. Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: Penguin 1964.

11. Zum ähnlichen metaphorischen Gebrauch vgl. Jürgen Habermas: *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1968. Kritisch dazu auch: Georg Christoph Tholen: »Die Zäsur der Medien«, in: S. Krämer (Hg.), *Über Medien* (Anm. 8), S. 144–159. Vgl. auch Arnold Gehlen: *Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 1, hg. von K.-S. Rehberg, Frankfurt/Main: Klostermann 1993.

12. Vgl. etwa das McLuhan-Programm an der University of Toronto, das von Derrick de Kerckhove geleitet wird. Siehe auch: Derrick de Kerckhove: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, München: Fink 1995.

13. Vgl. vor allem: Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München: Fink 1985; ders., *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann und Bose 1986; ders., *Die Nacht der Substanz*, Bern: Benteli 1990; ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993; Norbert Bolz: *Theorie der neuen Medien*, München: Fink 1990; ders., *Am Ende der Gutenberg-Galaxis*, München: Fink 1993.

nehmung und ihre Codierung wie überhaupt alle sozialen Prozesse großen Veränderungen unterliegen.¹⁴ Eine solche Perspektive scheint angesichts der hohen Ausdifferenzierung der Medien und der Komplexität und Allgegenwart ihrer Techniken relevanter denn je zu sein, verbunden mit dem Rückschluß, daß es sich noch niemals anders verhalten habe. Hier werden die Grenzen zwischen natürlichen und technischen, biologischen und künstlichen, menschlichen und maschinellen Systemen hinfällig, und das menschliche Subjekt erscheint nur mehr als Appendix im Apriori der Medienwelt, so daß die Technik nicht mehr als Prothese des Menschen, sondern umgekehrt der Mensch bereits als Anhängsel der kybernetischen Apparate und Maschinen der Informationstechnik verstanden wird.¹⁵

Gegen eine solche materialistische Reduktion menschlicher Kultur auf die Geschichte der modernen elektronischen Technologie und die damit verknüpfte einseitige Kausalität ist inzwischen viel Kritik laut geworden.¹⁶ Die technologische Ausweitung des Menschen, die sich in dem Maße verselbständigt hat, wie ihr ein der Natur strukturell ähnliches Leben und lernfähige Intelligenz zugeschrieben wird, beschreibt gewiß eine entscheidende anthropologische Prämisse der Kulturgeschichte, aber nicht allein die eigentliche und letzte Fundierung. Dafür lassen sich leicht Beispiele finden,

14. Vgl. hierzu etwa auch Edith Decker/Peter Weibel (Hg.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*, Köln: DuMont 1990; Götz Grossklaus: *Medienzeit – Medienraum. Zum Wandel der raum-zeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995; Martin Burckhardt: *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1994; Manfred Faßler: *Cyber-Moderne. Medienrevolution, globale Netzwerke und die Künste der Kommunikation*, Wien, New York: Springer 1999.

15. Vgl. dazu M. Faßler: *Cyber-Moderne* (Anm. 14); dann vor allem die Schriften von Norbert Bolz (s. Anm. 13), der sich heute allerdings von dieser Sichtweise wieder distanziert; vgl. das Gespräch mit R. Maresch unter www.microflash.2y.net/~maresch/inter/inter12.htm vom 1.6.2001. Kritisch dazu Georg Christoph Tholen: »Die Zäsur der Medien« (Anm. 11); ders., »Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele zwischen Mensch und Maschine«, in: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.), *Computer als Medium*, München: Fink 1994, S. 111–135.

16. Vgl. Hans Ulrich Reck: »Kunst durch Medien«, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans Ulrich Reck (Hg.), *Insenzierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien, New York: Springer 1996, S. 45–62; Versuch einer Revision und Zusammenführung beider Modelle bei Hartmut Winkler: »Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus anthropologische Mediengeschichtsschreibung«, in: Heinz-B. Heller u.a. (Hg.), *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg: Schüren 2000, S. 9–22.

gerade auch im Bereich der Bilder, die zumindest deutlich machen, daß man Medien nicht ohne weiteres von den Botschaften trennen kann, welche von jenen getragen und übertragen werden. So ist etwa leicht zu zeigen, daß in der Sendung wie im Gebrauch der televisionären Bilder immer auch alte Rituale bedient und wirksam werden, die nicht nur Sache der Technik sein können.¹⁷ Es ist aufschlußreich, die technischen und materiellen Grundlagen eines Gemäldes der Renaissance als Grundlagen eines bestimmten Weltbildes zu sehen, aber es ist evident, daß damit noch nicht alles, sagen wir, über ein bestimmtes Porträt ausgesagt ist. Ein Fernsehmonitor wäre nur ein rauschender und flimmernder Kasten, wenn er keine Bilder empfangen und übertragen würde. Kurzum: Jedes Bildmedium ohne Bild ist gleichsam eine leere Hülle, wie es umgekehrt kein Bild ohne ein Medium geben kann. Bilder sind mit ihren Medien und *vice versa* so eng ineinander verbunden, daß es große Schwierigkeiten macht zu unterscheiden, wo nur das Bild und wo allein das Medium ist. Das Bild scheint am meisten dort zu sein, wo das Medium kaum oder gar nicht sichtbar und erahnbar ist oder das mediale Bild schon in einer Weise verinnerlicht worden ist, daß nicht mehr zwischen innerem und äußerem Bild unterschieden werden kann; während das Bild dann verschwindet, wenn allein das Medium betont wird und in den Vordergrund rückt.

Letztlich war es aber auch diese ›anthropomorph‹ und technologisch argumentierende Medienwissenschaft, die das Bewußtsein dafür geschärft hat, daß man es im Falle der Bilder, wissend oder unwissend, immer schon mit Bildmedien zu tun hatte. Und so sehr man verführt ist und verführt werden soll, die Medien zu übersehen und zu vergessen, um die Metaphysik eines Bildes *unmittelbar* zu empfangen, so sehr ist man sich darüber im klaren geworden, daß Bilder immer an die physische Materie und an die Funktionsweisen ihrer Medien gebunden sind und daß es diese sind, welche die Referenz an eine wie immer auch gedachte Wirklichkeit und Fiktion steuern. Es ist daher nicht zuletzt die Glaubwürdigkeit der Bildmedien selbst, an der sich jeder Bilderstreit bis hinein in die Gegenwart entzündet hat. Das reicht von Platons Kritik an den materiellen Bildern als bloße *phantasmata* bis hin etwa zu Jean Baudril-

17. Götz Grossklaus: »Welt-Bilder – Welt-Geschichten. Schrecken und Banung in Nachrichtentexten des Fernsehens«, in: Julika Griem (Hg.), *Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*, Tübingen: Narr 1998, S. 166–180; Hartmut Böhme: »Zur Theologie der Telepräsenz«, in: F. Hager (Hg.), *KörperDenken* (Anm. 4), S. 237–249.

lard, für den es nur mehr eine Hyperrealität von Simulationsbildern gibt. Apokalyptische Visionen haben ebenso wie Utopien und Heilsversprechungen stets die neuen Medien begleitet. Daher kann hier ansatzweise und komplementär von einer *Anthropologie* der Bildmedien die Rede sein, die sich grundlegend von dem unterscheidet, was allgemein hin als ›Medienanthropologie‹ bezeichnet wird.¹⁸ Es soll weder nur um eine ›harte‹ Technikgeschichte auf der einen Seite noch nur um Ikonologie oder um eine von Material und Körper abstrahierte Semiotik gehen, sondern vielmehr um die ebenso *symbolische*, d.h. um die immer auch kulturell codierte, trainierte und vereinbarte Interaktion von Bild, Medium und Körper.

Man kommt dennoch nicht umhin, wenigstens in einem bescheidenen Ansatz zu definieren, was man in diesem Zusammenhang unter einem ›Medium‹ versteht, wobei man sogleich einschränkend hinzufügen muß, daß dies ein moderner Begriff ist, der sich nicht ohne weiteres historisch generalisieren läßt und dessen Geschichte selbst noch nicht ausreichend geklärt worden ist.¹⁹ Er wird daher zunächst als ein Arbeitsbegriff verwendet, der eine *dispositive* Einheit meint sowohl von der Technik (in einem weiten sozialen Sinn), mit welcher die Bilder produziert werden, als auch von dem letztlich Bildträger (und seinem sozialen Raum), welcher die Bilder zur Erscheinung bringt, seien dies nun bemalte Wände, Photographien oder elektronische Bildschirme. Manche Medien integrieren oder simulieren eine Reihe anderer Medien in sich, weshalb die Bezeichnung ›Multimedia‹, bei aller verflachenden Popularität, gar nicht so unzutreffend ist. Eine besondere Frage, die schon häufig diskutiert, ist die, ob man den Computer als ein Medium begreifen kann.²⁰ Und hier müssen grundsätzliche Unterscheidungen getrof-

18. Etwa gegenüber dem Gebrauch dieses Begriffs bei Hartmut Winkler: »Die prekäre Rolle der Technik«, der von der Auswirkung der sozialen Praxis auf die Struktur der Technik wie umgekehrt und in wechselseitiger Beziehung von Auswirkungen der Medien auf das Verhalten und die Wahrnehmung des menschlichen Subjekts ausgeht. Damit sind im wesentlichen die diskursanalytischen, soziologischen oder psychologischen Annäherungen an die Medienkultur gemeint, die sich in vielem mit dem überschneiden, was im anglo-amerikanischen Kontext als »Media Anthropology« bezeichnet wird. Vgl. Susan L. Allen (Hg.): *Media Anthropology. Informing Global Citizens*, Westport, London: Bergin & Garvey 1994. Als Gegenposition dazu W. Müller-Funk/H.U. Reck (Hg.): *Insenzierte Imagination* (Anm. 16).

19. Zuletzt dazu: Jochen Hörisch: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt/Main: Eichborn 2001.

20. Elena Esposito: »Der Computer als Medium und Maschine«, in: *Zeit-*

fen werden. Jedenfalls hat man es immer mit technisch-medialen Bildern zu tun, sei es auf dem Tafelbild oder auf dem Bildschirm.²¹ Bildmedien sind daher als symbolische *interfaces* und *Schnittstellen* zu verstehen, deren Begrifflichkeit man wiederum als Metaphern dem Körper und des Gesicht entlehnt hat: als Schnittstellen zwischen der äußeren Wirklichkeit oder der rein imaginierten Virtualität und den mentalen, in die Imagination und Erinnerung einwirkenden und dort wiederum entstehenden Bilder, die letztlich an den Körper gebunden sind.

Damit ist ein Verhältnis angesprochen, dem hier eine zentrale Bedeutung zufällt: das Verhältnis oder, besser, die Korrelation von Bild, Körper und Medium. Und dieses soll weniger im Sinne der anthropomorphen Modelle als prothesenhaft gedachte technische Erweiterung des Körpers verstanden werden, sondern vielmehr als ein Pendant- und Ersatzverhältnis: das Bild als stellvertretender Ersatz und als *Re-Präsentation* eines nicht präsenten oder rein imaginären Körpers, als Veräußerlichung und *Verkörperung* eines ursprünglich Körperhaften, wozu es eben eines externen Mediums bedarf. Und diese medialen Verkörperungen werden wiederum im körperlichen oder, philosophischer gesprochen, im *leiblichen* Akt der Wahrnehmung verinnerlicht, re-animiert und wieder reflektiert, so daß ein permanent sich wechselseitig bedingender Prozeß stattfindet zwischen den Bildern, die gemacht werden, den Medien, die sie verkörpern und zur Erscheinung bringen, und den Körpern, von denen sie losgelöst und zugleich wieder wahrgenommen werden.

Es ist für das Folgende angebracht, die vorangestellten abstrakten Thesen am Fall einiger konkreter Beispiele zu veranschaulichen, an Beispielen, die allesamt mit dem Verhältnis von Bild und Tod etwas zu tun haben und an denen sich die beschriebene Konstellation von Bild-Körper-Medium sehr deutlich darstellen läßt.

Bild und Tod. Scheinleib und Repräsentation

Das enge Verhältnis von Bild und Tod kann man zunächst mit der pauschalen Bemerkung umreißen, daß die gesamte Geschichte aller

schrift für Soziologie 1 (1993), S. 338–354; N. Bolz/F. Kittler/G.C. Tholen (Hg.): *Computer als Medium* (Anm. 15); Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München: Boer 1997; S. Krämer (Hg.): *Medien, Computer, Realität* (Anm. 8).

21. Vgl. Lev Manovich: »Eine Archäologie des Computerbildschirms«, in: *Kunstforum international* 132 (1996), S. 124–135; ders., *Language of New Media*, Cambridge/MA, London: MIT Press 2000.

Medien, die der Mensch jemals erfunden hat, mit der Entäußerung und dem Tod des körperlichen Subjektes auf das engste verknüpft ist. Das ist bereits die ikonoklastische und medienkritische Metaebene einer Bild- und Technikkritik, die sich in vielen Medientheorien wiederfindet und derzufolge meist das, was als authentische Erfahrung und Geste vom Körper abgesondert und auf externe Speichermedien übertragen wird, ohnehin schon tot, getötet, amputiert, verfälscht oder verstümmelt ist. Der Ausgangspunkt ist vielmehr die anthropologisch formulierte These, daß die Erfahrung und mit dieser die Vorausahnung des natürlichen Ereignisses des Todes zu den Generatoren der Kultur des Bildes zählen, wobei der Tod, wie gesagt, ganz und gar nicht als Motiv einer Darstellung aufzufassen ist, sondern eher als Motivation dafür, überhaupt ein Bild zu machen.²² Das Bild entsteht in einer Lücke, welche die Toten in ihrem sozialen Umfeld hinterlassen haben, und wird gegen den Körper, den sie verloren haben, eingetauscht. Im Sinne von Jean Baudrillard kann man von einem symbolischen Tausch sprechen:²³ Das Bild als Double des Körpers gibt dem Körper ein *Medium* zurück, in dem er gegenwärtig bleiben kann. Es trägt also eine Referenz auf etwas Abwesendes in sich, und doch kann diese Referenz nur durch den Umstand bestehen, daß das Bild in der Evidenz des ›Hier und Jetzt‹ als anwesend erfahren wird. Und diese Anwesenheit wiederum gründet sich wesentlich darauf, daß es in einem Medium verkörpert oder auf ein Medium übertragen wurde, das eben seinen Raum mit dem Raum des lebenden Betrachters teilt. Dabei kommt es in nicht allen Fällen auf eine mimetische Referenz an, sondern ebenso überhaupt auf die Spur der ehemals physischen Präsenz.

Der Suche nach medialen Ersatzkörpern in der Kulturgeschichte eröffnet sich ein unüberschaubares Feld, dessen unterschiedlichste Vorstellungen vom Tod sich kaum auf den Nenner einer anthropologischen Konstante bringen lassen, dessen Variablen aber dennoch anzeigen, daß die Bildkultur dort einen ihrer anthropologischen Ursprünge hat.²⁴ Hierzu gehören unter anderem

22. Vgl. Hans Belting: »Bild und Tod. Verkörperung in frühen Kulturen«, in: ders., *Bild-Anthropologie* (Anm. 1), S. 143–188.

23. Jean Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard 1976 (deutsch: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz 1991).

24. H. Belting: »Bild und Tod« (Anm. 22); Jan Assmann: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000; Thomas Macho: »Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich«, in: J. Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie* (Anm. 24), S. 89–120; Jan Assmann/Rolf Trauzettel (Hg.): *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwis-*

auch die Bildgattungen der Votivfiguren, der Totenmasken, der *Effigies* aus Holz und Wachs der dynastischen Bestattungsrituale (Abb. 1, S. 423). Und man wirft leicht einen Blick auf diese Puppen, der bereits von den modernen Schaufensterpuppen und den Wachsfigurenkabinetten konditioniert ist, die in der Tat als historische Derivate einer sehr langen Geschichte aufgefaßt werden können. Oder man wertet sie, wie das vor allem in den 1910er und 20er Jahren gemacht worden ist, als Atavismen und als *Nachleben* primitiver Animationspraktiken.²⁵ Und einiges scheint dafür zu sprechen: dieser faszinierende wie zugleich fast erschreckende Naturalismus, der täuschend echt, trotz aller Starrheit, mit natürlichen Haaren und Glasaugen einen lebendigen Körper zu simulieren scheint, die Lebensgröße der Figuren und schließlich die häufige Verwendung einer wächsernen Totenmaske, in die sich per Abdruck jede feinste Linie der Matrix des vormals lebendigen Gesichtes selbst eingeschrieben hat.

Carlo Ginzburg hat vor einiger Zeit darauf hingewiesen, daß gerade diese königlichen *Effigies*, die übrigens ausschließlich in der Animation des Rituals eine Bedeutung hatten, als »Repräsentationen« bezeichnet wurden.²⁶ Doch inwieweit hier überhaupt ein natürlicher Körper nachgeahmt und wörtlich *re-präsentiert* werden soll oder inwieweit eher ein sozialer Körper im politischen Sinn repräsentiert ist, kann im gegebenen Rahmen nicht diskutiert werden.²⁷ Auch wenn ein abstrakter politischer Körper gemeint ist, so scheint immerhin ein Widerspruch zu der aufwendig simulierten Ähnlichkeit zu bestehen, die primär wohl nicht allein der Erinnerung dient, sondern ebenso der unmittelbaren *Vergegenwärtigung* eines Körpers. Wichtig ist hier, wie schon betont, der physisch nachahmende und überhaupt der physische und analoge Bezug zum Vorbild durch den Abdruck. Es soll daher vor allem auf die besondere Beziehung von Körper und materiellem Substrat eingegangen werden, auf die »Logik des Abdrucks«, dessen nur anthropologisch aufzufassendes Spektrum Georges Didi-Huberman, mit großzügiger

senschaftlichen Thanatologie, München, Freiburg: Alber 2000; Jan Assmann: *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*, München: Beck 2001.

25. Julius v. Schlosser: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs*, hg. von Th. Medicus, Berlin: Akademie 1993.

26. Carlo Ginzburg: »Repräsentation – das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand«, in: ders., *Holztaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1999, S. 97–119.

27. Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton UP 1957 (deutsch: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie im Mittelalter*, München: dtv 1994).

Geste, von der Prähistorie bis zur Posthistoire verfolgt hat.²⁸ Der Abdruck eines Körpers, ob zufällig oder bewußt hervorgebracht, ist immer die Geste der Markierung und die Spur einer Anwesenheit, die zugleich eine fundamentale Abwesenheit beschreibt. Das Verfahren des Abdrucks garantiert eine authentische Übertragung und Verewigung eines vergänglichen Körpers in eine andere, dauerhaft bleibende Materie. Dabei sind die ältesten Handspuren nicht minder exakt als ein Siegelzeichen oder ein photographisches Bild.²⁹

Die photographische Repräsentation

In diesem Zusammenhang scheint die Technik des ältesten der neuen Medien, der Photographie, sehr rudimentär aufgefaßt, gar nicht so neu zu sein, obgleich, zu Recht, oft genug argumentiert wird, daß mit den apparativ generierten Bildern der Photographie die größte ontologische Zäsur in der Geschichte der Bilder stattgefunden habe.³⁰ Und auch die Photographie von 1843, die Robert

28. Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999. Auch André Bazin verwies bereits auf die logische Affinität der Photographie zu anderen Abdruckverfahren der Geschichte und ihrer Bedeutung für die moderne Kunst; vgl. André Bazin: »Ontologie des fotografischen Bildes (1958)«, in: ders., *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: DuMont 1975; vgl. aber auch Susan Sontag: *Über Photographie*, München: Hanser 1978, S. 147; ferner Boris Groys: »Die Wahrheit der Photographie«, in: ders., *Logik der Sammlung*, München: Hanser 1997, S. 127–147.

29. Es ist natürlich einzuräumen, daß das Photo, das wesentlich auch mit dem Blick eines Subjektes agiert, nicht einfach einer Fußspur gleichzusetzen ist. Zwischen dem Subjekt und seiner Spur hat sich das genau registrierende und übertragende Objektiv der Kamera eingeschaltet. Doch bereits das griechische Wort *typein*, das in den Bezeichnungen Daguerreotypie oder Kalotypie erscheint, weist darauf hin, daß man die Photographie ursprünglich als einen Abdruck aufgefaßt hat. Gerade die einfache wie verblüffende Mechanik der sich selbst einschreibenden Natur hat bereits einen der Erfinder der Photographie, William Henry Fox Talbot, dazu veranlaßt, die theoretischen Implikationen des »Pencil of Nature« genauer zu beschreiben. Vgl. Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature* (1844), Florenz 1976.

30. Als – vermeintlich – erstem technischen Bild attestierte Vilém Flusser dem Photo einen neuen ontologischen Status, da es nicht mehr in direkter Beziehung zur Wirklichkeit stehe, sondern nunmehr ein apparatives Konstrukt einer mathematisch-perspektivischen Abbildung zeige, welches zudem auch die zweidimensionale Pixel-Struktur des Computerbildschirms vorwegnehme. Vgl. Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography 1983. Vgl. dazu auch

Adamson von Octavius Hill anfertigte, ist natürlich apparativ erzeugt, schon beliebig oft reproduzierbar und muß überdies sehr genau als *Inszenierung* ihrer Zeit gelesen werden (Abb. 2, S. 424). Und dennoch hat man es mit einer bildtheoretisch immer auch noch interessanten und bekannten Tatsache zu tun, daß man hier die mechanisch erzeugte Lichtspur eines einmaligen und unwiederbringlichen, aus dem Kontinuum von Raum und Zeit einmal herausgeschnittenen, quasi eingefrorenen, mumifizierten Moment sieht, der in diesem Falle die ehemalige Anwesenheit eines Körpers bezeugt und damit ebenso den Riß zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Nähe und Ferne, Berührung und Distanz.³¹

Es ist zur Genüge bekannt, daß es vor allem Roland Barthes war, der die Dialektik des »Es-ist-so-gewesen« zum *Wesen* des photographischen Bildes erhob, doch letztlich ganz mit dem schon älteren Blick darauf, daß der auf die kalte und untaktile Fläche gebannte und verzerrt dargestellte Mensch ohnehin schon als »Tod in Person« (*Morte en personne*) erscheint, quasi als Gespenst, das uns aus einem medialen Jenseits anstarrt.³² Und daher ist die Photographie für ihn ganz und gar nicht ein Medium sublimierender Erinnerung, sondern verweist nur auf die asymbolische Tatsache, daß man in jedem Photo nur seinem zukünftigen eigenen Tod begegnet.

Die todbringenden und kaltstellenden Eigenschaften des modernen Speichermediums der Photographie sind immer wieder in

Birgit Richard: *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*, München: Fink 1995, vor allem S. 32ff.

31. Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch eines theoretischen Dispositivs*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1998; Martin Schulz: »Spur des Lebens und Anblick des Todes. Die Photographie als Medium des abwesenden Körpers«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3 (2001), S. 305–331; vgl. auch Thomas Macho: »Bilder und Tod. Die Zeit der Fotografie«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 78 (2000), S. 5–14.

32. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard 1980 (deutsch: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985). Zur psychoanalytischen Dimension des Textes von Barthes siehe: Elisabeth Bronfen: »Tod: der Nabel des Bildes«, in: *Kritische Berichte* 4 (1993), S. 74–89. Siehe ferner Jacques Derrida: *Die Tode des Roland Barthes*, Berlin: Merve 1997. Vgl. auch die gewisse Affinität mit den bereits 1927 formulierten Thesen von Siegfried Kracauer: »Die Photographie«, in: ders., *Schriften, Bd. 5. 2: Aufsätze 1927–1931*, hg. von Inka Müller-Bach, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 92–110; vgl. dazu auch B. Groys: »Die Wahrheit der Photographie« (Anm. 28).

den Blickwinkel des theoretischen Interesses gerückt worden.³³ Doch dies ist, wie erwähnt, die eine mögliche und schon metakritische Seite der Betrachtung. Eine etwas andere Perspektive zeigt sich, wenn man den alltäglichen und rituellen Gebrauch der photographischen Bilder in den Blickpunkt rückt, der eine ungebrochene Kontinuität bis in die Gegenwart aufweist.³⁴ Es scheint überflüssig zu erwähnen, daß die Photographie im 19. Jahrhundert zum dominierenden bildlichen Erinnerungsmedium geworden ist, was gewiß in besonderem Maße von den neuen technischen und ökonomischen Möglichkeiten abhängig ist, aber nicht allein von diesen (Abb. 3, S. 425). Es entstehen die Photoalben, errichtete »Totenreiche«, wie Friedrich Kittler sie nannte, die Friedhofsphotographie, die Erinnerungsphotographien auf Kommode und Schreibtisch, die *funeral* und *memorial photography*.³⁵ Das mechanisch exakte Verfahren der Photographie, das unleugbar die gewesene Anwesenheit eines Menschen garantieren konnte, bedingte nicht zuletzt das breite Spektrum magischer, irrationaler, affektiver bis psychotischer Bindungen an das Bild der Geliebten, das als Reliquie und Fetisch die Präsenz des abwesenden Körper halluzinieren läßt.³⁶

Verschiedene alte Mythen und Ursprungslegenden sind mit der Photographie noch strukturell verwandt. Dazu gehören etwa die Abdruckbilder in den christlichen Legenden, die *acheiropoietia*, die

33. Vgl. B. Richard: *Todesbilder* (Anm. 30), S. 29ff.; vor allem Friedrich Kittler macht auf die enge Allianz der Photographie mit der Schußwaffentechnik aufmerksam, für welche die »chronophotographische Flinte« von Jean Marey das beste Beispiel bietet. Dieses Verhältnis spiegelt sich nicht zuletzt in den photographischen Eingriffen des »Schießens«, »Erlegens«, »Jagens«; vgl. F. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter* (Anm. 13), S. 175ff.

34. Vgl. B. Richard: *Todesbilder* (Anm. 30).

35. Zur Entstehung des Photoalbums Ellen Maas: *Das Fotoalbum 1858–1918*, München 1975; zum weiten Feld der *funeral* und *memorial photography*: Stanley Burns: *Sleeping Beauty. Memorial Photography in America*, Altadena 1990; Jay Ruby: *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Cambridge/MA, London: MIT Press 1995, S. 49ff.

36. Vgl. Robert Castel: »Bilder und Phantasiebilder«, in: Pierre Bourdieu u. a. (Hg.), *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Kunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 235–256; Christian Metz: »Photography and Fetish«, in: *October* 34 (1985), S. 81–90; David Freedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press 1989; viele Quellen hierzu auch bei Mary Warner Marien: *Photography and Its Critics. A Cultural History 1839–1900*, Cambridge/MA, London: MIT Press 1996, S. 10ff.

nicht von Menschenhand gemachten Bilder, oder die antiken Legenden der Schattenbilder, die von den Ursprüngen des Bildermachens erzählen.³⁷ Die Photographie, also wörtlich die Malerei mit Licht, hätte man ebenso gut als Skigraphie, als Schattenmalerei, bezeichnen können, was William Fox Talbot, einer der Erfinder der Photographie, für kurze Zeit in Erwägung zog.³⁸ Der hochgelehrte Mann wußte genau, daß letztere Bezeichnung einen Zusammenhang mit der antiken Schattenmalerei herstellen würde. Plinius d.Ä. hat bekanntlich die Legende vom Ursprung des Schattenbildes beschrieben: Ein Mädchen hält per Zeichnung den Schattenumriß fest, den ihr Geliebter, der sie verlassen muß, auf die Wand projiziert. Der festgehaltene flüchtige Schatten kennzeichnet daher, ähnlich der Photographie, immer eine *gewesene* indexikalische Referenz. Dabei verhält sich der Schatten zum Körper wie das Bild zum Körper. Beide sind an ihn gebunden, doch grundsätzlich von ihm unterschieden. Die Grenze zwischen Bild und Körper läßt sich ebensowenig überschreiten wie die Grenze zwischen Leben und Tod.

Wo der Schatten eines Körpers festgehalten werden konnte, da mußte auch einmal Licht gewesen sein. Die Physik der abgelenkten Gegenstände schien mit dem immateriellen Prozeß ihrer Erzeugung eine metaphysische Verbindung einzugehen. Das Licht wurde seit jeher als Verbindungsglied zur jenseitigen göttlichen, unsichtbaren und spirituellen Welt verstanden, das in der materiellen Welt seine Spuren hinterläßt. Die Geister der spiritistischen Séancen machten sich nicht nur durch Geräusche und Stimmen bemerkbar, sondern zeigten sich auch als Lichterscheinungen (Abb. 4, S. 426).³⁹ Und es war nur konsequent und einsichtig, daß das alchemistische Wunder der Photographie, von dessen Anfängen man sich kaum mehr einen Begriff macht, sich mit der Welt des Spiritismus verband; und man fand leicht Grund für die Annahme, daß in der sich selbst einschreibenden Zeichnung des Lichts sich auch das Reich der Schemen und Schatten zu Wort melden würde. Man traute es der sogenannten »Geisterphotographie« zu, die Strahlen aus dem Jenseits der toten Körper empfangen und verbildlichen zu können. Es ist aufschlußreich zu sehen, wie der Begriff des spiritisti-

37. Vgl. M. Schulz: »Spur des Lebens« (Anm. 31), S. 315ff.

38. Hubertus v. Amelnunx: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch W.H. Fox Talbot*, Berlin: Nishen 1989.

39. Ausstellungskatalog *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern: Cantz 1997; Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink 1998, S. 10ff.

schen Mediums, das den Toten einen Körper lieh, sich mit den neuen technischen Medien verband.⁴⁰

Digitale Körper

Die Ausführungen zum Verhältnis von Bild, Körper und Medium sollen mit einem Beispiel aus der Gegenwart der digitalen Techniken beschlossen werden: Eines der »Fictitious Portraits« des amerikanischen Künstlers Keith Cottingham scheint eine Photographie zu sein (Abb. 5, S. 427): Auf ihr meint man, einen Jüngling zu sehen, der nur etwas eigenartig und mit einigen Fehlstellen vor einem dunklen und undifferenzierten Hintergrund plaziert ist. Auch wenn man vor dem »Original« stünde, obgleich von einem solchen nicht die Rede sein kann, würde man glauben, man hätte eine Photographie vor sich. Und doch sieht das, was man sieht, nur aus wie eine Photographie und ist, bis auf wenige eindeutige Indizien, kaum von einer echten Photographie zu unterscheiden. In Wirklichkeit handelt es sich um ein Bild, das fast ausschließlich mit den Algorithmen einer *software* für Computergraphik und auf einem elektronischen Bildschirm mit hoher Bildauflösung erstellt und welches im Anschluß als Diafilm ausbelichtet und entwickelt worden ist.⁴¹ Man hat es daher nicht einfach mit einer digitalisierten Photographie zu tun, sondern mit einem von Grund auf computergenerierten Bild, wofür sich mittlerweile die etwas simplifizierende Bezeichnung *Post-Photographie* eingebürgert hat.⁴² Sein eigentliches Trägerme-

40. Zur Geisterphotographie siehe den Katalog *Im Reich der Phantome* (Anm. 39); ferner: Georgina Houghton: *Chronicles of the Photograph of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the Material Eye*, London 1882; R. Krauss: *Das Photographische* (Anm. 39), S. 29; zur Verbindung von Spiritismus und neuer Technik: F. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter* (Anm. 13), S. 175ff.; Marion Aubrée/Francois Laplantine: *La table, le livre et les esprits*, Paris: Gallimard 1990, S. 45ff.

41. Vgl. Annette Hüscher, »Schrecklich schön. Zum Verhältnis von Körper, Material und Bild in der Post-Photographie«, in: H. Belting/U. Schulze (Hg.), *Beiträge zu Kunst und Medientheorie. Projekte und Forschungen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe*, Ostfildern: Cantz 2000, S. 33–46.

42. Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991; William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge/MA, London: MIT Press 1992; Martin Lister (Hg.): *The Photographic Image in Digital Culture*, London, New York: Routledge 1995; Ausstellungskatalog *Fotografie nach der Fotografie*, hg. von H. von Amelnxen/S. Iglhaut, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995.

dium ist nicht ein materielles Artefakt, sondern der elektronische Bildschirm; es gibt kein physisches Negativ, sondern nur einen immateriellen, zahlencodierten Datensatz, dem es bekanntlich ziemlich gleichgültig ist, ob seine Information als Ton, Text oder Bild wiedergegeben wird.

Es bleibt in diesem Zusammenhang nur die einfache Erkenntnis, daß dieser Jüngling nie gelebt hat und infolgedessen auch nicht sterben muß. Und man würde dieser lapidaren Tatsache keine Beachtung schenken, wenn man es etwa mit einer Fiktion der Malerei zu tun hätte. Dieser Gedanke wird relevant allein in der fast perfekten *Simulation* der Photographie. Und dieser Sachverhalt erhält vor dem Hintergrund der Post-Human-Debatten, auf die anfangs hingewiesen wurde, einen weiten Horizont. Das Thema ›Bild und Tod‹, das zuletzt auf die mediologischen Bedingungen der photographischen Repräsentation fokussiert wurde, ist damit keineswegs abgeschlossen. Es gewinnt aber andere Dimensionen des Variablen, Virtuellen und des Konstruierten, die nicht mehr zur engeren Geschichte der Photographie gehören. Von einer fundamentalen Kulturrevolution oder Kulturkrise zu sprechen, wäre allerdings eine voreilige Diagnose. Vor den Bildschirmen der digitalen Welt sitzen immer noch die alten und sterblichen Körper, auf deren Trägheit schließlich Verlaß ist. Mit dieser Bemerkung ließ Hans Magnus Enzensberger seinen Essay über *Das digitale Evangelium* enden.⁴³ Ebenso ist Verlaß auf die Falschheit, Künstlichkeit und Flüchtigkeit dieser Bilder, wie jede leibliche Wahrnehmung schnell bemerkt und jedes nüchterne Wissen leicht erkennt.

43. Hans Magnus Enzensberger, »Das digitale Evangelium«, in: *Der Spiegel* 2 (2000), S. 92–105.