

Leseprobe aus:

Helmut Lethen

Der Schatten des Fotografen



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

Helmut Lethen

Der Schatten des Fotografen

Bilder und ihre Wirklichkeit

Rowohlt · Berlin

1. Auflage März 2014
Copyright © 2014 by Rowohlt · Berlin
Verlag GmbH, Berlin
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat Frank Pöhlmann
Satz aus der Dante, InDesign
Gesamtherstellung CPI books GmbH, Leck
Printed in Germany
ISBN 978 3 87134 586 9

Inhalt

Aus zweiter Hand 9

I. Nichts dahinter 21

Das Portal 23 | Das Schicksal der Präsenz in
der Ironiemaschine 39

II. Die Schwerkraft des Wirklichen 53

Barthes' Pendel 59 | Kracauers Liebeslehre 68

III. Verlassenheit 89

Die Magie der Silbersalze 91 | Robert Capas Landung
im Labor 115 | Die Madonna des New Deal 128

IV. Durchs tiefe Tal 149

Schrecken im Schneewittchensarg 158 | Der Schatten
des Fotografen 178

V. Nichts darunter 199

Sowjetische Unterwäsche 203 | Nackt im Lentos 223

Den Fluss durchqueren, indem man nach
Steinen tastet 234

Anmerkungen 239 | Literatur 257

Dank 267 | Editorische Notiz 268

Bildnachweis 269

Für meinen Bruder Hanswilli

Aus zweiter Hand

Am Morgen des 24. April 1952 ging durch meine Vaterstadt Mönchengladbach das Gerücht, ein Mord sei geschehen. Der Küster des Gladbacher Münsters St. Marien sollte, wie man erst munkeln und tags darauf öffentlich verlautbart hörte, seine Ehefrau mit dem Beil erschlagen und die Leichenteile unter den sterblichen Überresten des Propstes versteckt haben, der zu dieser Zeit im Münster aufgebahrt wurde. Dass sich das Gerücht um Helpenstein, so der Name des Küsters, in der Stadt wie Gestank verbreitete, kann ich selbst bezeugen. Wir Kinder konnten uns nicht dagegen wehren, es erfüllte uns mit bilderlosem Schrecken.

Ein Bericht vom 28. Mai 1952 aus dem Online-Archiv des *Spiegel* zeigt allerdings, dass es nicht ganz so war, wie es mir meine Erinnerung eingeflüstert hat. Der Fall wird darin mit leichten Anklängen einer Moritat geschildert, was nahelag: Schon einige Tage nach der Entdeckung der Leiche hörten wir die Erwachsenen ein Lied summen, das nach der Hinrichtung des Serienmörders Fritz Haarmann 1925 die Runde gemacht hatte. Jetzt hieß es: «Warte, warte nur ein Weilchen / Bald kommt Helpenstein auch zu dir / Mit dem kleinen Hackebeilchen ...» Ich zitiere den Anfang

des Berichts, weil die Atmosphäre meiner Heimatstadt in den fünfziger Jahren wie Dunst daraus aufsteigt:

«Als seine Eminenz der Weihbischof von Aachen, Dr. h. c. Johannes van der Velden, am 18. April 1952 in der Hauptpfarrkirche St. Mariä zu Mönchengladbach das feierliche Totenamt für den am 15. April an Leberkrebs verstorbenen Probst Ferdinand Koenen hielt, wobei ihm der Küster Hans Hubert Helpenstein die liturgischen Geräte reichte, ahnten weder der Bischof noch die Kriminalpolizei, dass sich unter demselben Kirchendach noch eine zweite, bis dahin unentdeckte Leiche befand: die der jungen Küsterfrau Elisabeth Helpenstein.»

Die Frau des Küsters war seit dem 27. Januar vermisst worden, und man hatte bis in die Sowjetzone hinein vergeblich nach ihr gesucht. Dass man die Verschwundene dorthin verschleppt haben könnte, war im Zeichen des Kalten Kriegs nicht unwahrscheinlich. Der Verdacht war nicht auf den Küster gefallen; es hatte die Kriminalpolizei nur irritiert, dass sich sehr spät ein kleiner Junge gemeldet hatte, der am 27. Januar «auf dem mittagsstillen Kirchplatz unter der Sakristei» einen Schrei gehört haben wollte.

Am 23. April, nachmittags gegen fünfzehn Uhr, war es dann so weit. Zwei Putzfrauen feigten die Halle der Hauptpfarrkirche.

«Eine von ihnen ging zum linken Chorflügel hinüber, vermutlich, um hinter der dicht beim Marienaltar stehenden geschnitzten Chorbank ihre Kehrriechschaukel auszukippen. Da bemerkte sie, dass die Chorbank etwa fünf- undzwanzig Zentimeter von der Wand weggerückt war. In dem Zwischenraum aber, am Boden, lag etwas, was die

Putzfrau zuerst für eine umgestürzte Heiligenfigur hielt. Es war die Leiche der Elisabeth Helpenstein. Die Zeiger ihrer Armbanduhr waren auf 18.40 Uhr stehen geblieben.»

Bis zur Entdeckung der Ermordeten hatte es also drei Monate gedauert. Sie war das Ergebnis eines Zufalls, die Kriminalpolizei hatte vollkommen im Dunkeln getappt. Ihr Versagen wurde zum politischen Skandal. Zwar hatten die Beamten auch die Kirche «visitiert», doch beschränkten sich ihre Untersuchungen auf den Dachstuhl, den Glockenturm und die Kellerräume. «Vor dem Gedanken, den sakralen Ort durch Polizeistiefel und schnubbernde Suchhunde entweihen zu lassen, schreckte der protestantische Oberinspektor Birkhahn aus Fingerspitzengefühl zurück. Umso mehr, als sein Vorgesetzter, Mönchengladbachs Polizeichef, Oberrat Schwiete, als gutgläubiger Katholik bekannt ist. «Die Gladbacher hätten mich gesteinigt, wenn ich die vermisste Frau in der Kirche mit Hunden gesucht hätte», argumentiert Birkhahn.»

Sollte ich Extremsituationen leibhaftig erfahren haben, sind sie mir offenbar nicht so in die Knochen gefahren wie angsteinjagende Gerüchte, Bilder oder Filme. Selbst die Aufenthalte im Luftschutzkeller während der Bombenangriffe 1944 scheinen keine traumatische Spur hinterlassen zu haben. Der Ton der Luftschutzsirenen ist mir allerdings im Ohr; vielleicht weil das Gedächtnis von Zeit zu Zeit durch einen Probealarm aufgefrischt wird. Und ich erinnere mich an den Geruch in den Kellern der Ruinengrundstücke, die nach dem Mai 1945 unser Spielplatz waren, den Geruch ausströmenden Gases, des Restkarbids aus den Mantelscha-

len der Bomben, und die allgemeine Schimmel- und Fäulnisatmosphäre der Keller, die den ersten Champignons, die wir nach dem Krieg auf dem Markt in Mönchengladbach bekamen, noch anhaftete. Dieser Geruch hat aber seltsamerweise eher einen nachhaltigen Hunger auf Champignons verursacht als nachhaltigen Schrecken.

Situationen des Mords, extremer Gefahr oder Verlassenheit kenne ich nur aus Erzählungen, Fotografien und Gemälden, Büchern und Fernsehen; aus dem Bilderschatz des Internets. Es sind Unheimlichkeiten aus zweiter Hand. Aber da wir, wie Robert Musil einmal anmerkte, in der Umwelt der Medien wie in einer Nährlösung schwimmen, gehen auch diese vermittelten Schocks unter die Haut. Mit den Abgründen der dreißiger, vierziger Jahre wurde ich erst Mitte der Fünfziger konfrontiert: Ich hörte Berichte vom Selbstmord eines SS-Manns, Lebensmittelhändler auf unserer Rubensstraße und Vater meines Freunds Armin, sah 1957 Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nacht und Nebel*, las kurz vor dem Abitur das Buch *Medizin ohne Menschlichkeit* von Alexander Mitscherlich und sah viel später erst die Fotografien der Ausstellung *Verbrechen der Wehrmacht*. Vom Mordgerücht zum Film, von der Geschichtsschreibung zur Ausstellung – Medien bildeten für mich den Königsweg zum Unheimlichen. Ein Grund mehr, den Versuch zu unternehmen, die Wirklichkeit der Medien zu ergründen.

Als Otfried Preußler (einer der Autoren, die tiefgreifend in die Einbildungskraft mehrerer Nachkriegsgenerationen gewirkt haben und doch nie die Chance hatten, für ihr Werk

den Büchnerpreis zu erhalten) starb und es hieß: «Die großen Kinderbuchautoren legen mit ihren Geschichten einen Kreis um das Ich. Die Entfernung des Ich zur Kindheit ist auch im Alter immer die gleiche»¹, erinnerte ich mich an zwei Bücher aus meiner Kriegskindheit. Das erste war der Bildband *Mein Weg nach Scapa Flow*, in dem der Marineoffizier und U-Boot-Kommandant Günther Prien den Durchbruch des britischen Sicherheitskordons 1940 beschreibt. Das zweite Buch war eine NS-Version der Nibelungensage. Die Schlachtenszenen an Attilas Hof prägten sich unauslöschlich ein und verhinderten, dass ich Mediävist wurde. Preußlers *Räuber Hotzenplotz* oder Michael Endes *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* erschienen erst viel später. Wir lasen sie unseren Söhnen vor.

Vielleicht wird die Behauptung, die Entfernung des Ich zur Kindheit sei immer die gleiche, durch den Verlauf meines Buchs bestätigt und kann den Grund dafür angeben, warum ich zwölf Jahre nach Kriegsende die Szenen des Films *Nacht und Nebel* und vierzig Jahre später Fotografien der Wehrmachtsausstellung als hautnahe Berührungen mit der Wirklichkeit empfand.

Aber natürlich erinnere ich mich nicht nur an Bilder der Finsternis. So prägten sich mir zum Beispiel auch die Kessler-Zwillinge aus der Verfilmung von Erich Kästners *Das doppelte Lottchen* ein – wahrscheinlich war es die in den Nachkriegsjahren grassierende Sehnsucht nach einer intakten Familie, die durch das Kindergehirn spukte. Ich kämpfte, nachdem ich den Film am Silvesterabend 1950/51 im Kino gesehen hatte, noch mit der Unentschlossenheit, wen der beiden Kessler-Zwillinge ich mehr lieben

sollte, als mich im Treppenhaus der Foxterrier des Tierarztes des städtischen Schlachthofs von Düsseldorf, an dem mein Patenonkel Verwaltungsdirektor war, anfiel und in den Hintern biss. Die Spritze, die mir der Tierarzt daraufhin verabreichte, war aus dem Blickwinkel des Elfjährigen wahrscheinlich für größere Tiere vorgesehen, und ich frage mich, ob *hinter* den Szenen der Harmonie, der Wiedervereinigung der geschiedenen Eltern im Kästner-Film, nicht für immer der kurze Schmerz des Foxterrierbisses erhalten bleiben wird.

Um das Schmerzgedächtnis ist es Gott sei Dank schlecht bestellt. Bilder bleiben länger haften. Es fragt sich nur, was diese Bilder ihrem Wesen nach sind. Hatte der Kunsthistoriker Hans Belting recht, als er sie als die «Nomaden der Medien» bezeichnete, die «in jedem neuen Medium, das in der Geschichte der Bilder eingerichtet wurde, ihre Zelte aufschlagen, bevor sie in das nächste Medium weiterziehen»?² Mal tauchen sie in Form von Gemälden, mal in Träumen, mal im Internet auf, und jedes Mal verändern sie sich, mitunter aufgrund eines neuen technischen Verfahrens. Bedeutet das, dass *hinter* der Fotografie, der Schrift und dem Film Tiefenbilder auf Abruf lagern?

Medien sind ohnehin vom Verdacht umgeben, sie würden Dinge verbergen. Was immer auf der Bildfläche erscheint, es stellt sich die Skepsis ein, ob das, was zu sehen ist, nicht nur Fake, Konstruktion oder zumindest eine manipulierte Form der Wirklichkeit sei. Ein Großteil der Medienwissenschaften lebt von diesem Verdacht und erhärtet ihn unentwegt. Periodisch lädt er sich sogar mit Energie auf, wie

Uwe Justus Wenzel in der *Neuen Zürcher Zeitung* während des zweiten Golfkriegs beobachtete: «Es sind dies Zeiten des Krieges, Zeiten, in denen sogar willensschwache Fernsehkonsumenten und abgefeimte Medienzyniker plötzlich wieder «die Wahrheit» wissen wollen.»³ Die gefühlte Nähe des Todes fordere unerbittlich Ernsthaftigkeit und Echtheit, mit der Ironiemaschine der achtziger und neunziger Jahre sei ihr so wenig beizukommen wie mit Theorien der Simulation oder der Auffassung, alle Partikel der Realität seien uns nur als virtuelle zugänglich. Plötzlich traue man, so Wenzel, den «Bildern der eingespannten Journalisten, verwackelt und unscharf wie diejenigen der dänischen Dogma-Filme, zu, was man den Medien generell abgesprochen hat: Bilder der Wirklichkeit zu sein. Nicht die klinischen Bilder des ersten Golfkriegs, sondern schwitzende Soldaten, erschöpfte Reporterinnen, Staub und Tränen lassen sehen, dass das Kriegshandwerk eine mörderische Strapaze ist.»

Im Bann des *Linguistic Turn* hatten Kulturwissenschaftler dagegen jahrzehntelang größte Mühe, von «Wirklichkeit» zu sprechen. Sie taten es nicht ohne die Fingergeste der Anführungszeichen am Anfang und Ende dieses ominösen Worts, um auf keinen Fall in den Verdacht zu geraten, sie seien tatsächlich so naiv zu glauben, es gäbe sie, die Wirklichkeit, wirklich; als wüssten sie nicht, dass die Außenwelt von Zeichen der Sprache und der Bilder und der Prägekraft wissenschaftlicher Diskurse nicht nur vermittelt, sondern sogar regelrecht konstruiert wird. Nichts schlimmer, als der «Ontologie», so der nun despektierliche Ausdruck für diese Haltung, bezichtigt zu werden.

Auf Quellen außerhalb der uns umgebenden Zeichenwelt könne kein Mensch direkt zugreifen, sagt Ludwig Jäger, der Sprachwissenschaftler, dem ich am meisten traue.⁴ Medien seien niemals Fenster zur Wirklichkeit. Der *Linguistic Turn* habe, erklärt er mir, eine Einsicht unhintergebar gemacht, die der US-amerikanische Philosoph Richard Rorty einmal lakonisch formuliert hat: «Unsere Gewissheit wird eine Funktion des Miteinandersprechens von Personen sein, nicht ihrer Interaktion mit einer nichtmenschlichen Realität.»⁵ Doch wie lassen sich dann Ereignisse verstehen, in denen wir den Tücken der Objekte ausgeliefert sind? Wie begreifen wir Erfahrungen, die den Kontext der Geselligkeit sprengen, uns aus dem «Miteinandersprechen von Personen» herausfallen lassen?

Schneegestöber

Das dichte Schneetreiben, das am 9. Februar 2013 den Blick aus dem Fenster meines Arbeitszimmers in Zempin auf Usedom verhängt, ist *evident*, das heißt, *es fällt ins Auge*. Zuvor konnte ich Kiefern- und Birkenstämme sehen und wusste, dass sich hundert Meter weiter die leichte Brandung der Ostsee befindet. Dieses Wissen bleibt mir, doch stört jetzt das Gestöber den Durchblick – dabei ist es noch ziemlich transparent. Man kann das Schneeflirren, das sich zwischen mich und die vorpommerische Küstenlandschaft geschoben hat, als ein *Medium* begreifen, das ebenso real ist wie die Kiefern und Birken vor dem Arbeitszimmer und der Meeressaum dahinter. Es verhindert zwar den Durch-

blick, ist mir aber näher als Küste und Wald, die ich als Wissen und Erinnerung des Hintergrunds besitze.

Bald ist es tiefe, pechschwarze Nacht. Die Fensterscheibe wirft nur noch das Licht des Computers und ein Spiegelbild seines Benutzers zurück, und es ist nicht mehr zu erkennen, ob das Schneegestöber draußen weiter anhält.

Siegfried Kracauer hat in seiner kleinen Abhandlung über die Fotografie aus den zwanziger Jahren die sichtbar verpixelten Fotos als «Schneegestöber» bezeichnet.⁶ Der Kampf um das «scharfe», das nicht verpixelte Bild ist noch nicht ausgestanden, der Wunsch nach Bildern ohne die Hürde ihrer erkennbaren technischen Vermittlung ist noch nicht ans Ziel gekommen.⁷ Man mag die Erinnerung an den Schneefall der schwarz-weiß flimmernden Mattscheibe nur als Kindheitserfahrung bewahrt haben und die Rede von der Sichtbarkeit eines «Rauschens der Kanäle» ins Reich nostalgischer Erinnerung verweisen, im Konkurrenzkampf um die schärfsten Bilder taucht beides regelmäßig als Gespenst wieder auf. Doch an was misst sich «Schärfe»?

Vier Übertragungswege stehen uns heute zur Wahl: das terrestrische Antennenfernsehen, der Satellitenempfang, die Kabelverteilung und der Empfang über schnelle DSL-Internet-Verbindungen, kurz IPTV (*Internet Protocol Television*). Das Antennenfernsehen ist inzwischen komplett digital, eignet sich für mobile Minigeräte und ist selbst für Bildflächen von Smartphones geeignet. In Ballungsgebieten wie Hamburg und Berlin lässt es kaum zu wünschen übrig. Terrestrisches Fernsehen hat dennoch keine Zukunftschancen, denn HDTV (*High Definition Television*)

kann besser über Kabelfernsehen empfangen werden. In größeren Mietshäusern ist die Wahlfreiheit des Fernsehanschlusses allerdings ohnehin meist Fiktion, zudem werden dort die Nutzungsmodalitäten von privaten Senderfamilien reglementiert. Die privaten HD-Programme sind gegenwärtig in allen Kabelnetzen verschlüsselt.

Welche Technologien, Institutionen und hart umkämpften Märkte bilden den Hintergrund, der für die Betrachter verschwinden soll, wenn er einen unvermittelten Blick auf die Realität der Champions-League-Spiele werfen will? Welche Instanzen der Übertragung verbergen sich hinter den Bildern (ohne dass in der Regel ihre Aufdeckung den Wahrheitsanspruch der Bilder letzten Endes entkräften kann)?

Irgendwie scheint dieses Buch dem Muster eines Bildungsromans zu folgen, wenn es die verschiedenen Stadien meines Nachdenkens in den letzten drei Jahrzehnten durchläuft. Es handelt sich dabei aber nicht um das klassische Format eines Lebenslaufs, in dem sich ein idealistisch gesonnener Akteur den Kopf an der Trägheit des Realen blutig stößt. Der Gang der Abhandlungen wird vielmehr hin- und hergetrieben. Sehnsucht lässt ihn den Pol der Seinsgewissheit berühren; Skepsis sorgt für den Reflektions- und Bewegungsspielraum der Distanz.

In allen Fällen geht es um Bilder, die Folgen haben. An empfundener Präsenz entzündet sich das Nachdenken, Erzählungen erleichtern die Berührung. Siehst du, könnte der Sprachwissenschaftler Ludwig Jäger hier anmerken, die Zeichen der Sprache kommen nicht umhin, auf dem

Weg des Zeigens andere Zeichen, Lexika und sogar Erzählungen einzubeziehen. Die *Referenz*, die auf das Draußen zeigt, erklärt er mir, bedarf der *Inferenz* von Zeichen, die auf andere Zeichen zeigen, um auf diesem Umweg schließlich doch die Wirklichkeit zu berühren.⁸

Wenn Berührung das Ziel der Reise ist, erhöhen Umwege oft den Reiz des Unternehmens.

I. Nichts dahinter

Das Portal

1977 wird das kunstinteressierte Publikum in Bologna zu einer Performance von Marina Abramović mit dem Titel *Imponderabilia* in der Galleria Comunale d'Arte Moderna eingeladen.¹ Die Künstlerin aus Montenegro ist bereits eine Berühmtheit in der Performance-Szene. Die Inszenierungen, in denen Abramović ihren Körper Extremzuständen ausgesetzt hat, sind, da skandalträchtig, über den engeren Kreis der Kunstszene hinaus in die Massenpresse gelangt. Diesmal erwartet die Besucher eine befremdliche Situation. Die Eingangstür des Museums ist verschmälert worden. Marina Abramović und ihr Partner Ulay stehen sich splitternackt im Portal der Galleria gegenüber, dazwischen nur ein kleiner Spalt. Ein ungehinderter Zugang zu dem Ereignis, das man im Inneren des Museums vermutet, ist nicht möglich. Die Besucher sehen sich vor der Aufgabe, eine heikle Passage zu meistern.

Leicht vorzustellen, was nun geschieht. Standfotos aus Katalogen und meine Einbildungskraft, die sich daran entzündete, haben mich mit folgender Szene versorgt: Vor dem Portal entsteht ein Stau, die zögernden Besucher ordnen sich halbkreisförmig davor an. Mut ist gefordert. Es gilt, sich aus dem sicheren Ring der Beobachtung zu lösen,

um, nun selbst Objekt fremder Blicke, beim Passieren der beiden nackten Körper eine gute Figur zu machen. Das Risiko besteht für die Besucher darin, vereinzelt und isoliert ein Beobachtungsfeld zu betreten. Eine Orientierungsnorm ist für diese Situation nicht zur Hand. Man fürchtet, durch unangemessenes Verhalten zum Opfer diskriminierender Betrachtung zu werden. Damit sind jene Bedingun-

gen erfüllt, die die soziale Situation der Scham kennzeichnen. Scham isoliert. Die Beschämung durch fremde Blicke bedroht das Selbstwertgefühl.

Einer der Besucher, so stelle ich mir den weiteren Ablauf vor, muss den Anfang machen. Er oder sie muss sich vom Distanzsinn des Sehens, der den restlichen Zuschauern noch eine Sicherheitszone verbürgt, trennen, um in die Zone des Tastsinns vorzudringen. Dessen Regie darf man sich allerdings auf keinen Fall überlassen, will man im Beobachtungsfeld nicht Ge-

fahr laufen, beschämt zu werden. Der Dunstkreis zweier Körper muss durchquert werden, dabei streift man – notwendigerweise und so flüchtig wie eben möglich – deren



Marina Abramović und Ulay
im Eingang der Galleria Comunale
d'Arte Moderna, Bologna.

Haut. Von anhaltendem Hautkontakt darf keine Rede sein, ein Klepperregenmantel wäre jetzt nützlich, um die Berührung zu minimalisieren. Aber es regnet nicht. Vielleicht hilft die Aktentasche (man kommt direkt vom Büro), das Ding ließe sich am langen Arm voranschicken wie ein Minensuchgerät. Kann diese Bewegung den Hautkontakt zu beiden Portalfiguren zur Nebensache machen? Ist es eine Frage des Geschlechts, wem der beiden man sich zuwendet, oder ist es nicht vielmehr an der Zeit, die Stereotype des Gattungsverhaltens zu umgehen – zumindest im Bannkreis des Museums? Ist es schicklicher, der Diva der Performance die kalte Schulter zu zeigen und sich Ulay zuzudrehen, dem man aufgrund seiner Körpergröße nicht in die Augen blicken muss? Oder ist andersherum ein mutiger Blick zumindest auf den Hals von Marina Abramović angemessen?

Die Verhaltensunsicherheit der Besucher rührt von der Unkenntnis der Spielregeln, die am gegebenen Ort gelten. Die Szene spielt sich noch *vor* dem Museum ab, und eine vage Furcht vor Sanktionen, mit denen Fehlverhalten auf öffentlichen Plätzen, diesseits des Sakralraums der Künste, bestraft wird, bestimmt die Situation. Befindet man sich schon im «Freiraum der Kunst» oder nicht? Welche Regeln gelten auf der Schwelle? Der Gesichtsausdruck der nackten Artisten im Portal zeigt immerhin, dass es ihnen um eine ernste Sache geht. Die Gesichter der Probanden mögen andeuten, dass sie diesen Ernst akzeptieren, wenn ihn auch manche mit einem ironischen Lächeln abfangen, um zum Ausdruck zu bringen, dass ihnen die Atmosphäre der entblößten Leiber nichts anhaben kann. Warum sollte

man sich überhaupt diesem peinlichen Examen unterwerfen, wenn nicht zu erwarten wäre, dass die Passage, die vor allem Balance, Diplomatie, Kontrolle der Greifimpulse oder die Zurschaustellung überlegenen Insiderwissens erfordert, im Innenraum belohnt würde?

Was folgt, kann den Medienfreak der späten siebziger Jahre nicht überraschen. Im Inneren des Museums treffen die Prüflinge auf einen Kreis von Besuchern, die die Passage bereits heil überstanden und sich inzwischen zwei Videobildschirmen zugewandt haben. Der erste Bildschirm zeigt mit leichter Zeitverzögerung das Eintauchen der Besucher ins Portal, der zweite ihr Auftauchen aus der Passage. Für diese Videopräsentation gelten nun die Spielregeln des Museums. Alle Probanden sind von der bedrückenden Last der Scham befreit. Das Sehen, der Distanzsinn, übernimmt wieder die Regie. Vor den Bildschirmen, im Schutz des ausgekühlten Mediums, lässt sich jetzt eine Berührung imaginieren, die im Bann der Nackten nicht realisiert werden durfte. Der Kreis schließt sich. Hinter der Passage warten Bilder der Passage. Im Innenraum flimmern die Medien. Sie rufen nachträglich ins Bewusstsein, dass man etwas verpasst hat. Berührungen finden, falls erwünscht, nur noch kraft Einbildung statt.

Gegen meine Beschreibung der Performance mag zu Recht eingewandt werden, dass Kunstkenner 1977 mit dieser Situation vielleicht ganz anders umgegangen sind. Was ich als Schamsituation rekonstruiert habe, war im Rahmen der *Arte Povera*, die in den siebziger Jahren neben Reisigbündeln und Aschehaufen auch das «arme Materi-

al» des Körpers künstlerisch inszenierte, ein eher harmloses Ereignis. In der Regel waren Aktionen im Zeichen dieser Bewegung gegen die visuellen Medien gerichtet, deren Macht die greifbare Welt der Körper aufzulösen drohte. Der Zersetzung der Welt durch die Inflation der Bilder setzten Performance-Künstlerinnen wie Valie Export, Gina Pane oder eben Marina Abramović mit Hilfe von Messern, Rasierklingen oder Peitschen die Präsenz des Körpers im Schmerz entgegen. An die Stelle der technischen Konstruktion, die, wie man von der brandneuen Medientheorie erfuhr, die Welt nur simuliert, sollte die Erfahrung der Intensität treten, mit der ein extremer physiologischer Zustand den Kosmos der Zeichen, in dem wir uns orientieren, durchbricht und den Blick auf ein Ereignis in der «Tiefe» des Körpers freilegt. Schmerz sollte in die Lage versetzen, wieder «echt» und «unecht» unterscheiden zu können; er sollte den Sprung aus der Biblio- und Videothek der vorgestanzten Texte und Bilder in das noch nicht alphabetisierte und abgebildete Reich des Realen ermöglichen.

Auch von Marina Abramović und ihrem Partner Ulay konnte man Exzesse erwarten: 1976 ließen die beiden ihre nackten Körper in der Performance *Relation in Space* über einen Zeitraum von einer Stunde mit immer größerer Geschwindigkeit aufeinanderprallen. Ein Jahr später saß das Paar in *Breathing In – Breathing Out* vierzig Minuten lang auf dem Boden, um sich «mit zugehaltener Nase immer wieder das gleiche Kohlendioxid von einem Lungenpaar ins andere» zu hauchen.² In Kenntnis dieser Ereignisse kann man sich die Enttäuschung vorstellen, die Liebhaber

des Authentischen, Kenner der Szene, in Bologna empfunden haben mögen: Sie fanden sich vor einer Passage, die nicht zum Schmerz als letztem Garanten des Authentischen, sondern in das gleißende Licht der Medienwelt führte. Nichts dahinter – außer Medien als letzter Instanz?

Erst recht spät sah ich auf YouTube einen längeren Ausschnitt der Performance in Bologna, der mir zu denken gab. Meine Einbildungskraft hatte mir eine Schamsituation vorgegaukelt, jetzt wurde diese Vorstellung entkräftet. Keine Isolation vereinzelter Mutiger, die es wagten, sich aus dem Halbkreis der Beschämungsscheuen zu lösen; stattdessen Gedrängel vor der Passage. In schneller Abfolge, geradezu miteinander verkettet, den Kleiderkontakt

mit dem Vorgänger suchend, die Berührung der nackten Körper auf einen kurzen Augenblick beschränkend, traten die Aficionados die Flucht nach vorn an.

Marina Abramović mag sich eine längere Verweildauer der Besucher vor dem Portal und während der Passage gewünscht haben, wenn es ihr um ambivalente Empfindungen in den Balanceakten zwischen Nähe und Distanz ging, die, im Alltag relativ automatisch geregelt, in der



Kunstaktion dereguliert werden sollten. Nun brachten die Passanten die Schwelle der Berührung aber relativ routiniert hinter sich und trafen anschließend auf eine Installation, die sie in der Gewissheit bestärkte, dass es in letzter Instanz technische Medien sind, die ihre leibhaftige Präsenz bestätigen. Oh, diese Kunstfreaks! Seltsame Routiniers. Und die Enttäuschung der Performerin? War sie maßlos? Oder hatte Abramović all das bereits im Gedankenexperiment erfolgreich durchgespielt, sodass ihr die Erfahrung der wildfremd Anderen, die sich nicht wie vorgesehen aus den Automatismen ihrer Vermeidungsstrategien lösten, verschlossen blieb?

Die Evidenz des Schmerzes

Die Performance in Bologna, ich habe das schon angedeutet, war anders, geradezu spirituell in ihrer Diskretion und Distanzhaltung, als frühere Auftritte von Abramović. In der zweistündigen Performance *The Lips of Thomas* etwa waren Schmerzpathetiker zwei Jahre zuvor noch voll zu ihrem Recht gekommen. Abramović habe, so wird berichtet, nackt an einem Tisch mit einem weißen Tisch-tuch sitzend, zuerst ein Kilo Honig gegessen, dann einen Liter Rotwein getrunken und das Weinglas in der Hand zerbrochen. Daraufhin habe sie mit einem Rasiermesser einen fünfzackigen Stern in ihren Bauch geschnitten und anschließend sich selbst, während sie auf allen vieren herumkroch, so lange mit einer Peitsche traktiert, bis sie augenscheinlich keinen Schmerz mehr empfunden habe.