

Jean Baudrillard - Photographien 1985-1998: Peter Weibel (Hrsg.), Graz

PETER WEIBEL

KAIROS UND KONTINGENZ IN DER FOTOGRAFIE
AM BEISPIEL JEAN BAUDRILLARD

(1999)

NACHWORT

S. 186-195

Bekannt ist die außerordentliche Wirkung, die Baudrillards theoretisches Werk weltweit auf die Entwicklung der Kunst ausgeübt hat. Wenig bekannt ist, daß Baudrillard selbst künstlerisch tätig ist.

Seit ca. 12 Jahren fotografiert er unregelmäßig auf seinen vielen Reisen und seit ca. 6 Jahren besonders intensiv. Baudrillard sieht seine künstlerische Tätigkeit nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Philosophie. Im Gegenteil, das, was er nicht kommentieren will, fotografiert er, und das, was er fotografiert, entzieht sich dem Schreiben. Aber klarerweise bilden Baudrillards Theorien die Folie, die wir beim Betrachten seiner Bilder nicht verleugnen können. Insofern gibt der Titel dieses Buches und der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Galerie in Graz (1999) bereits einen Hinweis. Denn dieser Titel „Im Horizont des Objekts“ ist das Echo des Titels seiner Dissertation „Le système des objets“ von 1968, als Baudrillard Assistent bei Henri Lefèbvre war, dem Autor einer Soziologie des Alltags?.

Sehr früh war also Baudrillard von den Dingen angezogen und hat in einer radikalen Theorie die Äquivalenz von Subjekt und Objekt beansprucht bzw. behauptet. Diese Thematik hat er offensichtlich, wenn wir die Texte zu seinen Fotografien lesen und die Fotografien in diesem Buch betrachten, zur Grundlage seiner künstlerischen Arbeit gemacht. Diese künstlerische Arbeit teilt mit den theoretischen Texten einen gemeinsamen Raum von Ideen.

Das System der Dinge hat Baudrillard aber nicht phänomenologisch untersucht, sondern semiologisch als System der Zeichen. Im Felde dieses semiotischen Systems situiert sich auch Baudrillards fotografische Praktik. Daher ein kurzer Hinweis auf Baudrillards Zeichentheorie.

1972 veröffentlichte Jean Baudrillard „Pour une critique de l'économie politique du signe“, eine Replik auf Marx' „Kritik der Politischen Ökonomie“ (1859). In diesem wie in den späteren Werken „Le Miroir de la Production“ (1973) und „Der symbolische Tausch und der Tod“ (1982, Original 1976) hat Baudrillard versucht, mit einer „politischen Ökonomie des Zeichens“ eine Ausdehnung des Wertgesetzes

der Ware auf die Stufe des Zeichens nachzuweisen. Diese strukturelle Revolution beruht im Prinzip darauf zu zeigen, wie die Marxsche Spaltung der Ware in Gebrauchswert und Tauschwert 50 Jahre später von der Saussureschen Spaltung des Zeichens in Signifikat und Signifikant wiederholt wurde. Der Austausch der sprachlichen Zeichen in der Zirkulation des Sinns folgt dem Austausch der Waren im Kreislauf des Geldkapitals. Der Austauschbarkeit aller Waren entspricht die Austauschbarkeit aller Zeichen. In dieser totalen Beziehbarkeit und allgemeinen Austauschbarkeit, Kombinatorik und Simulation werden die Signifikanten zu Tauschwerten und das Signifikat erhält die Rolle des Gebrauchswertes. Der abstrahierten, totalen Austauschbarkeit der Waren im Kapitalismus entsprechen derart die frei flottierenden Signifikanten. Signifikat und Signifikant können eine Zeichenkette aus sich aufeinander beziehenden Gliedern bilden, die zu einer semiotischen Katastrophe führen. Baudrillards Fotografien sind Fluchten aus solchen Katastrophen der Zeichenzonen, die er selbst als Theoretiker analysiert hat. Es gibt kein Reales, seit die Zeichen des Realen das Reale substituieren. So wie der Tauschwert können die Signifikanten frei flottieren. Damit schuf er die Grundlagen zu einer semiotischen Ästhetik, die zwischen der „göttlichen Referenzlosigkeit der Bilder“ und einer „Ästhetik des Verschwindens“ ihr melancholisches Fundament sucht. Daher beschäftigt sich seine Ästhetik der Absenz mit dem Erscheinen der Dinge. Baudrillards Obsession mit den Dingen ist eine Obsession mit der Absenz. Aber diese Absenz ist nicht als Leere oder Mangel zu verstehen. Ganz im Gegenteil. So wie für Sigmund Freud die Schrift das ursprüngliche Medium der Absenz ist (vgl. „Das Unbehagen in der Kultur“, 1930), ist für Baudrillard die Fotografie das Medium der Absenz. Freud verstand die Schrift als Medium, das Dinge und Ereignisse, die in der Zeit vergangen oder räumlich entfernt sind, nahe- und wiederbringen kann, also als Medium, das temporale und spatiale Distanzen und Defizite überwindet. Ähnlich verwendet Baudrillard die Fotografie als Medium, das

Verschwinden der Dinge in der Zeit zu bannen. Seine Fotografien bannen das Verschwinden der Dinge durch das Bild. Sie schlagen den Fluch der Zeit in die Flucht, zumindest für den Augenblick des Bildes. Der Zufall (des Augenblicks, der Anwesenheit eines Fotografen) begünstigt das Erscheinen der Dinge. Kontingenz ist der Kern von Baudrillards Ästhetik der Erscheinung/des Verschwindens (*Apparition/Disparition*), weil sie mit dem Zufall das Verschwinden der Dinge überwindet. Der irrealer Augenblick einer zufälligen Begegnung von Subjekt, Apparat, Licht und Erscheinung ist das Produkt und Ziel der Fotografie von Baudrillard. Denn das dadurch entstandene Bild bannt das Verschwinden der Welt, indem es die Gegenstandswelt in eine Zeichenwelt überführt. Die Ästhetik der Absenz verkehrt sich in eine Rettung der Präsenz. Die Gegenstände sind nicht zu retten, aber ihre Spur als Zeichen im Bild. Die Gegenstände sind nur als Bilder vor ihrem endgültigen Verschwinden zu retten. Bilder bannen also die Zeit, verbannen das Verschwinden. Nur haben die Bilder selbst Defizite, die Baudrillard in seiner Zeichentheorie analysiert hat. Dennoch nimmt er in seinen Fotografien das Risiko auf sich, den Bann der Bilder, das ist der Bann, den Bilder aussprechen, aber auch der Bann, der sich gegen die Bilder selbst wendet, zu durchbrechen. Entsteht daraus eine Strategie des Verführens oder des Vertrauens?

Die Fotografien mögen Fluchtlinien aus der Desasterzone der Zeichen bieten. Das Auge des Philosophen, gebunden an ein komplexes Gehirn, das über die semiotische Katastrophe, die frei flottierenden Zeichenketten, die Agonie des Realen und die Hyperrealität der Simulation reflektiert hat, wird erregt, wird wach, wird nur aufmerksam, wenn die Gegenstände einen Appell errichten, der jenseits oder vor der Analyse, der Reflexion, der Kritik liegt. Baudrillard ist auf der Suche nach der Urscene des Bildes, nach dem Bild vor dem Bild, nach dem Paradox des präsemiotischen Zustands des Zeichens. Das Bild vor oder nach dem Zeichen, der Politik, der Kunst ist die ästhetische Illusion. Vielleicht könnten

wir dies die Sehnsucht nach der reinen Anschauung der Dinge nennen.

Wenn nicht wir die Dinge, sondern die Dinge uns anschauen, wie Lacan gesagt hat, wenn die Dinge die Aufmerksamkeit des Auges des Philosophen erregen, erreichen sie das Niveau der Bilder. Dies ist der Moment des Bildes, der fotografische Moment, wenn das Objekt das Niveau des Bildes, seine Bildfähigkeit von selbst erreicht. Eben wenn die Dinge nicht philosophisch sind, philosophischer Natur bzw. philosophisch relevant sind, wenn sie eben vor der Analyse und vor dem Sinn liegen, bilden sie die Urszene des Bildes. Baudrillard versucht in seinen Fotografien, die Singularität jenseits des Sinnes, des Sozialen, der Kunst in Erscheinung zu bringen.

Seine fotografische Welt ist eine Welt, wo alles noch in Erscheinung treten kann. Das ist die angebotene Fluchtlinie der Fotografie, ihr Zauber, eine Illusion vielleicht, die Ironie der Technik, daß gerade sie es ermöglichen und behaupten soll, daß nicht nur alles vergeht, sondern noch alles in Erscheinung treten kann. Mit seinen Momentaufnahmen versucht Baudrillard jenen Augenblick festzuhalten, jenen einzigartigen, singulären Augenblick abzubilden, der seine Aufmerksamkeit erregt und der ohne die Fotografie in der Einsamkeit eines individuellen Erlebnisses oder im schwarzen Loch des Universums für immer verschwinden würde. Bildnis und Erlebnis werden durch den Zufall der Erscheinung aneinander gekettet. Der Zufall und die Erscheinung der Dinge werden durch das Bild aneinander gekettet. Das Bild rettet die Erscheinung vor dem Verschwinden. Die Kontingenz eines Augenblicks, eines Bildes, jenseits der Politik und des Sozialen, die Kostbarkeit eines Augenblicks, die Singularität des Jetzt zwischen Erscheinen und Verschwinden, werden fotografisch festgehalten. Die Bilder dienen dazu, das Verschwinden eines einzigartigen Augenblicks, einer einzigartigen Begegnung und Verkettung von Erscheinung der Dinge, von Bildmöglichkeit und von Subjekt zu verhindern.

Bei oberflächlicher Betrachtung erscheinen Baudrillards Fotografien als stereotypische Schnappschüsse, Reise-

und Urlaubsbilder, als Kalenderfotografie. Doch Baudrillard geht es um die Entfaltung der Möglichkeiten der Fotografie, die wiederum die Möglichkeiten des Blicks und des Betrachters bei seiner Begegnung mit der Welt bedingen. Baudrillard untersucht also die „fotografische Bedingung“ (Rosalind Krauss). Sein Interesse gilt der Erscheinung der Dinge, *hórama*, unter den Bedingungen der Fotografie. Doch er strebt nicht die Allsicht an, die Übersicht, das Panorama der Dinge, das Ganze (Panorama als Kombination von *pan*, alles, und *hórama*, Anblick, Geschautes, Erscheinung), das Schauspiel der Realität in Scharen, die Rekonstruktion der Realität im Kollektiv, sondern Baudrillard sucht im Gegenteil in der Fotografie das Eine (*hén*), das Besondere, die individuelle Erfahrung des Singulären, das „Hénorama“, die Erfahrung des Einen, oder das *ouden ti hórama*, fast Nichts der Erscheinung. Baudrillard ist der Fotograf der Erscheinung, der zufälligen Erscheinung des Einen, der Erfahrung der zufälligen Erscheinung des Einen durch einen Einzelnen in einem einzigen Augenblick (jetzt).

Baudrillard ist Fotograf des *kairos* und nicht des *chronos*, des Jetzt und nicht der Zeit. Er reagiert auf das Jetzt, den flüchtigen Moment, den Zufall der Erscheinung eines Bildes bzw. von farbigen Objekten, die sich selbst als Bild anordnen und anbieten, bzw. den Zufall der Anwesenheit eines Fotografen.

Was fokussiert das Auge des fotografierenden Philosophen nach dem Ende der Geschichte? Baudrillards Aufmerksamkeit erregt das „System der Dinge“. Baudrillards Auge flaniert über die Gegenstandswelt. Die Phänomenologie der Wahrnehmung (M. Merleau-Ponty) erstreckt sich auf die Phänomenologie der Dinge. Semiotisch kritisch geschult sucht er aber dort nicht die dramatischen Momente und entscheidenden Augenblicke, sondern die Parerga, wie Kant die Nebensächlichkeiten der Ästhetik nannte. Die Parerga der Phänomene bilden die Bausteine seiner Ästhetik. Dabei steht Baudrillard in einer bestimmten französischen Tradition des Understatement, von Cartier-Bresson bis Doisneau,

die ebenfalls der Versuchung widerstanden, mit ihren Fotos menschliche Situationen zu analysieren und zu kommentieren. Baudrillard fotografiert aber nicht einmal soziale Beziehungen, sondern objektuale. Es ist erstaunlich, mit welcher Selbstverständlichkeit er eine in sich ruhende Gegenstandswelt zeigt. Gleichzeitig spürt man eine gewisse Melancholie, die die Lakonik des fotografischen Blicks begleitet. Der Lakonismus verhindert die Verwandlung der alltäglichen Gegenstände in einen Zauber der Poesie, jene bekannte Gefahr, der die meisten Fotokünstler erliegen. Der beinahe feindlichen Übernahme der Fotografie durch die Kunst im 20. Jahrhundert begegnet Baudrillard mit der Gelassenheit des neutralen Objektivs. Unaufdringlich gibt der fotografische Apparat den Dingen ihr Erscheinungsprofil und dem Bild seine Charakteristik. Dadurch erhält auch jener Rest der Welt, der sich normalerweise den aufgeregten Augen der Künstler und Sensationsfotografen entzieht, aber die Majorität des Universums bildet, die Farbigkeit und formale Eindringlichkeit, die er verdient. Der fotografische Blick ruht buchstäblich auf der Oberfläche der Gegenstände und zelebriert deren Erscheinungen für das Auge. Dadurch entstehen sehr farbige, sehr komponierte Ausschnitte aus der Wirklichkeit, die diese aber selbst anbietet, ohne Arrangement und Inszenierung durch den Fotografen. Im Glanz der Gegenstände, wie ihn nur die Fotografie manchmal hervorbringen kann, besser als das natürliche Auge, schimmert Goethes Anbetung des Augenblicks „Verweile doch, du bist so schön“. Auch die belanglosesten und beliebigsten Objekte entzünden libidinale Energien. Der Apparat der Fotografie allein gewährt den Dingen die Arena, in der sie uns (oft fatal) faszinieren und verführen. Das Begehren des Blicks wird gerade an den unscheinbarsten und beliebigsten Gegenständen erweckt. Das ist Baudrillards fotografische Falle und die des Objekts.

Auf das Verweilen und die Verführung folgt das Verschwinden. Die Erscheinungen der Gegenstände spiegeln gleichzeitig ihr Verschwinden. Einer Ästhetik der

Erscheinung pariert eine Ästhetik des Verschwindens. Dem Exorzismus der Dinge, dem Vertrauen in die Dingwelt, folgt der Kollaps, das Mißtrauen gegenüber dem Bild. Der Schein der Zeichen rettet dennoch die Erscheinungen der Dinge vor dem Verschwinden. Die Epiphanie triumphiert in Baudrillards Fotografie über die Phänomenologie und die Phänomenologie bildet den Rahmen für eine melancholische Kritik der Epiphanie. Der Lakonismus der Dinge ist der Grund für ihre Schönheit.

Diese Schönheit fotografiert Baudrillard auf lakonische Weise. In der Kunst drückt traditionellerweise das Subjekt der Welt seinen Stempel auf. Es inszeniert und konstruiert. Es setzt auf Expression. Das Subjekt arrangiert die Gegenstandswelt zu jener Gestalt, so daß die Wahrnehmung der Gegenstandswelt nicht die Eigenschaften der Gegenstände, sondern die Eigenschaften des Subjekts ausdrückt. Im Objekt spiegelt sich das Subjekt. Das fotografische Bild ist Ausdruck des Subjekts und nicht des Objekts.

Baudrillard dreht die historische fotografische Bedingung um. Die Bildhaftigkeit der Objektwelt wird nicht auf der Ebene des Subjekts definiert, sondern, wie schon festgestellt, auf der Ebene des Objekts, das durch das Bild gleichsam zu sich kommt. Das Objekt pur sei die Urszene des Bildes, und diese Urszene sei in Wirklichkeit ohne Bild, zumindest ohne Leitbild. Diese scheinbare Antinomie der Bildhaftigkeit der Objekte vor dem Zustand des Bildes, einer Kunst vor der Kunst, kann durch die Metapher einer „langue sans parole“ (F. Picabia) illustriert werden. Baudrillard steht hier, wie so oft, der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule näher als gemeinhin vermutet wird. Seine Ästhetik des Bildes korreliert mit Adornos Ästhetik ohne Leitbild, einer paradoxen Ästhetik „parva aethetica“²³. Diese Ästhetik ohne Leitbild interpretiert Baudrillard als Transkunst, als Kunst ohne bzw. nach Kunst. Die Sehnsucht nach einer Transkunst korrespondiert mit Baudrillards Sehnsucht nach einer Politik nach der Politik, nach einer Transpolitik. Seinen Fotografien eignen daher Formen der Ekstase, da jede Ekstase durch

ihr Element der Transgression und Transzendenz bestimmt wird. Dieses ekstatische Genießen durch das fotografische Bild ist eben gerade jener Moment jenseits der Politik, jenseits des Sozialen, jenseits der Medien, jenseits der Kunst, gerade jener Moment der Aufklärung durch Transgression, den die Urszene des Bildes, die Wahrnehmung vor dem Bild, verheißt.

Die Paradoxie eines Bildes ohne Leitbild löst Baudrillard durch Verweis auf die vierte Instanz bei der Begegnung von Bild, Objekt und Subjekt, nämlich den fotografischen Apparat. Für ihn ist die Bildmöglichkeit des Objekts wie die Bildmächtigkeit des Subjekts gleichermaßen determiniert durch die technische Virtualität des fotografischen Apparates, wie sie als Theorie bereits von Vilém Flusser⁴ vorbereitet wurde. Das Bild ist ein *acting out* der Technik, ein Ausschöpfen der technischen Möglichkeiten und somit der Virtualität des fotografischen Apparates. Die Automatik des Virtuellen erzeugt das Bild. Der Mensch, das Subjekt ist nur noch ein Operator des Programms, der Apparatur. Durch diese Definition des Bildes als Virtualität der Maschine und als Ausarbeitung ihrer technischen Möglichkeiten gelingt es dem Objekt, dem Subjekt und dessen Wahrnehmung seinen Stempel aufzudrücken. Das Objekt spiegelt sich im Subjekt.

Im Spiegel der Fotografie rücken die Gegenstände näher gemäß jener Warnung, die wir auf den Rückspiegeln amerikanischer Autos lesen: „Objects in this mirror are closer than they appear“. Objekte im Spiegel der Fotografie sind näher als sie erscheinen. Der Abstand zwischen Subjekt und Objekt ist geringer und enger als unsere Illusion es vorgaukelt. Baudrillard entgeht mit dieser Insistenz auf den Dingen und der Apparatur zwei berühmten Fällen der Fotografie, der Kunstfalle und der Technikfalle. Die Kunstfalle besteht in der Expressivität des Subjekts auf Kosten des Objekts. Die Technikfalle besteht in der Expressivität des Apparates auf Kosten des Subjekts. In beiden Fällen handelt es sich um Formen der Hegemonie von Zuständen und Eigenschaften des Subjekts bzw. Apparates, welche die Zustände und Eigenschaften des

Objekts dominieren bzw. verzerren. Die Fotografie wird zum Zerrspiegel des Objekts. Indem Baudrillard sowohl der Kunstfalle wie der Technikfalle entgeht, wird er zum Fotografen der Dingwelt *par excellence*.

Ohné das Pathos der Geschichte, ohne die konstruierte Sachlichkeit oder Inszenation der Kunstfotografie betreibt er erstmals den Sachen selbst angemessene Sachfotografie. Seine Dingfotografie wird durch ihre reduzierte Ästhetik den Dingen selbst erstmals gerecht. Bilden die fotografischen Bildnisse einen Horizont, in dessen Spiegel die Objekte verzerrt erscheinen? Es ist zumindest signifikant für die Wahrnehmung des Philosophen, daß er einen Satz, der auf alltäglichen Automobilen massenweise zu lesen ist und der der Warnung dient, als Leitmotiv für die Wahrnehmung von Bildern nimmt. Welcher Natur ist der Spiegel der Fotografie? Bilden die fotografischen Bildnisse einen Spiegel, in dem der Horizont der Objekte verzerrt erscheint? Ist der Mensch ein Spiegel und die Dinge sind uns näher als sie uns erscheinen oder erscheinen sie uns bloß näher als sie sind? Vermisst Baudrillard mit seinen Fotografien nicht nur den Horizont der Objekte, sondern auch die Distanz zwischen den Menschen und den Objekten? Beginnt Baudrillard mit seinen Fotografien das Ende der anthropomorphen Fotografie bzw. Bildkunst?

Anmerkungen:

- 1 dt. *Das System der Dinge. Das Ding und das Ich*, Wien 1974.
- 2 Henri Lefèbvre, *Critique de la vie quotidienne*, Grasset, Paris 1947 (dt. *Kritik des Alltagslebens*, Athenäum, München 1977) sowie *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, Paris 1968.
- 3 Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1967.
- 4 Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, European Photography, Göttingen 1985 sowie *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen 1983.