

Der folgende Beitrag ist eine Ergänzung. Lesen Sie auch: Rayés de la carte ? La déportation comme ciment de l'identité nationale tatare de Crimée von Aurélie Campana im Jahrbuch transversale Nr.2, erschienen beim Wilhelm Fink Verlag, München 2006

Symbolruinen

Von Jens E. Sennewald

"Denn die Struktur der Kulturbedingung" schreibt Vilém Flusser in dem kurzen Text "Die Geste des Fotografierens", "ist im Akt des Fotografierens, nicht im Objekt des Fotografierens, aufgehoben."ⁱⁱ Flusser weist hier, wie auch in dem späteren, ausführlichen Text gleichen Titels, darauf hin, dass der Apparat selbst vorgibt, was als Foto erscheint. Ja mehr noch: dass er zu einer Geste, der Geste des Fotografierens veranlasst, die ihrerseits sucht, eine wiedererkennbare Struktur zu reproduzieren, das Subjekt "ins Bild" zu bringen: "Denn was in der Fotografie erscheint, sind die Kategorien des Fotoapparates, die wie ein Netz die Kulturbedingung umhüllen und die Sicht nur durch die Maschen des Netzes freigeben."ⁱⁱⁱ Flusser zeigt, dass im Akt des Fotografierens sich eine Verknüpfung zwischen Subjekt und Objekt einrichtet, die es nicht mehr erlaubt, vom Fotografieren als souveränem schöpferischen Akt zu sprechen. Vielmehr ist es ein Akt der Einordnung in eine symbolische Struktur (eine Ordnung des Wiedererkennens), durch die sich unendlich die Welt immer wieder neu einrichtet und anblickt.

Indem Flusser die Geste des Fotografierens betrachtet, die in den Akt des Drückens des Auslösers ausläuft, sagt er auch, dass das Subjekt der Fotografie mit diesem Akt sich herstellt, erst als Subjekt (in der Täuschung, einen freien Willensakt, eine kreative Geste auszuführen) erscheint, im Foto existiert. Es wird so von der unendlichen Wiederholung dieser Geste abhängig, will es sich in der vom "Apparat" eingerichteten Ordnung halten. Auf überzeugende Weise gibt Flusser hier eine Erklärung für die Omnipräsenz und die Unzahl von Fotografien in unseren Tagen. Doch geht es ihm noch um etwas anderes: um Kunst. Und um die Erklärung unserer Beziehung zur Welt:

"Si nous voulons faire la distinction entre la peinture et la photographie, comme nous le devons, si nous voulons comprendre notre relation par rapport au monde, nous devons tout d'abord examiner les deux gestes qui les produisent.

L'examen du geste de photographier paraît être un pas préliminaire nécessaire à l'examen de la photographie même et de sa comparaison avec la peinture."ⁱⁱⁱ

Flusser stellt die Absicht, unser Verhältnis zur Welt zu verstehen in unmittelbare Beziehung, ja in propädeutische Abhängigkeit zu der Frage nach dem Unterschied zwischen Malerei und Fotografie. Er setzt damit zwei bildgebende Praktiken an den Anfang einer, wenn nicht jeder verständigen, verstehen-wollenden Zuwendung zur Welt. Nun ist es aber so, dass diese Zuwendung selbst bereits, nach Flussers eigenen Ausführungen, durch ein Gitter bestimmt ist. In Rückgriff auf Lacans Terminologie können wir es die Struktur der "symbolischen Ordnung" nennen, die nicht nur unsere Blicke und Schritte lenkt, sondern, mehr noch, auch überhaupt erst die Beziehung Subjekt – Welt präfiguriert.^{iv} Das wiederum bedeutet, dass jede verstehende Zuwendung zur Welt immer nur in den Grenzen der symbolischen Ordnung und im Einzelfall immer nur entlang der Verspannungen, der Stränge verlaufen kann, die das jeweilige Subjekt in dieser Ordnung einrichten.

Wenn Flusser ausgerechnet die Geste als zentrales Moment zur näheren Betrachtung der Differenz zwischen Fotografie und Malerei nimmt, dann ist er sich bewusst, dass er von einem Subjekt spricht, das *a priori* in ein Gitter eingespannt ist. Die Geste des Fotografierens setzt dieses Gitter nicht ein: sie gibt ihm ein neues Gesicht. Und um dieses Gesicht, das "Photographiergesicht" der Welt, wie es Siegfried Kracauer formuliert hat^v, geht es Flusser.

"Ich möchte Bilder machen, die Zwischenräume bilden, unheimliche Bilder, vertraut und doch erschreckend", sagt Lida Abdul. Ihre Videos und Fotografien sind zunächst Dokumentationen ihrer Performances. "White House" (2005) erzählt von

der Geste des Malers: mit einem großen Pinsel streicht Abdul eine Ruine weiß, dann einen Mann. Das Video zeichnet diesen Vorgang auf, überführt ihn in ein Lichtbild. Der performative Akt verliert so seine Einzigartigkeit, doch auch seine Körperlichkeit: er wird zum zweidimensionalen, wiederholbaren Bild. Der Apparat gibt seine Struktur vor, macht aus der Mal-Performance die Abbildung einer Geste. Zugleich sieht man in der Szene mehr, sieht Referenzen an Kunstgeschichte, sieht im Mal-Akt auf Ruinen auch das Gesicht des Krieges.

In seinen Ausführungen zur Geste des Fotografierens geht es Flusser auch darum, die Unmöglichkeit einer *bildlosen* Welt zu betonen, zu zeigen, in welchem Umfang sich ein Subjekt täuscht, das glaubt, in voller Souveränität und Freiheit ein Objekt *aufzunehmen*. Tatsächlich ist das Subjekt, speziell jenes des Fotografierens, immer schon aufgenommen. Lida Abduls Arbeiten zeigen dieses Aufgenommen-Sein nicht als Gefangen-Sein des Fotografen in seiner dunklen Kammer. Sie zeigen es als Refugium. Als Zufluchtsort vor einer Realität, die meist verstummen, meist keine Bilder mehr finden lässt. Doch, trotz allem, Lida Abdul macht Bilder. Keine Dokumentationen, und doch spielen die meisten Filme erkennbar in ihrem vom Krieg zerstörten Heimatland Afghanistan. Keine Inszenierungen, und doch handeln die "echten" afghanischen Männer theatral, szenisch. In "After War Games, What we saw upon awaking" (2006) ziehen Männer in afghanischer Kleidung, energisch, fast verzweifelt an Tauern. Der Wind greift in ihre Umhänge, man hört das Knarren und Knarzen zum Zerreißen gespannter Taue, die kein Äquivalent im Bild finden. Viel zu schwach sind die Männer. Die Ruinen, an denen sie ziehen, fallen nicht. Am Schluss des Videos wird ein Stein beerdigt. Als könnte aus ihm ein neues Haus spriessen.

Im Film wäre das möglich. An dieser Grenze zwischen Stein und Schein situiert Abdul ihre Arbeit. "Wie kann man gedenken, ohne Monumente zu bauen? Ich will eine ephemere Form finden, eine Form, aus der etwas entstehen kann" – für sie, die ihre ganze Familie im Krieg verlor, selbst mehrfach fast ermordet worden wäre, ist "das Filmen auch eine Trauerarbeit, diese Bilder sind, was ich fühle, ich bin darin".

Das Aufgenommen-Sein im Apparate-Bild als Schutz und Möglichkeit eines hoffnungsvollen Ausblicks. Anders als der Zwang zu immer neuen Aufnahmen, wie er so viele Soldaten – amerikanische im Irak, deutsche in Afghanistan – beherrscht hat, anders als der Zwang, sich durch immer neue Fotografien und Filme als dem schrecklichen Geschehen gegenüber *souverän* darzustellen, führt Abdul eine bescheidene, *kleine* Geste. Denn es geht nicht darum, sich im Foto aufzuheben, es geht um die Aufnahme ins Bild, um von dort aus, in diesem Raum sich den Fragen stellen zu können: Was bin ich? Was kann ich werden?

Lida Abduls Bilder sind in diesem Sinne Symbolruinen. Sie sind nur zum Teil wiedererkennbar, kombinieren reale Vorgänge – in Afghanistan reißt man tatsächlich per Hand die Ruinen ein – mit Vorgängen, die auf die Bildwerdung selbst verweisen. Die Taue werden so zu Manifestationen jenes "Gitters", das die Figuren im Film ebenso hält, wie die Ruinen, an denen sie ziehen.

Folgen wir Flusser und gehen davon aus, dass ein Subjekt, das Bilder macht, immer schon gebunden ist durch die Struktur, welche die Bilder ebenso, wie die Methode, sie herzustellen, vorgeben, dann stellt sich die Frage, wie es möglich sein soll, gerade durch den Bildprozess hindurch zu einer neuen Handlungsfreiheit zu gelangen. Abduls Arbeiten geben eine Antwort in der Methode der *Überlagerung*. Die an den Häusern befestigten Taue, so sagt sie, "erinnern mich an einen Kraken, und Kraken, so sagte man mir, wachsen die Arme wieder nach, wenn man sie ihnen abgeschlagen hat." "White House" arbeitet mit der Überlagerung von Malerei und Fotografie, andere Arbeiten legen Architektur und Bewegung übereinander ("Housewheel", 2003), wieder andere Bild-Aufzeichnung und mündliche Überlieferung ("untitled", 2001). In der Überlagerung entgeht Abdul jener Abhängigkeit, die Flusser mit der Bewegung des Fotografierenden, der seine "Beute" umkreist, beschrieben hat. Sie wird bei ihr eher zu jener Geste des Fotografierens, die im Witz ihren Niederschlag gefunden hat. Im Witz von dem Mann, der, im Eifer des Fotografierens gebannt durch den Sucher blickend, immer noch einen Schritt mehr zurück geht – bis er schließlich in den Abgrund oder über das Hindernis stürzt, das im Weg liegt.

Lida Abduls künstlerische Geste ist in gewisser Weise diesem Fotografieren ähnlich: mit dem Rücken zum Realen sieht sie zurückweichend das Bild einer Welt, das nur durch den Sucher erträglich geworden ist. In all ihrer Lächerlichkeit ist diese Geste zugleich Antwort auf den Krieg. Vielleicht wird man, irgendwann, den Blick wieder vom Gesicht lösen können, das er ablichtet. Vielleicht wird es wieder möglich sein, der Realität das Gesicht zu zu wenden. Vielleicht dann, wenn die Symbolruinen gefallen sind – "Denn die Struktur der Kulturbedingung ist im Akt des Fotografierens, nicht im Objekt des Fotografierens, aufgehoben."^{vi}

ⁱ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography 1989, S. 31

ⁱⁱ Ebd., 31f.

ⁱⁱⁱ Vilém Flusser, *Les Gestes*, Paris: HC/D'Arts 1999, 83.

^{iv} Vgl. Jacques Lacan: "XVIII Die symbolische Ordnung", in: ders. (Hg.), *Das Werk. Buch 1: (1953-1954). Freuds technische Schriften*, Weinheim 1990; vgl. bes. Jacques Lacan: "L'Anamorphose", in: ders. (Hg.), *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller*, Paris 1973, S. 89: "Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau."

^v Siegfried Kracauer: "Die Photographie", in: ders. (Hg.), *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 34

^{vi} Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography 1989, S. 31