

Julia Schmidt und Hendrik Feindt

»Was ist ein Bild?«

Kulturwissenschaftler trafen sich im Einstein Forum Potsdam vom 20.-22. November 1997

Fragen nach dem Bild tauchen spätestens immer dann auf, wenn Bilder als Zwang empfunden werden. Je omnipotenter sich das Bild in der Welt weiß, desto unschärfer werden die Territorien, auf denen eine ›Wissenschaft vom Bild‹ das Erklärungsbedürfnis befriedigen könnte. Die institutionalisierten Diskurse von Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, Theologie und Philosophie verlieren zunehmend ihre alleinigen Zuständigkeiten. Auf dem dreitägigen Kolloquium des Einstein Forums in Potsdam war es vor interessiertem Publikum von bis zu 250 Zuhörern der Anspruch der beiden Initiatoren, des Berliner Soziologen Dietmar Kamper und des Karlsruher Kunstwissenschaftlers Hans Belting, im Schnittpunkt von Bildwissenschaft und Medientheorie Möglichkeiten für eine kulturgeschichtliche Anthropologie des Bildes zu erproben.¹

Als sich in den vierziger Jahren Claude Lévi-Strauss und Roman Jakobson begegneten, sollte das sprachwissenschaftliche Modell die Methoden der Anthropologie grundlegend verändern.² Wenn heute die Anthropologie bemüht wird, mit dem Bild in einen Dialog zu treten, dann zeigte sich auf der Tagung wiederholt das Dilemma, eine Bilder Macht zu artikulieren, die sich durch die Faszination virtueller Welten schließlich der menschlichen Einbildungskraft vollständig bemächtigen wird. Kammers Eröffnungsvortrag fand dafür in einer Lacan-Paraphrase die Formulierung, die Körper seien »jenseits der Bilder im Exil«. ³ Kommt die zu Hilfe gerufene Anthropologie also in ein Rückzugsgefecht gegenüber einem längst zu mächtig gewordenen Bildphantasma?

I.

In der Geschichte der alten Frage *Was ist ein Bild?*, die seit den sechziger Jahren wiederholt für Titel von Publikationen, Symposien und Vorträgen in Anspruch genommen wurde, war die Betroffenheit einer anthropologischen Dimension zwar immer wieder reaktiviert, ohne diese jedoch für die Kulturwissenschaften begründend einzusetzen. So hatte Jacques Lacan 1964 im XI. Buch seines *Séminaire* unter der Frage *Qu'est-ce qu'un tableau?* die Analyse des Bildes mit dem Blick korreliert, um eine »zweipolige reflexive Beziehung« zwischen ›Mensch als Blick‹ und ›Mensch als Bild‹ zu entwerfen⁴, die im Tableau-werden des Individuums, seinem Eintritt in die symbolische Ordnung, zugleich seine Subjektbildung realisiert. Neben Kamper und implizit auch Belting – der in seinem Entwurf einer Anthropologie der Bildmedien die Interaktion von Bild und technischer Eigenschaft als eine Funktion der

symbolischen Inszenierung versteht, in der er den »Begriff vom Körper als dem Medium der Bilder und dem Organ der Selbstwahrnehmung« fortwährend aufeinander bezogen sieht – wird die Referentin Christina von Braun (Berlin) ihrerseits Lacan über Cornelius Castoriadis beanspruchen, um eine Symbiose von Bild und Blick zu einem in der abendländischen Kulturgeschichte grundlegenden Paradigma der gesellschaftlichen Konsensbildung zuzuspitzen.

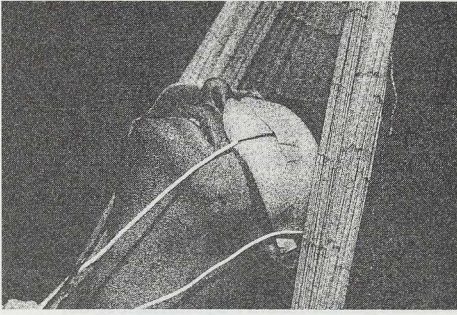
1970 hatte Michael Polanyi unter der Frage *What is a painting?*⁵ befunden, daß für die Wahrnehmung von Bildern als Bilder erst die begleitende Wahrnehmung ihres Trägers konstitutiv sei, schützt dieses Korrektiv doch das betrachtende Subjekt wie den angeblickten Gegenstand vor einer täuschenden Illusion von Wirklichkeit. Genau jenes Instrument der Distanz zwischen Bild und Realität wird Florian Rötzer (München) in seinem Vortrag aufgekündigt sehen: Im Extremfall sollte sich mit der Auflösung des Trägers die Konstitution des Bildes radikal verlagern. Das Szenario Kampers projizierte dann auch, bei einem vollkommenen Triumphieren der Fläche über die Wahrnehmung, daß die Menschen »wirklich keinen Unterschied mehr wissen zwischen einem abgebildeten Körper und einem verkörperten Bild«. ⁶ Ein solches Konzept von Realität, das durch Bilder vollkommen absorbiert wird, hatte schon zu Beginn der sechziger Jahre für das Medium des Films auf beeindruckende Weise Chris Marker vorausgenommen. Die eine ganze Generation von Cineasten beeinflussende science-fiction Montage seines photo-ciné-roman *La Jetée* führte anhand einer photographischen Folge stillgestellter Erinnerungsbilder vor, wie der erzwungene Akt des mentalen Sehens mit der Vernichtung des Körpers identisch wird.

Gegen apokalyptische Visionen, die dann mit den neunziger Jahren schließlich Laserscanner vorsehen, welche direkt auf der Retina optische Reize modulieren, so daß anstelle von »Bildern« von trägerunabhängigen »visuellen Sensationen« gesprochen werden müsse⁷, gegen die häufig beschworene Krise der Repräsentation konnte der Bildwissenschaft ein anthropologisches Interesse entgegenkommen, das auf zweifacher Ebene explizit die Rechte des Körpers zu setzen versucht. Auf der Seite des wahrnehmenden Subjektes erinnert die Verteidigung des Körpers schon an Henri Bergsons Kritik des Okularzentrismus, die er gegen die Tyrannei einer Isolierung des Auges eingefordert hatte.⁸ Und auf der Seite der Bildmedien mag es die phänomenologisch tradierte Abwehr gegen eine Destabilisierung ihrer technisch materiellen Eigenschaften sein, weil die Stofflichkeit, wie bereits Maurice Merleau-Ponty gegen den Informationsbegriff der Kybernetik einwandte, immer schon eine zeitlose Konstituente aller Bildmedien sein sollte.⁹ Von daher erklärt sich auch die Anziehungskraft räumlich inszenierter Monitorwände und -objekte für die zeitgenössische Bildtheorie. Verspricht doch ein raumkörperliches Konzept, die Installation mit ihrem Ort als Bühne eines Rituals, das reine Zirkulieren der Bilder an die aus den klassischen Bedingungen der Hochkunst vertrauten Rezeptionsmuster rückzubinden. So wurden Gottfried Boehm (Basel) Gary Hills Inszenierungen seiner Bildschirmobjekte zu metaphorischen Räumen, die ihre elektronisch-technische Bildkonstitution, die Generierung von Bildpunkten aus dem Dispositiv der Maschine offenlegen. Und Belting wird an Bill Violas *Environments* ein pädagogisches Programm am Medium des Bildes wie am Körper des Betrachters entwickeln.

Als Belting 1995 in der *Revision* seines *Endes der Kunstgeschichte* angesichts der neuen Medien und elektronischen Techniken eine »umfassende Bildgeschichte« forderte, »in welche die bisherige Kunstgeschichte integriert, aber gerade nicht aufgelöst wäre«¹⁰, kündigte sich zugleich eine Erweiterung des Begriffes ›Bild‹ zur irreduziblen Vielfalt des Begriffes ›Bilder‹ an, die – so Anne-Marie Bonnet auf dem ersten Karlsruher Workshop für Kunstwissenschaft desselben Jahres – »nur noch einen geringen Anteil der Kunstproduktion zu erfassen« vermöge.¹¹ Daß die Potsdamer Tagung jetzt unter dem Zeichen des Singulars ›Bild‹ stand, sollte vielleicht einer Doppelstrategie gehorchen: Sicherlich war von Beginn an kein »systematisches, einheitliches Verständnis« gemeint, das unter dem Namen ›Bild‹ alle denkbaren Formen von Bildern, wie »Gemälde, Statuen, optische Illusionen, Karten, Diagramme, Träume, Halluzinationen, Schauspiele, Gedichte, Muster, Erinnerungen und sogar Ideen« subsumieren und diesen etwas Gemeinsames unterstellen würde. Schon W. J. T. Mitchell (Chicago), selbst Teilnehmer an der Potsdamer Tagung, hatte diese Prämissen in seinem Aufsatz von 1984 *What is an image?*¹² gerade in der Bedeutungsvielfalt der »Bild« betreffenden Sprachspiele zu öffnen versucht. Sein jetziger Vortrag über »Paleoart« illustrierte dann auch an einem »cultural icon«, wie das Bild des Dinosauriers als mentales Konzept und in seinen alltagskulturellen Verzweigungen – Mitchell führte Präsidentschaftsreden, Filmskripte, Kinderzimmerausstattungen als Museumsinstallation oder Sponsorschaften für naturkundliche Sammlungen an – zum »unofficial totem animal of the United States« werden konnte.¹³

Andererseits wurde in Potsdam die Kategorie »Bild« singular und mit dem Begriff der Kunst identisch gesetzt, wenn man sich gegen eine vermeintlich »kunstlose Bilderflut« zur Wehr setzen wollte, die sich der »Benennbarkeit durch Sprache« zunehmend entziehe.¹⁴ Unter diesen Vorzeichen konnte der vortragende Gottfried Boehm sein »Projekt einer Bildgeschichte« noch auf eine nur den Bildern eigene, visuelle Logik gründen. Sein Beharren auf ungegenständlicher Hochkunst, das Abbildlichkeit leicht als defizienten Bildtypus erscheinen ließ, verengte allerdings die »ikonische Wendung«, die er in seinem Sammelband *Was ist ein Bild?* von 1994 im Gegenzug zu dem sprachanalytischen Paradigma des *linguistic turn* in den Wissenschaften diagnostizierte.¹⁵

Das Sprechen über Bilder berührt oft weniger die Bilder als das Durchsetzen von Definitionsmonopolen. Jedes Diskursparadigma ist von seinem Anspruch her totalitär, ob es sich um eine *ikonische Wendung*, um einen *linguistic* oder schließlich einen *pictorial turn* handelt, mit dem die »Picture Theory« Mitchells von 1995¹⁶ die eigene »kritische Ikonologie« (die Bilder von Texten gerade zu unterscheiden suchte) auf das Repräsentationsmodell visueller Medien fokussierte. Betroffen sind nicht nur innerwissenschaftliche Machtkämpfe, wie Hartmut Böhme (Berlin) einwarf, denn einer »Entgrenzung der Theorien«, ob einer Allmacht des Bildes, der Sprache oder etwa der Biowissenschaften, entspreche eine »Entgrenzung der Herrschaft«, die beide eine »Entgrenzung des Todes« vorantrieben – sondern auch realpolitische Interessenkonflikte: Daran erinnern schon jene byzantinischen Bilderkämpfe zwischen idolatrischem und ikonoklastischem Diskurs des kirchlichen Imperialismus, an denen Marie José Mondzain (Paris) freilegte, wie sehr hier ein Beziehung zwischen Bild und Krieg zugrundeliegt. Ihr Vortrag unterstrich, daß die Macht des iko-

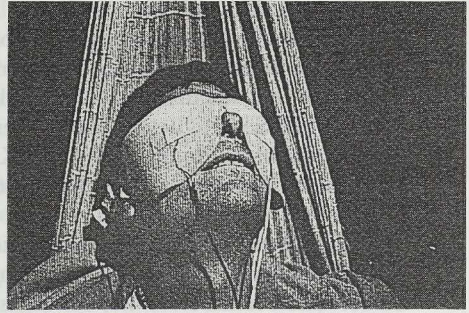
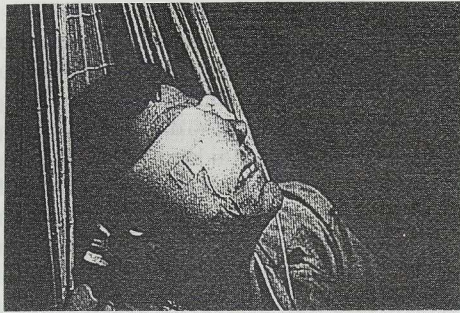


»... konzentrierten sich auf Versuchspersonen mit sehr starken mentalen Bildern ...«

nophilen Denkens von der Strategie herrührt, »das Bild selbst noch im Frieden als Krisenherd zu bewahren (wurden die Ikonoklasten doch ständig in klinisch-kritischem Zustand befindlich dargestellt)«. Zu Recht betonte Mondzain, wie ein inthronisierter ›Friede der Bilder‹ zum Garanten einer omnipräsenten Sichtbarkeit wird: Das Verbot des Bilderverbots kommt einer potentiellen Allmacht des Sehens gleich. An dieser Stelle, die im Grunde dem vollständigen Verschwinden der visuellen Subjektivität im technischen Zeitalter vorgreift, wäre es einmal interessant, die vergleichbaren Legitimationsstrategien des »öffentlichen Bildes« heranzuziehen, die Paul Virilio für das 20. Jahrhundert anhand des subjektlosen Kamerabildes von optisch-technischen Beobachtungsinstrumenten militärischen, wissenschaftlichen und polizeilichen Gebrauchs erkannt und als Aufrüstung einer »Logistik der Wahrnehmung« gekennzeichnet hatte.¹⁷

III.

Einen anderen Zusammenhang von Blick, Bild und einer »Auflösung des traditionellen Subjektbegriffes« beobachtete Christina von Braun. Ihr komplexer Argumentationsbogen führte von dem gemeinschaftsbildenden Vermögen der griechischen Alphabetschrift über die Bildverehrung in einem christlichen *corpus commune* bis zur massenmedialen »Bindekraft von modernen Sehtechniken«, etwa dem Kino, in denen sich mit einer Aufhebung der Geschlechterdifferenz die Hervorbringung eines *kollektiven Imaginären* widerspiegeln. Braun interessierten hier nicht die »Tausende von Körpern ohne Geschlecht«, die noch Siegfried Kracauer als ästhetischen Reflex in den Trägern eines »Ornaments der Masse« sich auf der Leinwand zusammenfügen sah.¹⁸ Sondern ihre Bestimmung des kollektiven Imaginären erkannte eine ›geschlechtliche Unbestimmtheit‹ gerade in dem Seh- und Wahrnehmungsvorgang des Zuschauers, der in einer doppelten Identifikation (dem Verschmelzen von männlich affiziertem Kamera-Blick und weiblich besetztem Bild des Betrachtetwerdens) sein ›Ich‹ in »die kollektiven Konstrukte vom ›Wir‹ als historisch wandelbare Leitbilder und Idealentwürfe« einbinde. Vielleicht kann sich Brauns Identifikation des Imaginären, das die Integration des Einzelnen in die Gemeinschaft verbürgt, nur



Aus: Chris Marker, *La Jetée*, ciné-roman, New York: Zone Books 1992

so lange aufrechterhalten, wie nicht die Auslieferung der visuellen Subjektivität an den »indifferenten Rohstoff des Sehens« durch das permanente »Pan-Kino«¹⁹ der elektronischen Kamera-Medien betrieben wird.

Dem Wettstreit zwischen Bildkult und Ikonoklasmus wollte Hartmut Böhme einen »neuen *paragone*« entgegenhalten. Anlaß dafür war ihm die Diskrepanz zwischen dem Bildverbot nach Auschwitz und einer über Wörter und Bilder zu bewältigenden »Not des Erinnern-Müssens«. Sein vehementes Einstehen für einen, wie er sagt, »dritten Weg«, mit Bildern »nicht in die Präsenz zu holen, was für immer abwesend ist«, sondern »Räume der Leere« zu belassen, reaktivierte im Grunde Benjamins bekannte, jedoch nie geklärte Metapher vom dialektischen Bild, das in einer seiner Lesarten²⁰ zwischen Spur und Aura oszillieren könnte. Für Böhme war es das Paradox einer Kunst nach Auschwitz, daß sie sowohl »Erinnerungstechniken« wie »Artikulationen des Entzugs« erfordere. Dabei blieb allerdings offen, wie sich eine solche aporetische Position, die Böhme in den Arbeiten Christian Boltanskis realisiert sah, von der *vera icon*-Dimension des Roland Bartheschen Photographieverständnisses wirklich löst, von dem sich Böhme so ausdrücklich zu distanzieren versuchte.²¹ Gerade der von ihm eingeforderte »Doppelstatus von Spurenlese und Entzug«, gerade die »Liminalitäten« des Kunstwerks, »in denen die unhörbaren Stimmen und unsichtbaren Gesichter der Toten anwesend werden« sollen, empfand der Zuhörer wie ein Echo auf das Blanchotsche Paradigma einer *présence-absence*, das bekanntlich Barthes' *Chambre claire* vorausgegangen war.

IV.

Ein Generationswechsel innerhalb der Medientheorie gab sich am letzten Nachmittag zu erkennen, als der Umgang mit dem Phänomen der *virtual reality* und ihrer zunehmenden Implosion des Bildträgers nach dem Status und dem Rechtsschutz für den Körper fragen ließ. Das Eintreten des Subjekts in eine Video-Ton-Installation von Bill Viola, die Belting am Vorabend ins Spiel gebracht hatte, versprach noch die Sicherheit, als Betrachter eine Distanz und Diskontinuität zwischen dem Bild und der Welt aufrechtzuerhalten. Bezeichnenderweise hatte Belting auf Violas Arbeit

Slowly Turning Narrative von 1992²² zurückgegriffen. Diese Installation, mit ihrer zwischen Spiegel- und Videoprojektionsfläche changierenden Drehwand im Raumzentrum, positioniert den Betrachter in das aus der gemalten Kunsttheorie vertraute Kräftespiel der Repräsentation von Bild, Spiegel und Subjekt, um ihn seines anthropologischen Selbst zu versichern. Der Körper des Betrachters – darauf insistierte Belting bereits auf einem Gary Hill-Kolloquium 1994 in Basel – kann so »die letzte Bastion des Widerstands und der Antithese im (oder vor dem) elektronischen Medium« sein.²³

Dagegen erkannte Florian Rötzer in seinem Vortrag am Verschmelzen von Körper und virtueller Realität einen »allmählichen Ausstieg aus dem Dualismus von Selbst- und Fremdreferenz«, der das europäische Denken geprägt habe. Der Benutzer als integraler Bestandteil von interaktiven Bildern, die durch eye-tracking-Systeme gesteuert sind, markierte für Rötzer den »Verlust der Beobachter-Position«, führten diese doch zu einer Rückkehr in die »magische Relation zwischen Bild und (realem) Gegenstand«. So faszinierend auch die Vorstellung einer Befreiung aus dem Subjekt-Objekt-Antagonismus im Denken sein kann, so beklemmend erschien es, als Rötzer die Ausdehnung eines bürgerlichen Rechtsraums, des Personenrechtes, auf virtuelle Bilder in Aussicht stellte. Dafür exemplarisch standen ihm der »unappetitliche Gegenstand« der computer-simulierten Kinderpornographie, deren virtuelle Bild-Körper gleich einer natürlichen Person vom amerikanischen Kongreß mithilfe des »Child Pornographic Prevention Act« vom 30. September 1996 unter strafrechtlichen Schutz gestellt werden; und ebenso beispielhaft war die mit Sanktionen bewehrte Anerziehung eines Pflegeverhaltens gegenüber »künstlichen Lebewesen«, wie sie vermutlich die Folgegeneration der von japanischen Spielzeugfirmen entwickelten »Tamagotchi« betreffen wird. Mit der magischen Echtheit virtueller Realitäten, in die Herstellerfirmen investieren wie sie staatliche Instanzen gutheißen, scheinen dem »Bildergefängnis als einer Pathogenese des Imaginären« (Hans Ulrich Reck, Köln) keine Grenzen mehr gesetzt. Wird eine Bildwissenschaft, als Anthropologie des Bildes verstanden, von nun an ihrem Objekt, dem Bild, als einer natürlichen Rechtsperson begegnen?

V.

Gegen jede Erwartung an das Bild als einer Form von Ersatzrealität, die sowohl die Befürworter jener amerikanischen Gesetzesbestimmung wie auch etwa Kritiker des Cyberspace leitet, hatte Horst Bredekamp einmal eingewendet, daß ihr ein Bildbegriff zugrundeliege, der in die »vorsprachliche Phase jedes Individuums« regrediert. Der neue Bilderkult, der allenthalben auflodert, entspreche einem kindlichen Bedürfnis nach »Verschmelzung mit der Umgebung«, dem das »nicht minder tiefgreifende Bedürfnis sich verbündet, eine Phantasiewelt jenseits des Haptischen erfahren und auch erzeugen zu können, also das Ergreifen durch das Ersehen zu ersetzen.« Daraus resultiert die aufklärerische Forderung nach einer »Ikonisierungsschule«, die im Wissen um die historische Subgeschichte der Bilder »Unterscheidungskriterien zwischen den verschiedenen Schichten der Realität« einzufordern hätte.²⁴

Wenn sich Reales und Imaginäres vollständig aufsaugen, das wurde in Potsdam wiederholt deutlich, kann ein fetischistisches Verhältnis zum Bild in ein inter-

subjektives umschlagen. Bereits das Exposé des Kolloquiums hatte die Vermutung einer »verblüffenden Ähnlichkeit« nahelegt: »Die Frage ›Was ist ein Bild?‹ könnte dasselbe bedeuten wie die Frage ›Was ist der Mensch?‹«. Belting hatte diese Analogie, der Frage nach dem Bild als einer Frage nach uns selbst, zugunsten eines Körperbezuges einzulösen versucht, den er als *raison d'être* jedes Projektionsbildes begreift und der sich in Abhängigkeit von den Bildmedien als unbeschränkt wandlungsfähig erweise. Insofern war es zu bedauern, daß auf dem Potsdamer Forum eine breite Diskussion des Begriffs »Anthropologie der Bildmedien« ausblieb. Nicht nur, weil dieser aus der philosophischen Tradition eines antagonistischen Verhältnisses von Anthropologie und Geschichtsphilosophie immer schon dem Verdacht einer unhistorischen Methodik ausgesetzt ist. Sondern auch, weil die Distanz im Sprechen über die Bilder durch eine implizite Gleichstellung von Bild und Mensch immer wieder problematisch wird.

Anmerkungen

- 1 Ausgewählte Beiträge des Kolloquiums erscheinen im Herbst 1998 unter dem Titel *Der Zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, hrsg. von D. Kamper und H. Belting, München: Fink.
- 2 Vgl. die jüngst übersetzte, materialreiche und ereignisgeschichtlich orientierte Darstellung der Interferenz von Anthropologie und strukturaler Linguistik, auch bezüglich der epistemologischen Folgen in Frankreich, von François Dosse: *Geschichte des Strukturalismus*, 2 Bde., Hamburg: Junius 1996/97.
- 3 Kammers propädeutisches Tableau in Potsdam rief eine Geschichte der Entauratisierung des Bildes in Erinnerung. Sie kompilierte seine in *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie* (München: Fink 1995) und in *Bildstörungen. Im Orbit des Imaginären* (Stuttgart: Cantz 1994) veröffentlichten Kommentare zu Benjamins ›Kunstwerkaufsatz‹ und Heideggers zeitgleich entstandener ›Zeit des Weltbildes‹ sowie zu Lacans Analyse des Phantasmas, um schließlich Vilém Flussers anthropologischer Reflexion über ›Eine neue Einbildungskraft‹ mit einer Bilderskepsis zu antworten: Flussers »Enthusiasmus darüber, daß die Menschen alles in Bilder verwandeln können,« konfrontierte Kamper mit der Frage »warum die Menschen alles in Bilder verwandeln müssen.«
- 4 J. Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Weinheim: Quadriga 1987, S. 87.
- 5 In: *The American Scholar* 39 (1970), S. 655-669.
- 6 In: *Bildstörungen*, a.a.O. (wie Anm. 3), S. 63.
- 7 Rötzers Vortrag verwies hier auf Entwicklungen, die Philippe Queau 1992 in der vom französischen Kultur- und Kommunikationsministerium herausgegebenen Studie *Les métaphores du virtuel* angekündigt hatte.
- 8 Vgl. Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press 1993, S. 191 ff.
- 9 *Das Auge und der Geist*, Reinbek: Rowohlt 1967, S. 15.
- 10 München: C. H. Beck, S. 168.
- 11 Bonnerts Tagungsbeitrag »Bild-Körper/Körper-Bild. Die Kunstgeschichte, eine Jungesellenmaschine.« erschien in dem anregenden Band: *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, hrsg. von H. Belting und Siegfried Gohr, Stuttgart: Cantz 1996, Zitat S. 17.
- 12 In: *New Literary History* 15 (1984); dt. in: *Bildlichkeit*, hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 17-68, Zitat S. 19.
- 13 Der Vortrag war Teil von Mitchells Studie

- über *Paleoart. History of Dinosaur Images*, die Ende 1998 bei MIT Press, Cambridge (Mass.), erscheinen soll.
- 14 Vgl. die Einleitung von G. Boehm und Helmut Pfotenhauer zu: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München: Fink 1995, S. 10 [zweite, um ein deutlicheres Druckbild und fortlaufende Lagenheftung berichtigte Auflage für 1998 angekündigt].
 - 15 München: Fink, S. 13 ff.
 - 16 Chicago: Chicago University Press.
 - 17 P. Virilio: *Das öffentliche Bild*, Bern: Benteili 1992.
 - 18 In: S. Kracauer: *Aufsätze 1927-1931*, Schriften, Bd. 5.2, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 57.
 - 19 P. Virilio, *op.cit.*, S. 20.
 - 20 Vgl. Anselm Haverkamp: Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, Poetik und Hermeneutik XV, hrsg. von dems. und Renate Lachmann, München: Fink 1993, S. 64. – Eine entgegengesetzte Interpretation vertritt Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
 - 21 In diesem Zusammenhang sei auf Boltanskis jüngst in New York und London vorge-
- stellten Zyklus von hieratisch in Holzrahmen installierten und auf Tuch abgezogenen Portraitphotographien hingewiesen. Anspielungsreich wählte Boltanski den Titel *Véronique*. – Zur Relation Boltanski / Barthes vgl. auch die soeben erschienenen Aufsätze »What has occurred only once«. Barthes's Winter Garden/Boltanski's Archives of the Dead« von Marjorie Perloff; sowie »The Filter of Culture and the Culture of Death. How Barthes and Boltanski Play the Mythologies of the Photograph« von Nancy M. Shawcross, beide in: *Writing the Image After Roland Barthes*, hrsg. von Jean-Michel Rabaté, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1997.
- 22 Abgebildet in: *Bill Viola*, Ausstellungskatalog Salzburger Kunstverein, Klagenfurt: Ritter 1994, S. 185.
 - 23 Die Publikation zum Kolloquium (in der auch eine Stellungnahme Gottfried Boehms zu Gary Hill ausführlich nachzulesen ist) erschien bei Cantz 1995 unter dem Titel: *Gary Hill. Arbeit am Video*, hrsg. von Theodora Vischer. Das Belting-Zitat S. 70.
 - 24 H. Bredekamp: Politische Theorien des Cyberspace, in: *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern.*, a.a.O. (wie Anm. 11), S. 44.