
Das Wunder des Realismus

Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin

Vinzenz Hediger

*In Bildbegriffen überleben Glaubensbegriffe, und Bildpraktiken
begannen einmal als Glaubenspraktiken.
(Belting 2006, 7)*

*Kommunikation ist die wunderbarste Sache der Welt. Daß
Dinge von der Ebene äußerlichen Stoßens und Ziehens auf eine
Ebene übergehen können, auf der sie sich dem Menschen und
dadurch sich selbst enthüllen; und dass die Frucht der Kommu-
nikation Teilnahme, Teilhabe ist, ist ein Wunder, neben dem das
Wunder der Transsubstantiation verblasst.
(Dewey 2007 [1929], 167)*

André Bazins vielleicht berühmtester Essay, «Ontologie des photographischen Bildes» von 1945,¹ hält bekanntlich nicht, was der Titel verspricht. Wer die Ontologie eines Gegenstandes ankündigt, stellt in Aussicht, dass sein Text eine Antwort auf die klassische philosophische Frage «Was ist x?» geben wird, und zwar möglichst in Form eines

¹ Zitiert werden im Folgenden die französische Ausgabe aus dem Jahr 1985 (Bazin 1985, 9-17) und die deutsche Übersetzung von Robert Fischer und Anna Düpee (Bazin 2004b).

systematischen Arguments über die Struktur des in Frage stehenden Typus von Entität. Bazin hingegen fängt den ersten Satz seines Textes so an: «Eine Psychoanalyse der Kunst könnte...». Die Psychoanalyse handelt vom Wunsch, dem modernen Widergänger des Willens. Damit verlagert sich der Fokus vom Sein aufs Wollen: Was eine Fotografie ist, erhellt sich offenbar aus dem Wollen, dem sie entspricht. Es gibt, so Bazin mit einem an Malraux' Überlegungen zur Kunstgeschichte geschulten Argument (vgl. Malraux 1996; Malraux 2003), ein anthropologisches Verlangen nach illudierenden Darstellungen, einen «appetit d'illusion». Diesem wird im Laufe der Kunst- und Menschheitsgeschichte immer besser entsprochen, doch nie vollständiger als durch die Fotografie, die der Gegenstand selbst zu sein scheint und die Kunst vom Joch des Illusionismus befreit.

Worauf aber stößt die Psychoanalyse der Kunst, wenn sie fragt, was der «appetit d'illusion» eigentlich will? «Eine Psychoanalyse der Kunst könnte als wesentliche Ursache für deren Entstehung die Praxis des Einbalsamierens in Betracht ziehen», lautet der vollständige erste Satz. Er bereitet die «Ist»-Bestimmung vor, die Bazin für das Wunschkorrelat Fotografie schließlich in Form einer Metapher gibt: Fotografie ist eine Mumie der Zeit. Film ist *per extensionem* eine Mumie der Veränderung. Als solche sind beide Untergattungen der Kulturtechnik, die man als Überwindung des Todes durch das Bild bezeichnen könnte. Der «appetit d'illusion» will nicht einfach Illusion, sondern die Illusion der Permanenz des Vergänglichen. Damit wird der Bereich der Metaphysik, zu dem die Ontologie gemäß der Systematik des philosophischen Handwerks gehört, immerhin gestreift. Was aber ist eine «Mumie der Zeit»? Die so zugespitzte «Was ist?»-Frage beantwortet Bazin nicht mit einer eigentlichen Ontologie, sondern in der Diktion des Phänomenologen und Psychologen. Die Fotografie macht das Dargestellte auf eine Weise zum Gegenstand der Wahrnehmung, dass man es nur schwer als bloßes Substitut für ein abwesendes und vielleicht längst nicht mehr existierendes Objekt erkennen kann. Die Fotografie schafft ein Wahrnehmungsparadox: eine zeitlose Präsenz des Dargestellten selbst. Stanley Cavell, von Bazin beeinflusst, formuliert die epistemologische Konsequenz dieses Wahrnehmungsparadoxes so: «We don't know what a photograph is. We don't know how to place it ontologically» (Cavell 1979, 17). Eine ontologische Bestimmung ist im Falle der Fotografie nicht zu leisten. Was uns auf den Glauben verweist.

Bazin spricht von einem «pouvoir irrationel» der Fotografie, einer irrationalen Macht, die, ungeachtet der Intervention unseres Urteilsvermögens, uns zum Glauben bewegt (Bazin 1985, 15f). Die Fotogra-

fie verdankt diese Macht einem «transfert de réalité de la chose sur sa reproduction»,² einer «Wirklichkeitsübertragung» vom Ding auf seine Reproduktion. Die Wirklichkeitsübertragung macht die Fotografie, so Bazin mit einer Formulierung, die er von Hyppolite Taine übernimmt, bei dem sie nicht weniger als die Wahrnehmung überhaupt bezeichnet, zu einer «hallucination vraie» (Taine 1870, 10; vgl. Andrew 2008). Ihre psychologische Wirkung geht über das «Ich weiß, aber trotzdem» noch hinaus, mit dem wir, um eine von Metz gern zitierte Formulierung Octave Mannonis aufzugreifen, der durchschauten Illusion begegnen. Vielmehr gilt:

Die logische Unterscheidung zwischen dem Imaginären und dem Realen verschwindet mehr und mehr. Jedes Bild muss als Gegenstand und jeder Gegenstand als Bild empfunden werden (Bazin 2004b, 40).

Illusion ist nach Kant «dasjenige Blendwerk, welches bleibt, ob man gleich weiß, dass der vermeinte Gegenstand nicht wirklich ist» (Kant 1964, 440). Die Fotografie erscheint dagegen, wieder im Sinne Kants, eher als «Bezauberung»: als Gegenstand, bei dem «in einem sonst gesunden Gemütszustand [...] das Urteil, dass ein Gegenstand (oder eine Beschaffenheit desselben) sei, bei darauf verwandter Attention, mit dem Urteil, *dass er nicht* (oder anders gestaltet) *sei*, unwiderstehlich wechselt» (ibid., 441).

Glaube an das Bild, Glaube an die Realität

In einem anderen berühmten Essay, «L'évolution du langage cinématographique» (1985, 63–80) unterscheidet Bazin zwei Typen von Regisseuren: solche, «die an das Bild, und andere, die an die Realität glauben» (Bazin 2004d [1951/1952/1955], 91). Nicht die Trennung zwischen Stumm- und Tonfilm organisiere die Filmgeschichte, sondern die Trennung zwischen bildgläubigen und realitätsgläubigen Regisseuren. Ans Bild glauben Griffith, Eisenstein und andere Vertreter des Montagekinos; an die Realität Stroheim, Murnau, Renoir und Welles sowie die Regisseure des (italienischen) Nachkriegskinos. Unter «Bild» versteht Bazin «ganz allgemein alles, was die *Darstellung* dem dargestellten Gegenstand hinzufügen kann» (2004d, 91). Das fotogra-

2 Bazin verwendet das Verb «bénéficier», «zugute kommen», das einen spirituellen und einen ökonomischen Sinn hat. Vgl. zum ökonomischen Sinn Hediger 2006a, 216ff.

fische Bild ist ohnehin eine Hinzufügung, wie Bazin im Ontologie-Essay festhält:

Die Existenz des fotografierten Gegenstandes ist, wie ein Fingerabdruck, Teil der Existenz des Modells. Und deshalb fügt die Photographie der natürlichen Schöpfung etwas hinzu, anstatt sie durch eine andere zu ersetzen (Bazin 2004b, 39).

Die Fotografie ist kein artifizielles Zeichen, sondern eine Fortsetzung der Realität mit anderen Mitteln oder in einem neuen Medium. Gerade wenn die künstlerische Subjektivität von der mechanischen Objektivität der Technik ausgeschaltet wird, mehrt die Fotografie kraft des Automatismus der Darstellung und kraft der «Wirklichkeitsübertragung» das Sein des Gegenstandes, indem sie es um die Existenz des Modells erweitert. Beim Bild, wie Bazin es im Aufsatz über die Entwicklung der Filmsprache definiert, kommt die künstlerische Subjektivität allerdings wieder ins Spiel. Das Bild ist gestaltet von einem Regisseur, der die Technik so oder anders einsetzt, je nachdem, ob er ans Bild oder an die Realität glaubt. Für die Bilder eines Regisseurs, der an die Realität glaubt, gilt: «Sie fügen der Wirklichkeit nichts hinzu, verzerren sie auch nicht, bemühen sich im Gegenteil, Tiefenstrukturen freizulegen» (Bazin 2004d, 94). Damit das Bild der natürlichen Schöpfung («création naturelle») etwas hinzufügen kann, darf es mit anderen Worten der Realität nichts hinzufügen. Das ist nur scheinbar ein Widerspruch. In der fotografischen Aufnahme, «diesem natürlichen Bild», tut die Natur «endlich mehr, als die Kunst nachzuahmen: sie ahmt den Künstler nach» (Bazin 2004b, 39): Sie erschafft sich selbst noch einmal neu im Bild. Der Regisseur, der ans Bild glaubt, behauptet sich dagegen in der Position des Künstlers und fügt der «natürlichen Schöpfung» etwas hinzu, was nicht zu ihr gehört. Ganz in diesem Sinne feiert Bazin Rossellini und De Sica dafür, dass sie das Kino von der Aberration der Montage befreien. In ihren Arbeiten findet der Film

das Geheimnis einer Wiedergeburt realistischen Erzählens, das imstande ist, die wirkliche Zeit der Dinge, die Dauer des Geschehens in sich aufzunehmen, die der klassische Filmschnitt klammheimlich durch eine intellektuelle, abstrakte Zeit ersetzt hatte (Bazin 2004d, 108).

Man könnte, Bazin fortschreibend, zwischen dem *Bild als Aufnahme* und dem *Bild als Darstellung* unterscheiden: dem Bild, das die Dinge als solche in sich aufnimmt, und dem Bild, das Ergebnis der Abstrakti-

onen der künstlerischen Subjektivität ist und sich zwischen die Dinge und ihre Wahrnehmung schiebt. Man braucht sich nicht besonders intensiv in die Lektüretechniken der Dekonstruktion vertieft zu haben, um mit William Cadbury (1973) feststellen zu können, dass Bazins Präferenz dem Kino gilt, das an die Realität glaubt, oder genauer: dass der Bazin'sche Text mit einer Reihe von Dichotomien arbeitet, die alle demjenigen Kino positive Wertungen verleihen, das an die Realität glaubt. Dieses nimmt «die wirkliche Zeit» der Dinge «in sich auf», während das andere Kino «klammheimlich» die wirkliche durch eine «intellektuelle, abstrakte» Zeit ersetzt; dieses «enthüllt», das andere «verzerrt»; dieses «legt Tiefenstrukturen frei», das andere fügt der Wirklichkeit durch Darstellung «etwas hinzu», etc. Das Kino der Bilder bleibt den Dingen äußerlich, das Kino der Realität nimmt die Dinge in sich auf und enthüllt ihr innerstes Wesen.

Nun hat André Bazin sein Denken des Kinos nie mit dem Fleiß des Philosophen zu einem System ausgebaut. Gleichwohl gibt es eine Reihe von Anliegen und Begriffen, die seinem in einer Vielzahl kurzer Texte niedergelegten Werk Konsistenz verleihen – jedenfalls so weit sich aus dem zugänglichen Material ersehen lässt.³ So gilt Bazin mit gutem Grund als *Theoretiker* des Realismus. Dem Kino, das an die Realität glaubt, gehört seine Präferenz, weil der Film für ihn *per se* und in einem emphatischen Sinn ein Medium der *Aufnahme* ist, das die Dinge in sich aufnimmt und den Glauben an ihre Realität speist. Griffith und Eisenstein mögen gute Regisseure sein, aber wirklich gut ist ein Film nur dann, wenn er im Bild die Tiefenstruktur des Seins freilegt. In Bazins Stilkunde steht hierfür paradigmatisch die Plansequenz mit großer Tiefenschärfe, wie sie sich bei Murnau, Jean Renoir und in den Filmen findet, bei denen Gregg Toland die Kamera führte.

Bazin begeht, wie letztlich alle Vertreter der klassischen Filmtheorie von Lindsay über Münsterberg bis Arnheim und Kracauer, die philosophische Sünde eines naturalistischen Fehlschlusses, d.h. der Herleitung einer Norm aus einem Faktum, der (technischen) Struktur des Mediums (vgl. Moore 2008, Kapitel I, Paragraph 10). Doch ich will mich hier nicht abstrakt und intellektuell geben und Bazins Fehler auflisten, zumal andere sich darin schon genug geübt haben (vgl. Carroll 1988, 126ff; Currie 1995, 49 ff). Vielmehr will ich Bazin als Medientheoretiker ernst nehmen. Wie er zu seinen ästhetischen Urteilen kommt, ist klar: anhand der implizit schon wertenden Unterscheidung

3 Laut Dudley Andrew sind derzeit weniger als sieben Prozent der veröffentlichten Texte Bazins greifbar (Andrew 2008, 62).

von zwei Bildtypen. Mich interessiert die Basis dieser Unterscheidung: die Frage, woraus sich für ihn die Tendenz zum Realismus ergibt und wie er sie erklärt.

Die Unerklärlichkeit des Realismus

Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet die Tatsache, dass Bazin den inhärenten Realismus des Mediums gar nicht erklärt, sondern ihn dem Bereich des Unerklärlichen zurechnet.⁴ «Wirklichkeitsübertragung» ist ein Neologismus, basierend auf einem technischen Begriff der Psychoanalyse.⁵ Dort meint «Übertragung» die Übertragung des Wunsches nach einem verlorenen Objekt auf die Person des Analytikers. Die «Wirklichkeitsübertragung» handelt von einem Verlust, der noch droht. Ihre Triebkraft ist der Wunsch, dem Ding möge seine Realität erhalten bleiben, und so überträgt er dessen Realität auf seine Darstellung. Was Fotografie und Film zu realistischen Medien macht, wäre demnach einfach der Wunsch, dass es so sei. Damit ist aber noch nicht erklärt, weshalb die Fotografie, wie Bazin behauptet, etwas kategorial anderes ist als die illusionistische Malerei. Gewiss, der «Automatismus» der Darstellung unterscheidet die Fotografie von der Malerei und macht sie besonders geeignet für «Wirklichkeitsübertragung». Was indes genau passiert im Moment der Herstellung und später der Wahrnehmung des Bildes, verlangt – wenn man es nicht in chemischen Begriffen ausdrücken will – offenbar nach dem Vokabular des (christlichen) Mysteriums. So ist die *Macht* der Fotografie, gegen den Einspruch des «esprit», den Glauben an das Sein des Dargestellten herbeizuführen, eine irrationale, ein «pouvoir irrationel». Das realistische Erzählen, das «imstande ist, die wirkliche Zeit der Dinge [...] in sich aufzunehmen», erlebt eine «Wiedergeburt», die ihrerseits ein «Geheimnis» ist. Und in Bazins Texten zum Wissenschaftsfilm ist gleich von einem «Wunder» die Rede: die Schönheit des Wissenschaftsfilms ist eine «übernatürliche Gabe», die als Zusatz («additionel») zur natürlichen

4 Das Fotogramm als «Fingerabdruck» und die *plan-séquence* als filmisches Äquivalent der «natürlichen» Wahrnehmung sind die beiden Punkte, mit denen Bazin gemeinhin als Realismustheoretiker identifiziert wird: eine zeichentheoretische Definition in Form einer Metapher und eine daraus abgeleitete Norm, aber keine Erklärung für den inhärenten Realismus des Mediums. Vgl. dazu Smith 2004.

5 Übertragung bezeichnet unbewusste und zumeist frühkindliche Wünsche, die sich an bestimmten Objekten im Rahmen bestimmter Beziehungstypen, namentlich im Rahmen der Beziehung von Analytiker und Analysand aktualisieren. Laplanche/Pontalis 1972, S. 550–559.

Schöpfung hinzutritt.⁶ Der inhärente Realismus des Kinos lässt sich nur in der Sprache des Wunders ausdrücken.

Nun könnte man es dabei bewenden lassen, den Begriff der ‚Wirklichkeitsübertragung‘ in dem eben skizzierten Sinn zu interpretieren und das Vokabular des christlichen Mysteriums als bloße Aberration zu behandeln: als Wechsel des Sprachspiels und damit als weiteren Fehler der philosophischen Argumentation, wenn nicht sogar als Widerspruch zur Bezugnahme auf die Psychoanalyse, die ja – zumindest in ihrer freudianischen Ausprägung – für ihre Religions skepsis bekannt ist.⁷ Ungefähr so haben es die meisten akademischen Filmtheoretiker seit den 1960er Jahren gehandhabt. Wer sich nicht Bazins Verankerung im links-katholischen Milieu um die Zeitschrift *Esprit* stellen wollte, zog es vor, den spirituellen Obertönen und dem theologischen Vokabular Bazins mit säkularer Skepsis zu begegnen. Beim Herunterbrechen der «Ontologie des fotografischen Bildes» auf das Vokabular der Peirce’schen Semiotik setzte Peter Wollen 1969 in *Signs and Meaning in the Cinema* an die spirituelle Dimension Bazins das Rasiermesser des aufgeklärten Rationalismus und legte damit den Ton der weiteren Diskussion fest (Wollen 1998). Wenn der Philosoph Jonathan Friday in einem neueren Text Bazins «Ontologie» konsequent auf eine phänomenologisch-psychologische Perspektive reduziert, dann tut er das immer noch in der Absicht, ihn vom Verdacht einer naiven ontologischen Identifizierung von Bild und Gegenstand zu befreien. «Indeed», so Friday,

if one substracts from Bazin’s account of his identity thesis its broadly psychological dimensions, all that is left is a material description of the photochemical process by which photographs are made (Friday 2005, 344).

Chemie oder Psychologie: Es gibt keine Alternative. Kein Geheimnis, keine irrationale Macht, keine übernatürliche Gabe.

- 6 «Denn das ist das Wunder des Wissenschaftsfilms, sein unerschöpfliches Paradox. Am äußersten Punkt des hartnäckigen, zweckmäßigen Forschens, wo künstlerische Intention absolut keinen Platz hat, entfaltet sich die Schönheit des Films als zusätzliche, übernatürliche Gabe» (Bazin 2000, 146; Übers. des Autors). Auch hier macht die Ausschaltung des Künstlers («Intention») den Weg frei für das Wunder des Realismus. Vgl. Gaycken 2009.
- 7 Nicht von ungefähr reiht Paul Ricoeur Freud zusammen mit Nietzsche und Marx unter die modernen «Meister des Zweifels» ein (Ricoeur 1974). Bazin weist indes ohnehin auch eine Affinität zu Jung auf, wie seine kreative Verwendung des Komplexbegriffs zeigt (siehe unten). Jung verwendet den Komplexbegriff in vielen Variationen, Freud nur für den Ödipuskomplex.

Was aber, wenn wir an der Kohärenz von Bazins Argument festhalten und seinem Wechsel ins Sprachspiel der Spiritualität gute Gründe unterstellen wollen? Was, wenn die Sprache des Wunders anzeigt, dass hier ein Prozess zur Debatte steht, dem das Vokabular der philosophischen Ästhetik und der phänomenologischen Psychologie, auf die sich Bazin zunächst verpflichtet, nicht genügt? Und genauer noch: Was, wenn der Begriff der ‚Wirklichkeitsübertragung‘ als Statthalter fungiert und der Hof des theologischen Vokabulars, das ihn wie ein diskursiver Heiligenschein umfließt, verrät, dass der Vorgang, um den es geht, ein Vorbild im Bereich der christlichen Mysterien hat – ein Vorbild, für dessen *replay* (um nicht zu sagen: Wiederkunft) unter den Bedingungen des technischen Mediums Film die psychoanalytische Metaphorik der Übertragung nur eine erste Annäherung liefert?

Ein Gedankenexperiment

Ich möchte diese Fragen mit einem Gedankenexperiment⁸ beantworten, das sich der Methode der lexikalischen Substitution bedient: Ich schlage vor, den Begriff ‚Wirklichkeitsübertragung‘ durch den der Transsubstantiation zu ersetzen, also einen Neologismus durch einen theologischen Begriff mit einer jahrhundertealten, komplexen Geschichte. Dem liegt – in Abwandlung eines Diktums von Carl Schmitt über politische Begriffe – die Annahme zugrunde, dass es sich bei diesem letztlich medientheoretischen Begriff um einen säkularisierten theologischen Begriff handelt. Der Übergang vom Gegenstand zum Bild, den Bazin als «Wirklichkeitsübertragung» zu fassen versucht, ist demnach verwandt mit der Wesensverwandlung von Brot und Wein in der Eucharistie, durch die Leib und Blut Christi in Brot und Wein real präsent werden. Bild und Gegenstand sind nicht durch bloße Referenz verbunden, und auch das physische Verursachungsverhältnis des Index erschöpft nicht, was Bazin mit «Wirklichkeitsübertragung» meint, auch wenn er das Bild im Ontologie-Essay als «Spur» des Gegenstandes bezeichnet und mit einem Fingerabdruck vergleicht. Vielmehr geht es darum, dass «die Existenz des [...] Gegenstandes [...] Teil der Existenz des Modells» ist. Diese Einheit zu erfassen, so die Arbeitshypothese, bereitet Schwierigkeiten, solange man sie nicht als ‚Realpräsenz‘ im Sinne der Eucharistie denkt: als Präsenz des Dings in der Darstellung und Aufnahme des Dings in das Bild.

8 Zu Geschichte und Systematik des Gedankenexperiments vgl. Kühne 2005.

Will man ein solches Experiment der lexikalischen Substitution rechtefertigen, dann könnte man neben Bazins Rückgriff auf das Vokabular des christlichen Mysteriums auch seine Biografie heranziehen. Über Bazins erste Schuljahre schreibt Dudley Andrew: «He was docile and studious, and he acquired the habit of seeing theological and philosophical implications behind every sort of investigation» (Andrew 1990 [1978], 13). Es ist demnach durchaus vorstellbar, dass Bazin die Transsubstantiation vorschwebte, als er den Begriff der ‹Wirklichkeitsübertragung› prägte.

Wichtiger jedoch scheint mir, dass er eine solche Substitutionsübung im *Ontologie-Essay* selbst vorbereitet. Den Text begleitet in allen Fassungen eine Illustration: eine Fotografie, die der Amateurfotograf Secondo Pia 1898 vom Turiner Grabtuch erstellte.⁹ Man kann sich fragen, weshalb Bazin ausgerechnet dieses Foto auswählt; im Text selbst kommentiert er es nicht. Doch er fügt dem Satz, in dem er den Begriff der Wirklichkeitsübertragung einführt, eine Fußnote an:

Hier müsste man eine Psychologie der Reliquie und der «Andenken» einführen. Beide profitieren gleichenfalls von einer Wirklichkeitsübertragung, hervorgegangen aus dem «Mumienkomplex». Hier sei nur kurz auf die Synthese von Reliquie und Photographie im Turiner Grabtuch hingewiesen (Bazin 2004b, 42).¹⁰

Offenbar ist die Wirklichkeitsübertragung für Bazin nicht an das technische Dispositiv der Kamera geknüpft. Gewiss ermöglicht die Fotografie dank der Technik eine vollständige Befriedigung des Hungers nach Illusion: «Die Lösung lag nicht im Ergebnis, sondern in der Entstehung» (Bazin 2004b, 36). Doch vor der Fotografie war die Malerei, und vor und neben der Malerei die Reliquie. ‹Wirklichkeitsübertragung› kann demnach in allen Epochen der Mediengeschichte auftreten und ist insofern ahistorisch. Bazins Fußnote enthält ein Postulat: Will man verstehen, was Wirklichkeitsübertragung im Zeitalter der Fotografie ist, muss man bei der Reliquie ansetzen. Dogmenhistorisch gesehen wird die Bedeutung der Reliquie durch die Transsubstantiationslehre kodifiziert. Bazin postuliert eine Theorie der Wirklichkeits-

9 Zum 50. Jahrestag der italienischen Verfassung ließ König Umberto I. das Grabtuch fotografieren. Man wählte einen Amateur, um Manipulationen zu vermeiden (Belting 2006, 63ff.). Nicht von ungefähr sprechen Daston und Gallison von einem «Heiligenschein der Objektivität», den die Fotografie im 19. Jahrhundert trug (Daston/Gallison 2002, 99).

10 Im Original setzt Bazin «Mumienkomplex» nicht in Anführungszeichen.

1 Welches Bild ist die Aufnahme, die das wahre Gesicht Christi zeigt? Gegenüberstellung von historischen Fotos und Scans des Turiner Grabtuchs in Fanti/Moggiolo 2004. Obwohl direkt neben dem Tuch abgenommen, erzielen die Scans eine (vermeintlich) schlechtere Wiedergabe.

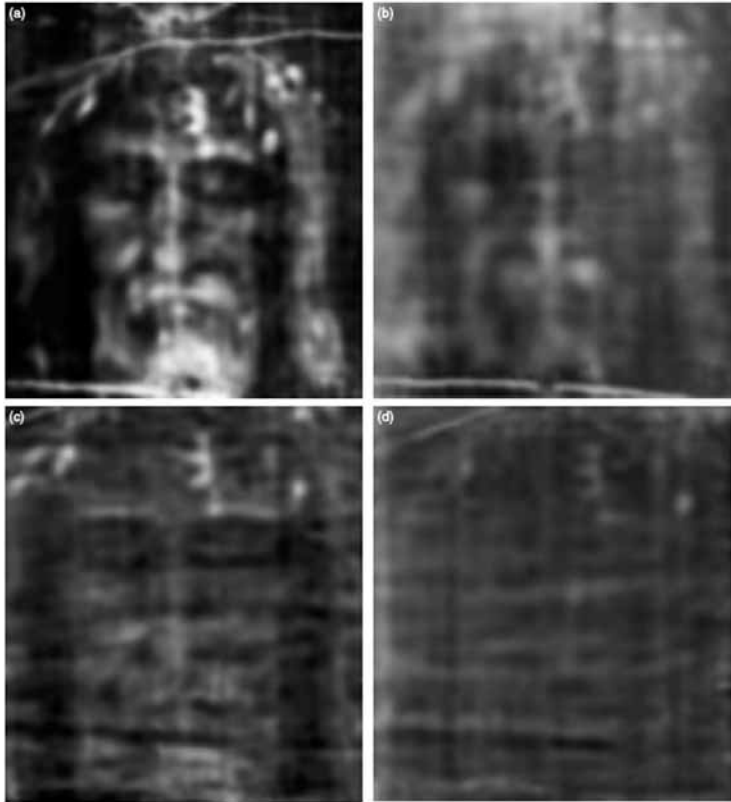


Figure 10. Processed photographs of the face: (a) visible light, fs (Eanie 1933); (b) IR (Judica Cordiglia 1976). (c) A face image, fs, visible light, directly acquired by scanning (Archdiocese 2000). (d) A face image, hs, visible light, directly acquired by scanning (Archdiocese 2000); although inferior in quality with respect to the result obtained by Gubetti (2002), this image was used as a reference for the results.

übertragung, die alle Gegenstände umfasst, an denen sie auftritt, oder genauer noch: eine Theorie, die bei der Reliquie ansetzt und uns auf diesem (Um-)Weg verstehen hilft, wie das Wunder des Realismus in der Fotografie zustande kommt.

Der Anstoß zum folgenden Gedankenexperiment kommt in diesem Sinne von Bazin selbst. Letztlich aber zählt das Ergebnis. Die Frage ist also: Was klärt sich, wenn man für ‚Wirklichkeitsübertragung‘ ‚Transsubstantiation‘ einsetzt? Die Antwort kann philologisch-monografisch ausfallen oder systematisch. Es kann dabei ein vertieftes Verständnis der Quellen des Bazin’schen Denkens herauspringen oder eine Klärung theoretischer Probleme, Zeichen, Spur, Bild, Präsenz und Kommunikation betreffend. Und im günstigsten Falle beides.

Nach dem Matthäus-Evangelium (26, 26-29) bricht Jesus das Brot mit seinen Jüngern und spricht: «Trinkt und esst, dieses ist mein Leib», oder, wie es in der Nova Vulgata in der lateinischen Übersetzung des griechischen Originals heißt: «Accipite, comedite: hoc est corpus meum». Um 1200 bricht in der römische Kirche ein Streit um die richtige Interpretation des Pronomens «hoc» aus. Es geht um die Frage, ob Leib und Blut Christi in Brot und Wein real präsent sind und diese ihrer Substanz nach eine Verwandlung durchlaufen («substantialiter converti») oder ob Christus auf eine andere Weise bei der Eucharistie-Feier anwesend ist. Ex officio beantwortet wird diese Frage vom IV. Laterankonzil 1215 mit der Lehre der Transsubstantiation, ein Begriff, der einige Jahre zuvor erstmals aufgetaucht war (Laarmann 1999, 120ff). Die «heilige Synode» verkündigte, dass

durch die Weihung des Brotes und des Weins eine Umwandlung geschieht der gesamten Substanz des Brotes in die Substanz des Körpers Christ unseres Herrn, und der gesamten Substanz des Weines in sein Blut (Connell 1993, 5; Übers. V.H.).

Das Edikt erläutert ferner, wie diese Umwandlung zustande kommt. Leib und Blut Christi sind im «Altarsakrament unter den Gestalten von Brot und Wein wahrhaft enthalten», nachdem durch «göttliche Macht das Brot in den Leib und der Wein in das Blut wesensverwandelt worden ist» (Laarmann 1999, 125). So lautet seit 1215 die Lehrmeinung der katholischen Kirche. Ihre Verfestigung fällt zusammen mit der Rezeption der Philosophie Aristoteles', die den Westen über das maurische Spanien im 12. und 13. Jahrhundert erreichte. Thomas von Aquin verlieh der Transsubstantiationslehre in der *Summa Theologica*, die auf Aristoteles' Metaphysik aufbaut, ihre bis heute für die katholische Dogmatik maßgebliche philosophische Formulierung. Ein ganzes Kapitel bestehend aus Fragen, Thesen, Einwänden und ihrer Widerlegung, die Quaestio 75 im Teil III der *Summa*, ist der Frage nach der Verwandlung von Brot und Wein gewidmet. Thomas hält dabei fest, dass die Präsenz Christi weder mit den Sinnen noch mit dem Verstand feststellbar sei, sondern sich nur im Glauben erschließe. In der Quaestio 76 bestimmt er die Realpräsenz Christi als «per modum substantiae» und schreibt ihr die Eigenschaften der Unräumlichkeit, Unausgedehnthheit und Unkörperlichkeit zu. Da die Identität von Brot und Wein mit Leib und Blut Christi nicht auf Wahrnehmung beruht, kann der Leib Christi auch von Ungläubigen eingenommen werden (Houston 1994, 118f). Thomas gestaltete eigens die Aristotelische Ak-

zidentienlehre um, um zu erklären, wie Brot und Wein nach der Verwandlung ihrer naturalen Substanz ihre (wahrnehmbaren) Akzidentien behalten (vgl. Laarmann 1999, 128).

Über acht Jahrhunderte hielt das Dogma bislang allen Anfeindungen stand. In theologisch-dogmatischer Hinsicht kennzeichnet den Protestantismus, dass er – wenn auch in unterschiedlichen Graden – die Realpräsenz Christi negiert und Brot und Wein zu kommemorativen Zeichen zurückstufte. Konfessionsgeschichtlich «zerstörte der Streit über die Transsubstantiationslehre die Einheit des Protestantismus, während sie in der katholischen Kirche zu einem Band der Einheit wurde» (ibid., 138). Weder Galileis Atomismus noch die moderne Physik und Chemie konnten der Lehre etwas anhaben (Maybaud/Constabel 1989). 1965 bekräftigte Papst Paul VI. in der Enzyklika *Mysterium fidei* die Formulierungen des IV. Laterankonzils. Er hielt fest, dass die Formeln des Edikts von kulturellen und historischen Kontingenzen wie von theologisch-dogmatischen Kontroversen unberührt seien, also eine universelle und ahistorische Lehre aussprechen. Die Realpräsenz entzieht sich, wie Thomas schon feststellt, der empirischen Überprüfbarkeit, und zugleich erschließt sie sich noch vor jeglicher wissenschaftlichen Reflexion der «gemeinen Erfahrung»: Auf der Grundlage dieser dreifachen Immunisierungsstrategie – Anempirie, Ahistorizität und Anbindung an die «gemeine Erfahrung» – verteidigen katholische Theologen bis heute die Transsubstantiationslehre geduldig gegen jeden Einwand, wohlgermerkt ohne deswegen die moderne Naturwissenschaft in Frage zu stellen (vgl. Connell 1993).

Bild vs. Zeichen

Von Belang ist diese Dogmengeschichte, weil die Eucharistiefrage eine Urszene der abendländischen Zeichen- und Bildtheorie darstellt. Die Realpräsenz im Sakrament, so Hans Belting, bildete eine »Wende in der Bildgeschichte«. Im Bildverständnis der Spätantike und des Frühmittelalters nimmt die Darstellung des Körpers Christi eine Schlüsselrolle ein. Das Bild des fleischgewordenen Wortes, des menschengewordenen Sohns Gottes, ist das Abbild eines Urbildes, das zugleich die Quelle aller anderen Bilder ist. Dabei gilt bis zum Konzil von 1215, dass das eigentliche Bild Gottes, das «natürliche Bild», unsichtbar ist (Besançon 1994, 121–150). Marie-José Mondzain bringt diese Bildlogik so auf den Punkt:

Das Bild Gottes, das als natürliches Bild bezeichnet wird, ist unsichtbar und bildet die Quelle aller anderen Bilder (Mondzain 1996, 111; Übers.V.H.).

Während Carlo Ginzburg das Dogma des IV. Laterankonzils für einen «Sieg der Abstraktion» hält, der die Bilder «entzauberte», vertreten Belting und Mondzain die gegenteilige Ansicht. Das Gefälle zwischen Re-
alpräsenz im Brot und Repräsentation forderte «neue Kräfte der Imagination» heraus, die «auch die Bilder von Grund auf veränderten».

Man verlangte ihnen jetzt jene Anschaulichkeit ab, die der unveränderten Gestalt des Brotes fehlte. [...] Das Sakrament stiftete echte Präsenz, während das Bild sie sichtbar machte (Belting 2005, 91).

Um Begriffe jenes 19. Jahrhunderts zu gebrauchen, das auch die Fotografie hervorbrachte: Das Bild – und mit «Bild» ist zunächst immer das Bild des Körpers Christi gemeint – geht mit dem Sakrament eine Beziehung der *Arbeitsteilung* ein und erfährt eine *Aufladung*. Im Zeichen der Transsubstantiation wird es zum Medium, in dem «das natürlich Bild», das eigentlich unsichtbar war, sichtbar wird. Das Wunder der *conversio* des Brotes, die Transsubstantiation, zieht eine Aufladung des Bildes mit Präsenz nach sich. Mit einem Begriff des 20. Jahrhunderts könnte man von einem intermedialen *feedback* sprechen, das über das Bild hinausgeht und im Zuge des sogenannten Veronika-Kultes, der Verehrung eines Schweißtuches, mit dem Christus sein Gesicht abgewischt haben und das dessen Abdruck tragen soll, auch die Reliquie erfasste.¹¹ Die Arbeitsteilung von Sakrament und Bild (und von Sakrament und bildhafter Berührungs-Reliquie) ist nicht fakultativ. Das Bild kompensiert das Erfahrungsdefizit des Sakraments, indem es sichtbar macht, was sich – nach Thomas – der sinnlichen und verstandesmäßigen Wahrnehmung entziehen *muss*. Während die Präsenz in der Eucharistie «institutiv» war, also durch eine Institution garantiert, war sie im Falle des Bildes «substitutiv», da das Bild sie ersetzen sollte. Allerdings suggeriert die Gestaltung der Bilder nach dem Konzil von 1215, dass eine «bloß symbolische», ersatzhafte Körperlichkeit nicht mehr ausreichte. Vielmehr ging es darum, das Ding als solches präsent zu machen.

Die Wahrnehmung von Bildern veränderte sich, seit man dem Christuskörper in der Gegenwart durch das Sakrament eine echte Präsenz einräumte. Was die Eucharistie ihnen an *Realität* voraushatte, machten die Bilder durch ihren *Realismus* wett (Belting 2005, 91).

¹¹ Zumindest die sog. Berührungs-Reliquien, d.h. Tücher und Gegenstände, die mit dem Leib Christi Kontakt gehabt haben sollen. Vgl. dazu Lechtermann 2005, 23.

Die Realität des Sakraments überträgt sich auf die Bilder und manifestiert sich als Realismus; das Wunder der Realpräsenz feiert im Bild seine Wiederkunft als Wunder des Realismus.

Das bedeutet auch, dass das Bild in einem eminenten Sinn kein Zeichen ist. Thomas insistiert in der 75. Quaestio, dass die Realpräsenz keine Repräsentation ist. Brot und Wein sind keine Zeichen, die für etwa anderes stehen, sie *sind* Leib und Blut Christi. Die Realpräsenz ist, so könnte man sagen, paradoxerweise auch deshalb nicht wahrnehmbar, weil die wahrnehmbaren Zeichen «Brot» und «Wein» eben keine Zeichen sind. Die Koalition von Sakrament und Bild stellt dabei auch – gleichsam durch Ansteckung, oder eben durch Übertragung – den Zeichencharakter des Bildes zur Disposition. Wenn im Realismus des Bildes nach dem Konzil von Trient die Realpräsenz wiederkehrt, dann ist das Bild als Medium des «natürlichen» Bildes zugleich ein «natürliches» Zeichen – oder ein Zeichen, das gerade keines mehr ist. Dass das Bild im Falle seines Gelingens aufhört, Repräsentation zu sein, ist ein Topos der Kulturgeschichte des Illusionismus seit der Antike. Der Realismus des Bildes nach dem Konzil von Trient meint indes mehr als das Verschwinden des Mediums in der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung. Das Bild verliert seinen Statthalter-Charakter durch das Hinzutreten einer transzendenten Präsenz. Zugleich akzentuiert seine Aufladung zum «natürlichen» Zeichen die Abwesenheit des Gegenstands als Hauptmerkmal des Zeichens.

Vom Bild zum Zuschauer

Während sich in der Ostkirche am Ende der Antike ein fortwährender Konflikt zwischen Ikonoklasmus und Bilderkult entwickelt, in dem bald das Zeichen des Kreuzes, bald die Ikone die Oberhand behielt, kristallisiert sich der Konflikt von Bild und Zeichen im Westen in der Eucharistiefrage. Das Konzil von Trient leitete eine Epoche des Bildes ein, während für die Reformation gilt, dass «sich die Konfessionen in der Antithese von Bild und Zeichen» gegenüberstehen (Belting 2005, 138). Der Protestantismus reduziert nicht nur Brot und Wein zu Zeichen, er reihte sich auch in die Tradition der Bilderskepsis ein. «Gott genügt sich selbst als Zeuge», so Calvin. «Jedes Mal, wenn man Gott im Bild darstellt, wird sein Ruhm auf falsche und niederträchtige Weise korrumpiert» (Besançon 1994, 255). Man kann es auch so ausdrücken: Wenn das Sakrament keine Realpräsenz mehr trägt, erübrigt sich das Bild, weil es nichts mehr darauf zu übertragen gibt. Jeder Blick in eine

protestantische Kirche zeigt, dass der Protestantismus die Arbeitsteilung von Sakrament und Bild *ex negativo* aufrechterhält.

Obwohl er den Text der heiligen Schrift ins Zentrum stellt, wird der Protestantismus nicht wieder zu einer Schriftreligion im Sinne des Judentums, der sakrale Präsenz im Modus der Abwesenheit und im Medium der Schrift erfährt. Er bleibt vielmehr der Opposition des Paulus gegen den «Buchstaben, der tötet» (Johannes 1.1), treu. Die Realpräsenz Christi ersetzt der Protestantismus als Wegbereiter des neuzeitlichen Individualismus durch eine spirituell-innerliche Präsenz, die später in der Selbstgegenwart des Bewusstseins eine philosophische Entsprechung findet, wobei deren Modell, wie Derrida in seiner Husserl-Lektüre zeigt, nicht das Bild ist, sondern die Stimme.¹² An die Stelle des Bildes lässt der Protestantismus – vermeintlich paradoxerweise – den Kirchgänger treten, der als Glaubender Träger einer spirituellen Präsenz Christi ist und diese bezeugt, indem er als Zuschauer dem zeichenhaften Schauspiel der Eucharistie beiwohnt (vgl. Houston 1994). Der Blick des einzelnen Gemeindeglieds verknüpft das Zeichen des Sakraments mit der spirituellen Präsenz. Das Sakrament wird so zum Paradigma des Zeichens in der christlich-abendländischen Neuzeit (vgl. Cottret 1984). Das Zeichen ist in einem eminenten Sinne ein Anzeichen von Abwesenheit, denn es steht für eine Nicht-Präsenz, die nur durch das innerliche Bild kompensiert werden kann, das dem Zeichen so seinen Sinn gibt wie die spirituelle Präsenz dem Sakrament. Bedenkt man die konfessionellen Wurzeln dieser Zeichentheorie, dann erscheint es nicht mehr als Zufall, dass de Saussure aus Genf kam. Man musste wohl ein Genfer Protestant sein, um auf den Gedanken zu kommen, dass die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem arbiträr und das Signifikat nicht der Referent, sondern ein mentales Bild ist.

Was gewinnen wir nun, wenn wir im Text Bazins «Wirklichkeitsübertragung» durch «Transsubstantiation» ersetzen?

Um diese Frage zu beantworten, will ich zunächst noch einmal bei der oben zitierten Fußnote ansetzen. Bazin bringt hier einen weiteren psychoanalytischen Schlüsselbegriff ins Spiel, den «Komplex». Unter einem Komplex versteht die Psychoanalyse eine «[o]rganisierte Gesamt-

¹² «La voix est l'être auprès de soi dans la forme de l'universalité, comme con-science. La voix est la conscience» (Derrida 1967, 89).

heit von [...] stark affektbesetzten Vorstellungen und Erinnerungen», die «alle psychologischen Ebenen strukturieren» kann: «Emotionen, Haltungen, angepasste Verhaltensformen» (Laplanche/Pontalis 1972, 252). Entsteht der Ödipuskomplex in der Rivalität mit dem Vater, dann bezeichnet der Begriff »Mumienkomplex«, Bazins zweiter aus dem Vokabular der Psychoanalyse abgeleiteter Neologismus, eine organisierte Gesamtheit affektbesetzter Vorstellungen, die sich im Angesicht einer Endlichkeit herausbildet. Dieser Komplex speist den Wunsch nach Realität ohne Vergänglichkeit und bewirkt so die Wirklichkeitsübertragung.

Die psychologische Dynamik, die das Zusammentreffen von Mumienkomplex und Fotografie auslöst, beschreibt Bazin mit einem weiteren Neologismus, der ebenfalls auf einem Schlüsselbegriff der Psychoanalyse basiert. Er beschreibt, dass nur das Bild, das uns das Objektiv der Kamera gibt, in der Lage ist, aus der Tiefe unseres Unterbewusstseins das Bedürfnis («besoin») hervorzuholen, an die Stelle des Gegenstandes etwas Besseres zu setzen als seine annähernde Wiedergabe, nämlich den «Gegenstand selbst, doch befreit von den Zufällen seiner Zeitlichkeit» (Bazin 2004b, 37). Für diesen Vorgang des «Hervorholens» prägt Bazin das Verb «defouler», abgeleitet von *refouler*, dem französischen Verb für «verdrängen». Er setzt es in Anführungszeichen, gewiss auch um das Wortspiel mit *refouler* zu verdeutlichen und klar zu machen, dass er hier mit dem Freud'schen Begriff der Verdrängung spielt. Man könnte auf Deutsch von einer «Entverdrängung» sprechen, einem Rückgängigmachen der Verdrängung.¹³ Diese «Entverdrängung» ist zugleich eine Entsublimierung: Sie löst eine Sublimation auf, von der Bazin früher im Text spricht. Mit Blick auf die Geschichte der Malerei seit der Renaissance und besonders auf das Porträt schreibt er:

Heute glaubt man nicht mehr an die ontologische Identität von Modell und Portrait, doch man nimmt immer noch an, dass dieses uns hilft, uns an jenes zu erinnern und es damit einem zweiten, geistigen Tod zu entreißen (ibid.).

Dass man an die ontologische Identität von Modell und Porträt nicht mehr glaubt, ist eben das Ergebnis einer Sublimation: Das «unbezwingbare Bedürfnis, die Zeit zu bannen», unterwirft sich einem logischen Denken («une pensée logique»), das keinen Zweifel daran zulässt, dass Modell und Porträt ontologisch nicht identisch sind. Psychoanalyse und Theologie vermischen sich, wenn Bazin von einem «besoin

13 Fischer und Düpee übersetzen «defouler» mit «austoben»; vgl. Bazin 2004b, 37.

d'exorciser le temps» spricht, von einem Bedürfnis, die Zeit «auszutreiben» – man ist versucht zu ergänzen: wie einen Teufel. Dieses unterwirft sich in der Sublimierung einer modernen Theorie der Zeichen, die Zeichen und Referent zu trennen weiß. Louis XIV., den Bazin als Beispiel anführt, ist von deren Geist durchdrungen, wenn er sich nicht mehr einbalsamieren, sondern nur porträtieren lässt.

Pathogene und therapeutische Techniken

Dieser Sublimierung entspricht eine Psychologisierung der Ästhetik durch die Techniken der Illusion. Sie kulminiert in den Kontorsionen der Barockmalerei, die dem Bild eine vierte Dimension, den arretierten Moment verleiht. Sublimierungen haben indes Risiken und Nebenwirkungen. So wird das Bedürfnis nach Illusion, dessen Ursprünge, so Bazin in einem kurzen Ausgriff in die Ethnologie, im magischen Denken liegen, mit der Erfindung der modernen Illusionstechniken und namentlich der Zentralperspektive zur Sucht (eine Nebenbedeutung des «appetit d'illusion»), die schließlich die Kunst zu zerstören, da vollständig dem Diktat des Illusionismus zu unterwerfen drohte: «Dieses Bedürfnis nach Illusion, das gerade durch seine Befriedigung rasch weiter anwuchs, verschlang nach und nach die bildenden Künste».¹⁴

Die Illusionsdosis wird laufend stärker, und das Bedürfnis wächst an seiner Befriedigung, bis eben die Fotografie auftritt und die Steigerungslogik durchbricht, indem sie das Bedürfnis vollends stillt. Bazin fasst dabei die Epoche von der Erfindung der Kunst (und dem Auftritt des Künstlers) in der Frührenaissance bis zur Erfindung der Fotografie in eschatologische Begriffe: Die Zentralperspektive ist der Sündenfall, Nièpce und Lumière sind die Erlöser der Malerei. Die Zentralperspektive, die einem Bedürfnis nach Illusion entspricht, das «tout mental» und «inesthétique en lui-même» ist, also gänzlich mental und anästhetisch, markiert den Verlust einer Unschuld, die einer hochmittelalterlichen Malerei noch eignete, die «violemment réaliste», also bis zur Brutalität realistisch und zugleich spirituell war (Bazin 1985, 12). Nicht von ungefähr unterscheidet Bazin zwischen zwei Realismen, dem «wahrhaften» («véritable») Realismus, der die zugleich «konkrete und essentielle Bedeutung» der Welt zum Ausdruck bringt, und dem

¹⁴ Im Original: «Ce besoin d'illusion s'accroissant rapidement de sa propre satisfaction dévora peu à peu les arts plastiques» (Bazin 1985, 11). Fischer/Düpee übersetzen: «Dieses Bedürfnis, das ebenso rasch wieder nachwuchs, wie es befriedigt wurde». «Accroître» heißt «wachsen, steigern, mehren». «Nachwachsen» gehört nicht zum Lexikon möglicher Nebenbedeutungen.

«Pseudorealismus» des «trompe-l'œil» und des «trompe l'esprit», der sich mit «der Illusion der Formen zufrieden gibt» (2004b, 35). Ähnlich wie schon bei der Unterscheidung von Bild als Aufnahme und Bild als Darstellung argumentiert Bazin im Ontologie-Essay mit einer Reihe von implizit wertenden Dichotomien. Dem Gegensatz von «ästhetischem» und «psychologischem» Bedürfnis entspricht die Unterscheidung von «echtem» und «Pseudorealismus». Trägt die Malerei in der Phase der Kunst von der Renaissance bis an die Schwelle zur Moderne diese Widersprüche noch in sich selbst aus, so vollendet die Fotografie das Barock, indem sie den Gegenstand ohne Zutun eines Künstlers in allen vier Dimensionen seiner reinen Gegenwart festhält. Sie ermöglicht der Kunst, ganz Bild als Darstellung zu sein, und verschafft zugleich dem «echten Realismus», verstanden als «Bedürfnis, die zugleich konkrete und essentielle Bedeutung der Welt auszudrücken» (ibid.), ein neues Medium, das ganz Bild als Aufnahme sein kann.

Die Auflösung dieser Widersprüche durch die Fotografie beschreibt Bazin nun auch als *Entverdrängung* eines ursprünglichen Bedürfnisses nach dem Gegenstand selbst, der nicht mehr die Signatur seiner Endlichkeit trägt. Erlöst wird nicht nur die Kunst, erlöst wird auch ein Bedürfnis, das durch die neuzeitlichen Illusionstechniken verdrängt oder auf ein bloß mentales Bedürfnis reduziert wurde. Die Fotografie ersetzt die defizienten Präsentationstechniken der Malerei und stellt den gleichsam paradiesischen, einst durch Reliquie und Körperrealismus gesicherten, durch die Ursünde der Perspektive aber verloren gegangenen Zustand dieses Bedürfnisses und seiner Stilling wieder her.

Das Bedürfnis, von dem Bazin ausgeht, ist demnach ein plastisches, das sich unterschiedlich artikuliert, je nachdem, was zu seiner Stilling zur Verfügung steht, und das je nach Gegenstand auch pathologisch werden kann.¹⁵ Wir haben es mit einem hybriden Ensemble zu tun, bestehend aus der menschlichen Bedürfnisnatur, einem technischen oder materialen Objekt, das als Medium dient (Reliquie, gemaltes Bild, Fotografie), künstlerischen Techniken (Zentralperspektive, Montage) und Diskursen (magisches Denken, logisches Denken). Je nach Qualität des Gegenstandes ist der Gesamteffekt «echter Realismus» und vollständige Stilling des Bedürfnisses oder «Pseudorealismus» und suchartige Steigerung.

15 Bazin könnte eine klare terminologische Unterscheidung zwischen pathologischem und nicht-pathologischem Bedürfnis treffen, indem er zwischen «appetit» (mit der Nebenbedeutung «Sucht») und «besoin» (Bedürfnis im Sinne von Notwendigkeit) unterscheidet, was er aber nicht tut. Die Plastizität des Bedürfnisses schlägt sich auf der semantischen Ebene als Dehnbarkeit seines Begriffs nieder.

Wozu Freud?

Wozu aber braucht Bazin Freud? Weshalb verlangt das, was in diesem Ensemble stattfindet, nach der Sprache der Psychoanalyse und nach Neologismen wie ‚Wirklichkeitsübertragung‘, ‚Mumienkomplex‘ und ‚Entverdrängung‘?

Was sich in der Mumie vergegenständlicht, verdient offenbar ‚Komplex‘ genannt zu werden, weil es wie der Ödipuskomplex schon im Ansatz einen Aspekt der Perversion aufweist. «If time must be captured because it is a threat», so Phil Rosen, «then the ultimate victory for subjectivity might seem to be to do away with time, to make it irrelevant». Gerade daraus aber entsteht eine problematische Spannung: «[F]or Bazin the phenomenologist, this must be a perversion» (Rosen 2001, 35). Die Spannung zwischen phänomenologischem Impuls und der Einsicht in die (perverse) psychologische und kulturelle Logik der Mumie kann erklären, weshalb Bazin im Ontologie-Essay auf den Bezugsrahmen der Psychoanalyse zurückgreifen *muss*: Das hybride Ensemble ist im Ansatz pathogen, da vom morbiden Wunsch nach der Überwindung des Todes durch das Bild strukturiert. Gerade der Phänomenologe, der die Dinge in ihrer Gegenwart für das Bewusstsein denken will, bleibt angesichts eines Wunsches, der perverser Weise auf Löschung der zeitlichen Präsenz der Phänomene zielt, auf die Psychoanalyse verwiesen, das Denken der Krankheiten des Wollens und der kulturellen Pathologie *par excellence* im 20. Jahrhundert.

Allerdings scheint die Pathologie innerhalb des Ensembles – etwa durch den Austausch eines Elements – therapiert werden zu können. Der Glaube an die ontologische Identität von Modell und Porträt stillte das Präsenzbedürfnis, bis die «pensée logique» ihr Verbot erließ, das zum Unglauben an die Präsenz des Gegenstandes im Bild verpflichtete, wodurch das Präsenzbedürfnis an die Ersatzprodukte der illusionistischen Malerei verwiesen war und daran erkrankte. Die ‚Entverdrängung‘ der Fotografie therapiert diese Krankheit.

So gesehen ist die Wirklichkeitsübertragung am Objekt der Fotografie die moderne, aufs thermodynamische Zeitalter und seine technischen Geräte zugeschnittene Wiederkunft jener ontologischen Identität von Brot und Leib und von Bild und Gegenstand, die den pathologischen Hunger nach Illusion in ein gestilltes Bedürfnis nach Realpräsenz verwandelt.¹⁶ Die Wirklichkeitsübertragung ist die Wie-

¹⁶ Zur Psychoanalyse als Psychologie der thermodynamischen Epoche vgl. Brinkmann 2008.

derkehr der Transsubstantiation im Medium der mechanischen Objektivität, wobei der Unterschied zur Reliquie oder zum Bild darin liegt, dass das technische Bild den Zweifel an der Realpräsenz seines Gegenstandes mit der irrationalen Macht dieser Objektivität bezwingt. Die Geschichte der Fotografie ist so zugleich Heils- und Heilungsgeschichte, eine Fallgeschichte, die Menschheit betreffend. Die Fotografie ist die *Heilung des Bildes und das Bild als Heil der Welt*: Genau das spricht Bazin aus, wenn er sie als «natürliches Bild einer Welt, die wir nicht zu sehen verstanden oder vermochten» bezeichnet (Bazin 2004b, 39). Das natürliche Bild, das der Selbstgegenwart Gottes, ist an sich unsichtbar. Sichtbar wird es in Berührungsreliquien wie dem Turiner Grabtuch und nach Trient durch dessen Allianz mit dem Sakrament auch im Realismus des gemalten Bilds. Die Fotografie, so Bazin, dehnt diese Bildlogik der sichtbaren Realpräsenz auf die Welt im Ganzen aus. Genau diesen Punkt unterstreicht er auch mit der Illustration seines Textes. Das Foto vom Turiner Grabtuch ist für Bazins Argument zentral, weil es seiner These von der Fotografie als natürlichem Bild der Welt ihr Fundament gibt. Das Bild des Grabtuchs wird gemäß dieser Logik zur Quelle der Fotografie als natürlichem Bild der Welt: Im Wunder des fotografischen Realismus wiederholt sich, Bild für Bild, das Wunder der Sichtbarwerdung des natürlichen Bildes Gottes. Für Susan Sontag verwandelt die Fotografie die Welt in einen Friedhof, für Bazin ist sie die Auferstehung und das Leben. Fotografen sind nicht «Aufzeichnungselengel des Todes» (Sontag 1980, 159), sondern demütige Handwerker des ewigen Lebens.¹⁷

Wollen wir fürs Erste akzeptieren, dass dies in der Tat die Bildlogik ist, die Bazin meint, wenn er vom «natürlichen Bild einer Welt, die wir nicht zu sehen verstanden oder vermochten», spricht und seinen Text mit dem Foto des Turiner Grabtuchs illustriert, dann stellt sich immer noch die Frage, wie die kosmologische Wendung dieses bildtheoretischen Arguments zu verstehen ist. In welchem Sinne ist die Fotografie nicht nur die Heilung des Bildes, sondern auch das Bild als Heil der Welt?

Kosmologie und Realismus

Eine Antwort auf diese Frage findet sich beim Paläontologen und Theologen Pierre Teilhard de Chardin, einem Jesuiten, der für eine Synthese von moderner Naturwissenschaft und Glauben plädierte und

¹⁷ Ähnlich auch in Malraux' «musée imaginaire», vgl. Geimer 2009.

in seiner evolutionären Kosmologie Evolutionstheorie und christliche Spiritualität zu harmonisieren versuchte. Unter französischen katholischen Intellektuellen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so wirkmächtig wie der christliche Sozialist Charles Péguy, übte Teilhard de Chardin großen Einfluss auf Bazin aus. Er begann seine Auseinandersetzung mit Teilhard in seiner Studienzeit, wobei er von dessen naturwissenschaftlichen Arbeiten ebenso fasziniert war wie von den theologischen: «Teilhard provided for him, no one knows how seriously, his own alpha and omega points» (Andrew 1978, 66). Der Einfluss Teilhards lässt sich bis in Bazins Denken der Fotografie hinein nachzeichnen. Wenn Bazin im *Ontologie-Essay* die mechanische Objektivität der Fotografie und die Ausschaltung der künstlerischen Subjektivität feiert, dann greift er ein Argument von Baudelaire *wider* das neue Medium auf und stellt es auf den Kopf (vgl. Hediger 2006b, 212). Man kann das, wie Douglas Smith, in den Kontext der französischen Humanismusdebatte der Nachkriegszeit stellen und Bazin unter die Vorboten der poststrukturalistischen Humanismuskritik einreihen (Smith 2008). Plausibler scheint es, diese Position Bazins, die sich zugleich als Kritik an der «Eitelkeit der Kunst» (Pascal) versteht, auf das Motiv des Selbstverzichts in Teilhards Kosmologie zurückzuführen.

Die bildtechnischen Möglichkeiten der Fotografie und des Films erlauben es der Erde, sich in Raum und Zeit zu duplizieren, was Sartre und Malraux im Zeichen einer Entfremdung des Menschen durch die Technik sehen. Die Haltung Bazins dagegen resümiert Andrew so:

Bazin is [...] aligned with the evolutionary cosmology of Teilhard, which sees man only in the context of a mysterious and ever-changing world. Through photography man can escape the vanities of art and can seek his history and his destiny by encountering appearances on their own terms (Andrew 1978, 80).

Dass der Mensch jenseits der Eitelkeit der Kunst zu seiner Geschichte und Bestimmung finden kann, wenn er den Phänomenen im Medium der Fotografie begegnet, verdankt sich deren kosmologischer Dimension. Von entscheidender Bedeutung für Bazins Verständnis der Fotografie als einem «natürlichen Bild einer Welt, die wir nicht zu sehen verstanden oder vermochten», scheint dabei Teilhards Lesart der Transsubstantiation zu sein. Wo die Orthodoxie die Realpräsenz Christi auf das Sakrament in seiner konkreten Gestalt beschränkt sehen will, die buchstäblich in den Händen des Priesters liegt, versteht Teilhard, der von seinem Orden mehrfach mit Schreibverboten belegt wurde, das

Sakrament als Ausgangspunkt einer Transsubstantiation, die in einem zweiten Schritt die ganze Welt erfasst.

Thus when the phrase «Hoc est corpus meum» is pronounced, «hoc» means «primario» the bread, but «secundario», in a second phase occurring in nature, the matter of the sacrament is the world, throughout which there spreads to complete itself, the superhuman presence of Christ (Teilhard zit. n. Cipolla 1974, 690).

Der Stoff des Sakraments ist die Welt: Das ist der Kernsatz des kosmologischen Verständnisses der Transsubstantiation bei Teilhard.¹⁸ An die Stelle der Gemeinde, die sich das Sakrament physisch einverleibt, tritt dabei die Menschheit, die sich die materielle Welt anverwandelt – etwa durch Wissenschaft, aber auch durch bildliche Darstellung.

As our humanity assimilates the material world and as the Host assimilates our humanity, the eucharistic transformation goes beyond and completes the transubstantiation of the bread on the altar (ibid.).

Der Stoff des Sakraments ist die Welt, und die Anverwandlung der Welt ist die Vollendung der Eucharistie: Damit erschließt sich der Rahmen, in den Bazin sein bildtheoretisches Argument stellt, wenn er die Fotografie als «natürliches Bild der Welt» bezeichnet und seinen Text mit einem Foto des Turiner Grabtuchs illustriert. In dem Satz, dass jedes Bild zum Gegenstand und jeder Gegenstand zum Bild werde, lautet denn auch kein Baudrillard'sches Simulationstheorem, sondern das heilsgeschichtliche Szenario der Anverwandlung der Welt durch das Bild. Die «erste Fotografie», das natürliche Bild, das sich auf der Berührungsreliquie abzeichnet, ist das Urbild aller Fotografien, insofern sich das Wunder des Realismus, die Herstellung von Realpräsenz in jedem einzelnen Bild, mit dem sich der Mensch ein Stück der materiellen Welt anverwandelt, wiederholt. Die Fotografie ist dabei in einem starken Sinn das Medium dieses wundersamen Realismus der Realpräsenz, weil die Welt ohne sie nicht auf diese Weise sichtbar geworden wäre und weil sie den letzten Zweifel am Bild löscht (also den letzten Rest von Krankheit therapiert), der durch die Präsenz des Menschen in der Malerei noch weiter bestand.

¹⁸ Hüter des Dogmas bestreiten, dass dies etwas mit Transsubstantiation zu tun habe. Vgl. Connell 1993, 26.

Kosmologischer Realismus

Das Kino wiederum ist das Medium, das die Anverwandlung der Welt durch das (fotografische) Bild in die Stiftung einer Gemeinde münden lässt. Als die katholische Kirche im 13. Jahrhundert die Transsubstantiationslehre zum Dogma verfestigte, kam eine Kritik aus dem Kreis jüdischer Schriftgelehrter (vgl. Lasker 1984). Deren Frage betraf nicht die ontologische Identität. Sie lautete vielmehr: Wie kann es sein, dass ein und dieselbe Person an so vielen Orten gleichzeitig ist? Die – nur teilweise befriedigende, aber bis heute gültige – Antwort lautete, dass der Leib Christi im Sakrament anwesend ist, aber nicht gänzlich darin aufgeht (Connell 1993, 20f). Die Fotografie und vor allem der Film, die in einer beliebigen Anzahl von Abzügen und Kopien auftreten, lösen das Problem der Omnipräsenz überzeugender, zumindest wenn man die Fotografie betrachtet wie Bazin: als Medium der Anverwandlung der Welt nicht nur durch das Individuum, sondern durch eine Gruppe, und zwar nicht nur die Gruppe der Cinéphilien, der emphatisch Gläubigen des Kinos.

Cinema, for Bazin, was a new tool for [...] uniting the millions of atomic bits of consciousness, which we call an audience, in the contemplation of the truths of nature. It was already a means for personalizing the universe, a preview of Teilhard's noosphere (Andrew 1990, 66f).¹⁹

Es liegt nahe, diesen – wie Bazin in «Der Mythos des totalen Films» schreibt – «allumfassenden Realismus», der sich als «Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild, einem Bild, das weder mit der freien Interpretation des Künstlers noch mit der Unumkehrbarkeit der Zeit belastet» ist (Bazin 2004c, 47), als *kosmologischen Realismus* zu bezeichnen: Fotografie und Film verwandeln die Welt, indem sie der Natur zum ersten Mal ein Medium geben, in dem sie sich selbst ganz zur Sichtbarkeit bringen kann.

Angesichts seiner Verankerung im Transsubstantiations-Verständnis von Teilhard kann man leicht auf den Gedanken kommen, diesen kosmologischen Realismus zu einer Glaubenssache zu erklären, zumal Bazin in dem eben zitierten Aufsatz den «allumfassenden Realismus» selbst als «Mythos» charakterisiert. Alle Anstrengungen, Bazins Rede von der «Wirklichkeitsübertragung» und vom Bild, das Teil der Existenz des Modells ist, auf logische und zeichentheoretische Begriffe zu bringen,

¹⁹ Zum Einfluss von Teilhard auf Cohen-Séat und die Filmologie vgl. Hediger 2003, 59.

wären demnach müßig, weil es Bazin nicht um eine Theorie der Referenz geht, sondern um ein Wunder des Substanzwandels, das sich nur in Glaubensbegriffen fassen lässt. Wer eine Fotografie sieht, kann nicht wissen, was er sieht, denn: «We cannot place it ontologically» (Cavell 1979, 17). Also halten sich die einen an den Anker der Referenz, registrieren die Abwesenheit des Aufgenommenen und sehen einen Friedhof, während die anderen an die Realpräsenz des Dings in der Aufnahme glauben und das ewige Leben sehen. Eine Frage der Konfession.

Die Theorie der Fotografie, so scheint es, ist in der Kant'schen Bezauberung gefangen und vollführt eine Pendelbewegung, die in der Tat ein *replay* der Alternative zwischen der protestantischen und der katholischen Lesart des Sakraments darstellt (nur führt keiner Religionskriege im Namen der Realität, höchstens mal einen Paradigmenstreit). Frei vom Ehrgeiz, diese Pendelbewegung, die einer machtvollen kulturellen Logik gehorcht, stoppen zu wollen, möchte ich zum Abschluss die Position Bazins beziehen und kurz skizzieren, innerhalb welcher Koordinaten man seinen kosmologischen Realismus als Theorie auffassen und ernst nehmen kann.

* * *

Dem kosmologischen Realismus den Status einer Theorie zuzuschreiben bedeutet unter anderem, dass man ihm zubilligt, für spezifische bild- und medientheoretische Probleme eine Lösung anzubieten, die anderswo so nicht zu finden ist. Namentlich darf man dies erwarten für das Problem der Referenz sowie das Problem des «ontologischen Status» der Fotografie, soweit sie im Sinne Cavells Gegenstand der (ästhetischen) Erfahrung wird. Es ist hier schon aus Platzgründen nicht der Ort, detaillierte Lösungsvorschläge auszuarbeiten. Ich werde aber zumindest zu zeigen versuchen, dass der kosmologische Realismus ein entsprechendes Potenzial hat. Hierzu ist eine letzte philologische Anstrengung notwendig, die diesmal aber nicht primär Bazins Texten gilt, sondern Umwege über andere Autoren wählt. Zwei Punkte scheinen mir dabei wichtig: Obwohl er psychologisch anhebt, liefert der kosmologische Realismus keine Zuschauertheorie des Bildes im Sinne des perzeptuellen Realismus. Vielmehr läuft er auf das hinaus, was man eine Kommunikationstheorie des Bildes nennen könnte. Als Theorie eines Mediums, in dem die Natur sich selbst zur Sprache bringt, steht Bazins kosmologischer Realismus zugleich in einer romantischen Tradition, ein Erbe, zu dem er sich durchaus ambivalent verhält, das ihm aber eine innere Grenze setzt.

Was die Umwege betrifft, so weist Bazins kosmologischer Realismus namentlich eine Parallele zu den Überlegungen zum Problem der Kommunikation auf, die John Dewey in seiner 1929 publizierten und 1995 ins Deutsche übersetzten Vorlesung «Erfahrung und Natur» entwickelt. Im Kapitel «Natur, Kommunikation und Sinn» unterzieht er die tradierten philosophischen Theorien von Sprache, Bewusstsein und Bedeutung einer fundamentalen Kritik. Die klassische europäische Metaphysik handelt von Substanzen, Attributen und Essenzen, denen in der Sprache bestimmte Begriffe – Nomen, Adjektive etc. – entsprechen. Die Welt hat eine präexistente Struktur (diese ist der Gegenstand von Metaphysik und Ontologie), und die Sprache bildet diese mehr oder weniger akkurat ab. Noch bis zu Wittgenstein und seiner im *Tractatus* entfalteten Vorstellung einer «logischen Struktur der Welt» träumt die Philosophie von einem Zeichensystem, das von allen historischen und kulturellen Kontingenzen gereinigt ist und die transzendente Struktur der Welt ohne Rest und Verzerrung zum Ausdruck bringt. Dewey dagegen denkt – wie der Wittgenstein der *Philosophischen Untersuchungen* – Bedeutung vom Gebrauch her und verankert Sprache, Sinn und Bedeutung im sozialen Handeln:

Sinn [*meaning*] ist überhaupt nichts Psychisches; Sinn ist primär eine Eigenschaft des Verhaltens und sekundär eine Eigenschaft von Objekten (Dewey 2007, 179).²⁰

Das Primäre ist nicht eine Wahrnehmung oder das Wort als Zeichen und Träger einer feststehenden Bedeutung, sondern der Diskurs als Modus der sozialen Interaktion. Kommunikation ist so nicht eine Modalität des Bewusstseins, sondern seine Bedingung: Individuelles Bewusstsein bildet sich erst auf der Grundlage sozialer Interaktion und intersubjektiven Bezugs aus. Das heißt zugleich:

Sprache, Zeichen und Bezeichnung entspringen weder einer Absicht noch dem menschlichen Geist, sondern sind Neben-Produkte, Folgen eines Überschusses in Gesten und Klang (Dewey 2007, 175).

²⁰ «Meaning» bezeichnet bei Dewey sowohl den subjektiven Sinn (Absicht, Meinung) wie auch den objektiven Sinn, d.h. die Bedeutung, die einer Äußerung oder einem Ding zukommt. Vgl. dazu die Anmerkung des Übersetzers Martin Suhr, Dewey 2007, 167.

Ähnlich wie später Wittgenstein bestimmt Dewey die Essenz eines Dings nicht als überzeitliche Entität, sondern als die – durchaus objektive, weil in der sozialen Interaktion verfestigte – Regel seines Gebrauchs. Entscheidend ist, dass die Essenz dem Gegenstand nicht innewohnt, sondern ihm von der Kommunikation beigelegt wird. In einem starken Sinn fügt die Kommunikation der Welt etwas hinzu. Sprache ist nicht

ein bloßes Mittel, um sparsam mit der Energie in der Interaktion von Menschen umzugehen. Sie ist eine Befreiung und eine Erweiterung von Energien, die in die Interaktion eingehen, indem sie auf diese Energien die zusätzliche Qualität der Bedeutung überträgt (Dewey 2007, 174).

Das gilt so nicht nur für die menschliche Interaktion, sondern für die Welt im Ganzen:

Die auf diese Art und Weise eingeführte Qualität der Bedeutung wird, aktuell und potentiell, von Klängen, Gesten und Zeichen auf alle anderen Dinge der Natur ausgedehnt und übertragen (Dewey 2007, 174).

Kommunikation ist denn auch mehr als Bezeichnen und Benennen. Sie bewirkt, dass sich die Dinge dem Menschen enthüllen und damit auch sich selbst (Dewey 2007, 167). Sie wird zur «natürliche[n] Brücke, die die Lücke zwischen Essenz und Existenz» füllt (ibid., 168).

Bild und Kommunikation

Bazins kosmologischer Realismus bereitet Verständnisschwierigkeiten, ja erscheint als unlogisch und widersinnig,²¹ solange man ihn vor dem Hintergrund einer Theorie von Sprache und Bedeutung denkt, wie Dewey sie kritisiert. Oder, anders gesagt: solange bei der Auseinandersetzung mit der These von der ontologischen Identität von Bild und Gegenstand das Problem der Referenz im Zentrum steht. Bazin ist aber, ungeachtet der Tradition solcher Lektüren, kein Semiotiker. Wie später Deleuze, der sich in den 1980er Jahren gegen die Dominanz der

²¹ So schreibt Friday zur Identitätstheese: «This view is so strange and implausible that it is difficult to imagine anyone seriously holding it». Er fährt fort: «[P]articularly Bazin who observes that «[n]o one believes any longer in the ontological identity of model and image» (Friday 2005, 344). Es entgeht ihm, dass Bazin an der Stelle in freier indirekter Rede die Aufhebung der Identität von Bild und Gegenstand in der modernen Zeichentheorie referiert.

Filmsemiotik wehrte (2003, 263ff), versucht Bazin, das Bild als Bild zu denken und nicht als Zeichen. Und so sehr er bei Phänomenologie und Psychologie ansetzt, so doch nur zur Verankerung und Veranschaulichung des Problems. Bazin geht es nicht um die Illusion der Realpräsenz des Dargestellten, sondern um die Realpräsenz selbst. Genau darin liegt der Unterschied von «Pseudo»-, d.h. perzeptuellem und «veritablem» Realismus. Bazin ist ein anti-illusionistischer Denker.

So sehr Bazin den «brutalen Realismus» der mittelalterlichen Malerei bewundert, so macht doch erst die Fotografie den Realismus möglich, der die «konkrete und essentielle Bedeutung der Welt» vollständig ausdrückt. Erst die Fotografie erfasst das Konkrete – die materiale Existenz des Dings – und das Essentielle – sein Wesen, verstanden als (lebensweltlicher) Zusammenhang, der das Ding mit Bedeutung auflädt – zu gleichen Teilen in einem Bild. Man könnte auch, in Begriffen, die Dewey und Bazin verbinden, sagen, dass erst die Fotografie die Energie der Bedeutung vollständig auf die Welt überträgt. Zugleich setzt das «natürliche Bild einer Welt, die wir nicht zu sehen verstanden oder vermochten», stets und immer schon ein «wir» in ein neues Verhältnis zur Welt, und nicht das solipsistische Ich der Bewusstseinsphilosophie und der mentalistischen Bedeutungs- und Sprachtheorien. Fotografie und Film kommunizieren die konkrete und essentielle Bedeutung der Welt und entfalten diese Kommunikation, indem sie die Einheit der «millions of atomic bits of consciousness» adressieren, für die Teilhard den Begriff der Noosphäre prägt: In diesem doppelten Sinn ist Bazins kosmologischer Realismus eine Kommunikationstheorie des Bildes und keine Zeichen- oder Zuschauertheorie.

Anti/Romantik

Der kosmologische Realismus ist schließlich auch eine Theorie des «Alles spricht», wie sie in der Frühromantik entwickelt wird. «Der Mensch spricht nicht allein – auch das Universum *spricht* – alles spricht – unendliche Sprachen» schreibt Novalis im «Allgemeinen Brouillon» von 1789 (Novalis 1978, 500). Man hat diese Formulierung als eine der zentralen Formeln der romantischen Kunsttheorie gesehen: Alles ist würdig, Gegenstand der Kunst zu werden, auch das Kleinste und Alltäglichste, wie dies dann auch im Roman des 19. Jahrhunderts, etwa bei Balzac, und später im Kino der Fall wird. Wie für Bazin die fotografische Technik, so bringt für die Romantik der Künstler die Welt zum Sprechen, dem jeder Vorfall Anlass künstlerischer Produktivität und Anfang eines unendlichen Romans ist, so Novalis im Blütenstaub-

fragment 65 (ibid., 336). Als Bazin seine Texte schrieb, war das Konzept des Künstlers, der die Welt zum Sprechen bringt, schon etabliert. Das gilt ebenso für das Ideal der mechanischen Objektivität, und die Vorstellung von der Fotografie als unhintergehbarem Aufzeichnungsmedium von Natur, die Talbot mit seinem *Pencil of Nature* (1848) eingeführt hatte (vgl. Geimer 2002). Genealogisch gesprochen könnte man sagen, dass Bazin die romantische Poetik des «Alles spricht» aufgreift und an die Stelle des Künstlers das Ideal der mechanischen Objektivität und die Idee des «pencil of nature» setzt. Das meint der Satz «die Natur ahmt nicht mehr die Kunst, sondern den Künstler nach», der zugleich die knappste Formel des kosmologischen Realismus ist.

Dass Bazin diese Substitution des Künstlers durch die (vermeintlich) subjektlose Technik der mechanischen Objektivität vollzieht, hat wiederum einen theologischen Sinn. In seiner Polemik gegen die politische Romantik charakterisiert Carl Schmitt die romantische Subjektivität als «subjektivierten Okkasionalismus», als innerweltlich gewordene Vorstellung vom Schöpfergott, der die Zufälle der Welt zum Anlass seiner unaufhörlichen schöpferischen Tätigkeit nimmt. Für Schmitt, der mit seinen Säkularisierungsszenarien an Webers These von der «Entzauberung der Welt» Maß nimmt, wird die okkasionalistische Gottesvorstellung um 1800 innerweltlich und wandert in die romantische Konzeption des Künstlers ein. Aus der Perspektive eines Denkens, das Modernisierung und Säkularisierung nicht vorbehaltlos affirmiert, eignet dem romantischen Subjekt demnach ein Element der Hybris, ja der Blasphemie. Auch wenn er an der entsprechenden Stelle Pascal zitiert, scheint mir, dass bei Bazin eine Variante eines solchen anti-romantischen Vorbehalts im Spiel ist, wenn er die Fotografie als Überwindung der «Eitelkeit der Kunst» feiert. Wenn dem so ist, wie verträgt sich der kosmologische Realismus dann aber mit Bazins Beitrag zu Theorie und Praxis des «auteur»-Kinos?

Bildbeschriftung

Es mutet vor dem skizzierten konfessionellen Hintergrund ironisch an, dass der kosmologische Realismus seinen kundigsten Deuter und stärksten Apologeten in Jean-Luc Godard findet, einem Genfer Protestanten. In HISTOIRE(S) DU CINÉMA (F 1997-98) beklagt der Bazin-Schüler einen Verrat des Kinos an seiner historischen Mission, «présent zu sein, d.h. die historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts zu bezeugen. Wie Jacques Rancière herausarbeitet, besteht dieser Verrat nicht einfach in einem verpassten Rendez-vous. Vielmehr verschrieb sich



2 The Man with the Typewriter: Jean-Luc Godard als Apostel der erlösenden Kraft des Kinos beim Beschriften von Bildern in HISTOIRE(S) DU CINÉMA.

das Kino dem Kommerz, dem «commerce» des narrativen Kinos, und verkannte so die «erlösende Natur des Bildes»,

jene Natur, durch welche die Leinwand des Kinos auf dem Umweg über die Malerei von Goya oder Picasso dem religiösen Bild verwandt ist, dem natürlichen Bild des Gottessohnes, das sich auf dem Leichentuch der Veronika abzeichnete (Rancière 2005, 172).

Die Alternative zwischen dem Bild als Aufnahme und dem Bild als Darstellung wird bei Godard zur Alternative zwischen dem Kino, das die erlösende Natur des Bildes erkennt, und dem, das sie missachtet, und wenn die Zentralperspektive für Bazin der Sündenfall der Kunst ist, dann ist der Krämergeist der Narration für Godard der Sündenfall des Kinos.

Wichtig ist hier, dass Godard in und mit seinem Opus magnum, den HISTOIRE(S) als Apostel der erlösenden Natur des Bildes auftritt, wenn auch in einer Doppelrolle als Künstler. Godard, der «auteur» *par excellence*, nimmt die ganze Geschichte des Kinos zum Anlass und Anstoß seiner eigenen Produktivität und schreibt mit den HISTOIRE(S) DU CINÉMA den unendlichen Roman des Kinos (vgl. Hediger 2004). Man darf vermuten, dass er im Katholizismus Bazins findet, was nach Schmitt die Romantiker in der katholischen Kirche suchten: «eine große irrationale Gemeinschaft, eine weltgeschichtliche Tradition und den persönlichen

Gott der alten Metaphysik» (Schmitt 1991, 96). Nur lässt er sein «welt-schöpferisches Selbst» dadurch nicht entthronen: Seine Apologie des kosmologischen Realismus ist zugleich ein Triumph des welt-schöpferischen Selbst; HISTOIRE(S) DU CINÉMA weist eine Länge von nahezu acht Stunden auf. Der Realpräsenz der Bilder fügt er als Zuschauer und Mitglied der Gemeinde der Cinéphilen zugleich die (Selbst-)Gegenwart seiner Stimme und die Signatur der Schrift und damit der Abwesenheit hinzu (seinen Auftritt im Film hat Godard an der Schreibmaschine). Bildtheoretisch gesprochen ist er gläubiger Katholik und praktizierender Protestant zugleich. Genau in dieser Spannung aber besteht das, was Schmitt die «romantische Situation» nennt: das ironische, die Entscheidung vermeidende Oszillieren zwischen den beiden Optionen.

Aber wer könnte dies Godard verübeln? Gewiss nicht Bazin. Wenn dieser seinen kosmologischen Realismus konsequent denken würde – wenn er nur fromm genug wäre –, ließe er den Autor gänzlich verschwinden, gerade so wie ein Gesicht am Strand, das von einer Welle weggewischt wird. Aber auch Bazin entkommt der romantischen Situation nicht, bei allem Sehnen. Sein kosmologischer Realismus ist eine Theorie mit anti-romantischem Kern, die ohne die Position der künstlerischen Subjektivität dennoch nicht auskommt: Und sei es nur, dass sie diese braucht, damit sie vorübergehend zugunsten der mechanischen Objektivität geräumt werden kann. Aber den Gegensatz von Bild als Aufnahme und Bild als Darstellung artikuliert Bazin ja auch mit zwei Listen von Regisseuren. Und Godard ist sein bester Zeuge.

In diesem Sinne bildet der kosmologische Realismus eine Einheit mit jener Auffassung von Autorschaft, welche die Grundlage der «politique des auteurs» lieferte. Man darf darüber nachdenken – allerdings eher nicht in Frankreich, wo der Auteursmus als Dogma so fest steht wie die Transsubstantiationslehre in der katholischen Kirche –, wie der kosmologische Realismus jenseits dieser Einheit sich darstellen würde.

Literatur

- Andrew, Dudley (1990) *André Bazin* [1978]. New York: Columbia University Press.
- Andrew, Dudley (2008) The Ontology of a Fetish. In: *Film Quarterly* 61,4; S. 62-66.
- Bazin, André (1985) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du cerf.

- Bazin, André (2000) *Science Film: Accidental Beauty*. In: Andy Masaki Bel-
lows, Marina McDougall, Brigitte Berg (Hg.) *Science is Fiction. The Films of
Jean Painlevé*. Cambridge MA: MIT Press, S. 144–147.
- Bazin, André (2004a) *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander.
- Bazin, André (2004b) *Ontologie des photographischen Bildes [Ontologie de
l'image photographique, 1945/1958]*. In: 2004a, S. 33–42.
- Bazin, André (2004c) *Der Mythos vom totalen Film [Le mythe du cinema to-
tal, 1946]*. In: Bazin 2004a, S. 43–49.
- Bazin, André (2004d) *Die Entwicklung der Filmsprache [L'évolution du lan-
gage cinématographique, 1951/1952/1955]*. In: 2004a, S. 90–109.
- Belting, Hans (2006) *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München:
Beck.
- Besançon, Alain (1994) *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*.
Paris: Fayard.
- Brinkmann, Svend (2008) *Changing Psychologies in the Transition from In-
dustrial Society to Consumer Society*. In: *History of the Human Sciences* 21,2;
S. 85–110.
- Cadbury, William (1973) *The Cleavage Plane of André Bazin*. In: *Journal of Mo-
dern Literature* 3,2; S. 253–268.
- Carroll, Noël (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton:
Princeton University Press.
- Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*,
Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cipolla, Richard G. (1974) *Selvaggi Revisited: Transubstantiation and Con-
temporary Science*. In: *Theological Studies* 35,4; S. 667–691.
- Connell, R. J. (1993) *Substance and Transubstantiation*. In: *Angelicum* 70,1; S.
3–37.
- Cottret, Bernard (1984) *Pour une sémiotique de la Réforme: Le Consensu
Tigurinus (1549) et la Brève résolution (1555) de Calvin*. In: *Annales. Éco-
nomies, Société, Civilisations*, 39, 2; S. 265–285.
- Currie, Gregory (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*.
Cambridge: Cambridge University Press.
- Daston, Lorraine und Galison, Peter (2002) *Das Bild der Objektivität*. In: Peter
Geimer (Hg.) *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und
Technologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 29–99.
- Deleuze, Gilles (2003) *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. Pa-
ris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1967) *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe
dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: PUF.

- Dewey, John (2007) *Erfahrung und Natur* [1929]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fanti, Giulio und Maggiolo, Roberto (2004) The Double Superficiality of the Frontal Image of the Turin Shroud. In: *Journal of Optics A: Pure and Applied Optics* 6; S. 491-503.
- Friday, Jonathan (2005) André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63,4; S. 339-350.
- Gaycken, Oliver (2009) Accidental Beauty. André Bazin and the Science Film. Unpubliziertes Vortragsmanuskript, University of Chicago.
- Geimer, Peter (2002) Fotografie als Fakt und Fetisch. Eine Konfrontation von Natur und Latour. In: David Gugerli und Barbara Orland (Hg.) *Ganz normale Bilder. Historische Studien zur visuellen Herstellung von Evidenz*. Zürich: Chronos, 183-192.
- Geimer, Peter (2009) The Art of Resurrection. Malraux' «musée imaginaire». In: Constanze Caraffa (Hg.) *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, S. 77-89.
- Hediger, Vinzenz (2003) «La science de l'image couvre et découvre tout l'esprit». Das Projekt der Filmologie und der Beitrag der Psychologie. In: *Montage AV* 12,1, S. 55-71.
- Hediger, Vinzenz (2004) A Cinema of Memory in the Future Tense. Godard, Trailers and Godard Trailers. In: Michael Temple, James Williams, Michael Witt (Hg.) *Forever Godard*. London: Black Dog, S. 141-159.
- Hediger, Vinzenz (2006a) Wirklichkeitsübertragung, Filmische Illusion als medienhistorische Zäsur bei André Bazin und Albert Michotte. In Gertrud Koch, Christiane Voss (Hrsg.) ... *kraft der Illusion*. München: Fink, S. 205-230.
- Hediger, Vinzenz (2006b) Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54,1; 2006, S. 100-110.
- Houston, J. (1994) Transubstantiation and the Sign: Cranmer's Drama of the Lord's Supper. In: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24,1; S. 113-130
- Kant, Immanuel (1964) *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Werkausgabe Band VI*. Frankfurt am Main: Insel.
- Kühne, Ulrich (2005) *Die Methode des Gedankenexperiments*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Laarmann, M. (1999) Transubstantiation : Begriffsgeschichtliche Materialien und bibliographische Notizen. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 41; S. 119-150.
- Laplanche, Jean und Pontalis, Jean-Bertrand (1972) *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lasker, D.J. (1984) Transubstantiation, Elijah's Chair, Plato, and the Jewish-Christian Debate. In: *Revue des Etudes Juives* 143,1-2; S. 31-58.

- Lechtermann, Christina (2005) *Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200*. Berlin: Erich Schmidt.
- Malraux, André (2003) *Esquisse d'une psychologie du cinéma* [1946]. Paris: Nouveau Monde.
- Malraux, André (1996) *Le musée imaginaire* [1947]. Paris: Gallimard.
- Mayaud, P.N.; Costabel, P. (1989) Science et foi: comment comprendre la transsubstantiation? In: *Recherche* 209; S. 522-523.
- Mondzain, Marie-José (1996) *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil.
- Moore, George Edward (2008) *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Novalis (1978) *Werke Band 2*. München: Hanser.
- Rancière, Jacques (2005) Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. In: *Montage AV* 14,2, S. 158-177.
- Ricoeur, Paul (1974) *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud* [1965]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rosen, Philip (2001) *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Sontag, Susan (1980) *Über Photographie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Smith, Douglas (2004) «A world that accords with our desires»? Realism, Desire, and Death in André Bazin's Film Criticism. In: *Studies in French Cinema* 4,2; S. 93-102.
- Smith, Douglas (2005) Funny Face Humanism in Post-War French Photography and Philosophy. In: *French Cultural Studies*, Vol. 16, No. 1, S. 41-53.
- Taine, Hyppolite (1870) *De l'intelligence. Tome 2*. Paris: Hachette.
- Wollen, Peter (1969) *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.