

Killing Time - Medialisierung und Tod

Dietze, Gabriele

2005

<https://doi.org/10.25595/888>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dietze, Gabriele: *Killing Time - Medialisierung und Tod*, in: Die Philosophin : Forum für feministische Theorie und Philosophie, Jg. 16 (2005) Nr. 31, 18-28. DOI: <https://doi.org/10.25595/888>.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Philosophy Documentation Center.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: <https://doi.org/10.5840/philosophin200516319>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

Killing Time – Medialisierung und Tod

Medien fixieren Lebendiges. Die Schrift die Sprache, das Gedicht ein gesungenes Lied, das Tafelbild den Menschen in der Bewegung oder die Landschaft im Prozeß, der Roman eine Reifung und/oder eine Liebe und/oder eine Karriere im Zeitfenster. „Der Fluß des Lebens“, um mit Siegfried Kracauer zu sprechen, das Geatmete, Gesprochene, Gesungene, Gedachte wird mit Lettern, Meißeln, Pinsel-/Kreidestrichen und Tastendruck auf Stein, Papier, Holztafeln, Filme oder digitale Speicherelemente gebannt und in eine Form gebracht. Derrida geht dieser Fixierung schon bei einem sehr frühen Medialisierungsakt, der Erfindung der Buchstabenschrift nach. Das gesprochene Wort mit dem Lebensatem gleichsetzend schreibt er in der *Grammatologie*: „Die Schrift im geläufigen Sinn ist toter Buchstabe, sie trägt den Tod in sich. Sie nimmt dem Leben den Atem.“¹ Artefakte medialisierte Wirklichkeit signifizieren diese Bannung, indem sie gebunden, und/oder zwischen zwei Deckel gebracht, d. h. in irgendeiner wirklichen oder metaphorischen Form gerahmt werden. Kurz: Es wird Zeit fixiert.

Gemeinsam ist allem durch unterschiedliche Medien fixiertem Lebendigen, dass es im doppelten Sinn aufgehoben werden kann, in Bibliotheken, Museen, und Archiven. Man spricht auch von Ton- und Bildkonserven. Mit ihrer Hilfe kann man gespenstische Effekte erzeugen. In den Lachschleifen gegenwärtiger Sit-Coms mag die Heiterkeit längst verstorbenen Studiopublikums gespeichert sein, und die Tochter von Nat King Cole kann mit der *digitally remastered* Stimme ihres Vaters im Duett singen. Insbesondere der Film reflektiert seine Macht, verronnenes Leben konserviert zu haben. In *Sunset Boulevard* grämt sich die alternde Diva über Filmen, die sie in jugendlicher Schönheit erstrahlen lassen. Die Medienkonserve ermöglicht also, etwas Lebendiges festzuhalten, über den Zeitpunkt des Todes des Dargestellten hinaus, in audiovisuellen Medien sogar im Aggregatzustand der Lebendigkeit. In *Todesmetaphern* schreibt Thomas Macho, dass die zeitgenössische Kultur dazu verurteilt ist, „zu Photographien, zu tot-unsterblichen Masken zu gefrieren – ganz ohne Aussicht auf Wiederkehr“².

¹ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1983, S. 33.

² Thomas Macho, *Todesmetaphern*, Frankfurt a. M. 1987, S. 437.

Ich habe mir für meine Darlegung das englische Idiom *Killing Time* als Leit-Motiv gewählt. Es vereint im Sprachbild mehrere Dimensionen, die sonst nicht in einem Begriff zu vereinen wären. Killing Time a: Ein medialisiertes Objekt wird fixiert, also aus der Zeitlichkeit genommen, d. h. die Zeit getötet. Killing Time b: Der Akt des Medialisierens bannt eine lebendiges Objekt in ein konservierendes Medium, d. h. das Lebendige wird einbalsamiert, i. e. getötet. Killing Time c: Die Rezipientin/der Rezipient des im jeweiligen Medium fixierten Objektes schlägt im Akt des Konsumierens ideomatisch gesprochen die Zeit tot, sie/er unterhält sich. Und Killing Time d: Diese Überlegungen sind eingebettet in den Zusammenhang des Beschleunigen (Virilo) und Zusammenschumpfens³ von Zeit durch neue Medien und technische Bilder und damit die Vernichtung von räumlicher und zeitlicher Distanz bei gleichzeitiger symbolischer Verfügung über dieselbe.

Die hier skizzierten unterschiedlichen Dimensionen des Leitmotivs *Killing Time* möchte ich in drei Gegenstandsbereichen skizzieren, die Berührungspunkte, Schnittstellen – man könnte auch Interfaces sagen – von medialisiertem Tod und Leben beziehungsweise Überleben bezeichnen. Gemeinsam ist diesen herausgegriffenen Szenen oder Artefakten, dass sie sich mit Visualisierung im Sinne von Bildlichkeit beschäftigen, dass sie im weitesten Sinne „gerahmt“ sind und dass sie ein Moment von Selbstreflexion von Medialisierung und der Grenze der Darstellbarkeit verbunden mit dem Motiv des Todes in sich tragen. Zuerst wird dabei ein Blick auf den Abbildungsprozeß als Tötungsakt geworfen, als Beispiel dient dazu Edgar Allen Poes Erzählung *The Oval Portrait* von 1842. Eine zweite Figuration beschäftigt sich anhand eines TV-Commercials und einer TV-Show Sequenz mit der Nicht-Abbildbarkeit und der widerständigen Materialität der Leiche in visuellen Medien und ihrer Trotzdem-Präsenz, und der dritte Teil reflektiert am Beispiel einer Totenbettphotographie, Alice Springs Portrait von Helmut Newton, ein Tabu über das Sterben. Auf ihre Brauchbarkeit überprüft werden die erarbeiteten Thesen an den notorischen Folter- und Hinrichtungsbildern, die ein Medialisierungstabu gegenüber der *real time* Repräsentation von gewaltsamen Tod signifizieren.

³ Götz Großklaus, *Medien-Zeit und Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt a. M. 1995, S. 7.

Literatur – Tod durch Abbildung

Durch den Blick zu töten oder durch den Blick getötet zu werden, hat eine lange Tradition in der abendländischen Motivilk. Medusa tötete durch den Blick (oder vielmehr der Anblick der Medusa ließ den Betrachter versteinern), wenn er nicht mit dem Spiegel zurückgeworfen wurde. Einen verbotenen Rückblick bezahlte Lots Weib mit dem Leben, indem sie zur Salzsäule erstarrte und auch Orpheus verlor die Geliebte durch einen Blick über die Schulter. Das Verhältnis von Blick, Tod und Leben wurde häufig entlang eines Medialisierungsaktes, nämlich der Herstellung eines Kunstwerkes thematisiert. Bis zur Romantik wurde das Verhältnis Blick – Tod – künstlerische Arbeit (also Organisierung des Blickes) weitgehend von der Pygmalion-Geschichte dominiert. Der Künstler entbrennt in Leidenschaft zum Werk, verzweifelt an der toten Materie und ersehnt oder erhält eine Verlebendigung des Artefaktes. Ein im Übrigen vollkommen geschlechtlich kodiertes Motiv, die Künstlerfigur ist immer männlich, das Modell ist weiblich.

Das frühe 19. Jahrhundert beginnt eine Gegen-Geschichte zu erzählen. Der Medialisierungsakt wird als Tötungsakt thematisiert. Ein lebendiges weibliches Modell wird im Schöpfungsakt vernichtet. Michael Wetzel spricht in diesem Zusammenhang vom „Mortifizierende(n) Substitutionsverhältnis der Reproduktion“⁴ In Deutschland, Frankreich und den USA erscheinen im Zeitraum von 1817 bis 1842 drei Geschichten, die sich in der Grundkonstellation gleichen: eine Frau ist Muse oder Inspiration einer leidenschaftlichen Kunstanstrengung, und sie wird im Laufe des Prozesses zu deren Opfer. In E. T. A. Hoffmanns „Die Jesuitenkirche von G.“ von 1812 ermordet der Künstler sein Modell samt Sohn, weil ihm das „irdisch Weib zum toten Wachsilde“ gerät. In Honoré Balzacs *Chef d’Oeuvre Inconnue* (1831) prostituiert ein Maler seine Gattin und Modell, indem er sie einem anderen Maler zur Vollendung eines Meisterwerkes ausleiht, worauf sich diese den Tod wünscht. In Edgar Allen Poes *Oval Portrait* von 1842 (*Life in Death* war der Titel in der ersten Fassung) schließlich ist ein leidenschaftlicher Künstler so selbstvergessen in die malerische Gestaltung der Schönheit seiner Frau versunken, dass er, während er ihren Wangen buchstäblich die Farbe entzogen hat, um sie auf die Leinwand zu bannen, nicht bemerkt, dass sie gestorben ist. Als er sich nach dem

⁴ Michael Wetzel, „Die Zeit der Entwicklung“, in: Tholen/Scholl (Hg.), *Zeitzeichen*, Weinheim 1990, S. 370.

letzten Pinselstrich seinem Modell zuwendet, ruft er aus: „This is indeed *life itself*“. In derselben Bewegung wird ihm bewusst, dass sie tot ist.

Poes Geschichte vom Modell, das im Kunstakt selbst vernichtet wird, kann als medienkritische Selbstreflexion gelesen werden. Der Akt der Medialisierung wird als Tötungsakt gefaßt. Interessanterweise wird der Diskurs aber über ein Fremdmedium abgehandelt. Poe spricht in der Literatur über die Malerei. In der Vorlesung zu den Optischen Medien von 1999 interpretiert Friedrich Kittler in einer Nebenbemerkung Poes *Oval Portrait* als Allegorie der Photographie. Es sei hier nicht die Malerei thematisiert, sondern „phantasmagorische Ängste“ der Zeitgenossen vor der Photographie, „dass mit (ihr) eine Speichertechnik aufkam, die das Abgebildete in seiner unausdenklichen Materialität weitergab“⁵.

Für diese Lesart spricht, dass Poes *Tale* an einer Epochenschwelle steht. Die Malerei als visuelles Leit-Medium bekommt Konkurrenz von der Photographie. Seit 1839 kann von der Option, ein Bild entweder zu malen oder zu photographieren gesprochen werden. (*The Oval Portrait* entstand 1842.) Jonathan Crary identifiziert in *Technique of the Observer*⁶ für die Periode von 1810–1840 eine Krise der Wahrnehmung. Das Sehen werde entnaturalisiert und von seinem einstmals direkten oder mimetischen Verhältnis zum Gegenstand getrennt. Die Stereoskopie mache deutlich, dass räumliches Sehen eine optische Operation ist, die durch die Überblendung zweier Einzelbilder entsteht. Die neue Disziplin der Neurophysiologie entmystifiziere Sehen zu einem Effekt von Nervenreizen, die auch unabhängig von Gegenständen visuelle Projektionen erzeugen können. Und die Photographie benötige einen Apparat zwischen Referent und Abbild und reduziere die Imago zur Projektion in einer winzigen Einheit, der Verschußzeit der Kameralinse. (Das Leitmotiv *Killing Time* berührt hier neben dem Akt des Photographierens als Tötungszeit auch Dimensionen der Zeitvernichtung durch Beschleunigung.)

Kehren wir unter dieser Perspektive, zu Poes Geschichte zurück. Im Medium der Literatur entwickelt er über die Metapher der Malerei eine Allegorie der Mediums der Photographie als Tötungsmaschine. Zum Zentrum dieser intermedialen Erkundung macht Poe dabei den Prozeß der Wahrnehmung, wie er sich im Betrachter, dem Erzähler, realisiert. Die Geschichte beginnt damit, dass dieser das Bild entdeckt, als er in einem Schloß keinen Schlaf findet

⁵ Friedrich Kittler, *Optische Medien*, Berlin 2002, S. 188.

⁶ Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhunderte*, Dresden/Basel 1996.

und die Ornamenttapete betrachtet. Wie bei der Entwicklung des Photos ist es die Lichteinwirkung, die ihm das Bild zugänglich macht. Das Flackerlicht eines Kandelabers enthüllt in einer dunklen Ecke das „Oval Portrait“. Sorgfältig befragt sich der Erzähler, was für ihn den Wirkzauber des Bildes ausmacht. Zuerst fragt er sich, ob es die Ausführung des Bildes sein könnte. Dabei verweist das englische *execution of the work* auf den Tötungscharakter der Abbildprozedur. Dann beleuchtet er die andere Seite der Medialisierung, die Bannung durch Aufbewahrung, die dem Abgebildeten unsterbliche Dauer verleiht. Der Erzähler überlegt sich, ob die unsterbliche Schönheit (*immortal beauty*) der Haltung ihn so fasziniert habe. Als er sich dann fragt, ob der faszinierenden Effekt aus der Verwechslung mit einem lebendigen Menschen im Halbschlaf entstanden sein kann, wendet er sich der „unheimlichen Lebendigkeit“ des medialisierten Objektes zu, und damit der modernen Entkopplung von Sehen und Referent, um auf die obigen Ausführungen über die Krise der Wahrnehmung zurückzukommen. Ruhe finden seine aufgestörten Sinne erst, als über sich über Rahmen und Ornamentik vergewissert, dass er es mit im Bild fixiertem Lebendigem zu tun hat. Letzterklärung seiner Faszination findet er durch: „I had found the spell of the picture in an absolute life-likeness of expression.“ Die Wahrnehmungskrise ist durch die Selbstvergewisserung, dass der Medialisierungsakt die beunruhigende Lebendigkeit mortifiziert hat, überwunden. Erleichtert entzieht der Erzähler dem nun begriffenen Bild das Licht und wandelt sich von einem Schauenden in einen Lesenden und rekonstruiert über die Lektüre eines Kataloges, den er auf dem Nachttisch findet, die Entstehungsgeschichte des Bildes.

Wie oben schon beim Pygmalion-Motiv angemerkt, symbolisiert sich auch die invertierte Pygmalion-Geschichte der Tötung durch Abbildung über den Körper der Frau. Elisabeth Bronfen entwickelt, dass die abendländischen Kultur weibliche Figuration als Matrix des Anderen dazu nutzt, „über ihre Leiche“ das Wissen um den Tod gleichzeitig zu artikulieren und zu verdrängen.⁷ Die Frau ist dabei nicht das Image einer wirklichen Frau sondern, wie Griselda Pollock sagen würde, „Signifyer in an ideological discourse“⁸. Im Fall der im *Oval Portrait* bezeichneten Frau wäre das eine Modernisierung des Sehens, die durch neue Wissensordnungen und optische Apparate zustande gekommen ist. Der beunruhigende Medienumbruch wird mit den „porno-

⁷ Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994, S. 10.

tropischen Techniken des Betrachtens⁸ vernäht (suture). Das Bild der Frau – The Oval Portrait – lenkt ab, unterhält (killing time), um den Schrecken des Neuen zu mildern.

TV – Ärger mit der Leiche

Wie allgemein bekannt, klagte Marlene Dietrich: „I'm photographed to death“, eine Aussage, die sich bei der finalen Hetzjagd auf Lady Di bewahrheitet hat. Die Dietrich hat ihre fleischliche Präsenz zugunsten des Weiterlebens im Mythos geopfert. Einige Diven der Neuzeit, z. B. Lauren Hutton und Isabella Rosselini haben, einen Weg gefunden, ihr Jugend-Bild zu überleben, indem sie Verfall und Sterblichkeit thematisieren. Als ich für diesen Beitrag einen Videomitschnitt der ersten Folge der amerikanischen Serie *Six Feet Under* über einer Familie von Beerdigungsunternehmen anschaute, um eine Sequenz herauszuschneiden, stieß ich in der Werbepause auf einen Werbeclip. Er zeigt die Schauspielerinnen Andy McDowell, früher Modell und später berühmt als spröde Hugh Grant Geliebte in *Four Weddings and A Funeral*, wie sie sich hingebungsvoll mit einer *Anti-Aging* Creme einreibt. Roland Barthes beschreibt – sich auf André Barzin berufend – die Photographie als Einbalsamierung: „... wenn ich mich auf dem aus dieser Operation hervorgegangenen Bilder erblicke, sehe ich, dass ich ganz und gar Bild geworden bin, das heißt der Tod in Person.“¹⁰

Andy McDowells Bemühungen um ewige Jugend sind ein Fundstück, das sich nicht nur mit dem Thema Einbalsamierung verbindet, auf das ich sofort zurückkommen werde, sondern das *Commercial* ist auch ein Teil der Rahmungsprozesse, die im Fernsehen ununterbrochen gesetzt werden. Zunächst einmal rahmt der Apparat das Raumbild der „Zeitfläche“¹¹ TV, darüber hinaus rahmen Genres (wie News, Serie, Talkshow, Reality-TV etc.) den vorüberziehenden Zeitfluß. Die Formate selbst wiederum werden von Werbung umgeben und in sich selbst durch Werbepausen phrasiert. Ein solches Rahmen-

⁸ Zitiert nach Marie-Luise Angerer, *bodyoptions. Körper-spuren, medien, bilder*, 2000, S. 102.

⁹ Linda Hentschel, *Pornotropische Techniken des Betrachters. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001.

¹⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985, S. 22 f.

¹¹ Götz Großklaus, *Medien-Zeit und Medien-Raum*, Frankfurt a. M. 1995

stück, ein Commercial zur Einbalsamierung, soll mein nächstes Beispiel für eine Selbstreflexion im Medium und Tod und Medium werden.

Dass moderne Gesellschaften den Tod verdrängen, externalisieren und abschaffen, kann spätestens seit Ariès *Geschichte des Todes* und Baudrillards *Der symbolische Tausch und der Tod* als theoretischer common sense gelten. Eine besondere Obszönität – im Sinne von „obscenum“ als nicht auf der Bühne zugelassen – kommt dabei der Leiche zu. Mit ausgefeilten Einbalsamierungstechniken des toten Körpers wird im angloamerikanischen Todesdiskurs versucht, eine Life-Likeness herzustellen, die eine Totenfeier am offenen Sarg erlaubt. Für den von mir untersuchten Clip gebe ich Ihnen zunächst den Handlungskontext: Der Patriarch des Beerdigungsunternehmens hatte einen schweren Unfall und ist entsprechend entstellt; sein Sohn holt ihn im Leichensack ab, um ihn im Familienunternehmen den Verschönerungsprozeduren zu unterziehen. Wir sehen ihn zunächst mit dem Leichensack vor der Tür.

In der amerikanischen Öffentlichkeit galt der *hands-on* Umgang mit der Leiche in der HBO-Serie *Six Feet Under* als Tabubruch. Der Umgang mit der Materialität des Unzeigbaren war nur in der Bezahlgemeinschaft des Kabelfernsehens denkbar, das auch für andere Tabubrüche des Mediums *nudity* and *profanity* zuständig ist. Trotzdem wurde ein kleines Tableau der Selbstreflexion, eine Einbalsamierungsreklame, zu Beginn der Serie gebraucht. Die nur im Pilot eingezogenen fiktiven Werbespots sollten verdeutlichen, dass der Modus der Serie parodistisch ist. Der Spot ironisiert und erotisiert im Stil der Werbeästhetik der Kosmetikindustrie die kenntnisreich und optimal einbalsamierte Leiche zum gefühlsechten Anfasserlebnis. Die obszöne Materialität der Leiche wird erträglich, weil sie komisch ist. Und dennoch erzählt das Commercial die innere Wahrheit der modernen Todesverdrängung. Die Leiche ist nur im Aggregatzustand der *Life-Likeness* zu ertragen.

(Die Konfrontation mit der Physikalität des Todes wird auch im Genre des forensischen Krimis versucht. *CSI*, *Crossing Jordan*, *Medical Detectives* geben ebenfalls vor, den Tod zu entmystifizieren, indem sie ihm in der Pathologie buchstäblich mit dem Skalpell zu Leibe rücken. Doch die Geste erweist sich als rhetorisch, da in allen Serien das Antlitz der Leiche verborgen bleibt. Damit wird die Einsicht umgangen, dass ein Individuum, eine Person nicht mehr existiert. Auf der visuellen Ebene wird sozusagen im performativen Selbstwiderspruch der Tabubruch ausgehebelt.)

Photographie – Zurückgeschossen

Die meisten großen Theorien zur Photographie verankern ihre Reflexion im Tod. Zaunschirm spricht von Todesphilosophemen in allen gängigen Phototheorien.¹² Angeregt vom Tod seiner Mutter und in trauernder Durchsicht des Familienalbums meditiert Roland Barthes über das „kleine Ereignis des Todes“, das ihm durch die Arbeit des Photographen widerfährt. Susan Sontag schreibt: „Die Kamera kann ... im weitesten Sinne des Wortes Morden ... Jede Photographie ist eine Art von *memento mori*.“¹³ Und Rudolf Arnheim radikalisiert die Überlegungen zur Kamera als Mordinstrument mit dem Satz: „Die Kamera ist ein Gewehr und ein Jagdhund, zu einer handlichen Einheit kombiniert.“¹⁴

Ich will sie im Folgenden mit einer Konstellation bekannt machen, die nicht die Photographie als Tötungsakt, sondern den Tod eines Photographen zum Thema hat. Unlängst warf die Witwe von Helmut Newton ihrem Mann seine Taschenminolta ins Grab. Was in der Presse als liebevolle Aufmerksamkeit, den Meister mit seinem Werkzeug zu begraben, verstanden wurde, könnte man auch als finale Kastration des Ehemanns interpretieren, der ihr mit seiner fetischistischen Faszination an den „Big Nudes“ sicher manche narzistische Kränkung zugefügt hat. Denn der Kamerawurf hat ein *Prequel* und ein *Sequel*. Zuerst das *Prequel*: Die Witwe June Newton (Künstlername Alice Springs) ist ebenfalls renommierte Photographin. Sie dokumentierte sein Sterben, oder vielmehr porträtierte sie sich, sein Sterben dokumentierend. Auf einem Bild lichtet sie sich mit dem Selbstausröser und der *Zeitung* am Sterbebett ab – Killing Time. Im finalen Bild rahmt June zwischen ihrem Kopf und den Armen, die sie nachdenklich auf die Ellenbogen stützt, das Gesicht des toten Newton ein, aus dessen Mund noch die Schläuche der Reanimation herausragen. Das *Sequel* besteht darin, dass dieses Photo als Skandalon forthin die Dauerausstellung der Schenkung der Werke Newtons in der Berliner Jebensstraße dominieren wird. Der Witwe ist es gelungen, mittels der „Obszönität“ des Todesbildes, die Obszönität der Nacktphotographien nicht nur auszulöschen sondern auch diese Umkehrung museal zu verewigen, zu konservieren. Sie dreht also das Marlene'sche Diktum vom „Zu-Tode-Photographiert-Werden“ um, indem sie den Photographen-Tod und den Tod

¹² Thomas Zaunschirm, „Vom Leben des Photos“, in: Bolz/Rüfer (Hg.), *Das große stille Bild*, München 1996, S. 227.

¹³ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003, S. 19.

¹⁴ Rudolf Arnheim, *Die Seele in der Silberschicht*, Frankfurt a. M. 2004, S. 18.

seiner Photographie thematisiert. Das Tabu vom Bilderverbot der Leiche kommt über seinen Bruch durch die Witwe zu seiner Wirklichkeit. Sie kehrt den medialisierend tötenden Blick um und richtet ihn auf den Photographen. Auch hier organisiert sich die Selbstreflexion über einen Rahmen. Die gegenschießende Photographin rahmt das Haupt ihres Mannes.

Reality TV – Internet und Totschlag

Nun verlasse ich das Feld der innermedialen Selbstreflexion und betrete ein Terrain, auf dem „Tod durch Medialisierung“ tatsächlich stattfindet. Ich spreche vom Video der Exekution des amerikanischen Staatsbürgers Nick Berg durch irakische Guerilla und die Verbreitung eines Life-Mitschnittes der Enthauptung über das Internet. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass der amerikanische Staatsbürger Nick Berg geköpft wurde, um diesen Akt auf einem Videodokument festzuhalten und das Band ins Internet zu stellen. Es wurde also nicht eine ohnehin geplante Exekution dokumentiert, sondern eine Exekution geplant, um sie dokumentieren zu können. Hier hat der Prozeß der Medialisierung buchstäblich den Abgebildeten getötet.

Eines der stärksten Darstellungstabus des Todesfeldes ist die Dokumentation eines tatsächlichen gewaltsamen Todes. Das zeigt sich unter anderem daran, dass Snuff-Filme auf den Gewaltpornographie Indexen die höchste Verbotspriorität besitzen. Konsequenterweise verordnete sich die westliche Wertegemeinschaft ein Bilderverbot, das nur von einigen Boulevard Zeitungen durchbrochen wurde, wie der BILD-Zeitung, die den blutigen abgeschnittenen Kopf in einem Standbild zeigten und prompt eine Rüge vom Presserat erhielt. Optische Dokumentationen von vorsätzlich gewaltsamem Töten sind auch immer ein ethischer Skandal, der die Position des Photographen problematisiert.¹⁵ Bei der vorsätzlichen Exekution von Nick Berg ist allen Betrachtenden bewußt, dass eine Person die Kamera bedient, die dem Scharfrichter hätte in den Arm fallen können.

Dramatisiert wird dieses Gefühl über das Phänomen der Echt-Zeit, d. h. dass es faktisch möglich wäre, zeitgleich dem Akt des Tötens beizuwohnen. Damit werden Augenzeugen- und Komplizenschaft synchron, oder wie Götz Großklaus in *Medien-Zeit und Medien-Raum* schreibt, fallen „Feindbewegung, -beobachtung und -absicht mit dem Angriff auf der strategischen Ebene

¹⁵ Siehe eine Reflektion zur Photographensituation in: Hermann Sturm, „Stille Bilder gibt es nicht“, in: Bolz/Rüfer (Hg.), a. a. O., Frankfurt a. M. 1996, S. 209.

zusammen.“¹⁶ Die hartnäckige Weigerung amerikanischer Gerichte, das Verbot, Hinrichtungen live zu senden aufzuheben, will genau jene Sekunde der Wahrheit vermeiden, nämlich allen Bürgern potentiell erlebbar zu machen, dass in *ihrer* Gesellschaft in *ihrer* Namen in einer *konkreten* Sekunde *vor-sätzlich* getötet wird.

Mit den Folterbildern aus Abu Greib, die dem Video der Exekution von Nick Berg vorgängig waren, komme ich zum Schluß noch einmal auf den Haupttitel, nämlich „Killing Time“ zu sprechen.

Es ging bei den Folterungen buchstäblich um das Töten von Zeit. Die Gefangenen sollten wach gehalten werden, um sie für die anstehenden Verhöre zu zermürben. Paradoxaerweise wird hier in geronnener Zeit, dem Handy-Photo und dem Digitalkameraphoto, der Prozeß des Zeittötens dokumentiert. Das Schießen der Bilder hatte eine Doppelfunktion in Bezug auf den Deutungsraum Medialisierung und Tod, den wir hier abschreiten. Die Gefangenen erlebten die photographische Dokumentation einerseits als Tötungsakt, da mit ihnen ihre Demütigung verewigt und sie damit einem sozialen Tod in ihrem kulturellen Umfeld überantwortet wurden. Und andererseits dienten die Bilder als Todesdrohung. Das Zeigen der Photos u. a. der Scheinexekutionen konnte eine Einschüchterungsfunktion übernehmen, die den eigentlichen Akt überflüssig machen würde. Killing-Time, nämlich Schlafzeit und Killing Time, Zeit zum Töten fallen in diesem Topos zusammen.

Die andere Seite der Killing Time Allegorie, nämlich mit dem Verfertigen und Betrachten von Bildern die Zeit totzuschlagen, kommt bei der Produktion und Distribution der Bilder zum tragen. Indem die Soldaten und Soldatinnen die nackten Gefangenen so arrangierten, dass sie ein reizvolles Bild ergeben würden, schlugen sie die Zeit ihres miteingeschlossenen Dienstes tot. Sie gaben ihrer Tätigkeit einen Unterhaltungswert und vergewisserten sich der Realität ihrer Inszenierung mit Schnappschüssen. Dazu kommt sicher eine gewisse Gerätelust an neuen Bildhandys und Digicams. Die Zirkulation dieser Bilder – wahrscheinlich unter Umgehung der Feldpostzensur via jpg-attachments in der E-mail oder via Handy Photodokument – hatte etwas mit Machtdemonstration als Angstmanagment zu tun. Sozusagen als apotropäischen Bannzauber schickten sie die Fotos den Kameraden an der Heimatfront, damit sie damit ihre angstgefüllte Wartezeit bis zur Versetzung nach dem Irak verkürzen konnten. (Killing time).

Ich habe an verschiedenen Medien-Konfigurationen einer literarischen

¹⁶ Götz Großklaus, *Medien-Zeit und Medien-Raum*, Frankfurt a. M. 1995, S. 100.

Allegorie, einer televisuellen Parodie, einer skandalisierenden Leichenphotographie ein Feld zu beschreiben versucht, wo Tod in unterschiedlichen Medien Tabuzonen der Darstellbarkeit berührt. Dabei bin ich auf Tableaus der Selbstreflektion gestoßen, in denen es über Einrahmungen – man könnte auch Ausrahmung sagen – zu einer verschobenen Thematisierung kommt. Sodann habe ich die Ebene gewechselt und eine politische Konstellation betrachtet, in der Tod durch Medialisierung im Hegelschen Sinne zur schlechten Wirklichkeit gekommen ist. Hier hat zumindest der dominante westliche Kulturkreis in den einwegigen Massenmedien ein Darstellungsverbot durchgesetzt. Es ist, als verhindere der Mediendiskurs selbst eine Reflexion seiner tödlichen Potenz. Seine Darstellbarkeitstabus gewährleisten, dass ein Wissen über Medialisierung als Tötungsmaschinerie psychoanalytisch gesehen verdrängt, politisch gesprochen verboten und epistemologisch verstanden der Selbstreflektion entzogen wird.

Meine Erkundung wäre nicht vollständig, wenn ich am Schluß nicht noch eine heuristische Hypothese für das „Warum“ dieser ganzen Struktur erproben würde. Eine der Aporien des Medialisierungsaktes liegt in seiner Potenz, gleichzeitig sowohl zu töten, im Sinne von Leben zu fixieren wie auch seinen Gegenstand unsterblich zu machen, im Sinne von überdauern, konservieren, ermöglichen von Reproduktionen. „Photographieren heißt die Sterblichkeit inventarisieren“, schrieb zum Beispiel Susan Sontag.¹⁷ Der mit einem endlichen Lebenskontingent ausgestattete Mensch wird im Medienprodukt schmerzlich mit seiner Sterblichkeit konfrontiert, oder – wie Barthes über die Photographie sagt – er wird zum spectre, zum Gespenst seiner selbst oder zum Tod in Person.

Mit einem präzis abgestecktem Bilderverbot wird die Tabuzone der eigenen Sterblichkeit umspielt. Die Medienrepräsentationen des Todes der anderen, der Frau als schöne Leiche im 19. Jahrhundert, des afrikanischen Hungeropfers, des Feindes (Terroristen) und der hysterischen Profilierungen von fiktionalisierter Gewalt oder heroischer Kriegsberichterstattung verschieben das Wissen um die Sterblichkeit und drücken es gleichzeitig aus. Die Illusion, zumindest im Format *News Life* dabei zu sein, macht den Tod der anderen zum beunruhigend faszinierenden Entertainment. Der imaginäre Zeitgewinn der sich beschleunigenden Übertragungsgeschwindigkeiten schafft wiederum Zeiträume, um mit Produkten getöteter Zeit, die Zeit totzuschlagen, womit sich der Kreis zu meinem Titel „Killing Time“ geschlossen hätte.

¹⁷ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003, S. 72.