

Eigensinn der Bilder
Hannah Stippls flächendeckender Textentzug als Reaktion auf das massenmediale Bilderangebot
von Nora Sternfeld
2009

Keiner glaubt mehr wirklich, was in der Zeitung steht. Und doch oder vielleicht auch gerade deshalb sind Pierre Bourdieus Gedanken „Über das Fernsehen“ immer noch überzeugend darin, dass das, was für wichtig und existent gehalten wird, einer medialen Rezeptionslogik folgt. Wir glauben es vielleicht nicht, aber wir glauben zumindest, dass es relevant ist, darüber nachzudenken, ob es wahr ist oder eine Ente, wenn etwas in der Zeitung steht. Auch wenn wir es also nicht notwendig für wahr oder richtig halten, so erhält die Nachrichtenmeldung durch ihre Repräsentation in einer spezifischen Relation von Wort und Bild doch einen Status von Aktualität, Dringlichkeit und Relevanz. Dies verdankt sich unter anderem einem trotz aller Selbstverständlichkeit der Medienkritik immer noch wirksamen Eindruck von Evidenz, der von dem Spiel zwischen Bild und Wort in den Medien suggeriert wird – einer spezifischen Aufteilung des Sichtbaren und Sagbaren¹. Hannah Stippl durchschneidet die Korrelation der beiden medialen Komplizen Bild und Wort, indem sie mit breiten Farbstrich einfach alles, was in der Zeitung steht, übermalt: monochrom, deckend und flächig. Was bleibt, sind die Bilder. Zeugnisse, die nichts mehr zu beweisen haben.

Benennen heißt zeigen, macht Bourdieu klar, indem er aufzeigt, wie sehr das, was in der medialen Konfiguration zu sehen gegeben wird, von Worten bestimmt ist.² Die Beweiskraft der Bilder besteht weitgehend aus ihrem Kommentar. Darauf Bezug nehmend bemerkt Tom Holert treffend: „Im Fernsehen und noch mehr in den Zeitungen und Zeitschriften regiert die Legende.“³ Die Bilder werden also erst durch Text gesehen, erst durch Erläuterungen wirksam und bezeichnend. Eine ziemlich tautologische Beweisführung eigentlich: Worte machen Bilder wahr, die dabei jene wiederum bezeugen sollen. An genau dieser Stelle wirkt die Intervention von Hannah Stippl: Der Textentzug setzt einen Deutungsraum frei. Was geschieht nun, wenn die Bilder ihre Legende verlieren?

Zunächst werden sie dabei natürlich weder mehr noch weniger „authentisch“. Sie sind trotzdem nichts anderes als Teil einer umkämpften Sinnkonfiguration. Dies scheint hier wichtig zu erwähnen, da Medienformate wie „No Comment“ auf Euronews längst selbst das Verhältnis von Bild und Wort reflektieren. Dabei bleiben allerdings Neuigkeitswert und Wahrheitseffekt der Nachrichtenbilder völlig unangetastet: Als Konstruktionen „authentischer Zeugnisse“ sehen wir Aufnahmen, die den Euronews-Diskurs eher zu unterstreichen als zu hinterfragen vermögen, flankiert von Berichten, Kommentaren und Newsticker. Auch hier gilt also, was Hito Steyerl über die dokumentarische Wahrheit sagt: „Paradoxaerweise ist sie gerade, weil niemand mehr an sie glaubt, so mächtig.“⁴ Demgegenüber stellen sich in Hannah Stippls Arbeiten und ihrer konzeptuellen Hängung Fragen, die die Zeitungen selbst mindestens so sehr adressieren, wie ihre Bilder: Wann sind welche Bilderformate in welchen Medienformaten eingesetzt? Was ist das Verhältnis von Text und Bild? Auf welcher Seite? Welche Motive haben Konjunktur? Und warum wollen wir eigentlich lieber gar nicht wissen, was in diesem Kleinformat stand? So drängt der künstlerische Eingriff Fragen nach dem Konstruktionscharakter, den Verfahrensweisen und Wahrheitseffekten der Repräsentation, aber auch nach der Medienlandschaft, die diese Konstellationen hervorbringt, auf. Wir sehen hier jedenfalls Bilder in einer Anordnung, die sichtbar werden lässt, dass sie gemacht sind und dass sie Wirklichkeiten weniger abbilden, als sie sie herstellen: Fotos, die Fakten schaffen. Die Bilder, denen die Legende verweigert wird, kommen dabei allerdings weder mehr noch weniger nah an eine Wahrheit heran; sie bleiben auch mit der breiten schwarzen Rahmung der Künstlerin als Zensorin instrumentelle Bilder. Und das ist vielleicht gerade ihr Potential: Diesseits von Bild- und Wahrheitspolitiken finden sich die Fotografien der Medien hier zugleich reproduziert und neu gebraucht. „Instrumentell sind Bilder ja weniger, weil sie einen identifizierbaren Autor oder eine Herkunft hätten, die ihren Zweck eindeutig bestimmen“, schreibt Tom Holert, „sondern weil sie auf mal kalkulierte, mal ungeplante Weise benutzt, aktualisiert, konsumiert, operationalisiert, manipuliert oder zensiert werden.“⁵ Und das macht Hannah Stippl fast alles zugleich, wenn sie die pixeligen Fotografien der Medien zum Medium ihrer künstlerischen Arbeit macht.

Zweitens werden die Bilder ohne Legende natürlich zum Bestandteil eines künstlerischen Prozesses. Mit ihrer Strategie stellt Hannah Stippl sich in eine Tradition: In der Konzeptkunst gibt es mittlerweile eine lange Geschichte der analytischen Arbeit mit medialen Logiken, eine Kunstgeschichte der Meta-Bilder, der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Images der Massenmedien. Zahlreiche künstlerische Untersuchungen von und Eingriffe in Medienmaterial machten seit den 1960er Jahren die Medien selbst zum Objekt der Investigation: Dort wo Nachrichten scheinbar unmittelbar berichtet, wo Faktizität behauptet wurde, thematisierten künstlerische Arbeiten, das, was gesagt und gezeigt wurde, als „gemacht“. So entwickelte sich eine selbstreflexive, medienkritische künstlerische Praxis als Form der Kritik inmitten der Politiken der Wahrheit und Sichtbarkeit. Diese gaben sich so spektakulär wie die Autounfälle der Disaster Bilder Andy Warhols (1962-64), so nüchtern wie die „Reduzierte Zahlung“ (1962) von Gerhard Rühm, bei der alle Worte der Zeitung schwarz übermalt wurden, bis auf das „Und“ oder so ideologiekritisch wie Martha Roslers Photmontagen, die unter dem Titel „Bringing the War home“ US-Kleinstadtidyllen mit dem Vietnamkrieg gegenschneidet (1967 to

¹ Dies verdeutlicht etwa auch Tom Holerts neues Buch Tom Holert, *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008

² „nommer on le sait, c'est faire voir, c'est créer, porter à l'existence“ Pierre Bourdieu, über das Fernsehen, S. (französisches Buch S.19)

³ Tom Holert, *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008, S. 35

⁴ Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien 2008, S. 14

⁵ Holert, S. 29

1972 und für den Irakkrieg aktualisiert 2004). Anders als in der Geschichte der Medienkritik in der Wissenschaft verstehen sich die künstlerischen Untersuchungen gleichermaßen als analytisch und produktiv. Sie geben nicht vor, „objektiv“ zu sein und sie kritisieren die Bedingungen, ebenso sehr, wie sie sie nützen. Dabei wird der Zufall ein nicht außer Acht zu lassendes Element der Praxis. Je nachdem, was sich in einem bestimmten Zeitraum finden lässt, ändert sich die künstlerische Erzählung, die sich auf den Zufall und das gefundene Material einlässt, um es zu untersuchen. Das Ergebnis vermag dann ebenso sehr über die Bedingungen der Medien zu erzählen, wie über die AutorInnen. So leitete Tristan Tzara bereits in den 1920er Jahren an: "nimm eine zeitung. nimm eine schere. suche einen artikel aus von der länge des gedichts, das du machen willst. schneide ihn aus. dann schneide jedes seiner wörter aus und tue es in einen beutel. schüttele ihn. dann nimm einen ausschnitt nach dem anderen heraus und schreibe ihn ab. das gedicht wird sein wie du."⁶

Das zerstückelte Verhältnis zwischen der Nachricht, dem Zufall und der Identifikation, von dem Tzara erzählt, führt zu einem weiteren Aspekt des Rests, der nach Hannah Stippls Textentzug bleibt: Denn drittens – lasse sich mit Lacan sagen – werden die Bilder, wenn sie das Symbolische ihrer Legende verlieren, imaginär. Das „Imaginäre“ (das ja schon in seinem Namen vom Bild erzählt) ist bei Lacan neben dem Symbolischen (die Dimension der Sprache und des Gesetzes) und dem Realen (auf das im Folgenden noch eingegangen werden soll) die psychische Dimension der Selbstidentifikation im Spiegelstadium. Sie betrifft die Bilder, die wir uns von uns fabrizieren. Dieses Register heranziehend wird deutlich, dass Medienbilder natürlich nicht nur ohne, sondern auch mit Legende eine imaginäre Dimension haben: Wir erkennen uns in den Bildern wieder. Sie verweisen in eigentümlicher Weise auf uns als BetrachterInnen. So bemerkt Roland Barthes: „Jede Photographie hat mich als Bezugspunkt, und eben dadurch bringt sie mich zum Staunen“.⁷ Nun tun die Bilder das, Barthes zufolge, in zweifacher Weise. Sie verweisen einerseits auf das Betrachten, das mit unserem Wissen korreliert: das studium. Und sie betreffen andererseits diesen unplanbaren Moment, dieses „je ne sais quoi“, das plötzlich aus irgendeinem Grund mitten aus dem Bild heraus berührt: das punctum. An dieser Stelle lasse sich sagen, dass bei der Betrachtung der Bilder die Dimension des Imaginären jene des Realen berührt. Unter dem „Realen“ versteht Lacan nämlich das, was weder imaginär noch symbolisierbar ist. „Das Reale existiert nicht, es insistiert“ schreibt Lacan und benennt damit etwas, das sich nicht sagen lässt, das uns überkommt und sich als Präsenz aufdrängt. Dies entspricht ziemlich der Beschreibung des punctum bei Barthes: „Die Wirkung ist da, doch läßt sie sich nicht orten, sie findet weder ihr Zeichen noch ihren Namen; sie ist durchdringend und landet dennoch in einer unbestimmten Zone meines Ichs; sie ist schneidend und gedämpft, ein stummer Schrei. Seltsamer Widerspruch: sie ist ein dahintreibender Blitz.“

Wenn Hannah Stippl uns also die Legende und damit die mediale Sinnstiftung verweigert, dann werden offensichtlich zahlreiche neue Dimensionen der Photographien frei.⁸ Eine davon ist die Auseinandersetzung mit dem Konstruktionscharakter medialer Bilder, mit ihrer Politik der Wahrheit. Die konzeptuelle Arbeit kann unter diesem Gesichtspunkt vielleicht als „Kritik“ im Foucaultschen Sinne verstanden werden. Denn dieser schrieb: „In dem Spiel, das man die Politik der Wahrheit nennen könnte, hätte die Kritik die Funktion der Entunterwerfung.“⁹ Darüber hinaus mag dabei aber vielleicht auch Unplanbares zutage treten. Und so bringt Hannah Stippls hartnäckige Übermalung der medialen Informationen vielleicht einen Eigensinn der Bilder – mag es ihn geben oder nicht – dazu zu insistieren.

⁶ Tristan Tzara, zit. n. Mon, Franz, "collage in der literatur", in: prinzip collage, Franz Mon, Heinz Neidel (Hg.), Neuwied u. Berlin 1968, S. 50

⁷ Roland Barthes, Die Helle Kammer, Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main 1985, S.94

⁸ Was nicht heißen soll, dass diese nicht bereits mit Legende mehr als nur die ihnen zugeschriebenen Dimensionen beinhaltet.

⁹ Michel Foucault, Was ist Kritik, Berlin 1992, S. 15