

*Quelle/ Ort der Erstpublikation:*

*Hans Ulrich Reck,  
VERBINDUNGEN, KÜNSTE - Zur politischen und erkenntnistheoretischen Ikonographie aktueller  
Bilder, in: Elisabeth Schweeger (Hg.), Grenzen der Gemeinschaft - Vorträge. Frankfurter Dialoge II,  
(belleville Verlag/ schauspiel frankfurt), München 2005 (Textfassung des Vortrags 'Verbindungen, Künste -  
Situationen, Reflexionen, Ausgriffe', Vortrag im Rahmen der 'Frankfurter Dialoge. Salons und Vorträge',  
Foyer, Schauspiel Frankfurt, 25. Februar 2003*

Hans Ulrich Reck

16.-19. 6. 2003; Publikationsfassung des Vortrags vom 25. 2. 2003 im Rahmen der 'Frankfurter  
Dialoge', 'gläsernes' Foyer, Schauspiel Frankfurt; endrev. + red. Druckfass. 20. 6. 2003; nochmalige  
abschl. Detailkorrektur mit einigen wenigen Revisionen: 7. 7. 2003; (reine) Fehlerkorrekturen 25. 11.  
2004

### **VERBINDUNGEN, KÜNSTE - Situationen, Reflexionen, Ausgriffe zur politischen und erkenntnistheoretischen Ikonographie aktueller Bilder**

#### *Vorbemerkung*

Das Vorhaben dieses Vortrags war ursprünglich, auf dem Hintergrund einer semiotischen  
Szenographie des Theatralen die Verbindungen der Sparten, also den Gedanken stetiger Übergriffe der  
Künste untereinander und bezüglich wechselnder Umgebungen nachzuzeichnen, um von der  
problematischen Vorherrschaft des Visuellen in der unausgesprochenen, schon nahezu automatischen  
Reduktion der Künste auf die 'bildende Kunst' als 'Kunst' 'tout court' wegzukommen. Es erwies sich  
dann aber naheliegender und zugleich tiefgreifender, die Thematik nicht im formalen Sinne als  
nochmalige interne Stärkung der Selbstbezogenheit der Künste zu behandeln, sondern diese bezüglich  
der politischen, sozialen und weiteren kontextuellen Definitionen der Macht der Bilder zu befragen.  
Die vielgerühmte, angeblich zwingende Selbstreferenz der Künste, die ihre Funktion gegenüber Politik  
und Gesellschaft systemtheoretisch in einer vollkommenen Funktionslosigkeit bewährt, stellt nämlich  
eine alles andere als selbstverständliche Fragmentierung und Schwächung ihrer Kraft dar. Man denke  
nur an die Debatten um den Realismus von Francisco de Goya über Gustave Courbet bis zu John  
Heartfield, denke auch an Alberto Giacometti, erst recht an die politischen und sozialen Bezugnahmen  
jeder nicht-illustrativen Ästhetik. Die langweilige, überaus narzißtische und entsprechend  
eingeschliffene Rede von der unhintergehbaren stetigen Selbstthematizierung der Kunst verharmlost  
diese und ist eine Mär, welche die Analyse der Apologie und Kritik der Herrschaft mittels und durch  
Bilder, die über Jahrhunderte die bildenden Künste und damit ihre Geschichte wie ihre Theorie  
geprägt haben, unzulässig beschneidet, ja im Grunde gar pauschal verwirft. Es geht in meinem Vortrag  
dementsprechend, in Stichworten, um: Bildwirkungen, die politische Ikonographie von Bildern in  
Beispielen, das Motiv eines eigentlichen Bilderkrieg, also um Wahrheitsbeweise und Fälschung im  
digitalen Zeitalter, Glanz und Elend der Avantgarden sowie um die Erfahrungen der Künste auf dem  
Hintergrund ihrer Entwicklungsgeschichte im 20. Jahrhundert. Damit wird das Feld einer  
'Kunstgeschichte im medialen Kontext' generell für aktuelle Zusammenhänge markiert.

Die Thematiken werden anhand von Fragen geordnet. Das erlaubt die Nachzeichnung der  
Ausgangssituation des Referenten, aber auch den Einbezug der Diskussion der vorgetragenen Themen  
und Thesen. Zeitlich ergibt sich eine Schreibewegung in Schlaufen und Verschiebungen. Das betrifft  
das Thema insofern, als das Datum des mit Notizen, Exzerpten, Zitaten vorbereiteten Vortrags, der  
25. Februar 2003, und das Datum der Umwandlung des Vorgetragenen in einen Text, Ende Juni  
2003, eine gravierend veränderte Situation anzeigen, die das Thema gerade wegen seiner Bezugnahmen

auf die Umgebungen einer politischen Ikonographie der Bilder wesentlich betrifft. In der Zwischenzeit hat nämlich der zweite Golfkrieg stattgefunden und ist Saddam Hussein von der Bildfläche verschwunden, hat Hans Blix Teile der Bush-Administration als 'Schweinehunde' und Lügner bezeichnet, sind weder Massenvernichtungswaffen noch Anzeichen für diese zu Tage gefördert worden, negieren die USA weiterhin die UNO und besonders einen internationalen Militärgerichtshof, will Rumsfeld die NATO von Brüssel nach Polen verlegen, erschöpfen sich die alten Mächte Frankreich und Deutschland im verzögernden, kapriziösen Spiel von Partikularinteressen, verfällt die alte proletarische Interessenorganisation endgültig den absurden Attitüden einer (schon von Rosa Luxemburg so genannten) 'Arbeiteraristokratie', deren Forderungen aus dem 19. Jahrhundert datieren - inzwischen zeigt sich leider rückhaltlos, daß die Absicht zum Frieden im nahen Osten zu lange nur als Worthülse mißbraucht worden ist, erweist sich auch, daß das Problem des Terrors ein ganz anderes ist als das behauptete, nämlich keine Ideologie der Politik, die sich um Macht und Schlagkraft gruppiert, sondern gegründet auf die Bereitschaft der paradiesisch vergoldeten Selbstaufopferung, dezentralisiert verantwortet und instantan durchgeführt, ohne Kommando und strategische Planung, nicht-hierarchisch und 'existenzialistisch', ohne Territorium, offizielle Kriegserklärung, ohne Klage und Erklärung, ein Krieg in Permanenz ohne Feind, Front und traditionelle Form, also eine individuelle wie gesellschaftliche Lebensweise, eine Art der Existenz, die natürlich nicht besiegtbar, sondern, wenn überhaupt, dann nur ausmerzbar ist. Der neue, aktuelle Terror - der zugunsten einer vorsäkularen religiösen Mystifikation jeden Bezug zur Metapher eines 'organisierten Netzes' längst aufgegeben hat - ist deshalb so furchterregend, weil er nichts Darunterliegendes mehr bezeugt, sondern das, was er als Referenz meint, durch seinen Vollzug überhaupt erst erzeugt, um dieses Existieren sofort mit fanatischer, religiöser Evidenzkraft aufzuladen. Er schafft mit den von ihm geschaffenen Fakten sich selbst, nicht umgekehrt - damit wird er im europäischen Sinne vollkommen irrational und dezisionistisch.

Für die nachfolgend besprochene Bildpolitik ein erst nach dem Vortrag sichtbar werdender, dessen Vermutungen erhärtender Höhepunkt ist die anhaltende Beteuerung der Bush- und Blair-Regierung, daß gerade das (bisherige) vollkommene Ausbleiben jeden Anzeichens für die Existenz der Massenvernichtungswaffen, daß also gerade die Nicht-Existenz des behaupteten Sachverhalts und der Mangel an Anzeichen für dessen mindestens mögliches In-der-Welt-Sein als ontologisch unerschütterlicher und normativ bindender Beweis für deren Existenz genommen werden müsse. Es habe genügend Zeit gegeben, dies alles präventiv zu beseitigen, weshalb gerade das Fehlen als Ausdruck der Existenz in der Vergangenheit, also bewiesene Anwesenheit im Modus des Verschwunden-Seins gelten müsse. Diese originelle neue Semiotik, in der das Fiktive, das traditionell ein Nicht-Existierendes bezeichnet, für das Reale, und zwar nun nicht mehr gegen seine Abwesenheit, sondern gerade kraft deren Fiktionalität genommen wird, ist der wesentliche epistemologische Beitrag der Bush-Administration zum Theater der Simulationen, in denen sich die Szenarien einer beschworenen Weltwirklichkeit ohnehin den Phantasmen eines filmisch geformten gesellschaftlichen Imaginären angleichen, weshalb die Bemühung der USA folgerichtig darauf hinausläuft, den Realitätsbeweis des Wirklichen so zu leisten, wie er sich in der Übersteigerung der fiktionalen Phantasmen - und nur dort - abzeichnet,

Nun mag für den - neben der absurden Behauptung einer direkten, intimen Allianz zwischen Bin Laden und Saddam Hussein - unglücklich ins Zentrum des Legitimationsdiskurses gerückten Nachweis von Massenvernichtungswaffen kein ernsthafter Mensch dergleichen Beweise überhaupt erwarten oder auch für notwendig halten, weil nun wirklich nicht begründet werden muß, daß Potentaten vom Schlage Husseins sich, wenn sie ihrer habhaft werden können (und wer mit dieser finanziellen Potenz könnte das nicht auf dem heutigen internationalen Markt?), jeglicher Waffen bemächtigen, die irgend greifbar sind. Man wird aber dennoch aus prinzipiellen Gründen dem Objekt des Phantasmas nicht dessen Existenzgrund oder Berechtigung unterschieben wollen. Also sind es die Antriebe zum Phantasma und die plausiblen Kristallisierungen seiner Anschaulichkeit in Bildern, die besonders wichtig werden für das Geschäft der Modellierung des gesellschaftlich Imaginären, seine

weltweite massenmediale Standardisierung, kurzum: die politische Ikonographie der Bilderzeugung zwecks Wirklichkeitsdefinierung und Handlungserklärung.

*Ist eine solche Analyse überhaupt Aufgabe der Kunsttheorie oder Bestandteil ihrer Möglichkeiten?*

Das Interesse einer solchen Analyse richtet sich seit je auf Fragen der Ästhetik im weiten Sinne der Modellbildung und Anordnung von Denkvorgängen, Thesen, Behauptungen. Zu ästhetischen Fragestellungen gehören deshalb, über die Existenz der Werke und deren Sphäre hinaus, bestimmte Leistungen der Künste, besonders der bildenden Kunst als ein Teil davon. Es ist keineswegs so, daß das Ästhetische sich auf die Bilder, die Anschaulichkeit oder gar nur auf sinnliche Wahrnehmungen beschränkt. Die Reflektion der Entwicklung der Künste bedeutet ja nicht eine eingeschränkte Analyse der Werke oder gar der Entwicklungsformen von Werk-Serien, sondern bezieht sich zunehmend auf die Frage nach dem Ort der Kunst in (der Situation) der Gesellschaft, was auch die Frage nach der Umgebung der Künste einschließt, also die Betrachtung der Beziehungen von 'Innen' und 'Außen', Kunst und Kontext, und insbesondere die nach dem Anteil der Künste am Bestand der Bilder, der visuellen Kommunikation, der visuellen Kultur. Deshalb wird das Thema eingegrenzt auf eine Auseinandersetzung mit Bildwirkungen und mit den formativen Bedingungen ihrer Herstellung.

Die politische Ikonographie der Bilder zu untersuchen, bedeutet immer, eine Ikonographie der Gegenwart zu entwerfen und bestimmte Hintergründe als im Modus des Ungleichzeitigen anwesende Formationen (neudeutsch 'Diskurse' und 'Dispositive') zu erhellen. Ein solcher Hintergrund ist beispielsweise der Bilderkrieg, der zwar seine historischen Phasen und Verlaufsformen, auch seine Initialbegründungen und Höhepunkte kennt, der aber eine Kontrastfolie weit über Entstehungsbedingungen und Genealogie hinaus geblieben ist für nahezu alle Wahrheitsbehauptungen von Bildern und damit auch für die Vorgänge der Fälschung und Täuschung, die ja als solche wie logisch überhaupt nur möglich sind, wenn es eine Instanz des Wahren, Originären und damit eine jederzeit substantiell benennbare Differenz zum Illegitimen gibt. Das markiert noch die aktuellen Phänomene der Bildbeweise, resp. deren Vakuum im digitalen Zeitalter. Man weiß, daß die Künste sich in verschiedenen Weisen gegenüber diesen Problemen situieren. Diese Erörterung weiß sich natürlich immer noch dem weltbürgerlichen Rasonnieren im Sinne eines Immanuel Kant verpflichtet und paßt deshalb besonders gut in die Sphäre des Theaters und auf die Bühne der über die Inszenierungen und theatralen Dramaturgien im engeren Sinne hinausgreifenden Dialoge. Das hat für das hier erörterte Thema beinahe programmatische Bedeutung. Von einem Fachvortrag würde man gewiß die Verwendung bestimmter Begrifflichkeiten und die Einhaltung eines bestimmten Codes erwarten, nicht aber, daß die erörterten Inhalte andere sind als diejenigen, die unter Wahrheitsansprüchen in einem alltäglichen Bereich der Wirkungen beschrieben und behauptet würden. Der besondere Vorteil des weltbürgerlichen Rasonnierens ist, daß die fachliche Dimension der Beschäftigung sich nicht autoritativ versteht und damit keine externe Position einnimmt, sondern sich selber als Bühne der Wirkungen, als Medium der Einschreibungen entwirft, um die es der Analyse einer 'außen stehenden', 'exzentrischen' Welt geht. Nur in dieser Weise kann man sich die komplizierte Lage der Künste in einer Welt mediatisierter Mega-Maschinen und standardisierender Apparate-Verbände verdeutlichen.

*Was für Beispiele drängen sich auf, an denen der gegenwärtige Status oder, wie man früher, im Zeitalter der Kinematographie, gesagt hätte: die Ontologie der Bilder, ihre Entwicklungstendenz, die Dynamik und Probleme, die Wahrheitsfrage und die Fabrikation rhetorischer Absichten erklärt werden kann?*

Das erste Beispiel ist zugleich Paradefall für die Bedeutungsbeschreibung, also Ikonographie der politischen Bildinszenierung, von Bildwirkungen und der Politik mittels Bildern. Das große Register der Ikonographie wird beansprucht, wenn Colin Powell vor dem Sicherheitsrat der UNO Bilder vorlegt, die beweisen sollen, was aus seiner Sicht bewiesen werden kann und auch bewiesen werden soll, nämlich bestimmte Tätigkeiten oder Nicht-Tätigkeiten im Irak, die als und in Spuren auf Bildern registriert worden und sichtbar zu machen sowie in bestimmter Weise zu deuten seien, auch wenn die

intendierten Sachverhalte nicht schon aus sich heraus sichtbar sein sollten. Trotz der machtstrategischen Trivialität der Absicht und Aussage ist bemerkenswert, was die Vorlage uns zumutet, nämlich uns eine gegenstandsreferentielle 'Darstellung von etwas' zu geben anhand von Satellitenaufnahmen und gar von 3-D-Computer-Simulations-Diagrammen, die ja nichts dokumentieren, sondern animierte, also künstlich beseelte, fabrizierte, also artifiziiell hergestellte Schemata sind. Die animierten Zeichnungen zeigen verschiedene Lagergebäude, zuweilen Schuppen, die vollkommen unspezifisch sind. Wie hier mit- oder nachvollziehbar sein soll, was in diesen Gebäuden enthalten ist, sich in ihnen abgespielt hat, für ihre Geschichte von Bedeutung ist, was an Handlungen, Abfolgen, Zusammenhängen sich darin anhäuft, ist selbst der raffinierten Indiziensemiotik eines Sherlock Holmes uneinsichtig. Jedenfalls wollen diese Bilder ultimative Beweise vom Schlage jener Darlegungen sein, die sich als Gerüchte, Propaganda, in Umlauf gesetzte Behauptungen sehr schnell wirksam erweisen, aber für immer dubios bleiben.

Was beweisbar an etwas ist, das bis jetzt gerade nicht geschehen ist, ohne daß man seiner Objekthaftigkeit habhaft geworden ist und es als Stoff und Ding handfest vorzeigen kann, ist unergründlich. Aber das ist entgegen dem hilflosen Anschein der Zumutung und des unüberbietbar Naiven ja gerade intendiert, will man die Indizien doch hinter die unbedingt bezeugte Glaubenstreue der Partner und Allianzen einer eigenen Politik zurücktreten lassen. Jedoch wundert man sich als Betrachter, d. h. Rezipient von Weltnachrichten und Massenmedien, in welcher Grobheit und typologischen Allgemeinheit Bilder vorgelegt werden, die Spezifisches darin beweisen sollen, daß sie dieses nicht zu zeigen vermögen. Ihre ultimative Beweiskraft besteht offenbar nur in dem, was abgeleugnet wird, sowohl bezüglich der abwesenden Objekte des Bildes wie auch seiner kontrafaktischen Beweiskraft, die sich darin erschöpft, pauschal für einen Komplex von Sachverhalten zu stehen, die kein Bild zeigen kann, aber am Exempel eines stellvertretenden Bildes eine gesamte Mentalität, Argumentation, Auffassung, ein umfassendes mythologisches System exekutiert. Das vorgelegte Bild teilt jedenfalls eine Paradoxie mit dem Dargestellten: Wie kann als existierend beweisbar sein, was und insofern es gerade nicht geschieht?

*Vermag das 'normale Publikum' eine angemessene Einschätzung so delikater dialektischer und erkenntnistheoretischer Probleme von Bildern zu empfinden und sogar zu formulieren?*

Ohne Zweifel. Denn die Zumutung des besprochenen Vorgangs ist erst zu verstehen, wenn man die Tatsache berücksichtigt, daß das internationale Publikum - was immer sonst zum Effekt der Massenmedien noch anzumerken wäre - durch die Jahrzehnte intensiver Mediatisierung gerade mittels technischer Bildmassenmedien eine ungeheure intellektuelle Schulung bezüglich der Interpretation der Glaubwürdigkeit von Bildern, aber auch Posen, Gesten, Argumentationen etc. erfahren hat. Wir sind - aktuell wie potentiell - alle immer auch Medien der Zirkulation solcher Bildroutinen und -raffinessen in einem sehr alltäglichen Sinne und nicht nur passive Adressaten oder Empfänger von Informationen, die ohne unsere Filterung, Aneignung, partielle Deutung, also objektiv und unberührt Bestand hätten. Satellitenaufnahmen sind gerade deshalb nicht magisch wirksam in ihrer speziellen Deutbarkeit, sondern alltäglich präsent und eingebunden in eben solche Transformationsbewegungen. Man sieht sie im Wetterbericht. Sie begleiten uns als Phänomene, man kann sie, wenigstens grob, einordnen.

Die Behauptung Powells allerdings argumentiert gerade nicht mit diesem wachsenden amateurhaften Rezipientenstatus, sondern mit Expertenwissen. Wie Experten herausgefunden hätten, zeigten die Bilder - wenig erstaunlich - genau das, was laut Behauptung der Experten gesehen werden müsse. An der 'Beweisführung' fällt zudem auf, daß die Bilder nur als letzte, erstarrte Momentaufnahmen von Handlungsabläufen behandelt werden. Sie sind Zeugen für die Behauptungen der Experten, was alles an diesen Orten vorher sich ereignet habe - unstatthafte Bewegungen von Lastwagen, unerlaubte Produktionsstätten, illegale Laboratorien, Lager von indizierten Waffen und dergleichen mehr. Die Orte der Bilder sind die Orte der referentiellen Behauptungen, aber nicht die Bilder, welche diese Orte, geschweige denn Vorgänge, auch zu zeigen vermöchten. Die Bilder stehen dann nicht mehr ein für die Behauptungen, auf die sie verweisen in dem, was sie zeigen, sondern für die Autorität der

Experten, die an ihnen dechiffrieren und pathetisch auseinanderlegen, was den inkriminierenden Tatbestand ausmacht. Dieses wird dem Bild unterschoben und mittels Animation als 'eben dieses selbst' anschaulich gemacht. Damit teilen diese Bilder das Schicksal jener Kunstwerke, die ohne Kommentierung überhaupt nicht identifizierbar sind und die ohne Erläuterung nicht zeigen, was sie doch gerade als sie selbst, nämlich Bilder und nicht Kommentare, zeigen sollen. Was ein beliebiger Betrachter wirklich sieht, ist nur die diagrammatische Zeichnung als Vorgabe für die Erläuterung oder schiere Behauptung, auf die den Betrachter einzuschwören es der Kommentar autoritativ angelegt hat. Der Status des Bildes aber geht über die Zugehörigkeit zur Bildgattung, beispielsweise der Architektursimulation oder des computergestützten Designentwurfs von Automobilen, nicht hinaus. Als Bilder bleiben sie unbedeutend und hilflos.

Colin Powell war nicht gut beraten, sich auf solches zu stützen. Denn die mediale Rückkoppelung der Reproduktionskultur der technisch vervielfältigten Bilder hat seit André Malraux' 'Das imaginäre Museum' von 1949 zu einer alltäglichen Steigerung der Interpretationsfähigkeit gegenüber Fiktionen geführt, die mittlerweile weit höher entwickelt ist als Powell oder seine Berater sie unterstellen. Der 'Wortlaut der Bilder' zeigt nicht die Beweise, sondern weicht der Bildbeteuerung der Wortbehauptungen, also der rhetorischen Persuasion, die ja seit Alters her eine andere Funktion hat als eine Beweisführung vor Gericht. Die Bilder waren zudem so unbeholfen gemacht, daß man sofort eine besonders hinterhältige Absicht darin am Werk vermutet und sich fragt, weshalb so etwas überhaupt in einer solchen Situation bemüht wird. Man liegt nicht falsch mit der Annahme, daß es darauf gar nie angekommen ist und es um ein Ritual ging. Ja: Die Unbeholfenheit der Bilder mag gar absichtlich so gewählt worden sein, damit der Sonderanspruch der USA, unilaterale Weltinnenpolitik ohne UNO zu machen, indirekt noch besser verdeutlicht wird. Das Anmutungspotential der Bilder löst sich dann in der politischen Drohgebärde auf und zielt gar nicht auf das ästhetische Erleben der Betrachter. Die Prägnanz des Ortes entspringt nicht dem Sichtbarmachen, sondern der Bezeichnung des Ortes. Damit kollidiert ein solches Bild aber gerade mit der seit langer Zeit wirksamen Einübung in die Aura von Kunstwerken, ohne welche diese nur abstrakte Vorgaben blieben und nicht intensives Miterleben ermöglichen. Die Aura wird ersetzt durch die Führungsbehauptungen des rhetorischen Manövers. Das Publikum wird mit solcher Missachtung der eigentlich vorliegenden Bildrhetorik natürlich weit unterschätzt. Und das hat Folgen. Die Unterschätzung der massenmedialen Trainingssituation gegenüber Bildern läßt nämlich keine Rückwirkung mehr zu auf das authentisch zu Behauptende. Und dann liegt der Übergang von den partiell noch 'reizvollen' Fiktionen zu den unerträglichen Lügen bedenklich nahe.

*Das massenmediale Training bezüglich der Folgen von Bildern setzt eine implizite, automatische Unterweisung über Fabrikationsprinzipien der Bilder im Alltag voraus und bewirkt eine 'Erkenntnis durch Gewöhnung' und natürlich Wiederholung. Dabei spielen Apparaturen der Erzeugung, des Einsatzes und der Verwendung technisch entwickelter Bilder eine bedeutende Rolle. Und damit auch die Vertrautheit mindestens mit den grundlegenden Formierungsprinzipien dieser Apparate. Was gibt es für Beispiele, welche die wachsenden Kenntnisse im Umgang mit Bildern erklären, die vordem Experten vorbehalten gewesen sind?*

Ein zweites Beispiel verweist auf eine ganze Tendenz, die ermöglicht hat, daß wir differenzierter mit Bildern umgehen als in früherer Zeit. Das ist epochentypisch, auch und gerade wenn wir das nicht als Fachleute tun müssen, die eine bestimmte Ausbildung dafür explizit erfahren haben - zum Beispiel als Semiotiker oder als Theoretiker der visuellen Kommunikation, von der ja nur ein Teil durch die Kunstgeschichte erörtert wird. Das zweite Beispiel einer Einwirkung bestimmter neuer, hochentwickelter technischer Bildphänomene in Alltag und Alltagsbewußtsein ist der Computertomograph, der eine erstaunliche Entwicklung hinter sich hat und der ursprünglich genau aus dem in Colin Powells 'Bildbeweisen' bemühten militärischen Komplex stammt. Nahezu jedes technische Bild seit 200 Jahren ist in den Prozeß der Überwachung und indikatorischen Früherkennung des Militärs involviert. Bilder registrieren Objekte von Vermutungen, sie dienen als Anzeichen (Symptome) wie als Anleitungen (Indizes) für Handlungen, die durch sie angewiesen oder

alarmiert werden. Die medizinische Diagnostik setzt also auch hier die militärische Genealogie von strategischer Bild- als Erkennungs- und Identifikationspolitik voraus. Die technische Basis wird dabei stetig erweitert, es geht um die Verbesserung der Bild-Auflösung und das bedeutet auf digitaler Basis ganz einfach die Optimierung von Rechnerkapazitäten und Rechengeschwindigkeiten. Das bildhaft, ikonisch suggestive Objekt ist immer auch ein Beleg für die es erzeugende Maschinerie.<sup>1</sup> Und wie im Militär geht es der Medizin durchaus um den strategischen Aspekt der Identifizierung: Der Zieleinkreisung folgt dann leichthin - ebenfalls mit einer militärischen Erfindung, der Bündelung und Intensivierung einer einzigen Licht-Frequenz zum Laserstrahl - die operative Eliminierung des bösartigen, feindlichen Infektions- und Wucherungsherdes. Wie beeindruckend präzise und 'sanft' die Gehirnochirurgie durch die Lasertechnik heute geworden ist, ändert nichts an der militärischen Entstehungsgeschichte und der tiefen Durchdringung der Medizin mit militärischen Metaphern.

*Wieweit hängt diese Apparatur vom 'Verstehen von Bildern' ab?*

Das Bildgebungsverfahren sieht in seinem Endprodukt, weil dieses entsprechend aufbereitet worden ist, so aus, als ob etwas gesehen oder betrachtet werden könnte. Es zu verstehen und in seinen Bedingungen nachzuzeichnen, bedeutet aber, ganz anderer Dinge inne zu werden, die mit dem Sehen nichts zu tun haben. Die Plastizität des Bildes, die wir von der Fotografie als Medium kennen und die zugleich als ein magischer Effekt eines 'in-die-Tiefe-des-Gehirn-Sehen-Könnens' erscheint, ist durchwegs eine Täuschung, wenn man sie als natürlichen Ausdruck oder als eine ontologische Ikone, d. h. in einer strikten Identitätsbeziehung des Zeichens zu dem von ihm Bezeichneten oder Abgebildeten deutet. Die Magie der Lokalisierung entspricht dem Mythos der genauen Beschreibung und der Naivität eines identischen, natürlichen, exakten visuellen Erfassens einer das Wirkliche auf der Bildfläche genau fixierenden Erscheinungsbildes. Diese Täuschung über den Status des fotografischen Erscheinungsbildes, dem nichts Vergleichbares mehr zugrundeliegt, gehört natürlich zum Zeitalter der Fotografie, zu dem wir alle heute noch als Zeitgenossen gehören, wenn sich auch derzeit erstmals eine

---

<sup>1</sup> In der Semiotik versteht man unter ikonischen Bildern oder Zeichen solche, die durch eine sinnliche Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem, Bild und Abgebildetem charakterisiert sind, wohingegen bei symbolischen Zeichen diese Ähnlichkeit fehlt und vollkommen freie Beziehungen zwischen einem Zeichenausdruck und einem Bezeichnungsinhalt/ einem zu bezeichnenden Sachverhalt gewählt werden können. Indexikalische Zeichen wiederum sind solche, die auf konventioneller Abmachung beruhen und auf ein praktisches Verhalten hinwirken wollen - wie beispielsweise die Verkehrszeichen. Die digitalen Zeichen bilden eine Unterklasse der symbolischen Zeichen, d. h. sie sind konventionell festgelegte, nicht-ontologisch vorgeprägte Zeichen. Das vergißt leider, wer beim 'Digitalen' immer nur an den Apparateaspekt denkt, erst recht, wer nur die neueste Version der entwickelten Maschinerie glanzvoll, zuweilen blendend, vor Augen hat. Jede Mathematik beruht immer schon auf Codifizierungskonventionen, ist also zur Gänze ein symbolisches Zeichensystem, womit natürlich nicht gemeint ist, es handle sich nur um ein paralleles Vorstellungsmodell für eine physikalische Welt, falle gänzlich in die subjektive Vorstellungskraft der Menschen und gelte, kantianisch zugespitzt, nur für seine kulturelle, also eine durch und durch arbiträre und instabile Welt.

Generation davon zu emanzipieren beginnt. Die fotografische Plastizität bleibt verführerisch, man meint immer noch, das Bild sei ein Schnitt durch die Sehstrahl-Pyramide und erlaube wie ein Fenster einen Durchblick auf das Reale. Man meint, man blicke ins Gehirn und nicht auf ein Papier mit der Verzeichnung eines Diagramms oder andersartig notierter Informationen, die über eine andere Sprache als die des visuellen Naturalismus zu entziffern seien. Aber das meinen die Eingeweihten und Fachleute natürlich nicht, zu denen kraft Gebrauch des Tomographen als Patienten immer mehr 'normale' Rezipienten gehören, wenigstens den Grundlagen nach. Sie wissen, daß den Bildern einer medizinischen Diagnostik ein Wissen, nicht ein Sehen zugrundeliegt und die lesbaren Informationen auf der Vermitteltheit einer Apparatur beruhen. Nicht das Bild, sondern ein Bildgebungsverfahren liegt den 'visuellen Befunden' zugrunde. Die Anschaulichkeit einer bestimmten Schicht des Gehirns beruht nicht auf der visuellen Generierung, sondern einem Rechenprozeß, dessen Parameter ein komplexeres, keineswegs visuelles Wissen um die entscheidenden Kriterien der Deutung voraussetzen. Ohne eine fotografische Plastizität geht es nicht. Aber diese ist außerordentlich verführerisch und auch trügerisch, ist sie doch Effekt eines Simulationsvorgangs und nicht Produkt eines Ausdrucks oder einer Spur/ Marke/ Abdruck einer Registrierung. Das Bild ist ein Gefäß für die artikulierbaren Informationen und als solches genauso unerlässlich wie alle Anschaulichkeit als Vermittlungshilfe. Die plastischen dreidimensionalen Bilder für Laien sind dann, je nach Zweck und Situation, den eigentlich präzisen, aber nicht ohne weiteres und ohne Schulung lesbaren Plänen beispielsweise des Architekten oder Ingenieurs vorzuziehen.

*Was hat es mit der Vorstellung des 'Sehens' in herkömmlicher Weise dann noch auf sich?*

Man blickt nur künstlich, prothetisch, in das Gehirn und noch nicht einmal in oder auf ein Bild, sondern auf die Vorgaukelung eines Bildes durch Konfigurierungsbefehle eines Rechenprogramms. Die medizinische und medizinisch angewandte Bildgebungstechnologie zwingt zu einer differenzierteren Beschreibung des Prozesses. Man weiß hier jederzeit, daß dem Bild Rechenprozesse zugrundeliegen und es Rechenleistungen inkorporiert. Überhaupt inkorporiert es mehr als es repräsentiert, verläßt auch deshalb das Reich des identischen Erscheinungsbildes und die Matrix der herkömmlichen Fotografie. Rechenprozesse haben ihrer Natur nach offenkundig gar nichts mit Bildern oder dem Bildhaften, nichts mit einem 'Phänomenalen' zu tun. Der Bezug zur Erscheinungswirklichkeit ist nicht mehr in den Registern des Ikonischen oder nur des Symbolischen zu fassen, sondern mit dem Begriff des Diagrammatischen. Diagramme sind als Illustrationshilfen naturalistisch (ikonisch) nicht darstellbarer Sachverhalte in den Wissenschaften und insbesondere Lehrbüchern allgemein vertraut. Man findet sie als Anschauungshilfen für alles mögliche täglich in den Zeitungen. Sie haben eine eigene Grafik und Logistik. Es fällt schwer, vom ganz anderen Erscheinungsbild der algorithmisch generierten Bilder, der errechneten visuellen Ausdrücke einzusehen, gar ihnen abzulesen, daß sie am ehesten diesen Diagrammen vergleichbar sind, aber es würde helfen, weil diese Diagramme eben von Abstraktionen bestimmt sind, von denen keiner sie mit dem naturalistischen Register von fotografischen Bildern in Verbindung bringen würde. Exakt darum geht es bei diesen Bilder auch. Sie sind durchwegs und ausschließlich Veranschaulichungshilfen von Sachverhalten, also Diagramme. Zwar gibt es bei Diagrammen auch Übereinanderblendungen, aber eben nur mittels Fachwissen, Deutungen, methodischen Korrekturen eines normalen Wissenschaftsprozesses, Kommunikation unter Experten.

Deshalb kennt die medizinische Chirurgie mittlerweile nicht nur den eigentlichen Operateur, Arzt oder Chirurgen als handelndes Subjekt, sondern auch die MTA, die 'medizinisch-technische Assistenz'. Es handelt sich hier um am Regiepult arbeitende Navigatoren durch visualisierte Datenprozesse und entsprechende computergestützte Formulierungsvorgänge. Die MTAs färben die Daten zu Bildern ein, werten die Materialien so aus, bereiten sie derart vor, daß der Chirurg die Anschaulichkeit des gespeicherten Wissens und aller weiteren, insbesondere der aktuellen und individuell spezifischen, persönlichen Informationen vor Augen bekommt, die er auch wirklich braucht. Sie stellen den Ärzten das wesentliche Wissen ad-hoc zur Verfügung, können Untersuchungsrichtung des Prozesses auf Anordnung hin auch ändern. Sie liefern nicht nur das

Gewünschte auf dem Bildschirm, der durch den am Körper operierenden Arzt entscheidend zu Rate gezogen wird, auch wenn der Körper real vor ihm liegt und zugleich auf dem Bildschirm simulativ verdoppelt wird, sondern können in heiklen Situationen sogar als Supervisoren Vorschläge machen, was allerdings außerordentlich präzise und selektiv gemacht werden muß. Das ermöglicht natürlich auch neue berufliche Kooperationen. Der Arzt hat strikte Anordnungsgewalt, aber von der Bedeutung der Kenntnisse und der Wichtigkeit aktueller Zulieferung her sind die MTAs den Ärzten im Prinzip und in einer bemerkenswerten Weise gleichwertig (auch dies ein revolutionärer Aspekt der entwickelten neuen Apparaturen). Es handelt sich um eine eigentliche Revolution im Berufsgefüge, den Kooperationsbedingungen im Operationssaal und eben auch, wovon hier gehandelt wird, im Hinblick auf den bildtheoretischen Status von diagnostiziertem, visuell 'erscheinendem', visuelle Präsenz suggerierendem Erkenntnis- und Datenmaterial.

*Um was für einen Status von Bildern geht es? Handelt es sich noch um eine Art von Sehen in einer herkömmlichen Weise? Gelingt noch die für den Prozeß der Wissenschaften und ihres Fortschreitens so entscheidende Verbindung von 'altem' und 'neuem' Wissen?*

In der Entwicklung der den apparativ generierbaren Erscheinungsbildern zugrundeliegenden Kenntnisse gibt es einen ausgreifenden Prozeß der Entwicklung von Diagrammen. Dabei ist entscheidend, bemerkenswert und doch wenig erstaunlich, daß die Ausgangsmatrix des Wissens wie der Bilder, die man vom Objekt des Wissens, beispielweise eben dem Gehirn hat, aus der klassischen Anatomie, einer über Jahrhunderte entwickelten und verbesserten Wissenschaft und Erkenntnisdisziplin herrühren. Wenn man mit den Rechenprozessen in vordem unbekannte Schichten des Gehirns vorstößt, dann 'sieht' auch der Experte buchstäblich 'nichts mehr'. Er kann nichts mehr lokalisieren oder identifizieren. Die Vermutung, die er äußert, hat eine gewisse Plausibilität nur, weil er aus analoger Tradition - Sezierungen, anatomischen Präparaten, später Modellen, wissenschaftlichen Zeichnungen (die gerade in ihrer typisierenden naturalistischen Akkuratess den digitalen Bildaufbereitungsleistungen der medizinisch-technischen Assistenz und Bildschirm-Navigation am nächsten kommen) - seine Vorstellung schärft und Bilder im Sinne des Anschaulichen als Formulierung seines Wissens den Visualisierungen der Daten zugrundelegt, diese an jenen ausrichtet, um im Prozeß der Praxis, hochriskant, zu überprüfen, was es damit auf sich hat. Jedes modellierte, verifizierte, korrigierte und validierte computergestützte, algorithmisch berechnete Bild des Gehirns beruht auf einer solchen physisch-stofflichen Überprüfung. Aber das ist eben nicht über das Sehen, sondern nur über das Wissen und die Überprüfung eines experimentellen Vorgehens nach den kanonischen Regeln der klassischen Wissenschaftstheorie vermittelt. In dieser Weise wurden auch die etwa zehn in der Welt existierenden 'gamma-knife'-Operationsmaschinen entwickelt, deren Genauigkeit auf Ausprobieren und formulierten Kenntnisvoraussetzungen beruhen, wobei man zu Anfang nicht wußte, wie weit und wie tief man mit diesen Maschinen 'sieht'<sup>2</sup>.

Das Wissen, das in seiner digitalen Aufbereitung zu Bildern führen kann, hängt natürlich von den Programmierbedingungen der Maschinen und damit auch den Kapazitäten der Programmierer (ob Menschen, Maschinen oder Hybriden von beiden) ab, noch wesentlicher aber von der herkömmlichen, über Jahrhunderte entwickelten und verbesserten, auf operativer Zerlegung des Sichtbaren beruhenden Anatomie. Nur auf diesem Hintergrund kann man Diagramme herstellen und diese dann weitergreifend interpretieren, um sie schließlich zu Parametern oder Filtern der Informationsauswertung werden zu lassen, deren selektive Anordnung schließlich zu Bildern ausgestaltet oder transformiert wird. Eigentlich ganz ähnlich wie im Mittelalter die nicht-ikonischen,

---

<sup>2</sup> Eine dieser Maschinen steht in Krefeld. Ich danke dem Leiter der neurologischen Abteilung der Städtischen Kliniken Krefeld, Prof. Dr. Frank Ulrich, für wesentliche Auskünfte und ein Gespräch über die hier verhandelten, im medizinischen Prozeß ja unvermeidlicherweise untergeordneten, gar marginalen bildtheoretischen Aspekte dieser hochentwickelten Medizin.

sondern eben symbolischen - und unter großen Anstrengungen verbindlich codifizierten, nämlich in Mittel und Motiv konventionell festgelegten - Bilder für Theologen, aber keineswegs für einen 'natürlichen Anschaulichkeitssinn' lesbar waren. Allerdings darf man sich heute im Unterschied zur mittelalterlichen Theologie über die Aufwendungen und Abweichungen dieses Prozesses, eine gewisse Zufälligkeit und Irregularität, die sich im Untergrund der Algorithmen verliert, keine Illusionen machen. Solange die Maschinen keiner Vollkommenheit und damit auch begrifflichen Konzeption eines Gottes bedürfen, was allerdings auch schon zur Debatte gestanden hat, wird das so bleiben. Die symbolischen oder digitalen Abstraktionen beginnen jedenfalls nicht mit digitalen Technologien oder informationsverarbeitenden Maschinen, sondern mit abstraktiven Zuordnungen, zum Beispiel von Farben zu Bedeutungsschichten des Gehirns, bereits im herkömmlichen Bereich. Eben deshalb wird vorgeschlagen, sich des Diagramms als des wesentlichen Anordnungsmodelles und seines ontologischen Stellenwertes zu vergewissern. Auf Seiten der Bildgebungsverfahren organisiert eine Wissensmaschine Daten, die jeden 'Blick in das Gehirn' für Laien metaphorisch erscheinen läßt. Die Unterscheidung zwischen Metapher und Realität verläuft hier eindeutig entlang der Grenze zwischen Laien und Fachleuten. Diese Erkenntnis bringt einem jeder Arzt bei, der dem Patienten die Resultate einer Kernspin-Tomographie am Bildschirm erläutert. Jederzeit empfindet man, neben den Mühen des Erkennens oder Aneignung der technischen Grundlagen und Implikationen, daß das fotografische Bild eine Rekonstruktion eines Rechenprozesses ist, der auf einer Selektivität beruht, die niemals mehr als solche anschaulich werden kann.

Das Wissen der Experten gibt den Rechenprozessen im Bild einen symbolischen Ausdruck, der dem Rezipienten als ikonische Illusion erscheinen muß. Was wir 'anschaulich' sehen, ist also nicht einmal nur das, was die Maschine rechnet oder das, was den Rechenprogrammen zugrundeliegt, sondern das, was die Fachleute an identifizierbarem Bildwissen diagrammatisch dem Stoff des 'zu Rechnenden' eingegeben haben kraft kollektiven Wissens und berufsspezifischer Kooperation. Die Deutlichkeit des Bildes beruht auf dem Erfahrungsprozeß der Kundigen, welcher vermittelt, was vermeintlich an Realität durch das Bild direkt referiert wird. Das Bild gibt kein Sehen wieder, sondern einen Erkenntnisvorgang - hier ist auch die Brücke zur Kunstgeschichte möglich, sowohl der älteren wie der neueren Kunst, welche von Paul Cézanne bis Paul Klee ausdrücklich das Erkennen und Präsent-Machen des Unsichtbaren als höchste künstlerische Aufgabe feiert und fordert, mitsamt allen Versuchungsmöglichkeiten im Hinblick auf idiosynkratisch isoliertes Denken. An der Kunst kann man mindestens lernen, daß Bilder nicht 'gelesen', sondern erkannt, nämlich durch Interpretation vermittelt, möglicherweise gar abgetastet werden. Der bereits erwähnte André Malraux hat kunsttheoretisch die Konsequenzen aus diesem Befund gezogen: Wenn Authentizität zu einer Variablen der reproduktionstechnischen Bildvermittlung geworden ist, dann entscheidet über das Originäre nicht mehr ein davon unberührtes Authentisches, sondern die an den Fiktionen<sup>3</sup> geübte Stilisierung von artifiziellen Aspekten und Kriterien, die den Zugriff auf ein Objekt jederzeit mit einer minimal ausreichenden Selbstwahrnehmung verbinden. Der Erfahrungsschatz der Kunstwerke als Bilder hat seinen Fluchtpunkt nicht mehr im Wissen um den Stil, sondern in der Kunst der technisch erweiterten Fiktionalisierung.

---

<sup>3</sup> Es reicht, hier anzumerken, daß Fiktionen in der Weise existieren, daß sie etwas bezeichnen, was nicht existiert - also ist immerhin der Bezeichnungsvorgang so real wie irgendein anderer, der ein existierendes Objekt oder, genauer, ein Vorhandenes an der Subjektstelle der Prädikation aussagt. Fiktive Personen tragen selbstverständlich Namen, auch wenn sie nicht 'wirklich' existieren. Man kann die Divergenz von Grammatik und Ontologie, wie etwa in Adolfo Bioy Casares' Erzählung 'Morels Erfindung', zuweilen sehr weit treiben.

Natürlich kollidiert das mit einer Position, die in einer nicht-mediatisierten primären Erfahrung das Wesentliche und vor allem das Korrektiv zu den zu sekundären Informationen verzeichneten Bildern und Medialisierungen erblickt. Eine solche Auffassung hat Susan Sontag in 'Über Fotografie' vertreten, an ihr hat sie festgehalten. Eben erreicht uns die Zeitungsmeldung, daß Susan Sontag den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2003 für ihren Kampf um ein freies Denken in einer 'Welt der gefälschten Bilder und der verstümmelten Wahrheiten' (laut FAZ vom 18. Juni 2003) erhalten wird, was sicher eine faire und richtige Beschreibung ihres Anliegens ist. Nun kann die Kritik der verstümmelten Wahrheit wohl auch für Susan Sontag in der von Malraux ausgezeichneten Remontage der Fiktionen, also einer visuell geschulten Ideologiekritik erfolgen. Aber die Rede von den 'gefälschten Bildern' ist auf dem Hintergrund einer Ontologie der primären und 'eigentlichen' Erfahrung gegen die medialen Informationen des Sekundären problematischer. Denn wir haben seit langem nicht mehr und werden niemals mehr die Option haben, eine vergleichende Referenz der Bilder zu einer Wirklichkeit oder Welt aufzubauen, die so tun kann, als sei 'Welt' nicht über Informationen, Bilder, Nachrichten vermittelt. Wir können nicht aus der visuellen und medialen Konstruktion der Wirklichkeit aussteigen, um gleichsam von außen, von einem transmedialen, aber auch transmundanen Ort die Welt der Medien, die Welt der Welt und die Sphäre der eigentlichen oder uneigentlichen, wahrhaften oder kastrierten Beziehungen beider zueinander zu beobachten. Dann aber wird jedes und gerade das entschiedene Plädoyer für das Authentische hilflos. Wenn wesentlich für mich nur sein darf, was ich selber zu erfahren vermag (zumal im Rahmen der Physiologie der Wahrnehmungsinne), dann bin ich heute nur noch ein vollkommen desorientiertes und allem Bösen sich willfährig anbietendes, ideales und schuldiges Opfer.

Es führt kein Weg an der bitteren Erkenntnis vorbei: Wir müssen inmitten der Fälschungen, Fiktionen und Lügen durch diese hindurch und das gelingt nämlich höchstens einer alltäglich geschulten und stetig gesteigerten Artistik der Bildung von Artefakten, der Anverwandlung von Fiktionen, jedoch keinem Rekurs auf ein Vormediales, Eigentliches, Unberührtes. Es geht nicht um das persönliche authentische Erleben oder ein persönliches Erleben von Authentischem, das in keiner Weise bezweifelt wird, auch wenn deren Zauber sich meist der Kraft der Selbst-Illusionierung und nicht dem Objekt verdankt. Hier ist nur von der 'Sphäre alles Anderen' die Rede, das eben nicht unvermittelt erscheinen kann. Durch eine unbedingte und unbegrenzte, jederzeitige Forderung nach dem Authentischen oder einem vormedialen Wahren, Unberührten und Eigentlichen wird jedenfalls zunehmend eine Kunst der Fiktion gelähmt, die ansonsten durch jede Art von Montage geschult wird. Dem entsprechend enthält jedes wissenschaftliche, zumal das hier erörterte medizinische Bild eine Synthese wissenschaftlicher Interpretationen und selektiver Informationsverarbeitungen im Sinne der erweiterten Fiktionalisierungen. Im Kern des Fachwissens begegnen sich natürlich leichthin und ohne Probleme, auch über weit auseinanderliegende Zeiten, die traditionellen mit den computergestützten Anatomen.

*Also gehen Bilder und Informationen, Sehreize und Wissensdaten hierbei eine neue, apparativ gefestigte Verbindung ein?*

Gewiß, wenn es auf einer bestimmten Stufe auch nützlich ist, die verschiedenen Apparate in einzelnen zu unterscheiden. Eine der neuesten Maschinerien ist die PET (Positron Emissions Tomographie). Sie arbeitet wie viele andere Techniken eines 'diagnostic imaging', besonders in der Anwendung als 'brain scanning' zwar mit dem Ziel einer Generierung von Bildern, aber das resultierend Bildhafte ist, wie gesagt, nicht mehr die Fixierung von durch Sehstrahlen gezogenen Schnitten durch Objekte auf einer lichtempfindlich gemachten Fläche, sondern die Bilder werden durch digitale Interpretationen als Bilder überhaupt erst aus Daten generiert. Bilder sind diese Bilder nur Kraft und als Rekonstruktionen oder Ausformungen von Daten. Das schränkt ihren diagnostischen Nutzen für Fachleute natürlich nicht ein, verweist aber deutlich auf die Interpretationsbedingungen eines solchen 'bildhaften Sehens'. Und wie immer wird man sich hier wie in vergleichbaren Fällen plastischer Modellgebungen bedienen, die nicht selten erst durch Analogiebildungen sich anbieten. Modellgebend ist in diesen digitalen Bildgenerierungsprozessen - und ähnliches gilt nicht nur für den medizinischen Bereich, sondern alle Visualisierungen apparativ vermittelter Datenorganisation und -verwaltung -, was als signifikant im

digitalisierten Meß-Modell, einer programmatischen Aufbereitung, innerhalb der bereits erreichten Niveaus organisierten Wissens also, gewertet wird. Deshalb ist der (digital erweiterte) Computer-Tomograph auch durch unvermeidliche Blindheiten charakterisiert. Diese sind nichts anderes als positiv zu wertende Rückkoppelungsmöglichkeiten stetig erweiterter diagnostischer Erfahrungen, die ja, computerisiert, sowohl didaktisch wie operativ, sowohl diagnostisch wie demonstrativ in die Datenmatrix eingehen können. Im Computer-Tomographen wird nicht mimetisch-ikonisch registriert, sondern die Abweichung von einem digitalisierten Referenzmodell gemessen. Natürlich ist jede einmal gewählte Ausgangsmatrix ergänzbar, variierbar, modifizierbar etc. - aber zunächst ist sie als Ausgangsmatrix keineswegs universal und in keiner Weise 'objektiv sehend'. Abweichungen vom Referenzmodell erscheinen als Dysfunktionalitäten solange, bis sie korrigiert und in der Matrix reguliert sind. Würde man den Tomographen als einen Sehapparat im herkömmlichen Sinne behandeln, dann entstünden sofort gravierende medizinische Probleme, zumal unvermeidliche Irrführungen in der Diagnose. Folgerung: Bilder stehen am Schluß einer apparativ vermittelten Interpretationskette, nicht am Anfang eines natürlicherweise sich Entbergenden, zum Sichtbaren hin Drängenden.

Bei der Fotografie steht solches am Anfang: Niemand würde wohl bezweifeln, daß das im 'Licht gefangene' Bild für den in ihm sichtbar werdenden Wirklichkeitsausschnitt auch im Sinne der Realitätsbeglaubigung steht. Die Fotografie hat ein Äquivalent mit der 'Welt' auch außerhalb der Bilder. Das Bild bezieht sich auf eine Welt, die es als Bild zeigt. Obwohl sich die Wirklichkeit schon weiterentwickelt hat und niemals mehr eine Überprüfung der Relationen stattfinden kann, wird dem Bild zurecht eine ontologische Referenzkraft zugeschrieben, wenn auch nur für eine eben vergangene, niemals mehr Gegenwart sein könnende Wirklichkeit. Sollte allerdings wiederholbare Zeugenschaft, bekräftigende und nachweisliche Authentizität für diese 'plausible Wirklichkeit' als Definitionsmerkmal nötig sein, dann wäre schon im Falle der herkömmlichen Fotografie die Wirklichkeitsbehauptung eine Illusion - ein Thema übrigens, das fototheoretisch nicht nur von Roland Barthes, aber seit ihm auch von anderen verschärft behandelt worden ist.

Nochmals sei bildtheoretisch das Wesentliche exponiert, weil es sich hier um eine in den Folgen noch bei weitem nicht abschätzbare Umwälzung unserer lebensweltlichen Orientierung gegenüber der Wahrheitskraft von Bildern handelt - nicht nur gegenüber den Phänomenen und dem Phänomensinn, sondern auch gegenüber dem Umgang mit der Semantik von 'Wahrheit'. Die Bildtheorie, die aus der 'imaging science' folgt, macht deutlich: Gerechnete Daten werden zu Diagrammen schematisiert, deren Überlagerungen schließlich, am Ende der Kette von Diagrammen und Interpretationen, zu einer Fotografie ausgearbeitet oder ausgedruckt werden. Das scheinbar und scheinhaft ikonische Bild erweist sich als eine Rekonstruktion. Zu sehen ist, was an Expertenwissen in die Selektion gedeuteter Daten eingegangen ist. Die Bilder sind suggestive Artefakte mit sekundärer ikonischer, jederzeit nur vorgespiegelter 'Evidenz'. Nicht ein unabhängiges Sehen liegt der Beobachtung eines objektiven Sachverhaltes/ unabhängigen Sehdatums zugrunde, die zu einem Wissen führt, sondern just umgekehrt gilt: Ein Wissen rechnet Sachverhalte zu beobachtbaren Ereignissen um, für die rekonstruktive Bilder erzeugt werden - jedes, noch das anschaulichste Bild wird darin zu einem Diagramm. Fazit in Rückblende auf den Auftritt Powells vor der UNO: Im beschriebenen Zeitalter medial fortgeschrittener Bildpolitik kann kein Außenminister einer USA mehr Diagramme als Ikonen vorführen. Jeder durchschaut den billigen Trick, das Bild der Realität durch eine Anfängerübung aus der 3-D-Computeranimation zu ersetzen, um dann dreist als Referenz zu behaupten, was einfach behauptet werden muß. Wenn schon, dann wäre 'Weltöffentlichkeit' wohl heute eher auf Bildbetrug, Lügen, Fälschungen eingestellt als auf ikonische Offenbarung. Man fragt immer auch nach den Gesichtspunkten der Behauptung und der Beweisansprüche, den Kriterien für Indizienbeschreibungen und begnügt sich nicht mit dem Erscheinungsbild, man bewegt sich also stets und problemlos innerhalb der Leistungsfähigkeit eines diagrammatischen Bewußtseins. Denn über Plausibilität von Anzeichen muß diskutiert werden, man fragt nach und es kann sich dann durchaus erweisen, daß der Außenminister einer USA nicht auf der Höhe der visuellen Kritikfähigkeit massenmedial geschulter Alltags-Zeitgenossen sich befindet und in seiner abstrakten Behauptung untergeht, man sehe, was man

einfach sehen müsse auf solchen Bildern. Das ist dann eben auch ein valables Resultat einer solchen Veranstaltung.

Nebenbei: Es ist mediengeschichtlich außerdem bemerkenswert, daß man im Vorfeld eines feststehenden, demnächst kommenden Krieges international vehement um dessen Beweis- und Legitimationsbasis, nicht zuletzt im Hinblick auf die Beweiskraft einer visuellen Zuschreibungs- und autoritativen Feststellungspolitik, streitet. Man erinnere sich dagegen an die Zeit des Vietnam-Kriegs, bei dem ja einige Jahre vergingen, bevor überhaupt die elementare Tatsache zugegeben wurde, daß man sich in einem Feldzug befindet. Das markiert weniger einen ethischen Wandel, als vielmehr den Verlust der originalen, authentischen, als Objektivitätsfetische dienenden Bilder. Die beängstigende, geradezu krankhaft erscheinende, freiwillige und äußerst willfährige Tendenz zur medialen Selbstverformung der Menschen hat immerhin diesen Vorteil, daß die Menschen an sich selber die Macht der permanenten Manipulationen, Fälschungen und Verformungen erfahren und mit einem entsprechend leiblich genährten Mißtrauen das vermittelnde Geschehen der dargestellten, referierten, modellierten Politik betrachten und begleiten. Solche neue Öffentlichkeit ist also nicht nur ethisch erkämpft, sondern auch bildtheoretisch-apparativ erzwungen und wesentlicher Teil der standardisierten, normierten Kommunikationsrituale in einer technisch eng geführten Weltsynchrongesellschaft. Es gibt demnach also einen nicht unbeträchtlichen Fortschritt im Umgang mit Bildern, der sich auf eine medial verschaltete Welt-Öffentlichkeit auswirkt. Weniger optimistisch kann man natürlich auch sagen, daß wer etwas zu verbergen hat, dies in aller Öffentlichkeit tun muß, ähnlich, wenn auch auf einer technisch erheblich erweiterten Skala, wie in Max Frischs 'Biedermann und die Brandstifter'

*Setzt nicht die Epoche digitaler Maschinen die mit Verweis auf André Malraux und sein 'Imaginäres Museum' erfolgte Fähigkeit zur oder Kunst der Fiktion außer Kraft, weil die Bearbeitungs- und Vorspiegelungsmöglichkeiten sich vom Nachvollzug der Fabrikation einer Montage vollständig entfernt haben?*

Natürlich ist nicht jede Simulation eine Fiktion und hat die Künstlichkeit der Objektreferenz eine Steigerung ungeahnten und bisher unvorstellbaren Ausmaßes gerade auch in Naturwissenschaften erfahren, man denke nur an die Antarktis-Forschung (Meeresbiologie, Glazologie) oder die um das CERN sich gruppierenden Teilchen-Physiker, die nicht mehr zwischen dem authentischen Beobachten einer primären Referenz und dem kommunikativen Austausch der Beschreibungen von bereits innerhalb der ersten Instanz der Natur virtuell interpretierten Vorgängen unterscheiden können und die im übrigen ganz selbstverständlich die virtuelle Maschine des 'world wide web' für ihre gewöhnliche wissenschaftliche Kooperation nutzen, dessen standardisiertes Austauschprotokoll ja auch im Umkreis des Genfer CERN entstanden ist. Man bezieht sich als 'Natur' auf eine im Computer aufbereitete wachsend 'genaue' Beschreibung oder Darstellung von Natur, auf eine computergestützte Natur - nicht im Sinne einer Metapher, sondern einer neuen Objekt-Gegebenheit. Die Natur selber als Referenzobjekt ist digital organisiert, was an den physikalischen Gesetzen nichts ändert, wohl aber am Erkenntnisprozeß einer Annäherung an ein besseres Verstehen dieser Gesetze. Es geht also nicht um die These, eine primäre Natur werde durch eine Simulation ersetzt, sondern die Simulation ist als ein Korrekturprozeß der bisherigen ungenügenden Beschreibung einer 'ersten' physikalischen Natur zu werten. Das ist in dieser Ausprägung neu, beruht aber auf einer langen Tradition, die man als 'konstruktivistische' Vermutung ansprechen darf lange bevor eine Methode des Konstruktivismus im Anschluß an Immanuel Kant über Jean Piaget bis zu Heinz von Förster und Ernst von Glasersfeld internationale Karriere als behauptetes 'neues methodisches Paradigma' machte. Das Bewußtsein von der apparativen oder technischen Vermitteltheit von Natur bekommt heute eine besondere Ausprägung, aber das ist auch als eine Fortsetzung bestimmter älterer Traditionen zu verstehen. Daran haben Wissenschaften und Künste ihre diversen Anteile, was bezüglich der Produktivität von Fiktionen nicht verwundern wird.

Kunst hat die Irritation an der Auffassung von der technisch unberührten Darstellung der Erkenntnisse und Sachverhalte oft geäußert, besonders natürlich im 20. Jahrhundert, das, gerade im Umkreis des Surrealismus, etwa bei Benjamin Péret oder Georges Bataille, reich ist an imaginären Enzyklopädien. So hat z. Bsp. Max Ernst immer wieder fließende Übergänge zwischen Dokumenten, Fabeln, Fiktionen - irritierend kleine Übergänge zwischen Imagination, Dokumentation und Fiktion - erfunden und genutzt, wie wenig später auch Michel Foucault für seine umwälzende Wissenschaftsgeschichte 'Les mots et les choses'. 1954 schreibt Max Ernst unter dem Titel 'Was ist Surrealismus' zur Ausstellung im Zürcher Kunsthaus über seinen Frottage-Zyklus 'Histoire Naturelle' (1926): "Die revolutionäre Bedeutung dieser ersten vielleicht absurd anmutenden Naturbeschreibung wird vielleicht deutlicher dadurch, daß analoge Resultate aus der modernen Mikrophysik vorliegen. P. Jordan stellt als Resultat einer Messung an einem kraftfrei bewegten Elektron und nachherigen Messung des Ortes fest: 'Aber dieser Unterscheidung von Außen- und Innenwelt wird eine Hauptstütze entzogen mit der experimentellen Widerlegung der Vorstellung, daß in der Außenwelt Tatbestände vorliegen, welche unabhängig vom Beobachtungsprozeß ein objektives Dasein besitzen.' (...) Der Naturwissenschaft substituiert sich so die Wissenschaft von den Reaktionen, die durch die Beobachtungsmethoden hervorgerufen werden."

Es gibt im strikten Sinne eines methodischen Postulates, das vorwiegend zu Skepsis und Selbstkritik anhält, keine beobachterunabhängige Natur. Was jenseits der methodischen Grenzen eines objektiv angemessenen Beschreibens an Erklären und Verstehen durch Entwerfen möglich bleiben soll, wird weiterhin umstritten sein, jedenfalls bilden Künste und Wissenschaften im 20. Jahrhundert hier eine grenzüberschreitende, wagemutige Allianz. Wissenschaften und Künste beziehen sich zunehmend gern auf instabile, durch Entwürfe erzeugte Konstruktionen. Ernesto Grassi notiert als Reihenherausgeber von 'Rowohlts Deutsche Enzyklopädie' 1955 für das Stichwort 'Natur' zu Werner Heisenbergs 'Das Naturbild der heutigen Physik': "Heute sind wir so weit, daß sich die gesamte wahrgenommene Welt in ein Meer von Täuschung verwandelt hat; Vorhang auf Vorhang wurde beiseitegezogen, bis wir endlich vor einem letzten Vorhang der Wirklichkeit zu stehen glauben, auf dem nur noch Elektronenschatten vorüberhuschen, gespenstisch und kaum zu fassen. Der rechnende Verstand hat hier das letzte Wort; aus dem Vordergrund der Wahrnehmung rückt die Welt in den Hintergrund des Gedankens." Aber schon bei Leonardo da Vinci erscheint 'Natur' nicht mehr als ein vom Menschen unabhängiger Objektbereich. Ihre Befragung sei nur möglich im Lichte einer durch den Menschen an sie herangetragenen Theorie. Lange vor Heisenbergs Diagnose, daß wir, wenn wir von Elementarteilchen handeln, nicht mehr diese selbst fassen, sondern immer nur von unserer Kenntnis der Elementarteilchen berichten, von der vermittelnden Beschreibung eines Objektfeldes also, - lange vor der Quantenphysik, eigentlich schon von Anbeginn der Neuzeit, tritt ein Wissen von der konstruktiven Form und Kraft des Forschens und Imaginierens in das Bewußtsein vom Erkenntnisvermögen der Menschen sowie dessen Gegenständen. Wir beschreiben also immer, so Heisenberg und später von Weizsäcker, nicht die Natur, sondern unsere Beziehung zu ihr.

Fortschritt, Apparate, Technologie, Experiment, nachholende Vergegenwärtigung im Bildlichen sind demnach nicht länger genau zu trennen. Wenn Natur-Erkennen immer technisch vermittelt, projektiv bedingt und konstruktiv modelliert (worden) ist, und wenn, weiter, die naturgeschichtlich erzwungene 'natürliche Unnatürlichkeit' des Menschen, also die eigentliche Anthropologie, immer auch die von ihm geschaffenen Artefakte und Techniken beinhaltet, wenn also die Natur des Menschen sich in den Wissenschaften und Vermittlungen vom Künstlichen als sie selbst entwirft, dann ist im Kern wissenschaftliches Erfahren und Imaginieren immer auch angewandte Imagination mittels Apparaten und Geräten gewesen. Die durch die Technik vermittelte Konstruktion des Wissens ist deshalb zugleich Voraussetzung wie Folge der Naturwissenschaft. Daß die Kraft der deutenden Darstellung Künste wie Wissenschaften nicht zu Rivalinnen, sondern Komplizen macht, ist nur eine der Folgen ihrer geschichtlichen Gleichursprünglichkeit. Dennoch ändert das nichts an der unterschiedlichen Funktion und Geltung von Künsten und Wissenschaften - das hier Gesagte ist genealogisch, wirft ein erhellendes Licht auf die Entstehungszusammenhänge, behauptet aber keinerlei Identität oder auch nur Vergleichbarkeit der Geltungsansprüche. Bezüglich der Organisation der Energien, von Obsession

und Aufmerksamkeit, als Antrieb symbolisch-imaginativer Tätigkeit jedoch darf man von der Prägekraft solcher wissenschaftlicher Künstler wie Leonardo da Vinci und zahlreicher anderer über die Jahrhunderte ausgehen. Friedrich Nietzsche wird später konstatieren, 'daß die Instrumente am Gedanken mitschreiben', was man gewiß dahingehend abwandeln darf, daß die Apparate an den Beobachtungen mitzeichnen. Diese Apparate absorbieren immer phantastische und phantasmatische Energien, weshalb sie ihrerseits als Einbildungskräfte auf die Beobachtungstatbestände und die menschliche Imagination einwirken.

*Wie kann man die leitenden Modelle, Systeme, Kategorientafeln, Faktoren, Beispiele oder kriteriologischen Rahmenwerke unterscheiden?*

Tatsächlich ergeben sich bezüglich der Abgrenzung von 'normaler' oder angewandter und außergewöhnlicher oder Grundlagenforschung wichtige Unterscheidungen und zahlreiche Probleme. Der Wissenschaftstheoretiker und -historiker Thomas Kuhn hat in seinem Buch "Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen" zu Beginn der 1960er Jahre ausgeführt, daß es 'normale' und 'anormale' Forschung gibt, gewöhnliche und außergewöhnliche. 'Normale' Forschung vollziehe sich in Kontinuität und mittels additiver Umsetzungsreihen in den angewandten, angeleiteten Labors, außergewöhnliche Forschung bedürfe dagegen der außergewöhnlichen Mittel, aber vor allem auch des Eingeständnisses, daß die bisherigen Theorien nicht mehr befriedigen. Nicht selten gilt es, neue Phänomene (also Messergebnisse oder -vorfälle) zu deuten und zu verarbeiten, von denen bereits sicher ist, daß sie im Rahmen bisheriger Theorien nicht befriedigend erklärt werden können. Oder es erweisen sich bisher validierte Thesen als brüchig und werden wieder zu bloß transitorischen Hypothesen, die ein Theoriegebäude nicht mehr ausreichend zu stützen vermögen. Wenn solches entscheidende Grundlagentheoreme oder überhaupt die Basis der Theoriebildung betrifft, dann stürzt ein einzelnes Messdatum, wenn es sich denn durch Wiederholung der Versuchsanordnung überprüfen läßt und als wahrhaft herausstellt (nicht als eine der in den letzten Jahren rasant zunehmenden Lügen oder Fälschungen profilgieriger, ruhmessüchtiger und korrupter Wissenschaftler), die gesamte bisherige Grundlage der Wissenschaften in die Krise. Das wäre beispielsweise der Fall, wenn, wie kürzlich gemeldet, sich eine Teilchen- oder Korpuskelbewegung als schneller denn die Lichtgeschwindigkeit herausstellen sollte. Grundlagenforschung hat deshalb entsprechend dem Ausgangspunkt, sich auf keine bisherige Kohärenzbehauptung und Theorie mehr ausreichend verlassen zu können, keine operativen oder konkreten, meistens auch nicht einmal allgemeine Zielvorgaben. Dazu ist eben die erzwungene Krise zu groß. Grundlagenforschung funktioniert auf spezifische Weise und kann nur funktionieren durch Verzicht auf die legitimatorisch so beliebten Auflagen.

Das sieht dann abenteuerlicher Weise so aus: Man läßt die möglichst besten Vertreter von Disziplinen arbeiten wie sie wollen, was sie wollen, wann sie wollen und mit genau den Budgets, die sie brauchen oder auch schlicht nur beanspruchen. Die Frage des Nutzens wird radikal und von Anfang an suspendiert. Sehr zum Ärger für die normalen politischen Kleingeister kann niemand sagen, was Nutz und Frommen dieser Unternehmungen dereinst sein werde - das ist schlicht nicht absehbar, wenn auch auf der anderen Seite in der Dynamik der Selbstorganisation in gewisser Weise, zumindest langfristig, unvermeidlich. Die vollkommene Freiheit und das Fehlen jeder konkreten Vorgabe sorgen dafür, daß zahlreiche äußerst nützliche Dinge, und zwar ganz automatisch, in diesem Prozeß entstehen, ohne daß sie als einzelne geplant oder beabsichtigt worden wären. Allerdings wird eben nicht von Selbstverständlichem, von Routine oder davon ausgegangen, daß man auf dem sicheren Untergrund absolut gültiger, unbezweifelter, erhärteter Theorien sich bewegt. Man macht sich, ganz im Gegenteil, an die größten, ungelösten, irritierenden, zuweilen diffusen und gewiß völlig überzogenen, normale Menschen schwer deprimierenden oder ihnen vollkommen unverständlichen Fragen. Man träumt, spintisiert, imaginiert, läßt sich treiben. Zuweilen träumen die Wissenschaftler schlecht, zuweilen gut, angeblich kommt die Lösung manchem beim Visionieren im Schlaf (Kekules Beschreibung der chemischen Struktur des Benzols zum Beispiel).

Das Innovationspotential, das in der Grundlagenforschung zum Vorschein komme, beschreibt Thomas Kuhn als 'Ausdruck einer Paradigmenkrise'. Es kann also nicht sein, daß Innovation ein neues Paradigma ist, sondern: Innerhalb des Wissenschaftsprozesses ist Innovation das Strukturmerkmal einer Krise, in der ein Paradigma nicht mehr funktioniert und bestimmte Erkenntnisse nicht mehr mit andern vereinbart werden können, wenn ein neues Paradigma sich aufdrängt. Umgekehrt wissen wir, daß Innovation in der Kunst alles andere als eine Krise darstellt, sondern den Modus des Arbeitens. Die Beschreibung der Eigenheiten der Grundlagenforschung macht deutlich, wie nahe sie prozessual und in ihrem Verfahren der Irregularität, Exzessivität und Arbitrarität der Künste stehen. Aber dieses Argument läßt sich sinnvollerweise nicht umkehren: Zwar liegt in der Kunst kontinuierlich eine Grundlagenkrise vor, aber dennoch ist Kunst keine Grundlagenforschung parallel zur Wissenschaft, auch wenn sie wesentliche ihrer Eigenheiten prozessual und formal teilt, denn sie bezieht sich nicht auf dieselben Fragen und Erkenntnisinteressen, auch nicht Erkenntnisformen. Dieser Hinweis ist deshalb wichtig, weil heute vermehrt - wie Hans Magnus Enzensberger unübertroffen deutlich festgehalten hat - nicht nur Künstler sich als epistemische Weltenschöpfer wähnen, sondern Wissenschaftler sich äußern wie die hemmungslosesten Schönfärber, Poeten und Begeisterungsrhetoriker, für welche die Künste ja ein großes Reservoir bilden. Die wechselseitig häufigen Übergriffe von Künsten und Wissenschaften aufeinander haben ihre Grundlage in einer analogen Prozessualität beim heuristischen Aufsuchen von nicht-induktiv erreichbaren Zusammenhängen. Es ist ja auch das Kennzeichen einer Theorie als eines Systems wahrer Aussagen, daß es eine Konfiguration darstellt, die nicht der Anordnung der Empirie entspringt, sondern umgekehrt, Empirie erst sinnvoll anzuordnen vermag.

*Kann es sein, daß solche deutlichen Hinweise auf die konstruktiven Theorieabhängigkeiten der Empirie als einer Organisation theoretisch vorprägender Erfahrungen nicht auch ein gutes Argument ist für die Artifizialität der digital gestützten und algorithmisch erzeugten Bilder? Wäre nicht damit erreicht, daß man auf die dokumentarische Behauptung eines objektiven Zeigens, die Ontologie der Referenz (oder, wie der Semiotiker Umberto Eco verschiedentlich ausführt, die 'Metaphysik des Referenten'), die Annahme eines unzweifelhaft vorfindlichen Tatbestandes unabhängig von der Theorie verzichten muß zugunsten einer die Kritikfähigkeit und Skepsis steigernden stetigen Erörterung der Konstruktionsbedingungen angeblicher 'Wahrheiten'? Läge dann nicht in der digital gestützten Bilderproduktion eine Chance für eine technisch erweiterte Aufklärung und Selbstkritik des wissenschaftlichen Geistes?*

Nehmen wir das Beispiel 'digitale Fotografie' - was heißt das eigentlich? Die Situation ist bemerkenswert: Man kann den Sachverhalt leicht beschreiben, aber die daraus zu ziehenden Folgen, erst recht die letzten, entscheidenden, wenn auch nur noch vermittelt darauf reagierenden Effekte, resonierenden/ rasonnierenden Konsequenzen, sind schwer zu umreißen. Das einfach zu Formulierende: Digitale Fotografie hat keine Referenz mehr, weder ein Objekt noch eine Relation noch ein System. Es gibt keinen Bezug auf ein Original, es gibt nichts Authentisches mehr 'darin' oder 'dabei'. Das ist anders als bei der bisherigen Fotografie

Fotografie im bisherigen Sinne heißt, wörtlich: Lichtschrift, Fotografieren meint also: Lichtschreiben. Nicht 'Literature', sondern 'Lighterature'. Jedes Bild, das durch Licht geschrieben wird, ist eine Fotografie. Das bewegte Lichtbild geht in das Bewegungsschreiben ein, in die Kinematographie; die Projektion des Lichtbildes behandelt den Bildträger als diaphane, durchscheinende Ebene. Das Bild ist Medium seiner eigenen Oberfläche. Nicht räumlich, sondern zeitlich gesprochen: Das festgehaltene Bild ist der ihm zugrundeliegende Augenblick, der - als Kern des fotografischen Bildes überhaupt - immer nur ein vorübergehender, verschwindender sein kann. Dieses Paradox erlaubt, daß im fotografischen Bild alle Techniken eingreifender Nachbearbeitung zur Anwendung kommen dürfen, ohne daß vom Bild ein Wahres als Versprechen sich zu lösen vermöchte.

Digitale Fotografie produziert ihr Wirkliches dagegen immer auf dem Bildschirm. Es gibt keine Eindrücke aus der Wirklichkeit mehr, die 'entwickelt' und fixiert werden könnten. Das Computer-Display zeigt einen Stapel von Oberflächen. Dem fotografischen Bild, das über den Scanner auf die Bildschirmoberfläche transportiert wird, wohnt kein physikalisch-chemischer Widerstand gegen

nachbearbeitende Eingriffe mehr inne. 'Nachbearbeitende Eingriffe' sind aber nicht andere als irgendwelche Eingriffe. Die Nachbe(a)r(b)eitung rückt an den Ursprung des Bildprozesses. Was Nachbearbeitung früher hieß, ist jetzt schlichte Produktion, Konstruktion, Modellierung. Gewiß konnte das fotografische Bild immer schon manipuliert werden, weil sein Zustandekommen eine Manipulation von Grund auf bedingt. Für die digitale Fotografie besitzt der Ausdruck Manipulation aber keinen Sinn mehr. Von 'Manipulation' im Sinne illegitimer Verzeichnung zu sprechen, ist buchstäblich wie gegenständlich, erst recht im simplen analytischen Sinne, haltlos geworden, wenn dem auch eine moralisch beruhigende Funktion weiterhin innewohnen mag. Das Reale ist im digitalen Bilderreich nur noch ein Zwischenstadium in der Programmierung von Daten, die nur deshalb noch von realen Objekten, vergegenständlichten Vorbildern ausgehen, weil das für die Modellierung der Datenmasken einfacher ist. Die Nachbereitung fällt jedoch schon heute in immer mehr Bereichen mit der Bildgenerierung selbst zusammen. Es ist das Symbolische (Programm), das in das Imaginäre (Bild) nicht allein eingreift, sondern dieses aus seiner Technologie hervorgehen läßt.

*Wie kann also noch von "Bild" gesprochen werden? Macht dieser Ausdruck noch Sinn? Ist er nicht mißverständlich und unbrauchbar geworden? Müssen wir die Geschichte des Bildes auch kategorial endgültig verabschieden? Welche Chancen hat ein Reflexivwerden der Bildtheorie heute?*

Fotografie kann, so mein Vorschlag, um einige der angesprochenen Schwierigkeiten im oben erörterten Sinn zu vermeiden, grundsätzlich als Medium zur Herstellung nicht von Analogien, sondern von Diagrammen verstanden werden. Jede Wahrnehmung eines Bildes ist nicht passiv, sondern eine Konstruktion. Passiv war traditionellerweise nur die Aufzeichnung der Bilder im chemischen Prozeß. Dagegen stellt der digitale Code des Computers ein basales Alphabet zur Verfügung, das unterschiedlichsten Zwecken dienen kann. Sprache, Klang, Schrift, Bilder, Grafiken können durch dieselben Verfahren erzeugt werden. Die ästhetisch unterschiedenen Medien (Künste, Sparten) sind aus der Sicht des Computers immer inter-mediale Schnittstellen. Das hat aber nur mit dem Datenprozeß, nicht mit ihrer Bedeutung zu tun. Der Computer zeigt deutlich, daß nicht der Produktions-, sondern der Rezeptionsprozeß die Bedeutungen festlegt. Die neuen Ästhetiken der Virtualität können auch analytisch gelesen werden: Virtuelle Realität (VR) ist die Generierung eines eigenen und eigentlichen Wirklichkeitsmodells.

Das digitale Modell, das kein Universum mehr ist, wiedergibt oder zur Voraussetzung hat, hat mit allem gebrochen, was aus der Tiefe von Räumen kommt. Die mediale Schnittstelle zwischen den Bedeutungen (Daten) und den Organen (Menschen) ist tatsächlich nur noch Oberfläche, Schema, Projektion. Das Interface erzeugt die Referenzen durch entsprechende Manipulation von Daten. Die technischen Aspekte können als sekundär gewertet werden. Auch das Ausgabemedium kann vernachlässigt werden. Wie immer die Daten auf traditionelle Träger projiziert und fixiert werden, ändert nichts an der Beschaffenheit der Bildträger, deren Materialität dem Verfahren der Bildbearbeitung äusserlich ist. Der technologisch für die Konfiguration eines Gestaltschemas der Daten im Produktionsprozeß so wichtige Unterschied zwischen dem Analogen und dem Digitalen verwischt sich im Endprodukt, im sichtbaren Bild. Das kann durchaus als ernsthafter Hinweis darauf verstanden werden, daß die spekulativen Programmatiken von Theorien, die sich auf formale Klassifikationen abstützen, an der variablen Materialität des Realen scheitern. Viele der so liebgewonnenen Distinktionen sind im eigentlichen Sinne gegenstandslos geworden. Das Begriffspaar 'analog' und 'digital' dürfte zu diesen sich künftig auflösenden Unterscheidungen gehören.

*Aber damit werden Bezugnahmen nicht willkürlich, Aussagen nicht beliebig, Referenzen nicht arbiträr, 'löst sich Wirklichkeit' doch nicht auf?*

Bilder zeigen nicht nur das Reale, sondern auch seine Referenzen. Das eben obliegt der weiterentwickelten Fähigkeit zur Montage im Zeitalter massenmedial erzwungener Fiktionen im Anschluß an André Malraux. Die Vermutung, ästhetische Erfahrung werde durch neue Technologien verformt oder gar zerstört, ist eine Konstante der Geschichte der Einbildungskraft und der

Bildsysteme. Sie wird auf jedem Niveau als Hinsicht auf unbekannte Bildformen und noch nicht selbstverständliche technische Prozesse zugleich neu und als Furcht vor dem Neuen aktualisiert. Die vordem triumphale Selbstermächtigung symbolisch ausdrucksstarker Bilder weicht einer Angst, daß alles an Wirklichkeit verschwinde und der Kultur verlöre, was sich in ihr (ihrem Begriff, Konzept, Feld) als bisher verbindlicher Lebensentwurf durchgesetzt habe. Turbulenz und Taumel, erschreckt oder horrorisiert, sind die Folge solcher Inversion von Realität und Imagination, Außen- und Innenwelt, wie schon die Beatles in einem ihrer seltenen wirklich bösen Songs, 'Helter Skelter', sangen: "your outside is in and your inside is out".

Das digitale Bild und die digitale Kamera, CD-Fotografie sowie die Möglichkeiten einer Nachbearbeitung des in Daten erfaßten Bildes - genauer, wie erinnerlich: Das Einrücken der Nachbearbeitung an die Ursprungsstelle des Bildes - verändern zwar Praxis wie Theorie des Bildes, nicht aber den Prozeß der Kunst. Von 'Bild' kann nicht mehr ontologisch (Ikonizität), sondern nur im Sinne erzeugter Fiktion geredet werden. Das fotografische Bild wird zum Rohstoff, zum Ausgangsmaterial. Man kann zweifelsfrei festhalten: Im Zeitalter der digitalen Fotografie gibt es schlechterdings keine Möglichkeit, ein gefälschtes von einem nicht-gefälschten Bild zu unterscheiden. Diese Unterscheidung ist gegenstandslos, sinnlos, vor allem aber unmöglich geworden.

Das fotografische Bild, einst als bestimmtes Zeugnis einer bestimmten und singular repräsentierten Realität verstanden, wird zum schlichten, beliebig modellierbaren Ausgangsmaterial für Erweiterungen. Damit wandelt sich nicht allein die Oberfläche des Bildes, sondern auch die Zeitstruktur des fotografischen Bildprozesses. Die bisherige Theorie des fotografischen Bildes erkennt als dessen Kernpunkt die Momentaneität punktueller Zeugenschaft, d. h. die Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Das fotografische Material heutiger technischer Bilder dagegen erweist das im Bild repräsentierte Gegenwärtige als Effekt eines auf Zukunft, nämlich Wirkungen, Ausgerichteten. Alles ist Endbild und Ausgangsmaterial zugleich. Wenn der Computer, der Rechenprozesse zuweilen durchaus nach nicht-programmatisch determinierten Gesichtspunkten vornimmt, auch nur ein Pixel ändert, handelt es sich streng genommen, auch wenn das nicht sichtbar wird, um ein anderes Bild.

Zusammengefaßt sind die wesentlichen Kennzeichen der Technologie des digital erstellten Bildes, was zugleich auf eine Umwälzung kultureller Grundlagenbegriffe wie Authentizität, Gegenstandsreferenz, Objektivität und anderer mehr hinausläuft: Es gibt keine ontologische, epistemologische oder technisch nachzuprüfende Unterscheidung zwischen Original und Fälschung mehr. Denn der Computer erlaubt auch, von beliebigen Bildern Fotonegative auszudrucken, die bisher vor Gericht als Originale unter bestimmten Umständen akzeptiert worden sind, wiewohl auch hierbei Verfälschungen am 'Original' möglich waren. Juristisch hat man die Konsequenzen daraus schnell gezogen: Konnten bei Tonaufnahmen schon lange Manipulationen vorgenommen, Teile ausgeschnitten, Geschwindigkeiten und Tonhöhen verändert werden, so ist aus vergleichbarem Grunde juristisch ein Bild, in welcher Form auch immer vorliegend, nun kein Beweisstück mehr - entgegen der Auffassung von Colin Powell. Jede Nutzung aus einem 'Archiv' erhöht die Leistungsfähigkeit und den Bestand des Originalen oder der Originale. Das Archiv oder Ursprungsgut wird mit jedem Akt des Gebrauchs nicht abgenutzt (wie noch bei den dokumentarischen Wachswalzen des Chemikers und Musikethnologen Erich M. von Hornbostel nach 1900), sondern vitalisiert und erweitert. Jede Nutzung ist eine Erweiterung, auch wenn sie nichts am Ausgangsmaterial ändert. Das digitalisierte Material altert nicht - sofern es in Aktualisierung gehalten wird. Es ist im strikten Sinne zeitlos, weil es nur im Moment der Aktualisierung, also einer gegenwärtigen Nutzung existiert. Für solche Archive ist der bisher konstitutive Aspekt der Zeit-Unterscheidungen in keiner Weise mehr verbindlich. Alles, auch das längst Vergangene, ist nur, sofern es im Modus des Gegenwärtigen 'da' ist. 'Archiv' ist nicht mehr eine das Vergangene zugänglich machende Sammlung, sondern schlicht die Bezeichnung von allem, was sich je aktuell in Gebrauch befindet, unbesehen seiner Herkunft und zeitlichen Indikation. Es löst sich in einem präsentisch wirksamen Fundus auf für je aktuelle Gesten einer Verwendung (die nicht mehr von ihrer Simulation unterschieden werden kann oder braucht), wobei in jedem Moment in diesen Fundus Neues integriert wird.

So erweitert sich mit dem Verschwinden der zeitlichen Differenz von Vergangenheit und Gegenwart die Summe der in dieser Matrix oder diesem Fundus verfügbaren Bilder und Tatbestände. Es gibt keine Objektreferenz mehr, die nicht dem Instrument der Rekonstruktion oder Konstruktion - also auch einer 'authentischen Fälschung' - unterliegen würde. Der Unterschied zu der herkömmlichen Weise der Retuschierung von Fotografien, besonders der Eliminierung unerwünschter Objekt-Tatbestände (z. Bsp. Trotzki auf den Fotografien eines gereinigten bolschewistischen Russland, wie es das Revolutionsmuseum in Leningrad früher orthodox vorgeführt hat) ist nicht, daß es weniger Zeit bräuchte für ihre Ausführung, sondern, daß es am Original nichts ändert, weil es das Original gar nicht gibt. Alles ist - real und potentiell - wahr und falsch, original und gefälscht, echt und unecht zugleich. Aber man erinnere sich der alten Bedeutung des 'Authentischen', das noch in der Zeit Luthers Ausdruck des Bezeugens einer Handlung eines Individuums für einen Zweiten durch einen Dritten, also durch und durch mediatisiert war. Solche Zeugenschaft bezieht sich auf die Glaubwürdigkeit der Anerkennung des Bezeugten durch einen Rezipienten und sagt nichts isoliertes über den ausgesagten Sachverhalt in Bezug auf diesen selbst. Im Wortlaut steckt also bereits die heute digitaltechnisch radikalisierte Konsequenz, daß Objektivität ganz auf der Seite ihrer Anerkennung angesiedelt ist und ohne lebensbdige Integration in den Prozeß der Rezeption gar nichts besagt.

*Aber ist denn nicht die Multiplikation der Bilder, ist nicht die alles erschlagende Bilderflut ein vollkommen neues Problem, das alle solche Betrachtungen verändert?*

Die Anforderung an die Reizverarbeitung steigt historisch signifikant - individuell wie kollektiv. Was früher zu einem Nervenzusammenbruch wegen Überforderung geführt hätte, wird heute problemlos automatisiert. Das Rauschen des Selektionierten und Ausgegrenzten läuft mit, ist aber kein Problem. Nicht immer war der visuelle Sinn der dominante für die Bewältigung des Alltags, besonders nicht in einer noch nicht technisch mediatisierten Alltagswelt. Das bedeutet aber nicht, daß damit 'Bilderflut' als solche und überhaupt erst geschaffen worden wäre. Man muß nur auf Zeugnisse der religiösen Visionärinnen und Visionäre verweisen, von Teresa von Avila, des heiligen Antonius' in der Wüste. Deren Beschreibungen eines unvergleichlichen, unvorstellbaren Überwältigtwerdens zentrieren sich alle in der Übermacht der Bilder und Töne. Wenn es angemessene Beschreibungen von Bilderflut gibt, dann sind sie in den Zeugnissen dieser religiösen Ekstatiker enthalten. Die Arbeit des Gläubigen und des Asketen bestand nur in der Bewältigung dieser ununterbrochen anstürmenden Bilderfluten - und zwar nicht mittels Selbsthaltung, sondern im Durchlauf durch die Gespenster und Monstren der Bilder. Man mußte es aushalten, um es dann im Rauschen - und zwar im weissen Rauschen, das dem der Neurologie vergleichbar ist - wegselektionieren zu können. Als Tatbestände wurden die Bildmächte demnach gerade nicht geleugnet, sondern nur negativ bewertet hinsichtlich ihrer Effekte, bzw. der Moral, die in diesen zum Ausdruck kam. Das entspricht den sonstigen Askesetechniken, die ja in aller Drastik der Mittel der Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit dienten: Hunger, Delirien, selbstinduzierte Schlaflosigkeit, Geißelung, Schmerz, fiebriges Phantasieren, biologisch gestützte oder nur theologisch induzierte Halluzinationen etc.

Der Asket, hierin guter Dialektiker, verstärkte die Wirkung dieser Bilder, um ihrer gerade durch die Steigerung des Unerträglichen habhaft werden zu können. Delegierte Simulation zum Zwecke der Dissimulierung könnte man so etwas nennen. Affirmatives Sich-Aussetzen zwecks Steigerung des Gefürchteten - das erwies sich als taugliche Schmiede des wahren Glaubens. Wenn man die Unerträglichkeit der einstürmenden Bilder bewältigt hat, dann war man fähig für das, worauf es eigentlich ankam: die reine, eben bilderlose Gottesschau. Es ging niemals um die Erfahrungen der Bilder, sondern ausschließlich und jederzeit um die der Bildwirkungen. Die Asketinnen und Asketen waren - und so lebten sie es auch - Medien einer affirmierten Bilderflut, wenn auch mit einem substanziiell anderen Ziel. Nur dieses Ziel, nicht das Phänomen ist verschieden zur heutigen Lage. Und dies scheint der wesentliche Unterschied zu sein, nicht die formale, mediale oder bildtechnische Unterscheidung.

Entsprechendes merkt der Religionshistoriker Ernst Benz zu den Visionen an. Nach ihm steht die 'Vision' für "Öffnung des inneren Auges". Zwar dominiert bei den Visionen der Gesichtssinn, das Auge, aber die visionären Erfahrungen laufen auf mehreren Kanälen und sind oft mit erläuternden Auditionen, der Götter Stimmen und Unterweisungen, verbunden. Der Bildklang im Begriff 'Vision', die Umschreibung von Gesichtern und Schauen sind für echte Visionserlebnisse nur technische Hilfsmittel. Grundsätzlich gilt sowohl für die theologische wie für die psychologische Interpretation der visionären Erscheinungen, daß die menschliche Sprache sich als unzureichend für die Beschreibung wirklicher Visionen herausstellen wird. Die Sprache der Visionen sei in erster Linie eine Bildersprache. Die Berichte der Visionäre sprechen oft von etwas, was vor den Bildern, vor den unterscheidbaren Tönen, vor der Aktivierung ihrer geistlichen Wahrnehmungsorgane und vor ihrer Unterscheidung mittels Denkkategorien liegt. Zur eigentlichen Vision gehört grundsätzlich die Erfahrung des Verlustes aller menschlich zentrierten Fähigkeiten, also auch des visuellen Unterscheidungsvermögens. Meister Eckhart beurteilt die Verwendung von Bildern in der Beschreibung der Visionen entsprechend negativ. Jede Verzerrung des Transzendenzerlebnisses wird durch ihn radikal abgelehnt. Die reine Schau ist bildlos, unsagbare, gestaltlose Gottesschau.

Medienhistorisch entscheidend ist die Bezugnahme der Erläuterung der Vision durch Verweise auf technische Medien, die der Visionsforscher und Religionswissenschaftler Ernst Benz in seinem Buch 'Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt' (Stuttgart 1969, S. 163) vornimmt. Die Bilder sind nicht einfach diaphan, durchscheinend, nicht nur Projektionen oder gar verzerrt unfertig: "Es ist durchaus nicht so, wie man zunächst annehmen möchte, daß die Visionen gleich als fertige Bilder in ihrer eigenen visionären Dimension auftreten. Die technische Analogie zur Vision ist nicht die Projektion eines Diapositivs, durch die ein fertiges farbiges oder schwarz-weißes Bild auf eine leere Leinwand geworfen wird, sondern ist eher der Ablauf eines Filmes, der die verschiedenen Möglichkeiten der Fernaufnahme, der Nahaufnahme, der Großaufnahme von Einzelausschnitten oder Einzelszenen, des Auf- und Abblendens, des Übereinander- oder Nebeneinanderkopierens verschiedener Bildausschnitte oder Szenen, ja sogar der Trickaufnahmen verwendet und auch die verschiedensten Möglichkeiten der Kombination von Bild und Ton, der vorausgehenden, synchronisierten oder nachfolgend gesprochenen Erläuterungen, der Tonuntermalung und der Geräuschkulisse besitzt."

*Gibt es von daher eine sogar metaphysische Begründung der Ausreizung von quälenden Bildansprüchen, Bildwirkungen, Übersteigerungsfiguren, kurzum für die Projekte der modernen europäischen Avantgarden?*

Es ist sachlich richtig und geboten, von den Selbstformungsanstrengungen der visionären Asketen aus, die sich den Bildwirkungen vorbehaltlos öffneten, die massive Reizfigur der Avantgardisten nachzuzeichnen, die ihr absolutes Moment einer durchschlagenden Erleuchtung immer wieder gegen solches bildhafte Vorstellen richteten und die deshalb neidisch waren auf alles, was das Leben der Kunst voraus hat. Zuletzt hat Karlheinz Stockhausen, übrigens in bewundernswert präziser Offenheit und Vorurteilslosigkeit, diesen Mechanismus einer komischen Sehnsucht nach dem Schmelzpunkt des erlösenden Absoluten, das, durch die Höchstleistungen der Künste ausgelöst, als ästhetische Intensität wiederkehrt, beschrieben im September 2001 im Anlitz des religiösen Aktivismus von Fundamentalisten, die wie die Künstler keine Rücksicht auf die positiven oder pragmatischen Tatsachen des Lebens nehmen möchten. Die Fragestellung der Avantgarde im Hinblick auf vordem unausdenkliche Bildwirkungen wird besonders prominent in der aktuellen Theaterszene untersucht. Was und wie kann die Kunst darstellen, was das Leben überbietet? Die Frage kann man auch anders stellen: Wie können Bilder, die schlicht nur das Reale verzeichnen, in der angeblich 'freien' Imagination reizvoll, anhaltend und entscheidend überboten werden? Die vollkommene Überbietung des Vorstellbaren, das war, was Stockhausen versuchte, das ist, was in der Tradition des Theaters und seiner Weiterungen seit Artaud, Grotowski, dem Living Theatre, seit Pasolini die Tradition bis hin zu einem Johan Kreschnik bestimmt. Nur: Was bleibt, wenn man den Diskurs des Symbolischen verläßt?

Im März 2001, während der Vorbereitung von Beiträgen zur 25. Biennale von São Paulo waren, unter anderem in der 'Folha de São Paulo', Bilder von den Gefangenenmeutereien in Brasilien, insbesondere den Gefängnissen von São Paulo zu sehen. Die Bilder bleiben unbeschreiblich: Sie zeigen eine Knechtung, Demütigung, Radikalisierung, eine achtlose und schnöde Verwerfung von Leben, ob menschlich oder nicht, die jeden Versuch einer Überbietung des Schreckens des Lebens im Namen der Dramaturgie der schrecklichen Künste weit hinter sich läßt, sie blamiert, im eigentlichen Sinne als obszön, nämlich schwach, hilflos und nichtssagend erscheinen läßt. Das ist natürlich auch eine Frage der Perspektive, weil die Bildwelt von Kafka über Pasolini zur RAF, die ein Kreschnik ausmalt, demgegenüber eine unvermeidlich luxurierende europäische Perspektive wiedergibt. Die Frage ist also: Erreichen die schreierischen Inszenierungen von Kreschnik und von - pauschal genommen - Schlingensief, Haussmann und Castorf die Ungeheuerlichkeit der Realität, wie sie jeder Gefängnisalltag (und die Pressefotografie) der dritten Welt liefern? Ich denke: Nein. Der reale Schrecken, das Schreckliche des Realen - das scheint heute bestenfalls im schmerzlichen Wahnsinn einer Sarah Kane auf, aber bereits nicht mehr im schon vergessenen Furor eines Werner Schwab. Der Reigen des Terrors und der Folterungen der geschundenen Körper der Welt ist kein Objekt für die avantgardistischen Spiele einer auf das Laute setzenden, das Publikum doch nur abstumpfenden Inszenierung der europäischen Theater, die ihren Bilderexzeß aus einer schlecht verhohlenen Angst vor der Macht der wahren Bilder bezieht und, je lauter, je ohnmächtiger, die Reize der unerträglichen Bilder an die Stelle des jedes Bild skandalisierenden Realen setzt - eben gerade weil sie das Bild als solches zutiefst fürchtet.

Wie in allen Bilderkriegen spielt auch hier - in diesem Argument wie in den erwähnten Beispielen - die Suggestion der allergrößten Bildwirkungen die entscheidende Rolle. Aber wie jeder Bilderkrieg seit dem Byzanz des 8. Jahrhunderts zeigt, sind nur die Bilderfeinde in der Lage, die Kraft der Bilder ernst zu nehmen. Alle Ikonophilie, im Namen welcher Attitüde auch immer, ob im avantgardistischen Schrei- und Körperverletzungsballett der gegenwärtigen Regie-Elite der deutschen Theater oder in den Bilderlügen von Colin Powell, ist nur Überreizungsgeste, Eitelkeitsritual, die vor der wirklichen Gefahr der Bilder längst kapituliert haben. Noch jede Überbietung und Ekeltechnik der Avantgarde schlägt schnell und unvermeidlich um in Abstumpfung. Elend wie Erfolg und Ende der Avantgarden münden in ihre Steigerung, ihre Flüchtigkeit, ihren Überbietungszwang, der in ihrem Verschwinden notwendig zur Wirklichkeit und zu ihrem Ende kommt und nicht einfach nur dort 'kulminiert'. "La réalité dépasse la fiction"? Jedenfalls könne man, so Friedrich Dürrenmatt, das Wirkliche nur an Wendemarken dessen angemessen verstehen, was die Dramaturgie der schlimmstmöglichen Wendungen zu Tage zu fördern vermöchte, durch die Reihe und Verkettung permanenter negativer Peripetien sichtbar werden lasse.