

Bilderstatus.

Für METROPOLIS, Berlin '91.

Es geht, bei den Bildern in dieser Ausstellung, vorwiegend um Gemälde und Fotoarbeiten, also um 'stille' Bilder. Das uns umgebende Bilderuniversum besteht zum entscheidenden Teil aus bewegten und tönenden Bildern. Das wirft die Frage auf: welchen Status haben 'stille' Bilder inmitten der allgemeinen Bilderströmung und dem allgemeinen Bildergetöse? Die naheliegende Antwort, es seien Inseln für Kontemplation, und wir ruderten zu ihnen gegen den tosenden Strom, um uns an ihren Gestaden (zum Beispiel in Ausstellungen wie dieser) zu sammeln, verdient, bedacht zu werden, und sollte nicht kritiklos hingenommen werden. Das will der vorliegende Aufsatz zu tun versuchen.

Angenommen, man würde einem Menschen in Lascaux und einem im Floranz der Medici zu erklären versuchen, dass sich manche der gegenwärtigen Bilder bewegen. Das würde zu Missverständnissen führen. Der Lascauxmensch würde meinen, dass solche Bilder von Höhle zu Höhle wandern. Und der Florentiner würde behaupten, dass sich auch seine Bilder bewegen, seit man begonnen hat, auf Leinwand statt Zimmerwand zu malen. Daher wäre zu sagen, dass die gegenwärtigen Bilderrahmen ungefähr ebenso unbeweglich geblieben sind wie einst, und dass sich in diesem buchstäblichen Sinn ihr Status nicht erheblich geändert hat; es sind weiterhin Gegen-'stände'. Was in Bewegung geraten ist, ist das im Rahmen ersichtliche Schauspiel; es ist nicht mehr Szene sondern Vorgang. Daraus würde der Lascauxmensch schliessen, dass sich in unseren Bildern Schatten bewegen, wie bei seinem Lagerfeuer auf Höhlenwänden. Man müsste ihm erzählen, dass unsere Schatten färbig sind, und dass sie sich nicht nur entlang der Wandoberfläche bewegen, sondern auch aus dem Felsinneren aufzutauchen und dorthin zurückzukehren scheinen. Der Florentiner würde dann vielleicht meinen, solche Bilder seien eigentlich Fenster. Hier auf müsste man antworten, dass sich in solchen Bildern nicht nur, wie im Fenster, die Aussicht bewegt, sondern auch das hinaussehende Auge, dass es in die Aussicht vordringen kann, und auch einen grösseren Abstand dazu nehmen.

Um die damit gestiftete Verwirrung noch zu vergrössern, könnte man hinzufügen, dass solche bewegte Bilder auch tönen. Zuerst würden wohl beide, der in Lascaux und der Florentiner, die Sache so verstehen, dass solche Bilder beim Transport von Höhle zu Höhle oder von Kirche zu Kirche klappern. Später würden sie annehmen, dass die sich bewegenden Schatten vom Geheimnis des Schattenreichs flüstern. Man müsste ihnen erklären, dass die bewegten Gestalten im Bild laut reden, lachen und singen, dass der Donner im Bild kracht, die Regentropfen trommeln, und vor allem dass, unerwarteterweise, der ganze Bildvorgang in andere, zum Beispiel musikalische Töne getaucht ist. Darauf würden wahrscheinlich beide, der in Lascaux entschieden und der Florentiner zögernd, von solchen Bildern behaupten, es seien alternative Realitäten, andere Wirklichkeiten.

Dem würde man nicht zustimmen können. Man würde darauf hinweisen müssen, dass derartige Bilder zwar sichtbar und hörbar sind, aber nicht tastbar, riechbar und schmeckbar. Und vor allem darauf, dass wir uns gegen die Bildgestalten nicht stossen können. Das würden die beiden nicht als Gegenargument akzeptieren. Der Mensch aus Lascaux wür-

de behaupten, es gäbe andere Realitäten als jene des wachen Erlebens, zum Beispiel die Traumwelt und das Totenreich, und derartige Bilder seien eben zu solchen anderen Wirklichkeiten zu zählen. Und der Florentiner, er habe nach unserer Schilderung Vertrauen zu unserer Bildtechnik gewonnen, und er sei überzeugt, wir würden in Zukunft tastbare, riechbare, schmackhafte und anstößige Bilder herstellen können. Man wäre gezwungen, beiden beizustimmen. Und erschwerend hinzuzufügen, dass wir eben beginnen, bisher Unersehbares und Unerhörtes, zum Beispiel Algorithmen, in die vierte Dimension gekrümmte Körper, oder Schwingungen jenseits unserer Sinnesfähigkeit, in derartigen Bildern zu sehen und zu hören. Darauf würden wohl beide, jener aus Lascaux und der Florentiner, einstimmig erklären, an unserer Stelle würden sie nur noch solche Bilder, und nicht mehr die vergleichsweise langweilige sinnliche Welt betrachten.

Hier müsste man einräumen, dass dies tatsächlich der Fall ist. Die Leute hocken tatsächlich die meiste Zeit vor den relativ unbeweglich gebliebenen Bilderrahmen, um sie anzustarren. Darauf würden beide fragen, wie denn die Bilder vor die Hockenden hingestellt werden. Die Antwort darauf würde beide entsetzen. Man hätte nämlich zu sagen, dass die Bilder eigentlich gar nicht dort stehn, wo die Leute hocken, sondern an einem für die Hockenden unzugänglichen Ort, und dass sie von dort aus in Richtung der Hockenden ausgestrahlt werden. Das Entsetzen der beiden Fragesteller hätte zwei Seiten. Die eine Seite: Wenn die sich bewegenden Bilder von einem unzugänglichen Ort aus in die relativ unbeweglichen Rahmen ausgestrahlt werden, dann bewegen sie sich als Ganzes, und dabei bewegt sich alles in ihnen. So eine Doppelbewegung, bei welcher sich der Bildinhalt anders bewegt als das ganze Bild, ist eine entsetzliche Schraube. Die andere Seite: Bei so einer Ausstrahlung starren zahlreiche Hockende durch zahlreiche Bilderrahmen hindurch im gleichen Augenblick ins gleiche Bild, und durch das gleiche Bild hindurch auf den gleichen unzugänglichen Ort hin. Dort treffen alle die Blicke auf einander, aber ohne einander zu sehen. Das ist entsetzlich, dass alle diese Leute die gleiche Ansicht haben, und gerade deshalb für einander blind sind. Angesichts einer derartigen höllischen Schraube, die zu derartiger Blindheit führt, würden wohl beide Besucher aus der Vergangenheit um den Rücken wenden, und nicht länger bei uns weilen wollen.

Man würde zwar selbst am liebsten mit den beiden ziehn, um der blendenden und betäubenden Bilderflut zu entweichen, und um die Bilder der Frührenaissance oder der frühen Stiere und Pferde zu geniessen, aber so ein Ausflug kann nicht gelingen. Wohin immer man nämlich Exkursionen macht, dorthin schleppt man die Apparate mit, aus denen die blendenden und betäubenden Bilderfluten strömen. Jede Ausstellung von Bildern der Frührenaissance ist Teil eines Filmszenarios, selbst wenn dieser Film nie gedreht werden sollte. Und jeder Besuch der Höhle von Lascaux (oder der daneben erbauten Simulation) ist Teil eines Fernsehprogramms, selbst wenn dieses Programm nie realisiert werden sollte. Die Apparate, die wir überall mitschleppen, müssen gar nicht mehr vor unseren Büchern baumeln. Wir haben sie alle bereits im Bauch, und sie knipsen, rollen und winden sich in unserem Inneren. Wir sind der tönenden Bilderflut geliefert.

Wir können nicht gegen den Bilderstrom in Richtung der guten alten Bilder rudern, sondern müssen, wenn wir nicht ertrinken wollen, entweder schneller zu rudern versuchen als der Strom, oder seitwärts in der Hoffnung, einen Ankerplatz zu finden. Da wir die guten alten Bilder nicht mehr hieherherstellen können, müssen wir entweder noch weit neuere bewegte und tönende Bilder herstellen als es die uns umspülenden sind, oder wir müssen 'stille' Bilder herstellen, welche die Bilderflut überragen. Diese Behauptung kann nicht einfach so stehn, sondern sie muss gestützt werden. Zuerst muss plausibel gezeigt werden, warum wir zu den alten Bildern nicht zurückkehren können. Dann, wie wir die uns mit Ertrinken bedrohenden Bilder technisch, ästhetisch und existenziell überspielen können. Und schliesslich (und das ist die eigentliche Aufgabe dieses Aufsatzes), wie (und ob überhaupt) wir 'stille' Bilder als Schutz und Rettung vor den bewegten und tönenden herstellen können.

Die guten alten Bilder wurden hergestellt, wann immer jemand Abstand von seinem Umstand nahm, um ihn zu ersehen, und das Ersehene für andere zugänglich zu machen. Dieser Schritt zurück aus dem objektiven Umstand ins Subjektive, und die darauf folgende Wendung ins Intersubjektive ist eine ausserordentlich komplexe Geste, und die beiden oben vorgeschlagenen Beispiele können sie illustrieren. Der Mann in Lascaux trat von seinem Umstand, etwa einem Pferd, ins Subjektive zurück, und er ersah das Pferd von seinem subjektiven Standpunkt. Das war eine flüchtige und private Ansicht, und sie musste festgehalten und veröffentlicht werden, um andere daran teilnehmen zu lassen. Um dies zu tun, verschlüsselte der Mann in Lascaux das Ersehene in Symbolen, und befestigte diese Symbole mittels Erdfarben und Spaten an eine Felswand. Wer den Code kannte und vor die Wand trat, der konnte die Ansicht entschlüsseln und die Botschaft empfangen. Die Geste des Florentiners unterschied sich davon nicht wesentlich, sondern nur in einer Hinsicht. Der Umstand, von dem der Florentiner zurücktrat, war nicht ebenso objektiv, sondern bereits von vorangegangener Subjektivität durchtränkt, es war etwa eine biblische Szene. Das bedeutet, dass der Code, in welchen der Florentiner seine Ansicht verschlüsselte, aus vorangegangenen Symbolen bestand, in welche der Florentiner einige eigene fügte. Anders gesagt: das Bild in Lascaux ist prä-historisch, und kann immer wieder von jedem Empfänger auf seine ihm eigene Methode entschlüsselt werden; und das Bild des Florentiners ist historisch, und man muss die Geschichte kennen, um es zu entziffern.

So können Bilder nicht mehr hergestellt werden. Die moderne Wissenschaft hat seit Descartes Abstand vom Umstand genommen, und seit der Erfindung der Fotografie hat sie Apparate dorthin gestellt, um das dort Ersehene festzuhalten und zu kodifizieren. Sollte die oben beschriebene komplexe Geste des Bildermachens "Imagination" genannt werden, so ist zu sagen, dass die moderne Wissenschaft und Technik die Imagination von Menschen in Apparate abgeschoben hat, um sie zu perfektionieren. Bilder können auf die gute alte Methode nicht mehr hergestellt werden, weil kein Mensch fähig ist, mit seinen Apparaten zu konkurrieren. Und die Sache ist noch vertrackter. Wann immer wir ein Bild in Lascaux und Florenz betrachten, stehn wir auf dem Standpunkt der Apparate, weil unser ganzes Weltbild von ihnen geprägt ist. Demnach empfangen, das heisst entschlüsseln wir die alten Bilder im Kontext des modernen Weltbilds. Apparatisch.

Da uns die Flucht aus der Bilderflut zurück zu den alten Bildern verwehrt ist, können wir die Flucht nach vorn zu neuen Bildern versuchen. Was so entsetzlich an der Bilderflut ist, sind drei Dinge: dass sie an einem für ihre Empfänger unerreichbarem Ort hergestellt werden, dass sie die Ansicht aller Empfänger gleichschalten und dabei die Empfänger für einander blind machen, und dass sie dabei realer wirken als alle übrigen Informationen, die wir durch andere Medien (inklusive unsere Sinne) empfangen. Das erste Ding besagt, dass wir den Bildern verantwortungslos, aller Antwort unfähig, gegenüberstehen. Das zweite Ding, dass wir daran sind, zu verdummen, zu vermassen, und allen menschlichen Kontakt zu verlieren. Und das dritte Ding, dass wir die weitaus meisten Erlebnisse, Kenntnisse, Urteile und Entscheidungen den Bildern zu verdanken haben, dass wir demnach von den Bildern existenziell abhängig sind. Betrachtet man die Sache näher, dann stellt man fest, dass alle drei entsetzlichen Dinge nicht in den Bildern selbst, sondern der Art liegen, wie die Bilder geschaltet sind, um ihre Empfänger zu erreichen. Das Entsetzen liegt in der "Kommunikationsstruktur", oder, um dies einfacher zu sagen, in den materiellen und/oder immateriellen Kabeln. Sollte man die Kabel umschalten können, dann wäre das Entsetzen behoben. Es stellt sich aber dabei heraus, dass auch die Bilder selbst dadurch anders werden würden.

Vereinfachend lässt sich die gegenwärtige vorwiegende Schaltungsart so beschreiben: Die Bilder werden an einem Sender hergestellt, und von dort an Empfänger bündelförmig mittels Kabeln verteilt, welche nur in einer Richtung, nämlich "Sender-Empfänger" übermitteln. Das hat zur Folge, dass die Empfänger verantwortungslos sind, weil die Kabel ihre etwaigen Antworten nicht übermitteln. Dass die Empfänger zugleich alle die gleiche Botschaft empfangen, und daher die gleichen Ansichten haben. Dass sie einander nicht erblicken, weil die Kabel keine Querschaltungen gestatten. Und dass die Bilder als Realitäten empfangen werden, weil die Schaltung keine Kritik an den Bildern zulässt. Würde man die Bilder umschalten, nämlich in eine Vernetzung von reversiblen Kabeln, dann wäre das Entsetzen behoben. Jeder Empfänger wäre verantwortlich, weil zugleich auch Sender, und von daher an der Herstellung der Bilder aktiv beteiligt. In Jeden Vernetzungsknoten würden die Bilder prozessiert werden, und daher hätte jeder Empfänger eine andere Ansicht als alle übrigen mit ihm Vernetzten. Alle Beteiligten wären mit einander in ständiger dialogischer Verbindung. Und der Wirklichkeitsgehalt der Bilder wäre dank diesem Dialog einer ständigen Kritik unterworfen. Dieses Umschalten der Bündel in Netze, und dieses Reversibilisieren der Kabel heißt "telematische Informationsgesellschaft".

Dazu ist zuerst zu sagen, dass die eben geschilderte entsetzliche Schaltungsmethode nicht nur bewegte tönende Bilder, sondern ebenso anders verschlüsselte Informationen schalten kann, wenn sich auch ihr Entsetzen erst völlig im Film und im Fernsehen herausstellt. Die verbündelte Schaltung beginnt mit dem Buchdruck, besonders bei Zeitungen und Zeitschriften, und sie kennzeichnet ebenso die Verteilung von 'stillen' Fotos wie von Radiotönen. Zweitens ist dazu zu sagen, dass die Vernetzung von reversiblen Kabeln keine Utopie ist, sondern seit mindestens der Einrichtung des Postverkehrs tatsächlich funktioniert, im Telefon - und Telegrafennetz

ihre technische Reife erreicht hat, wenn sie auch erst im reversiblen Vernetzen von Computerterminalen und Plotters bewegte tönende Bilder einnimmt. Dennoch: obwohl die verbündelnde Schaltungsmethode Jahrhunderte alt ist, und obwohl die Umschaltung in Netze schon längst vor sich geht, ist erst in der gegenwärtigen Lage der volle Impakt ersichtlich, nämlich das Umschalten von bewegten tönenden Bildern aus Filmen und Fernseh in vernetzte synthetische Computerbilder.

Wir können den gewaltigen Umschlag, der auf dieses Umschalten folgen wird, bereits jetzt an den vorwiegend jungen Menschen beobachten, die da vor den Terminalen hooken, und an den Bildern, die sie dabei dialogisch erweugen. Diese über dem Horizont der Jahrtausendwende auftauchende neue Generation von Bildermachern und Bilderverbrauchern hat, auf ihrer Flucht nach vorne aus der Bilderflut, das Entsetzen der Verantwortungslosigkeit, Vermassung, Verblödung und Entfremdung tatsächlich überwunden, und ist daran, eine neue Gesellschaftsstruktur, und damit auch Realitätsstruktur in die Wege zu leiten. Und die neuen, synthetischen Bilder, in denen abstraktes Denken ansichtig und hörbar wird, und die im Verlauf des neuen kreativen Dialogs hergestellt werden, sind nicht nur ästhetisch sondern auch ontologisch und epistemologisch weder mit den guten alten Bildern, noch mit den gegenwärtig uns umspülenden, vergleichbar.

..-.-.-..

Aber nicht nur diese Flucht nach vorne ins neue Jahrtausend aus der entsetzlichen gegenwärtigen Bilderflut steht uns offen, nachdem uns die Apparate den Weg zu den Bildern der Vergangenheit unmöglich gemacht haben. Es gibt noch einen anderen Ausweg, nämlich das Herstellen von 'stillen' Bildern, welche hinterlistigerweise die Bilderspielenden Apparate überlisten sollen. Um diesen scheinbar simplen, gatsächlich aber äusserst komplexen Umweg aus der Bilderflut in die kontemplative Stille einzusehen, so wie er sich in dieser Ausstellung als Gemälde und Fotoarbeiten äusserst, muss zuerst der Begriff 'Apparat', und dann der Begriff 'List', wennauch innerhalb der diesem Aufsatz gesetzten Grenzen, bedacht sein.

Apparate sind technische Vorrichtungen, und Technik ist Anwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse auf Phänomene. Wissenschaftliche Erkenntnisse sind solche, welche dank einem methodisch durchgeführten Abstandnehmen von den Phänomenen gewonnen werden. Daher sind Apparate Vorrichtungen, in welchen der Wissenschaftliche Schritt zurück aus den Phänomenen technisch umgedreht wird. Anders gesagt: es sind Vorrichtungen, in welchen aus Abstraktem ins Konkrete gedreht wird. Zum Beispiel aus mathematischen Gleichungen in Bilder, wie im Fall von Fotoapparaten. Gleichungen der Optik, der Chemie, der Mechanik und ähnliche werden mittels Fotoapparaten als Bilder ersichtlich. Oder: die Phänomene, aus welchen die Gleichung abstrahiert wurden, erscheinen konkret auf Fotos.

Aus dieser (viel zu verkürzten) Schilderung wird ersichtlich, dass apparatische technische Bilder wie Fotos (und alle darauf folgenden) im Vergleich zu alten Bildern umgekehrt eingestellt sind. Die alten sind subjektive Abstraktionen von Phänomenen, die technischen sind Konkretionen von objektiven Abstraktionen. Aus dieser Umkehrung sind die meisten Missverständnisse im Empfang der technische Bilder erklärlich, und vor allem jenes, das in den technischen "objektive Bilder

der Umwelt" zu sein glaubt. Fotos, Filme, Videos, und überhaupt alle technischen Bilder sind von Apparaten hergestellt, welche objektive Erkenntnis programmgemäß kodifizieren, und nur wer diesen Code kennt, kann solche Bilder tatsächlich entziffern. Da die Kenntnis des Codes wissenschaftliche Kenntnis voraussetzt, ist der 'normale' Empfänger analphabetisch im Verhältnis zu diesen Bildern. Der Fernsehempfänger weiss beinahe nichts von den Regeln der Elektromechanik, Optik und Akustik auf welchen der Apparat beruht, und entziffert die Bilder daher nicht, sondern hält sie eben für objektiv richtig.

Diesem allgemeinen Bilderanalphabetismus zum Trotz (oder gerade auf Grund dieses Analphabetismus) wird die apparatische Sichtweise zwingend. Wir schauen alle, als ob wir ständig durch eine Kamera schauen würden. Zwar ist inzwischen die Objektivität der wissenschaftlichen Erkenntnis, so wie sie sich in den Apparaten konkretisiert, von verschiedenen Seiten her in Frage gestellt, aber diese Fragen dringen nicht bis zum Empfänger von Bildern und Tönen. Es lässt sich daher sagen, dass das Entsetzen der Bilderflut, von dem die Rede war, unterlaufen werden könnte, wenn es gelingen sollte, die die Bilderflut speienden Apparate zu hinterspielen.

Dem Begriff "List" ist auf dem Umweg über das Lateinische und Griechische am besten auf den Leib zu rücken. Es gibt das lateinische "ars", das ursprünglich etwa "Gelenkigkeit" meint, wobei vor allem am Handgelenk gedacht wird. Eins der Verben des Substantivs "ars" ist "artikulieren", also vor allem die Hand drehen und wenden. Selbstredend übersetzt man "ars" als "Kunst", aber sollte dabei an die Hauptbedeutung "Wendigkeit" nicht vergessen. Das griechische Äquivalent von "ars" ist "techné", und es meint ursprünglich Holzbereitung. Aber "techné" setzt "mechané" voraus, im Sinn von Wendigkeit im Bereiten (von Holz zum Beispiel). Also eigentlich "mechaiké techné". Die wieder kommt vom uralten "magh", das wir im deutschen "Macht" und "mögen" wiedererkennen. Der ganze Kontext wird deutlich, wenn von Ulysses, dem Hersteller des trojanischen Pferdes, gesagt wird, er sei "polymechanikos", was etwa Erfinder meint und als "der Listehreiche" übersetzt wird.

Apparate sind listige Vorrichtungen, es sind Maschinen, sie funktionieren mechanisch, es sind Machinationen, kurz: sie sind technisch. Um es deutsch zu sagen: Apparate sind künstlich. Und gerade weil sie listig, mechanisch, technisch, kurz künstlich sind, können sie über-listet werden. Sie können dank akrobatischer Artistik, dank puzelbaumschlagender Kunst wie Handschuhe umgestülpt werden. Daran sind jene engagiert, die gegenwärtig 'stille' Bilder herstellen, auch wenn sie sich selbst nicht immer dessen bewusst sein sollten. Jedes gegenwärtig erzeugte 'stille' Bild, sei es auf welche Methode wie immer und mit welcher Absicht auch immer hergestellt worden, ist ein hinterlistiger Versuch, Apparate zu überlisten, und daher aus der Bilderflut herauszuragen. So ein Bild weigert sich, bündelförmig verteilt zu werden, weil es sich strukturell gegen den Apparat stemmt, und die Akrobaten, die solche Bilder inmitten der Bilderflut herstellen und standhaft daraus heraushalten, verdienen (vielleicht als einzige) den Namen "Künstler" im eigentlichen Sinn, nämlich listige Umdreher und Wender der die entsetzliche Bilderflut speienden Apparate.

Der vorliegende Aufsatz wird in Unkenntnis der Fotoarbeiten und Gemälde geschrieben, die hier ausgestellt werden sollen. Der Autor kennt nur ungefähr die Absicht der METROPOLIS-Organisatoren. Der Leser wird daher die hier folgenden Überlegungen mit den ausgestellten Bildern zu vergleichen haben; er wird zu urteilen haben, inwieweit die ausgestellten Bilder den hier vorgebrachten Kriterien entsprechen.

Der weitaus grösste Teil aller Fotos (und es sind ihrer unüberblickbare Legionen) bezeugt die im Fotoapparat vorprogrammierte Absicht. Es geht um Bilder, die listigerweise, technisch, hergestellt wurden, um den Anschein von Objektivität im Empfänger auszulösen. Derartige Fotos hätten eigentlich auch ohne Intervention eines Fotografen hergestellt werden sollen, dank Selbstauslöser, denn ihr eigentlicher Hersteller ist der Techniker, der die Kamera entworfen hat, und die Industrie, die den Techniker angestellt hat. Das wird bei sogenannten Amateurfotos deutlich: der Knipser hat nichts anderes getan als der Selbstauslöser: Befolgung der immer einfacher (verbraucherfreundlicher) werdenden Gebrauchsanweisung. Aber auch die weitaus grösste Zahl der sogenannten "künstlerischen" Fotos gehören zu dieser Bildart. Der künstlerische Fotograf versucht, aus dem Kameraprogramm etwas herauszuholen, das bisher noch nicht herausgeholt wurde; er versucht, "originelle" Bilder zu machen. Aber auch der Selbstauslöser wird dies tun, wenn man ihm genügend Zeit lässt. Und er knipst ja weit schneller als künstlerische Fotografen.

Es gibt jedoch eine ganz kleine Zahl von Fotos, auf denen die genau umgekehrte Absicht zu sehn ist. Hoffentlich gehören die hier ausgestellten dazu. Es geht dabei um den Versuch, das listige Kameraprogramm zu überlisten, und den Apparat zu zwingen, etwas zu tun, wofür er nicht gebaut ist. Die Absicht der Erzeuger solcher Fotos ist, Bilder herzustellen, die quer zur Bilderflut stehen, Bilder, in welchen Apparate gezwungen werden, gegen den apparatischen Fortschritt zu funktionieren. Das Ausstellen und das Betrachten solcher Bilder stellt eine Insel im Bilderozean auf, auf welche man nicht nur flüchtet, sondern von wo aus man versuchen kann, die aus der Hand geglittenen Zügel der Apparate wieder in den Griff zu bekommen. Derartige Ausstellungen und ihre Besucher sind daher als Leuchttürme anzusehn, die uns von Schiffbruch bedrohten Bilderräuber orientieren sollen.

Hier stellt sich die Frage, warum gerade Fotos, und nicht auch andere technische Bilder (etwa Videos oder Hologramme) auf diese Methode überlistet werden sollten. Das scheint auf den ersten Blick eine falsch gestellte Frage zu sein, denn gibt es nicht allerorts Ausstellungen von jeder Art von technischen Bildern, welche eben dieses Überlisten der Apparate versuchen? Aber näher betrachtet ist die Frage dennoch richtig. Alle bildererzeugenden Apparate ausser der Fotokamera sind noch nicht gänzlich ausgewertet worden, und bergen in sich noch Überraschungen für ihre Benutzer. Das gilt auch für die Filmkamera: man kann noch "experimentell" filmen. Und alle die oben erwähnten Ausstellungen sind solchen Experimenten mit Apparaten gewidmet. Aber die Fotokamera ist als völlig durchblickt, ja als redundant anzusehen, und viele Fotografen sprechen vom heranbrechenden Ende des Fotografierens. Wenn jemand gegenwärtig experimentelle Fotos macht, so weil er nicht begriffen hat, dass es da nichts mehr gibt, womit zu experimentieren. Und das erklärt, warum gera-

de Fotos wie Handschuhe in ihr Gegenteil umgedreht werden können; es gilt, einen bereits völlig automatisierbaren, und daher träge weiterlaufenden und weiterhin Millionen von Bildern speisenden Apparat zu überlisten.

Aber es gibt noch eine andere Erklärung dafür, warum gerade Fotos für ein Überlisten der Technik gut sind. Fotokameras sind, wie alle ihre Nachkommen, bildermachende Apparate, und Fotos sind auf ähnliche Methoden vervielfältigbare und verteilbare Bilder wie alle technischen Bilder. Aber Fotos sind still und haften an einer Oberfläche, während alle übrigen technischen Bilder sich entweder bewegen, oder tönen, oder beides, oder sogar in die dritte Dimension ausbrechen und Volumina werden. Daher sehen Fotos auf den ersten Blick so aus, als seien es "alte" Bilder, und tatsächlich gibt es vorapparatische Bilder (zum Beispiel Lithographien), die eine Brücke zwischen den "alten" Bildern und den Fotos bilden. Wenn man daher die Fotokamera überlistet zwingt man sie seltsamerweise, gegen das in ihr enthaltene Programm so etwas wie ein altes Bild zu erzeugen. Die Erzeuger derartiger Fotos sind in diesem Sinn bemüht, einen Apparat zu zwingen, zurück nach Lascaux zu fahren.

..-.-.-.-.

Die Verführung ist gross, dieses Argument auch auf jene Bilder auszuweiten, die gegenwärtig apparatlos, auf eine seit Lascaux im Grund wenig veränderte Methode, hergestellt wurden. Aus der hier eingenommenen Perspektive, die die gegenwärtige Bilderszene als eine von Apparaten gespiene Springflut ersieht, erschämen derartige Bilder als Ausbruchversuche, die in die gleiche Richtung wie die Fotoarbeiten weisen. Man soll dieser Versuchung zu widerstehen versuchen. Nicht hauptsächlich, weil die offizielle Kritik so tut, als sei die Geschichte der Bilder seit Lascaux (oder doch zumindest seit dem Beginn ~~der~~ unserer Zivilisation) mit der Erfindung der Apparate keineswegs zuende. Zwar mögen die Apparate aufs Bildermachen einen Einfluss gehabt haben, aber prinzipiell gibt es im 19. und 20. Jahrhundert eine Geschichte der plastischen Künste, ebenso wie im 17. und 18., man kann darin ebenso wie früher Tendenzen (Stile) unterscheiden, und die gegenwärtigen Gemälde sind mit ähnlichen ästhetischen Kriterien zu beurteilen wie etwa barocke. So eine Kritik muss, wenn sie konsistent sein will, den technischen Bildern den Status "Bild" eigentlich absprechen, oder zumindest behaupten, dass sie keine "Kunst" sind. Wenn so eine Kritik konsistent sein will, dann muss sie erklären, dass seit der Erfindung der Apparate die "eigentlichen" Bilder immer mehr aus dem Alltag verdrängt werden, immer elitistischer werden, und dass es für die Gesellschaft immer schwieriger wird (allerdings auch immer unnötiger) sie zu entziffern. Aber das ist nicht der Grund, warum man die offizielle Kritik nicht braucht, um der Versuchung zu widerstehen, in den apparatlos hergestellten Bildern einen Ausbruch nach hinten, etwas "Reaktionäres" zu sehen.

Denn es ist ja deutlich, dass die gegenwärtig apparatlos hergestellten Bilder eben doch nicht so sind wie die alten. Es geht bei ihnen nicht um eine Fortsetzung einer Geschichte. Sie sind im Bewusstsein hergestellt worden,



dass die technischen Bilder einen Grossteil dessen übernommen haben, was die alten Bilder früher zu leisten hatten. Die Hersteller der apparatlosen Bilder suchen nach Lücken, welche die Apparate bisher freigelassen haben, sie suchen danach, was die Apparate bisher nicht fähig sind, zu machen. Es ist daher irreführend (und für die Bildermacher beleidigend), diese Bilder als ein weiteres Glied einer tausende von Jahren währenden Bilderkette zu betrachten. Diese Kette ist mit der Erfindung der Fotokamera abgebrochen worden, wenn sich auch nicht alle Maler des 19. und 20. Jahrhunderts davon Rechenschaft abgelegt haben, und so weitergemalt haben, als sei das Foto und der Film nicht erfunden worden. Gegenwärtig jedoch ist deutlich geworden, dass sich die Hersteller apparatloser Bilder der ihnen gestellten Aufgabe bewusst sind.

Die Erfinder der bilderzeugenden Apparate hatten die Absicht, die Imagination vom Menschen auf Maschinen abzuwälzen, und sie verfolgten dabei zwei Ziele: erstens wollten sie eine wirksamere Imagination erreichen, und zweitens wollten sie den Menschen für andere und neue Einbildungskraft befreien. Beide Ziele sind nicht nur erreicht, sondern übertroffen. Die in den technischen Bildern wirkende Imagination ist so gewaltig, dass wir die Bilder nicht nur für die Realität nehmen, sondern auch in ihrer Funktion leben. Und die neue Einbildungskraft nämlich die Fähigkeit, abstrakteste Begriffe wie Algorithmen mittels Apparaten in Bild zu setzen, beginnt uns gegenwärtig zu erlauben, Erkenntnisse als Bilder zu sehen, also ästhetisch zu erleben. Dennoch sind nicht alle menschlichen Imaginationskapazitäten durch Apparate ersetzbar. Was unersetzbar ist, sollen die gegenwärtig hergestellten apparatlosen Bilder zeigen.

Das ist eine gewaltige Aufgabe, die solchen Bildern zukommt. Es geht nicht darum, Lückenbüsser zu sein, und Apparate zu ersetzen. Es geht im Gegenteil darum, zu zeigen, was an der menschlichen Imagination einzigartig ist, unersetzlich, und nicht simulierbar. Es gibt wenig Menschen, die gegenwärtig im vollen Ernst versuchen, die Grenzen des Apparatischen aufzuzeigen, denn um dies zu versuchen, muss man vorher das apparatisch Mögliche vollauf anerkannt haben. (Die meisten Menschen begnügen sich, von ihren Taten zu behaupten, sie könnten vor Apparaten nicht ebensogut geleistet werden, während sich zeigen liesse, dass Apparate dies besser leisten würden als solche Menschen.) Zu den wenigen Menschen, welche die apparatischen Kompetenzen zuerst völlig auszubeuten bemüht sind, und dann darüber hinausschreiten, gehören die apparatlosen Bildermacher. Nach solchen Kriterien, und nicht nach jenen der offiziellen Kunstkritik, sind solche Bilder zu beurteilen, falls man ihnen im Kontext der Bilderflut Gerechtigkeit zukommen lassen will: es sind transapparatische Bilder.

Man kann sagen, dass solche Bilder, ebenso wie Fotoarbeiten, gemacht werden, um die Apparate zu überlisten. Aber es sind zwei verschiedene Strategien, zwei entgegengesetzte Listen. Fotoarbeiten werden gemacht, um Apparate zu zwingen, etwas zu machen, wofür sie nicht programmiert sind. Und apparatlose Bilder, um die Grenzen des Apparatischen aufzuzeigen und darüber hinauszugehen. Beide Bilderarten sind still, und es ist die Stille vor und nach dem Sturm.

Wir sind in einen reissenden Strom von meist bewegten und tönenden Bildern gebadet, die von Apparaten erzeugt werden, und wir werden von diesem Strom in Richtung vereinsamer Vermassung und verantwortungsloser Verdummung mitgerissen. Es gibt kein Zurück aus diesem Strom in verlassene Bildergestade, denn wohin immer wir fliehen mögen, dorthin nehmen wir die Apparate mit, die wir nicht mehr auf dem Rücken oder Bauch, sondern im Bauch drinnen tragen. Eine Möglichkeit, uns aus dem Entsetzen der auf uns von allen Seiten lauernden Bildern zu retten, ist der Versuch, die gegenwärtigen Bilder technisch zu übertreffen und sie umzuschalten. Er ist im Gang, und er weist ins neue Jahrtausend. Eine ganz andere Möglichkeit ist, die entsetzlichen technischen Bilder zu überlisten. Die Ausstellung METROPOLIS soll diese Möglichkeit zeigen.

Sie soll (falls diese Analyse richtig ist) eine Insel im Bilderstrom sein, zu deren Ufern wir rudern, um aus dem Bilderstrom zu tauchen und andere, stille Bilder zu sehen. Auf diese Bilder sollen wir uns konzentrieren, um von ihnen zu lernen, dass die Apparate, die uns alltäglich und allnächtlich manipulieren, und an denen wir lebenslang mitarbeiten, nicht die ganze Wirklichkeit sind. Dass zwar die Apparate vielleicht die bisher grösste menschliche Leistung sind, aber eben menschlich, und das heisst überhölbar. Dass man die Apparate überlisten kann, indem man sie in ihr Gegenteil umstülpt, oder in dem man die von ihnen offen gelassenen Lücken als Überschreitungsorte verwendet. Kurz: man soll die Ausstellung von Fotoarbeiten und Gemälden besuchen, sich vor dem dort ausgestellten Bildern sammeln, und somit erleben, dass es eine Stille gibt, die über das bewegte Töden der uns umgebenden Apparatwelt hinausweist.