

Von Subjekt zu Projekt.

(Fuer: "Was ist ein Bild?", Suhrkamp, herauszugeben von Prof. Gottfried Boehm, Basel)

Bilder koennen als bedeutende Flaechen angesehen werden. Tatsaechlich stellt sich der Empfaenger von Bildern, (seit Lascaux bis zum Computerschirm), die Frage, was das, was er sieht, bedeutet. Worauf das, was vor ihm auf der Flaechen ersichtlich ist, deutet. Und Theoretiker, (Semiologen), haben diese Frage seit den Vorsokratikern und Propheten bis heute immer praeziser formuliert, zerklaut, vertieft und verfeinert. Die Folge dieser Verfeinerung ist, dass wir, wenn wir die Bedeutung von Bildern bedenken, in einem terminologischen Spinnweben verfangen sind, und daher nicht unbefangen an die Frage herangehen koennen. Die Absicht des vorliegenden Aufsatzes ist, dieses Spinnweben zu zerreißen. Als Entschuldigung einer solchen Barbarei sei gesagt, dass die Frage nach der Bedeutung der Bilder in der gegenwaertigen Kultursituation geradezu lebenswichtig ist, (siehe die allgegenwaertigen Fotos, Filme und Fernsbilder, die unser Erleben, Erkennen und Handeln entscheidend mitbestimmen), und dass es daher geboten ist, ihr so unbefangen, (phaenomenologisch), wie moeglich entgegenzutreten.

Nach einer solchen barbarischen Vereinfachung wird man zwischen zwei Typen von Bildern unterscheiden koennen: der eine Typ bedeutet Objekte, der andere bedeutet etwas anderes. Selbst nach dieser barbarischen Vereinfachung ist eine derartige Unterscheidung problematisch. Denn ein Objekt, (ein Gegenstand), ist alles, das im Weg steht, also nicht nur materielle Dinge, sondern auch Immaterielles. Also muessen, nach diesem Kriterium, etwa surrealistische und sogenannte "abstrakte" Bilder zum ersten Bildtyp gezählt werden, weil sie etwas bedeuten, dem ich in der Aussenwelt oder in meinem Inneren begegne, (das mir im Weg steht). Und was den zweiten Bildtyp betrifft, (also jenen, der "etwas anderes" als Objekte bedeutet), so befinden wir uns hier in einem schwammigen und schlammigen Boden. Denn wie kann ich behaupten, dass irgend ein Etwas kein Objekt ist? Um dieser Problematik auszuweichen, (und um die hier unterbreitete Ueberlegung fassbarer zu machen), seien zwei Extreme Beispiele der zwei vorgeschlagenen Bildtypen angefuehrt: das beruehmte Bild zweier Ponys in einer Hoehle an der Dordogne, und ein mittels Computer synthetisiertes Bild einer fraktalen Gleichung.

Der palaeolithische Jaeger lauerte Pferdeherden auf, um einige Pferde zu toeten und zu essen. Auch Schakale taten dies, und sie begleiteten dabei die jagenden Menschen, (und wurden dadurch zu Hunden). Aber die Menschen jagten nicht genau so wie die Schakale. Der Beweis dafuer sind die Hoehlenbilder. Die Menschen hatten naemlich, (im Unterschied zu den Schakalen), die eigenartige Faehigkeit, von der Jagd zurueckzutreten, und sie von aussen zu sehen. Sie konnten sich aus der Jagd, (der "Lebenswelt" in der eiszeitlichen Tundra), herausziehen, sich daraus abstrahieren, und aus dieser Abstraktion die Lage ueberblicken. Sie in-sistierten nicht nur in der "Lebenswelt", sondern sie konnten auch ek-sistieren. Sie konnten zu Subjekten werden, und die Lebenswelt dadurch in eine objektive Welt verwandeln. In

eine Welt naemlich, die ihnen gegenueberstand, und die sie begreifen, behandeln und veraendern konnten. Die Hoehlenbilder sind an Felswaenden festgehaltene Weltanschauungen der palaeolithischen Subjekte. Sie sind zugleich Landkarten der objektiven Welt dieser Subjekte, und zugleich Verhaltensmodelle, wie diese Welt zu behandeln und zu veraendern. Die beiden Ponies sind zugleich zweidimensionale Abbilder vierdimensionaler, (laufender), Pferde, und zugleich Anleitung zum Ponyjagen. Sie bedeuten Objekte. Selbst wenn uns die palaeolithische Weltanschauung, die uns an diesen Waenden entgegentritt, nicht mehr zugaenglich ist, (weil wir den Code, in dem sie verschluesselt ist, nicht mehr entziffern koennen), erkennen wir, dass es um Bilder geht, welche Objekte bedeuten. (Der seltsame Schauer, der uns erfasst, wenn wir vor solchen Bildern stehn, kommt von der Tatsache, dass wir ihre Bedeutung erkennen, ohne sie deuten zu koennen. Wir stehn hier dem geheimnisvollen Auftauchen der menschlichen Subjektivitaet aus der Lebenswelt gegenueber.)

Fraktale Gleichungen sind Formeln, welche beabsichtigen, solche Strukturen mathematisch zu artikulieren, welche auf allen Ebenen der Analyse den gleichen Grad von Komplexitaet aufzeigen. Das mag ausgekluegelt klingen, ist aber tatsaechlich erschuetternd. Die moderne Wissenschaft ging naemlich von der Hypothese aus, dass die objektive Welt zwar oberflaechlich sehr komplex sein mag, aber im Grunde genommen sich nach relativ einfachen Regeln richtet, (den "Naturgesetzen"). (Zwar scheinen Steine herumzukollern, Voegel herumzuschwirren, und Leute durcheinanderzulaufen, aber im Grund befolgen sie alle das Gesetz des freien Falles.) Es stellt sich aber heraus, dass sich die meisten Phaenomene nicht so reduzieren lassen. (Ein Kuestenstrich ist genauso komplex, wenn man ihn in Zehnern von Kilometern, oder in Zehnteln von Millimetern betrachtet.) Derartige "selbstaehnliche" Phaenomene nennt man "fraktal", ("chaotisch"), und man hat Gleichungen, um dies mathematisch auszudruecken. Diese Gleichungen koennen in Computer-codes umkodiert werden, und man kann die Computer programmieren, sie als Bilder auf dem Schirm aufleuchten zu lassen. Es sind Bilder, welche diese Gleichungen bedeuten. Man koennte meinen, dass diese Gleichungen ihrerseits chaotische Phaenomene bedeuten, aber das stimmt nicht. Es geht um Formeln von "selbstaehnlichen" Strukturen, so wie sie zwar in der objektiven Welt vorkommen moegen, aber die ganz unabhængig von dieser Welt kalkuliert werden koennen. Daher moegen zwar einige fraktale Bilder etwa genauso aussehn wie einige Alpenformationen, (weil eben solche Formationen fraktal sind), aber andere sehn nach nichts aus. Es sind Bilder, die nichts Objektives, sondern Kalkulationen bedeuten: es sind auf Flaechen projizierte Kalkulationen. Was wir sehn, wenn wir sie betrachten, ist die eigenartige, (und bisher ungeahnte), Schoenheit dessen, was bisher "die reine Vernunft" genannt wurde. (Der seltsame Taumel, der uns dabei erfasst, kommt von der Tatsache, dass wir vor Projektionen stehn, hinter denen nicht mehr ein Subjekt der objektiven Welt, sondern ein Projekt auf die Welt steht. Wir stehn hier dem Auftauchen des Menschen aus seiner Unterworfenheit, (Subjektivitaet), gegenueber.)

Die gebotenen Beispiele fuer die beiden vorgeschlagenen Bildtypen sind extrem, und zwar in einem doppelten Sinn: erstens, weil sie zeitlich, und zweitens, weil sie bedeutungsgemaess an zwei entgegengesetzten Horizonten des Bilduniversums stehen. Zehner von Tausenden von Jahren trennen das Pferdebild von jenem der fraktalen Gleichung, und im Verlauf dieses Intervalls wurden zahllose Bilder hergestellt, deren Bedeutungen zwischen jener des Pferdebildes und jener des Gleichungsbildes schwanken. Wenn man diese majestaetische Zeitspanne und das sie fuellende Bilduniversum von den beiden Extremen aus ins Auge zu fassen versucht, dann hat man das Drama der Spezies "Homo sapiens sapiens" vom Standpuunkt "Sinnggebung" vor sich ausgebreitet liegen. Man sieht dann, wie zu Beginn dieses Dramas unsere Art sich als Subjekt einer objektiven Welt annimmt, und wie sie sich Bilder von dieser objektiven Welt macht, um den nun klaffenden Abgrund der Entfremdung zwischen dem von ihr eingenommenen Standpunkt und der Welt zu ueberbruecken. Und man sieht, wie zu Ende dieses Dramas unsere Art diesen Versuch der Ueberbrueckung aufgibt, weil sie das Vertrauen zur Objektivitaet der Welt verloren hat, und wie sie nun Bilder aus sich selbst hinauszuprojizieren beginnt, um ihrem Dasein in der sie nun umgebenden Leere einen Sinn zu verleihen. Aus diesem Blickfeld wird fassbar, warum hier die beiden Bildtypen vorgeschlagen wurden: um das Drama der Verwandlung des Menschen aus einem Subjekt, (einem palaeolithischen Jaeger), in ein Projekt, (einen Computerprogrammierer), von seinen beiden Horizonten aus in den Griff zu bekommen.

Betrachtet man nun das derart wie ein Filmstreifen entrollte Universum der Bilder, (diese Reihe von Wandmalereien, Mosaiken, Glasfenstern, Illuminuren, Oelgemaelden, Fotos, Fernseh Bildern, aber auch diese Reihe von Land- und Seekarten, Bauplaenen, geometrischen Skizzen, algebraischen Formeln, industriellem Design, Computersimulationen), dann wird man darin zwei entgegengesetzte Bewegungen erkennen. Mit der einen Bewegung zieht sich der Mensch aus der Welt zurueck, um sich ein Bild davon zu machen. Mit der anderen entwirft sich der Mensch auf die Welt, um sie zu formen. Die erste Bewegung, (jene der Abstraktion), kann "Imagination", und die zweite, (jene der Konkretion), kann "Einbildungskraft" genannt werden. Und dies, um sagen zu koennen, dass wir die Bilder des ersten Typs, (jene, die Objekte bedeuten), der Imagination verdanken, und dass wir die Bilder des zweiten Typs, (jene, die Projekte bedeuten), der Einbildungskraft verdanken. Dass also die Bilder des ersten Typs "Abbildungen", und jene des zweiten Typs "Einbildungen" genannt werden koennten. (Die eben vorgeschlagenen Termini beanspruchen keine erkenntnistheoretische Gueltigkeit, sondern wollen nur einer Orientierung im Bilduniversum dienen.)

Einiges ist, bei diesem zusammenfassenden Betrachten des Universums der Bilder sofort zu bemerken. Erstens, dass wir den Begriff "Kunst" dabei nicht verwenden koennen, weil er entweder zu eng oder zu weit fasst. (Unter einer engen Definition von "Kunst" gehoeren die meisten Bilder nicht hin, und unter einer weiten Definition gehoert alles, was der Mensch macht, dazu, nicht nur Bilder). Zwei-

tens ist zu bemerken, dass die beiden Bewegungen, (Imagination und Einbildungskraft) einander in jedem einzelnen Bild ueberkreuzen, sogar in den extremen Beispielen, die angefuehrt wurden. (Sogar die Pferdebilder koennen als Projektionen, als Einbildungen, und sogar die Gleichungsbilder koennen als Abbildungen von Objekten gedeutet werden.) Dass also die hier vorgeschlagene Einteilung in zwei Bildtypen nicht als eine Taxonomie von Bildern, sondern von Bild-deutungen gemeint ist. Aber demgegenueber ist drittens zu bemerken, dass uns das entrollte Bilduniversum zwingt, seine Bilder gegen das Pferde-ende hin immer mehr als Abbildungen, und gegen sein Gleichungsende hin immer mehr als Einbildungen zu deuten. Und dieser Zwang ist nicht etwa eine sich fortschreitend steigernde Forderung, immer mehr Einbildungen und immer weniger Abbildungen aus den Bildern zu deuten. Sondern im Gegenteil: das Bilduniversum zwingt uns, darin Bedeutungskatastrophen festzustellen. Nach jeder Katastrophe wird die Einbildungskraft deutlicher, ohne dass sich notwendigerweise die Imagination vermindern muesste. Der Mensch wird aus Subjekt zu Projekt, nicht dank einem gleitenden Prozess, (einer graduellen Entwicklung), sondern dank einer Serie von distinkten Katastrophen, und diese Katastrophen sind aus dem Bilduniversum abzulesen. Dieser dritten, etwas beunruhigenden, Bemerkung ist nachzugehen.

Die Katastrophen, die aus dem entrollten Bilduniversum ersichtlich sind, und in welchen sich die Einbildungskraft sprungartig der Imagination entgegenstellt, koennen etwa mit folgenden Schlagworten bezettelt werden: Piktogramm, Alphabet, darstellende Geometrie, arabische Ziffer, Fotografie, digitale Codes, (wo bei weder Anspruch auf Vollstaendigkeit, noch auf Aequivalenz aller Katastrophen gemacht wird). (Unter "Katastrophe" wird hier jener Punkt in einer Reihe gemeint, von dem ab sich die Struktur dieser Reihe veraendert.) Es ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht moeglich, auf jede der hier aufgezaehlten Katastrophen im einzelnen einzugehen. Ich habe, in vorangegangenen Essays, versucht, die Katastrophe der Erfindung des Alphabets, ("Die Schrift", Immatrix 1987), die der Erfindung der Fotografie, ("Fuer eine Philosophie der Fotografie", European Photography 1983), und die der Erfindung der digitalen Codes, ("Ins Universum der Technischen Bilder", European Photography 1985), etwas naeher zu untersuchen. Hier soll versucht werden, den katastrophalen Einbruch der Geometrie in die Imagination ganz kurz zu bedenken, und dies in der Hoffnung, das Wesentliche an der Einbildungskraft dabei in den Griff zu bekommen.

Geometrische Figuren, (etwa die eines rechtwinkligen Dreiecks), sind typische Einbildungen, (obgleich sie, unter Umstaenden, als Abbildungen von Objekten gedeutet werden koennen). Es sind naemlich Projektionen eines Projektes, aus einem Punkt eine Welt herzustellen. Etwa so: ein bewegter Punkt wird Linie, eine bewegte Linie wird Flaechen, eine bewegte Flaechen wird Koerper, und ein bewegter Koerper ist, was ein "Objekt" genannt wird. (Diese brutal verkuerzende Fassung des geometrischen Projekts hat ausschliesslich die Absicht, zu zeigen, dass die Bewegung der Einbildungskraft jener der Imagination entgegengesetzt ist, weil sie nicht von Objekten ausgeht, sondern auf sie hinzielt, sie nicht bedeutet, sondern

sie aus sich herausstellt.), Mindestens seit Pythagoras hat man den Code der geometrischen Figuren, (dieser Projektionen der Einbildungskraft), diszipliniert gehandhabt, und das hatte fuer das Bilduniversum katastrophale Folgen. Dafuer ein Beispiel: Platon behauptete, dass man die geometrischen Figuren mit einem ganz anderen Blick als die uebrigen Bilder sehe, naemlich mit dem "theoretischen", und dass dies der einzige Blick sei, dem wir Erkenntnis verdanken. Alle uebrigen Bilder, (jene, die hier "Abbildungen" genannt wurden), seien verzerrte Nachahmungen der "theoretischen", sie fuehren in den Irrtum, und seien veraechtlich, (wenn nicht zu verbieten). Dieser von Platon implizit verhaengte Bilderverbot, (verstaerkt durch die juedische Ueberzeugung, nur das menschliche Antlitz sei ein "Ebenbild Gottes"), schwebte jahrhundertlang ueber allen westlichen Bildern, und ist ihnen anzusehen. Mit der Renaissance wurde der Versuch unternommen, die Geometrie, (also die Einbildungskraft), in den Dienst der Imagination zu stellen, und zwar in Form der Perspektive. Es wurde ein Punkt eingenommen, von ihm aus eine Welt projiziert, um in diese Welt die der Objekte einzubauen. Eine genaue Untersuchung etwa eines Bildes von Leonardo oder Michelangelo zeigt, wie dort exakte Einbildungskraft, ("fantasia essata"), mit Imagination gekreuzt wird.

Damit aber hatte der katastrophale Einbruch der geometrischen Einbildungskraft ins Bilduniversum erst begonnen. Um nur einige Phasen herauszugreifen: Die Fotokamera zeigte, (unter anderem), dass man zur objektiven Welt verschiedene Standpunkte einnehmen kann, von Standpunkt zu Standpunkt springen kann, und dass unter jeder einzelnen dieser Perspektiven die objektive Welt anders imaginiert wird. Cezanne versuchte, zu einer gegebenen objektiven Situation zwei verschiedene Standpunkte zugleich einzunehmen, (etwa einen Tisch in einer spezifischen Perspektive, und die darauf liegenden Aepfel in einer anderen zu imaginieren). Der Kubismus erhob diesen Versuch zur Methode, indem er zum Beispiel ein Gesicht von zahlreichen, raeumlich und zeitlich unterschiedlichen, Perspektiven imaginierte. (Dadurch wurde das Bild immer geometrischer, immer mehr Einbildung und weniger Abbild.) Die Filmkamera, (und erst recht die Videokamera), vervollkommeten diese Methode, (so dass beim Fernsehern die Frage nach der Bedeutung des Bildes vor allem eine Frage nach dem Standpunkt wird, von welchem das Bild projiziert wird). Und beim synthetischen Bild geht es nur noch um geometrische Projektionen, welche Objekte simulieren, (oder nicht simulieren). Die Imagination ist hier zugunsten der Einbildungskraft voellig zurueckgetreten. (Das Synthetische Bild eines Flugzeugs ist nicht eine Abbildung, sondern eine Einbildung eines Flugzeugs.) Der katastrophale Einbruch der Einbildungskraft (in Form von Geometrie) in die Imagination, der spaetestens bei Pythagoras beginnt, entfernt stossweise die Imagination aus dem Bilduniversum, um sie schliesslich aus dem Computerschirm voellig zu verdraengen. Und vergleichbare stossartige Einbrueche der Einbildungskraft koennen bei allen uebrigen, hier aufgezaehlten, (oder ausgelassenen), Katastrophen festgestellt werden. Und dank diesen stossartigen Einbruechen werden wir immer mehr aus Subjekten zu Projekten.

Wenn man nun, nach diesen drei Bemerkungen, seine Aufmerksamkeit dem vor uns entrollten Bilduniversum widmet, dann erscheint es als ein Strom, in dem sich die Wellen der Imagination mit jenen der Einbildungskraft ueberschlagen, und dessen Lauf sich eigenartig windet. Dieser Lauf, (also das, was "Geschichte der Bilder" genannt wird), zeigt naemlich auf dem Gebiet der westlichen Kultur an einigen Stellen, was beim Bildermachen im Spiel ist. Drei von diesen Stellen seien herausgegriffen: jene, an welcher die Bilder von Texten eingeengt werden, jene, an welcher die Bilder in Stauseen eingedaemmt werden, und jene, an welcher die Bilder ueber die Stromufer treten und die Gegend ueberschwemmen.

Texte sind zu Zeilen geordnete Buchstaben, wobei die Buchstaben Laute einer gesprochenen Sprache, und die Zeilen den Diskurs dieser Sprache sichtbar machen. Wenn man fragt, mit welcher Absicht Sprachen zu sichtbaren Zeichen umkodiert wurden, (warum die alphabetische Schrift erfunden wurde), dann erhaelt man zwei heterogene Antworten, die aber konvergieren. Die eine Antwort besagt, man habe die Buchstabenschrift erfunden, um das sich im Sprechen artikulierende Denken zu disziplinieren, (um "richtig" sprechen zu koennen). Die andere Antwort besagt, man habe dies getan, um das Denken von der Imagination zu emanzipieren, (um dem Bilddenken ein rationelles entgegenzusetzen). Die eine Antwort besagt also, die Schrift sei eine Kritik des Sprechens, die andere, sie sei eine Kritik der Bilder. Beide Antworten konvergieren, denn sie besagen beide, dass mit der Schrift ein kritischer Abstand zum bisherigen, ("prae-historischen"), Denken und Handeln gewonnen wurde. An frueherer Stelle dieses Essays wurde unterbreitet, die ersten Bilder seien entstanden, als der Mensch aus seiner Lebenswelt zuruecktrat, um sie aus einem Abstand zu sehen, (als er Subjekt von Objekten wurde). Hier nun wird unterbreitet, die lineare Schrift, (vor allem das Alphabet), sei entstanden, als der Mensch einen weiteren Schritt zurueck aus der Lebenswelt wagte, um das Bilduniversum aus einem kritischen Abstand zu sehen. Dieser kritische Abstand von den Bildern, (und vom Sprechen), also von der Imagination, (und vom Mythos), ist in anderen Kontexten "Aufklaerung" genannt worden. Auf die Problematik dieses schicksaltraechtigen Schritts kann hier nicht eingegangen werden, (ich habe sie in meinem bereits erwahnten Essay "Die Schrift" besprochen). Was hier zu bemerken ist, kann so formuliert werden: Mit der Erfindung der Schrift gewann das begriffliche Denken ueber die Imagination die Oberhand, die westliche wurde zu einer Schriftkultur, (sie wurde "christlich"), und die Bilder waren vor allem der illiteraten Menge, (den "Heiden"), vorbehalten. Diese Schilderung ist stark verkuerzend, (denn Bilder drangen als Illustrationen in die Texte, und wurden dadurch immer begrifflicher), aber sie erfasst das Wesentliche jenes Abschnittes des Bilderstroms, der mit dem Namen "Klassik und Mittelalter" gemeint ist.

Das durch Schrift disziplinierte, begriffliche, diskursive Denken fuehrte zur modernen Wissenschaft und Technik und zur Industrierevolution, und es wurde dank Volksschulen Allgemeingut. Die von gedruckten Texten informierte Menge

wurde auf ambivalente Methode immer unabhaenger von Bildern, (immer "aufgeklarter"), ihre allerdings etwas armselige Begriffskraft verdraenge ihre Imagination, und die Bilder wurden aus dem Alltag immer weiter in Winkel verdraengt, wo sie den Industriebetrieb nicht stoerten. Diese Winkel wurden als Akademien, Museen und Ausstellungen von einer benjaminischen Aura umhuellet, und die Bilder sind aus Massenmedien zu elitaeren, schwer entzifferbaren und daher "wertvollen" Kulturgegenstaenden geworden, (zu "Originalen"). Es sind vor allem solche Bilder, die mit dem Begriff "bildende Kunst" gemeint sind. Auch diese Schilderung ist stark verkuerzend, (denn es gab weiterhin Winkel in denen Bilder angebetet wurden, (Heiligenbilder), und in denen Bilder als Stuetzen der herrschenden Ideologien verwendet wurden, (etwa Kitsch-bilder), aber auch sie erfasst das Wesentliche jenes Abschnitts des Bilderstroms, der mit dem Namen "Neuzeit" gemeint ist.

Der Fortschritt des wissenschaftlichen Diskurses machte jedoch immer deutlicher, dass die Buchstabenschrift nicht ausreicht, um die objektive Welt zu erkennen, (dass das lineare begriffliche Denken fuer die objektive Welt nicht adaequat ist). Sie scheint zu verlangen, kalkuliert und nicht beschrieben, (gezahlt und nicht erzaehlt), zu werden, wenn die Absicht ist, sie zu beherrschen. Daher begann der Zahlencode zuerst, im Buchstabencode immer bedeutender zu werden, ("alpha-numerischer" Code), und dann, aus dem Buchstabencode auszubrechen. An frueherer Stelle dieses Essays wurde unterbreitet, dass es sich bei den Zahlen um Ideogramme handelt, um Bilder von Begriffen, ("2" ist das Bild des Begriffs "Paar"), und dass wir diese Bilder der Einbildungskraft verdanken. (Eine Differenzialgleichung kann als Beispiel fuer die Gewalt dieser Einbildungskraft dienen, denn sie ist ein Bild eines komplexen Begriffes.) Also fuehrte der Fortschritt des wissenschaftlichen Diskurses aus dem linearen Schriftdenken hinaus ins mathematische, von dem hier versucht wurde, es als Einbildungskraft zu fassen, als von Geometrie gesprochen wurde.

Davon scheinbar unabhaengig, aber tatsaechlich eng damit verbunden, wurden Apparate erfunden, welche Koerner zu Flaechchen sammelten, um Bilder daraus zu machen. (Etwa Fotos, Filme, Fernsehbilder und synthetische Bilder auf Computerschirmen.) Dass diese "technischen" Bilder bequem erzeugbar, verteilbar und vervielfaeltigbar sind, ist eine Tatsache, die allzusehr im Gespraech ist, um hier bedacht werden zu muessen. Hingegen ist zu bedenken, dass bei diesen Bildern die Krise des linearen Schriftdenkens, so wie sie sich in der Wissenschaft aeussert, ihren Niederschlag findet. Diese Bilder sollen das diskreditierte Buchstabendenken, (die diskreditierten Texte), ersetzen, und das tun sie. Zwar ueberschwemmen die Drucksachen weiterhin die Gesellschaft, aber es sind die koernigen Bilder, welche die existenziell wichtigsten Bedeutungen tragen. Auch diese Schilderung, (wie die beiden vorangegangenen), ist stark verkuerzend, (und kann auf Widerspruch stossen), aber auch sie erfasst das Wesentliche jenes Abschnitts des Bilderstroms, der mit dem Namen "Gegenwart" gemeint ist.

Bei den drei eben besprochenen Stellen im Bilderstrom wird ersichtlich, was hier im Spiel ist, naemlich jener muehevollen und widerspruchsvollen Um-



bruch, dank dem wir aus Unterworfenen, (Subjekten), zu Entwerfenden, (Projekten), werden. Das ist etwa so zu fassen: An der Stelle, wo Texte auftauchen, beginnen wir, uns ueber die Imagination zu stellen, das heisst die Bilder, die wir uns als Subjekte von Objekten gemacht haben, zu kritisieren. An der Stelle, wo dieses kritische, begriffliche Ueberschreiten der Imagination vollzogen wird, beginnen wir, die Imagination zu verdraengen, das heisst die Bilder, die wir uns als Subjekte von Objekten gemacht haben, in Ghettos zu sperren. Und an der Stelle, wo das begriffliche Denken in eine Krise geraet, dank welcher die objektive Welt immer mehr an Objektivitaet einbuesst, beginnen wir, uns Bilder von unseren Begriffen zu machen, und diese Bilder aus uns hinaus ins Leere zu projizieren. Wir beginnen, uns nicht mehr Bilder von Objekten zu machen, sondern im Gegenteil, Bilder zu machen, die an Stelle der Objekte treten. Dies kann als eine stark verkuerzte und vereinfachte Schilderung der Geschichte der Bilder angesehen werden.

Bevor Schluessel daraus gezogen werden, will der letzte Satz bedacht sein, welcher behauptet, dass die projizierten Bilder an die Stelle der Objekte zu treten beginnen. Die Wissenschaft erzaehlt immer weniger und zaehlt immer mehr, ihre Aussagen sind immer weniger Beschreibungen und immer mehr Kalkulationen. Kalkulieren heisst; Prozesse in Koerner zerlegen. Das dank Wissenschaft erkannte und dank Technik behandelte Universum wird immer koerniger, ein Schwarm von Partikeln.

Was einst "Objekt" genannt wurde, erscheint darin als Partikelhaufen, und "Objekt" wird daerfuer zu einer Frage der Streuung: je dichter die Partikel an einander liegen, desto "objektiver". Die koernigen Bilder, die wir projizieren, haben vorlaeufig noch nicht die gleiche dichte Streuung wie das, was "Objekt" genannt wird, sie "simulieren". Aber wenn einmal in etwa einem Hologramm eines Tisches die Partikel ebenso dicht gestreut sind wie im Tisch, dann ist zwischen dem Hologramm und dem Tisch ontologisch nicht mehr zu unterscheiden: der Tisch simuliert dann das Hologramm von dem er simuliert wird. Das kann so ausgedrueckt werden: die objektive Welt ist eine Simulation unserer Kalkulationen, und wir koennen beliebig viele Objekte projizieren, die unsere Kalkulationen simulieren. Wir sind nicht etwa Subjekte einer objektiven Welt, sondern im Gegenteil Projekte fuer objektive Welten. Dies mag als Definition der Einbildungskraft dienen.

Es sei nun auf die eingangs vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Abbildungen und Einbildungen zurueckgegriffen. Eine Abbildung ist ein Bild, das sich ein Subjekt von Objekten macht, denen es unterworfen ist, die ihm widerstehen, und die es fuer ihn heisst, sie zu beseitigen oder zu ueberspringen. Und eine Einbildung ist ein Bild, das nach Aufloesung der objektiven Welt in Partikel, (in Moeglichkeitsfelder), hinausprojiziert wird, um den schwirrenden Moeglichkeiten eine Form zu verleihen, (um sie zu informieren). Um an die Stelle der aufgeloeseten objektiven Welt eine eingebildete zu setzen. Die Abbildung geht davon aus, dass es Objekte in der Welt gibt, und die Einbildung, dass es sie nicht gibt, aber dass es moeglich ist, sie zu machen. Abbildung ist mimetisch, Einbildung poetisch. Abbildung ist subjektiv, Einbildung projektiv, und beide



sind Antworten auf Herausforderungen, die unserer Existenz ~~xxxx~~ seitens der Welt gestellt sind. Die Abbildung ist eine Antwort auf die Herausforderung der Gegenstaende, und sie besagt: ich bilde euch ab, um euch in meine Macht zu bringen, um mich von meiner Unterwuerfigkeit euch gegenueber zu emanzipieren. Und die Einbildung ist eine Antwort auf die Herausforderung des gaehnen- den Nichts, das sich nach Ueberwaeltigung der Gegenstaende um uns geoeffnet hat, und sie besagt: ich bilde mir etwas ein, um meinem Dasein im Absurden einen von mir selbst entworfenen Sinn zu verleihen. Diese beiden Antworten koennen, zusammen genommen, als Antwort auf die Frage "Was ist ein Bild?" gelesen werden.

Behaelt man diese Antwort im Sinn, dann zeigt sich das Bilduniver- sum als Artikulation des Versuchs, sich ruckartig aus der Unterwuerfigkeit der Welt gegenueber zu entwerfen, sich der Welt gegenueber aufzurichten und sich auf sie zu entwerfen. Es zeigt sich dann als Artikulation der ruckartigen Suche nach Freiheit. Schon in den ersten Bildern an den Hoehlenwaenden kann man die ersten zagenden Anzeichen von Einbildungskraft inmitten der "naturalistischen" Abbildung von Pferden erkennen, und noch in den vorkalkulierten und voraus- programmierten synthetischen Bildern von komplexen Differenzialgleichungen ist erkennbar, wie wir von Objekten bedingt sind. Und doch erlaubt der hier ver- suchte Ueberblick ueber die vor uns wie in einem Filmstreifen entrollten Bil- der den Schluss, dass wir uns immer besser dessen bewusst geworden sind, dass "we are made on such stuff dreams are made on", das heisst; dass wir den Sinn unseres Lebens immer weniger dort draussen zu entdecken versuchen, und immer diszipliniert~~er~~ aus uns selbst erfinden und nach aussen entwerfen. Zwar moegen die gegenwaertigen koernigen Projektionen, die auf unseren Schirmen aufleuchten, nicht gerade die edelsten Traeume artikulieren, und sie moegen in sich selbst widerspruchsvoll, (und daher fuer die Freiheit gefaehrlich), sein, aber sie koen- nen als die erste von aller Imagination emanzipierte Einbildungskraft geteetet werden. In dieser Hoffnung wurde der vorliegende Essay geschrieben.