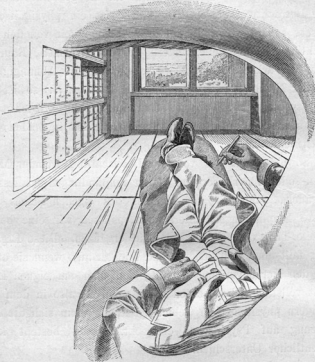


Es wird kein rundes Bild. ‹Die Welt als ganze› darzustellen, das Bild des Ganzen, ließe sich vielleicht unternehmen im Versuch einer fragmentarischen Anhäufung – nach dem Modell der Ausstellung *The Family of Man* für ‹die Menschheit› – oder aber im Verfolgen der kontinuierlichen Eroberung immer weiterer Räume, des fortwährenden Auffüllens weißer Flecken auf einer Weltkarte, oder mit Blick auf den Planeten Erde: des fortgesetzten Aufsteigens des Menschen von der Erdoberfläche, bis sich der Horizont mehr und mehr krümmt und sich schließlich zu einer Kugel zusammenschließt.¹ Solche kontinuierlichen Additionen bilden Schließungsfiguren, die die Frage nach dem ‹ganzen Darstellungsraum Welt› verstellen. Vielmehr muss es eine Bilderpolitik des Planetarischen geben, die das Ganze ebenso anstrebt wie seine Unmöglichkeit voraussetzt.² ‹Jede anspruchsvolle Globalisierungstheorie [sollte] gleichzeitig die Totalität des Globalen und die Unmöglichkeit, diese in toto beobachten zu können, zusammen denken›, schreibt Ulfried Reichardt in seiner kulturwissenschaftlichen *Vermessung des Globalen*.³

Totalität, unendliche Addition und bipolares Denken haben angesichts komplexer Verhältnisse von Partikularem und Allgemeinem oder Globalem ausgedient. Auch das Schema, das im beliebten Dreierschritt das Denken der Globalisierung erstens als eines der rein gedanklichen-mathematischen Weltentwürfe der Antike, zweitens der praktisch-expansionistischen Eroberung des terrestrischen Raums und drittens nun der elektronischen Umzirkelung des Globus fasst, soll hier nicht verfolgt werden.⁴ Vielmehr wäre diese Konstruktion vom Gedanklichen zum Konkreten und zum Simulierten selbst zu hinterfragen, in ihrem Hin und Her zwischen Immaterialität und Materialität, um nicht zu sagen: in ihrer fast geschlossenen Kreisförmigkeit, in einer eigenen räumlichen Topografie des Denkens, der es gefällt, eine Rückkehr zu inszenieren, eine quasisymmetrische Ordnung der Geschichte und des Denkens. Anstatt nachzuverfolgen, wie das Bild der Erde Schritt für Schritt ganz wird, oder Figurationen des Typs zu verfolgen, demzufolge etwas ‹zu sich selbst kommt›, wie im Moment der ersten weltweiten Live-Satellitensendung oder solcher am 11. September 2001, möchte ich einzelne Bilder aus der Geschichte des Bilds der ganzen Welt herausgreifen und an ihnen jeweils die Einschreibung ihres visuellen und epistemologischen Selbstverständnisses betrachten.⁵

Der Darstellungsraum Welt und die Problematik der Abbildbarkeit des Ganzen ist in Sprüngen zu verfolgen, das heißt in Einzelbildern oder einzelnen Bildfolgen, von denen offen bleibt, ob sie Momentaufnahmen aus einer kontinuierlichen visuellen Aneignung eines Ganzen wären, insofern sie im Einzelnen exemplarisch die jeweiligen medienhistorischen Verhältnisse einschließen, innerhalb derer sie Welt darstellen. In einer zunächst essayistischen Zusammenstellung ist

Körpers, so weit er sichtbar ist, und dessen Umgebung⁷).
Mein Leib unterscheidet sich von den andern menschlichen



Figur 1.

Leibern nebst dem Umstande, dass jede lebhaftere Bewegungsvorstellung sofort in dessen Bewegung ausbricht, dass dessen Berührung auffallendere Veränderungen bedingt als jene anderer Körper, dadurch dass er nur theilweise und insbesondere ohne Kopf gesehen wird. Beobachte ich ein Element

⁷) Von dem binocularen Gesichtsfeld, das mit seiner eigenthümlichen Stereoscopie jedermann geläufig ist, das aber schwieriger zu beschreiben und durch eine ebene Zeichnung nicht darstellbar ist, wollen wir hier absehen.

1 Illustration aus: Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886.

so das Verhältnis von Ich und Welt als eines der Perspektivität, ein Verhältnis von Innen und Außen, zu formulieren.⁶ Es geht um Zentralperspektivität als Darstellungsbedingung unserer visuellen Kultur, um die Krümmung, die eine Linse macht, und zwar sowohl die Linse des Auges als auch die Linse einer Kamera, vor dem Hintergrund der wechselseitigen Plausibilisierung und Evidenzstiftung, die sich visuelle Wahrnehmung und Apparaturen gegenseitig verleihen – seit der Entdeckung der optischen Gesetze, die das Auge ebenso wie optische Geräte bestimmen. Es geht um den Standpunkt der Aufnahme der Welt wie im Foto der *whole earth* aus dem Weltraum oder dem Blick vom Mond aus. Es geht um keine kontinuierliche Bildergeschichte, sondern vielmehr um die Exzentrizität des Wissens von der Welt, um den Standpunkt menschlicher «Vermessung».

Ausblick vom Innenraum

Der Horizont ist die Tennlinie zwischen der Erde und dem Himmel, eine Linie, die keine ist und die immer weiter zurückweicht, wenn man sich ihr nähert. Eine Verschränkung der Frage nach Ich, Welt und Horizont findet sich in der bekannten Zeichnung des Naturwissenschaftlers und Philosophen Ernst Mach aus dem Jahr 1886 (Abb. 1).⁷

Einäugig, da nur aus dem linken Auge blickend (wie für die Zentralperspektive ideal konstruiert), und in entspannter Lage – wie im Kino zum Schauen den Körper ruhig stellend –, in einem Raum mit Fluchtlinien zum gegenüberliegenden Fenster hin, sehen wir durch die ovale Rahmung von Machs linker Augenhöhle auf seinen Körper, in sein Zimmer. Die Verlängerung der ausgestreckten

Beine verweist auf ein Fenster ohne Vorhang, hinter dem eine Landschaft mit Berg, Meer und Himmel zu sehen sind – wie zum Beweis dafür, dass auch die alten Bildkonventionen in diesem Setting funktionieren. Zwei Fensterteile entsprechen zwei Augen (auch hochgerechnet auf zwei Augen würde die Darstellung funktionieren); das linke Gesichtsfeld schwimmt in der Darstellung eines Regals, rechts ist das Sichtfeld durch die Nase begrenzt. Von unten her ragt in die Bildmitte und darüber hinaus der Körper des Zeichners (auf einem «Ruhebett», so Mach). Von rechts ragt eine Hand in die Bildmitte hinein, die rechte Hand des Zeichners, in der ein Zeichenstift zu sehen ist. Machs Bild durchziehen drei bis vier orientierende Horizontale: die Fensterrahmen; hinter diesen der Horizont/das Meer; darunter: eine parallele Horizontale im Holzfußboden, schließlich (etwas schräg) der halbe Schnurrbart des Zeichners als untere Sichtbegrenzung.

Man könnte wissenschaftshistorisch verfolgen, wie Ernst Mach im Bild von 1886 seine Welt, die Darstellung seiner Welt, aufbaut.⁸ Man könnte aber auch analysieren, wie Rahmungen durch anatomische Setzungen und durch die sich selbst zeichnende Hand Versicherungen des Darstellungsraums wie auch Verunsicherungen gleichzeitig einsetzen, wie der Fluchtpunkt dieses Bildes in eine logische Unmöglichkeit mündet, sich selbst in dem Augenblick zu malen, in dem man sich sieht. Damit käme man zur Beschreibung von Verhältnissen eines im gleichen Moment sich instituierenden wie als mögliche Leerstelle fassenden Subjekts. Die in der Luft schwebende Hand, die nichts mit dem Stift berührt, hat kein Papier unter sich. Ihre Darstellung berührt nicht wirklich die Darstellung eines Mach'schen Körperteils mit ihrer Spitze, sie schwebt einfach, im Gegensatz zur Linken abgelöst von der Schulter, in unklarem Verhältnis zur Blickzentrale. Eigentlich ist sie sinnlos, da das Bild im Kopf, *hinter* dem Auge, gebildet wird und nicht *vor* diesem. Henning Schmidgen hat das Bild eine «antimetaphysische Zeichnung» genannt und auf den Positivismus Machs hingewiesen. Aber auch er konstatiert, dass der Körper flach wie ein Papier erscheine, das (alles andere als positivistisch) «auf sich selbst zurückgebogen [sei], wie ein Möbiusband».⁹ Auch wenn die in Machs Buch proklamierte «Selbsttätigkeit» des Menschen beim Erstellen dessen, was er wahrnimmt, hier fast ironisch einfließt, so bleibt dieser «Darstellungsraum Welt» doch tatsächlich in sich bezogen, auf sich «gekrümmt». Er trägt einen Witz in sich ein oder zeigt seine Verfaltungen in mehrfacher Weise, aber er macht die anderenorts konstatierte Verlegung des Horizonts nach innen nicht mit (wie auch später Mach nicht die Relativitätstheorie).

Stefanie Wenner hat in ihrem Buch *Vertikaler Horizont* die These aufgestellt, dass die Durchsetzung der zentralperspektivischen Darstellung in der Renaissance in einem «Ideal des Bildes als Spiegel-Bild [...] sich genau dann durchzusetzen beginnt, als die Unendlichkeit in die Welt hineinbricht».¹⁰ Unendlichkeit insofern, als es diesen Punkt des perspektivischen Bildes gibt, in dem die Konstruktionslinien konvergieren, und dieser liegt außerhalb der Darstellungsfläche, entworfen für einen idealisierten einäugigen stillstehenden Betrachter, häufig als «transzendenter Punkt» apostrophiert. Verunsicherung und Versicherung, Zentralperspektive und Subjektposition, so Wenner, gingen seitdem eine unauflöslliche Verbindung ein, die auch eine von Grenzenlosigkeit und Zentrierung der Bilder im Subjekt sei. Bezugspunkte wanderten in die Immanenz, der Horizont werde zum Spiegel der Wahrnehmungskordinaten.¹¹

Als Präludium für den Horizont im Darstellungsraum Welt steht Mach für die Frage nach der Doppelbödigkeit im Eintragen des eigenen Standpunkts und Sichtpunkts im Betrachten sowie für die Doppeltheit von Realismus und unmöglicher Faltung. Gekrümmt ist in dieser Darstellung nicht das Bildergebnis, das Reale, die Außenwelt, sondern die Blickbedingung, die so im Rahmen mitgezeichnet ist, dass sie im Bildmotiv nicht mehr eingetragen werden muss. Das könnte sich ändern.

Auch wenn in der Zusammenstellung dieser beiden Bilder die Herstellungstechniken, die entsprechenden Kodierungen des Realismusgehalts der Abbildung und die Blickrichtungen unterschiedlich sind, so lassen sie sich doch als Miniaturen einer Darstellungsproblematik verhandeln, die einen zentralen Punkt in der Frage nach dem Darstellungsraum Welt thematisiert: die Frage nach dem Standpunkt, dem Ort der Bilderproduktion, die Frage danach, ob sich dieser Ort ins Bild mit einschreiben lässt, als Markierung der Problematik von Ganzem und einzel-nem Punkt, der das Ganze in den Blick nehmen will. Der Horizont als Bildelement, als Grenze des zu Erkennenden, als Versprechen der Fortsetzung, gleichermaßen einen Standpunkt wie die ewige Verschiebbarkeit dieses Standpunkts markierend, hat sich mit den Technologien und der Wissensgeschichte stets neu bestimmt.

Messen und Vermessen

Erst im 20. Jahrhundert hat der Mensch die Erde fertig kartografiert, schrieb Hannah Arendt, und die «weit offenen Horizonte, die unerreichbar und lockend alle vergangenen Generationen der Erde durch ihr Leben begleiteten, sich in den Erd-ball zusammengeschlossen, dessen majestätischer Umkreis uns in allen seinen Einzelheiten so bekannt ist wie die Linien im Innern der eigenen Hand».¹² Kurz nach dem Sputnik-Schock 1957 und kurz vor der Mondlandung 1968, nachdem ein Satellit die Welt von außen «sieht» und bevor menschliche Augen mit der Kamera diesen Blick zurück auf die Erde bringen, beschreibt Arendt die Bedingungen von Wissen als auf diesem Feld bestimmte. Mit der kopernikanischen Wende, schreibt sie, wurde nicht nur klar, dass die Erde nicht der Mittelpunkt des Weltalls ist, sondern vor allem, dass die Erfindung des Teleskops und die entsprechenden Messungen den theoretischen Berechnungen entsprechen, und das heißt: dass Formeln ein Aneignungsvermögen des Kosmos bereitstellen. Was Arendt als «Vermessungsvermögen» bezeichnet, demzufolge der menschliche Verstand durch Zahlen, Symbole und Modelle alles auf beliebige Größenmaße reduzieren kann, das löst den Messenden von seinem Angelpunkt. Nichts bleibt unermesslich, «wenn es vermessen ist, dass alles Vermessen darin besteht, Entferntes zusammenzubringen, dass also die Messung Nähe konstituiert, wo bis dahin Ferne gewaltet hat».¹³

Der archimedische Wunsch, einen Punkt außerhalb der Erde zu finden, um sie aus den Angeln zu heben, hat sich erfüllt; was in Laboren geschieht, behandelt die Erde wie von einem außerirdischen Standpunkt aus, einem «männlich-menschlichen Verstand, der von der Sonne aus die Planeten überblickt».¹⁴ Um den Preis einer Entfremdung also werde Erkenntnis in der Moderne gewonnen. Im Gemessenen begegne der Mensch letztlich nur sich selbst, da die gemessene Natur ja nur seinem Wahrnehmungsvermögen entsprechend zugerichtet worden sei.¹⁵ Wo der Blick des Menschen ins All geht, in die maximale Ferne, kehrt er sich zurück: weil die Erkenntnisse

weder mit dem Makrokosmos noch mit dem Mikrokosmos das Geringste zu tun haben, [weil] sie vielmehr den Regeln und Strukturen entsprechen, die für uns selbst und unser

Erkenntnisvermögen charakteristisch sind, für das Vermögen nämlich, das die Apparaturen und Instrumente erfand – in welchem Fall es wirklich ist, als vereitele ein böser Geist alle Anstrengungen des Menschen, exakt zu wissen und zu erfahren, was immer er selbst nicht ist, und zwar so, dass er ihm, unter der Vorgabe, ihm die ungeheuren Reiche des Seienden zu zeigen, immer nur das eigene Spiegelbild vorhält.¹⁶

Techniken der Raumvermessung, der Fernwahrnehmung, der Telekommunikation haben Formeln einer ‚Rückwendung‘ der Erde auf sich selbst provoziert, die Krümmung des Horizonts und die Überwindung ihrer Grenze, der Blick auf die ganze Erde von einem externen Standpunkt und eine ‚Selbstbegegnung‘ der Erde herbeigeführt.

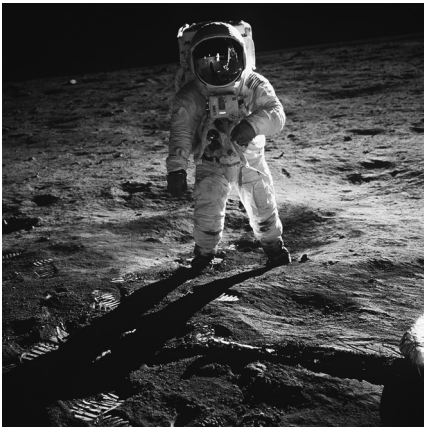
Blick zurück. Bilder des Planeten

Günter Anders, der bereits 1956 in *Die Antiquiertheit des Menschen* den Begriff der ‚prometheischen Scham‘ des Menschen vor den Fähigkeiten der technischen Dinge beschrieben hatte, führte 1962 während des sowjetischen Weltraumflugs Tagebuch und veröffentlichte 1970 seine Reflexionen auf die Apollo-Flüge mit Blicken auf «das teleskopische Gefälle», «das Universum im Zimmer» (durch die Fernsehübertragung), den «Kollektiv-Phallus-Kult» und die «Selbstbegründung der Erde».¹⁷ Die Selbstbespiegelung des Menschen, das nationalistische Heroentum in «kosmischer Provinzialität», ein unkritischer Fortschrittsglaube und das massenmediale Spektakel produzierten ein Amalgam aus kosmischem Minderwertigkeitsgefühl und emotionalem Geozentrismus:¹⁸

Gewusst haben wir alle, dass unser Globus wie eine nirgendwo verankerte und im Ozean des Raums schiffbrüchig herumschwimmende Boje aussehen würde. Aber das Gewusste effektiv zu sehen und als Wahrheit wahrzunehmen, das war doch etwas anderes, etwas vollständig Neues, das war doch eine kaum mehr erträgliche Kränkung und Erniedrigung.¹⁹

Ohne Nennung von Nietzsche, der in der *Fröhlichen Wissenschaft* den tolleren, ortlos-planetarischen Menschen auf der losgeketteten Erde, die durchs All stürzt, irrend durch den leeren Raum ausrief, resümiert Anders, wir sähen nun die «vereinsamt durch die Schwärze des Raumes rollende irrelevante Kugel unserer Erde», und schließt, möglicherweise seien diese Entwicklungen eben nicht mehr in ein Bild zu bringen, da die erforderliche «Nippifizierung» des jetzt Sichtbaren auf Fernsehformate, Postkartengrößen und Wohnzimmereinrichtungsmaßstäbe nicht dazu beitrüge, die Darstellungsproblematik zu reflektieren.²⁰ Die Erde als ein Abstraktum wahrzunehmen, sei bislang eine Frage intellektueller Anstrengung gewesen und werde nun für alle im Bild möglich, da sich die Kamera, wie in der wörtlichen Übersetzung des lateinischen *ab-strahere*, von der Erde selbst losgerissen habe.²¹ Da bei der Mondlandung geschätzte fünfhundert Millionen Menschen zugesehen hätten, könne man von «den Augen der Erde» sprechen, die sich selbst sähen: die «Selbstbegegnung der Erde».²²

Die öffentliche Wahrnehmung war dem entgegengesetzt und von Begeisterung getragen. Der Flug von Apollo 8 um den Mond herum wurde 1968 live im Fernsehen übertragen, und noch nachhaltiger wirkte das Foto der *whole earth*, die sichtbare Einheit, der blaue Stein auf dunklem Grund, ein Schmuckstück, das ‚Raumschiff Erde‘, das auf dem Titelblatt des berühmten *Whole Earth Catalogue* 1969 und mit dem Bericht des Club of Rome zur drohenden Umweltkatastrophe ein neues Bewusstsein der Einmaligkeit der Erde und der Notwendigkeit des gemeinsamen Engagements ansprach.²³ Wie ein Lebewesen, Gaia, konnte der Erdball erscheinen



2 Neil Armstrong, *Buzz Aldrin Walks on the Moon*, July 20, 1969, Fotografie.



3 William Anders, *Whole Earth*, Fotografie, Apollo 8, 25. Dezember 1968.

und wie das *spaceship earth* (Barbara Ward und Buckminster Fuller).²⁴ Das ist die erste planetarische Szene, in der ein menschliches Auge die Erde nicht nur aus der Höhe, ihren gekrümmten Horizont etwa von einem Berg oder Ballon aus sehen kann, sondern ein Bild der ganzen Erde, vom Weltall aus gesehen (Abb. 2–3). Die erste amerikanische Raummission, die schon aus ideologischen Gründen bemannt sein musste, brachte Augen ins All, die «da draußen» natürlich nichts, aber im Blick zurück die Erde als eine ganze Kugel sahen.²⁵

Mach von außen

Hier wird zunächst nur in einem sehr buchstäblichen Sinne «der Menschheit der Spiegel vorgehalten», von dem Arendt sprach. Man sieht im Visier des Helms die Spiegelung der Mondoberfläche, einen Teil der Mondfähre Eagle und den Fotografen Neil Armstrong.²⁶ Der Horizont in der Spiegelung setzt den Horizont hinter dem Spiegel in gleicher Höhe fort. Die Kontinuität von «realem» wie «fotografiertem oder gezeichnetem Bild» wird wie bei Mach nahe gelegt. Kann man der sichtbaren Spiegelung des Horizonts auch eine epistemologische Dimension abgewinnen?

Das Foto, das von Buzz Aldrin um die Welt ging, genauer: das Foto, das der erste Mann auf dem Mond vom zweiten machte, zeigt in der gekrümmten spiegelnden Helmoberfläche des Astronauten ebenso wenig dessen Gesicht, wie wir Ernst Machs Gesicht gesehen haben, sondern wir sehen, was er sieht, in entgegengesetzter Richtung, einen Ausschnitt aus einem gekrümmten Raum (wie dem der Augenhöhle), jedenfalls einen Teil eines Horizonts, in einer Abbildung, die selbst gekrümmt ist – hier nicht durch die Nachahmung der Linse des Auges, auch nicht durch die Inszenierung einer Krümmung durch eine Kameralinse, sondern durch den runden Helm und sein Visier.

Die Bildunterschrift im Magazin *LIFE* vom Dezember 1969 lautete: «an astronaut's visor mirrored the bleak horizon of a new frontier we actually reached».²⁷ Eine verquere Formulierung: Wird hier der karge Horizont einer neuen Grenze gespiegelt? Der Horizont einer Grenze? Einer Grenze, die keine mehr ist, weil wir sie erreicht haben, während sich der Horizont dadurch auszeichnet, dass er eben nie

4 Blue Marble, Fotografie aus der Apollo 17, 7. Dezember 1972.



erreicht werden kann? Wenn dieser Horizont sich krümmen könnte (zur Kugel), könnte er dann einer bleiben und gleichzeitig erreichbar sein? Der Begriff «Krümmung» funktioniert also nicht mehr im horizontalen Sinne, nach dem sich der sichtbare Rand einer Kugel dem Auge immer nur in einer Linie darbietet, die nicht gerade ist, sondern im Sinne einer Grenze, die gleichzeitig eine bleiben muss und keine mehr sein kann, um dem Menschen einen Ort im Weltall zu geben.

Ist es hierfür erforderlich, dass es nicht das alte Auge ist, das diesen Horizont sieht, sondern dass es sich um eine Spiegelung handelt, die diesen Horizont zeigt? Sicher ist es nicht «technisch erforderlich» in dem Sinne, als könnte man nicht direkt auf die Szenerie blicken. Wenn Aldrin in diese Richtung schauen kann, könnte man zumindest einen Schirm, ein goldbeschichtetes Visier für eine Kamera bauen, die ebenfalls nur solche Strahlen auf die Linsen lässt, die diese nicht zerstören und die ein Bild aufzeichnen können.²⁸ Mindestens symbolisch ist es aber vielleicht erforderlich, dass es erst der vermutete, der unsichtbare, der unterstellte Blick eines Menschen ist, dessen Sichtfeld die einzigen warmen Felder im Bild sind (Gelbtöne statt des Grau-Blaus), der für uns ins Licht sieht. Unter anderem auch den Schatten des Fotografen, der seinen Blick vom Licht abwendet, um den Blick des anderen aufzunehmen (inklusive seines Standpunkts), so dass eine dem Planetarischen korrelierende Multiperspektivität entsteht, die den Sehenden und das Angesehene, die Medialität und den räumlich-politischen Kontext ins Bild setzt.

Ältere Bilder, die den Horizont und die Welterkenntnis thematisierten, zirkulierten nicht auf der Welt. Mitte des 20. Jahrhunderts ist es gleichzeitig die Massenpresse, die Fotografien in Umlauf bringt, und das Satellitenfernsehen, das die ersten Live-Schaltungen «rund um den Globus» ermöglicht und das so dem Darstellungsräume Welt eine andere Verteilung und Sichtbarkeit gibt, die diesem nicht sekundär bleibt.²⁹

Lorenz Engell hat in seinem Text *Die kopernikanische Wende des Fernsehens* die Umkehrung des galileischen Blickschemas auf die Erde in ihrer Fortsetzung und Neuschreibung durch das Fernsehen analysiert. Das Fernsehen ist nicht nur der



5 Buzz Aldrins Visier, Ausschnitt aus Abb. 2.

Zeuge des Blicks zurück auf die Erde, technologisches wie großmachtpolitisches Movens der Raumfahrt und nicht nur nachträglich an der Verteilung der neuen Bilder beteiligt, sondern von Anfang an nicht ohne das Fernsehen zu denken. Einerseits steht es in den optischen und epistemischen Traditionen, die die Stellung des Blickenden im Raum auf ein Objekt, einen Planeten, in einem evidenzproduzierenden Setting situiert haben – ein Bild beweist die Berechnungen von Copernicus und die Beobachtungen von Galilei. Andererseits ist diese Bildproduktion neu organisiert. Sie gehorcht nicht mehr der Logik des Teleskops, des einen ausgewählten Auges, sondern die Sichtbarmachung geschieht vor vieler, vor – im Prinzip – aller Augen, unterschiedslos, live. «Obwohl die neuzeitliche Weltordnung die zentrale Position der Erde unwiederbringlich aufgibt, so bestätigt und bestärkt sie doch zugleich die zentrale Position des Blicksubjekts – und damit des Erkenntnissubjekts – in Relation zum Blickobjekt.»³⁰ Das nennt Engell die «Reflexivität der televisiven Raumordnung» und fragt, ob sich damit nicht die Souveränität des Betrachterblicks paradoxerweise erneuere: Wenn die technische Definition des Fernsehens dieses als Übertragungsmedium (nicht Speichermedium) charakterisiert, trennt es weiterhin Blicksubjekt und Blickobjekt sowie deren Orte A und B und folgt dem skopischen Regime der Neuzeit. Da der Blick aber nun von einem Trabanten (der Rakete, dem Mond, dem Satelliten) aus auf den Erdball geworfen wird, von einem dritten Ort, entsteht ein Bild, in «dem ohnehin schon alle Orte als andere Orte und alle Blicke als andere Bilder umeinander kreisen». Eine Entpersonalisierung und Multiplizierung des Blicks zeigt nun im Fernsehbild der Erde «den gesamten Möglichkeitsraum der Blickpunkte und Bildrelationen».³¹

Zum Horizont als Visier

Die Abbildungstechniken nach den anfangs skizzierten Modellen reichen nicht mehr aus für diesen «Möglichkeitsraum», die Krümmungen zerstreuen die Sehstrahlen ohne transzendentalen Treffpunkt. Ist jedes Bild, das seine Herstellung mitschreiben will, ein Möbiusband? Wenn man das für Machs Bild sagen konnte,

in das die zeichnende Hand eingefügt ist, würde man solche Einfaltungen in den Bildern der *whole earth* nur im Wissen um ihre Herstellungs- und Sendebedingungen aufspüren können.³² Eine dem Planetarischen angemessene Multiperspektivität in unsere perspektivischen Konventionen von Ich und Welt einzutragen, die Horizonte nicht mehr nur als gekrümmte Linien, sondern selbst als Flächen, die die konstruierten Blicklinien zerstreuen, zu betrachten, erfordert ebenso eine Exzentrität des Wissens von der Welt wie eine Reflexion der eigenen Situiertheit. Das hat Aldrin in seinem goldenen Visier mitgebracht.

Anmerkungen

1 Dass die Fotografie als ‹Sprache der Menschheit› die Vielfalt der *Family of Man* abbilden konnte, war Anliegen der Ausstellung, die ab 1951 von Edward Steichen für das Museum of Modern Art in New York konzipiert wurde, aus zwei Millionen Fotos 503 auswählte und ab 1955 in weltweiten Ausstellungen Millionen von BesucherInnen anzog. Auf die Naturalisierung und den Eurozentrismus der Ausstellung haben unter anderem Roland Barthes oder Viktoria Schmidt-Linsenhoff hingewiesen. Das Medium Fotografie war damit aber einmal mehr geeignet, die Welt für alle wiederzugeben und so eine der Voraussetzungen für den durchschlagenden Erfolg der *Blue Marble*, dem Bild der Erde, das zum ersten Mal von außerhalb der Erde aufgenommen wurde und das Bild von der Erde fundamental veränderte.

2 Eine ausführlichere Darstellung der Theorien des Planetarischen sowie des Verhältnisses von ‹Globus› und ‹Planet› findet sich in meinem Beitrag zum Band *Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*, hg. v. Ulrike Bergermann, Isabell Otto u. Gabriele Schabacher, München 2009 (im Druck).

3 Ulfried Reichardt, ‹Globalisierung, Mondialisierungen und die Poetik des Globalen›, in: *Die Vermessung der Globalisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ulfried Reichardt, Heidelberg 2008, S. 21–47; ders., ‹Einleitung›,

ebd., S. 7. Ein weiterer interdisziplinär-kulturwissenschaftlicher Band ist *Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900*, hg. v. Iris Schröder u. Sabine Höhler, Frankfurt am Main/New York 2005.

4 Vgl. Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Frankfurt am Main 2006, z. B. S. 21.
5 Eine Kultur- und Literaturgeschichte des Horizonts hat Albrecht Koschorke vorgelegt: *Die Geschichte des Horizonts*, Frankfurt am Main 1990. Stefanie Wenner bietet Anschlussstellen z. B. zwischen Zentralperspektive und Subjektbildung in: *Vertikaler Horizont. Zur Transparenz des Offensichtlichen*, Zürich/Berlin 2004, v. a. S. 108.

6 Vielen Dank für die zahlreichen Anregungen in der Diskussion meines gleichnamigen Vortrags zur Reihe *Darstellungsräume* an das Graduiertenkolleg *Schriftbildlichkeit* der Freien Universität Berlin im Juni 2009.

7 Ernst Mach, ‹Antimetaphysische Vorbemerkungen›, in: ders., *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis der Physischen zum Psychischen*, 2. verm. Aufl., Jena 1900. Die erste Auflage erschien 1886 unter dem Titel *Beiträge zur Analyse der Empfindung*. Hier aus dem Neudruck der 9. Aufl. 1922, Darmstadt 1985, online unter: <http://www.payer.de/fremd/mach.htm>, zuletzt abgerufen am 28. Juni 2009.

8 Eine ausführliche Lesart des Bildes würde

rekapitulieren, wie Mach hier seine wahrnehmungsphilosophischen und positivistischen Ansätze verhandelt, welchen Stellenwert das Werk *Antimetaphysische Vorbemerkungen* (als Teil der *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*) einnimmt. Insgesamt will Mach in diesem Buch zeigen, dass auch Raum und Zeit nur Eigenschaften der Gegenstände sind, die wir ihnen so bestimmten wie ihre Farbe oder andere Eigenschaften. Auch Raum und Zeit sind nur Sinnesempfindungen.

9 Henning Schmidgen, «Begriffszeichnungen. Über die philosophische Konzeptkunst von Gilles Deleuze», in: *Deleuze und die Künste*, hg. v. Peter Gente u. Peter Weibel, Frankfurt am Main 2007, S. 26–53, hier S. 31.

10 Wenner 2004 (wie Anm. 4), S. 108.

11 Ebd., S. 109.

12 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München, Zürich (Piper) 1994 (zuerst 1963), S. 245 (Arendt 1994).

13 Ebd., S. 246.

14 Ebd., S. 258.

15 Ebd., S. 256, 260f.

16 Ebd., S. 279.

17 Günter Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* [1956], München, 7. Aufl./Nachdruck 1992, S. 8, 16, 21, 123. Ders., *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge* [1970], München 1994.

18 Anders 1994 (wie Anm. 17), S. 60, 72, 99, 112.

19 Ebd. 1994, S. 59.

20 «Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an?» Friedrich Nietzsche, «Die fröhliche Wissenschaft», in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 3, München 1999, Aphorismus 125.

21 Anders 1994 (wie Anm. 17), S. 66.

22 Ebd., S. 89.

23 Dennis Meadows u. a., *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*, [The Limits to Growth, New York 1972], übers. v. Hans-Dieter Heck, Stuttgart 1972.

24 James E. Lovelock, «The Gaia Hypothesis», in: *Environmental Evolution. Effects of the Origin and Evolution of Life on Planet Earth*, hg. v. Lynn Margulis, Clifford Matthews u. Aaron Haselton, 2. Aufl. Cambridge, Mass./London 2000, S. 1–28. Barbara Ward, *Spaceship Earth*, New York 1966. Richard Buckminster Fuller, *Bedienungs-*

anleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften [Texte 1961–1970], hg. v. Joachim Krausse, übers. v. Joachim Krausse u. Ursula Bahn, Hamburg 2008.

25 Das Foto trägt die offizielle Bezeichnung AS17-148-22727 und wurde am 7. Dezember 1972 um 10:39 UTC von Harrison Schmitt oder Ron Evans mit einer 70-Millimeter-Hasselblad-Kamera und einem 80-Millimeter-Objektiv aufgenommen. Es ist eine der wenigen Aufnahmen, die einen voll erleuchteten Erdball zeigen, da die Astronauten die Sonne hinter sich hatten. Die Originalaufnahme zeigt den Südpol oben. Wegen der besseren Wiedererkennbarkeit wurde die Fotografie um 180 Grad gedreht. Viel ist geschrieben worden über die Symbolwirkung der blauen Murmel (auch: den blauen Marmor, *Blue Marble*), die Schönheit, Zerbrechlichkeit, das Juwel auf dunklem Grund, die Farben Blau und Grün als Zeichen des Lebens, einer Natur, die die Heimat der Menschheit in tiefschwarzer Nacht ist.

26 Hier aus der Sonderausgabe der LIFE vom Dezember 1969, darin auf einer Doppelseite ein Ausschnitt aus dem Foto, das Armstrong von Aldrin auf dem Mond geschossen hat. *LIFE, Special Double Issue: The '60s. Decade of Tumult and Change*, 22. Dezember 1969. Dank an Ute Holl.

27 Ebd., S. 143.

28 Außerdem ist der Blick in Richtung Sonne der typische auf diesen Bildern – was an Copernicus erinnert, der die Sonne als Zentralstern pries, als er ihn an die Stelle der Erde setzte.

29 Lorenz Engell, «Die kopernikanische Wende des Fernsehens», in: Bergermann/Otto/Schabacher 2009 (wie Anm. 2).

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Eine Weiterentwicklung der Fragestellung mit Blick auf Google Earth findet sich in meinem Aufsatz in: Bergermann/Otto/Schabacher 2009 (wie Anm. 2). In diesem Sinne müsste man anfangen, die Navigationstools, alle verschiedenen Notations- und Kommandosymbole von Google Earth als solche Markierungen machscher Einfaltungen zu lesen. Sie deuten die Herstellung des Bilds nicht nur an, sondern setzen als operationalisierte Schrift Aktionen am Bild in Gang. Vgl. Sybille Krämer, «Schriftbildlichkeit» oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift», in: *Bild, Schrift, Zahl*, hg. v. ders. u. Horst Bredekamp, München 2003, S. 157–176. Dies., «Operationsraum Schrift. Ein Perspektivenwechsel im Schriftverständnis», in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hg. v. ders., Gernot Grube u. Werner Kogge, München 2005, S. 13–32. Im Anschluss an Arendts Buch *Vita Activa* (unterschieden von der *vita contemplativa*) müsste man sagen: statt *pictura contemplativa* sind wir eingetreten ins Weltbild der *pictura activa*.