

Hans Ulrich Reck

Visuelle Präsenz und Kritik der Bildlichkeit

Vom diversen Umgang mit Bildern

Eine persönliche Bemerkung sei vorangestellt, besser: eine Bemerkung *ad personam*. Wer wie ich vor nun fast vierzig Jahren begonnen hat, mit Bildern in einer avancierten Weise zu arbeiten – d. h. sie nicht als Material für Illustrationen, sondern als Ausdrücke von philosophischen Problemen und Phänomenen benutzt hat, und zwar auch im Feld der Philosophie, nicht nur im Gebiet der Künste –, der begibt sich heute ernüchtert auf den Rückzug. Die allseitige Verfügbarkeit von Visuellem entwertet drastisch die Aussagekraft der Bilder. Und dies gilt – mag das Argument so kulturpessimistisch, ältlich und konservativ anmuten – auch für die kognitiven Ansprüche. Wiederholung erzeugt selten Aufklärung, sondern setzt Undurchschautes fort. Unbesehen davon lassen sich die Funktionen eines ‚visuellen Wissens‘ anhand der Bilder weiterhin wie bisher in Spitzen der Verwendung in Kunst und Wissenschaft erörtern. Es handelt sich dann um Schemata der Bildlichkeit, welche die Symbolizität und Referentialität der Aussagen am Bild selber konstituieren – unabhängig davon, ob sie das mittels Aspektualisierung oder Attributierung, mittels konnotativer oder denotativer, referierender oder exemplifizierender Mittel und Modelle leisten.

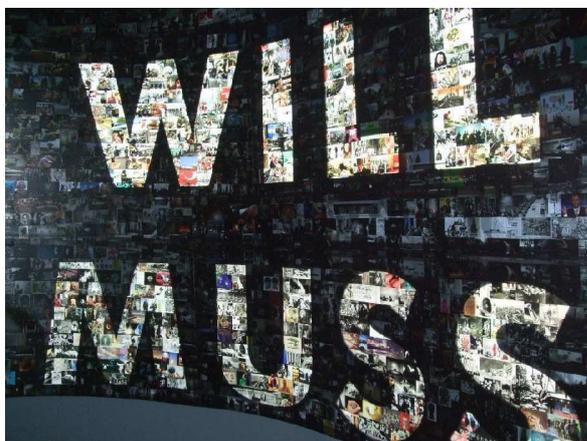
Inszenierungen visuellen Materials

Die Mehrheit dessen, was an Visuellem heute präsent gehalten wird, erreicht solche Bildlichkeit nicht mehr. Das erstreckt sich auch auf die vordem hochgestuft behandelten Bereiche der bildenden Kunst. Bild-datenbanken wie ‚Prometheus‘ – angesiedelt im Kern der hochstufig anspruchsvollen bildenden Künste und ihrer Historien – bieten mittlerweile nicht nur eine halbe Million Bilder an, sondern rufen dazu auf, die eigenen Bildzusammenstellungen als Weiterbearbeitung der eigenen Archive wieder in die Archivbestände der Matrix/Datenbank zurückfließen zu lassen. Flankie-

rend wird ein automatischer Abgleich mit den Beständen von VG Bild Kunst versprochen. Das führt zur repetitiven Sicherung der machtpolitischen Diskurse der Bilder, nicht nur des Zugangs und der Berechtigung zu ihrer Nutzung, sondern auch der visuellen Daten selber. Ich würde angesichts solcher Datenbanken nicht mehr von Bildern, sondern von visuellem Material oder visueller Präsenz (und ihrer Inszenierungen) sprechen. Deshalb und nochmals: Wer seine Arbeit in konstitutiven kognitiven Zusammenhängen immer auch als Bildmontagen organisierte, Bildlichkeit genau abschattierend und einrichtend in den Reproduktionsmodalitäten und Differenzen, die das Xeroxieren erlaubt¹, auf den wirkt die ubiquitäre download-Visualisierung von beliebigem (zuweilen auch beliebig, also indifferent passendem) visuellem Material ermüdend, unangenehm, unüberzeugend.

**Bilderexkurs 1:
Bildaneignungen mittels Re-Montagen**





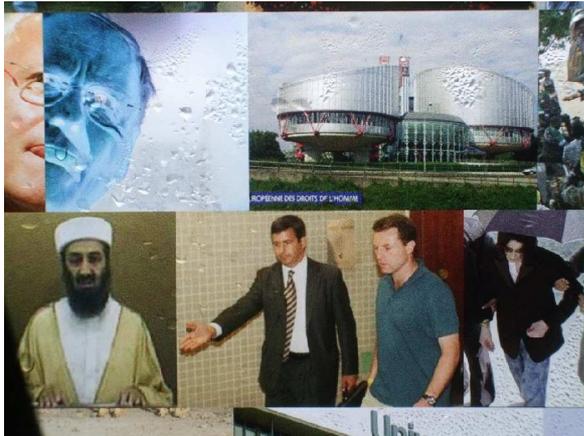


Abb. 1-17

Andreas Kaufmann, Hans Ulrich Reck, *„Ich kann, weil ich will, was ich muss“*, Arbeit in situ für ‚Ruhr Atoll 2010. Kunst und Energie‘ im Rahmen der Aktivitäten und Ausstellungen der Kulturhauptstadt Ruhrgebiet/Essen, Baldeneysee Essen (Kunstinseln) vom 12. Mai bis Ende September 2010. Die ortsbezogene U-Boot-Skulptur ‚Ich kann, weil ich will, was ich muss‘ ist aus einer Kooperation zwischen dem Bildwissenschaftler/Kunsthistoriker Hans Ulrich Reck und dem Künstler Andreas M. Kaufmann hervorgegangen. Die U-Boot-Skulptur, die sich formal an der amerikanischen U-Boot-Klasse ‚OHIO‘ bzw. ‚Lafayette‘ orientiert (beide stammen aus der Zeit des Kalten Krieges), thematisiert das U-Boot sowohl als Kriegswaffe in Kriegen um Energie und andere zivilisatorisch bedeutende Ressourcen, wie auch als Metapher für künstlerische Subversivität. Die Collage selbst, eine sammlungs- und archivgestützte Auswahl medialer Bilder, nimmt das Doppel-Thema auf der bildlichen Ebene auf und verwebt es zu einem teils leuchtenden, teils in der Dunkelheit des Innenraums verschwindenden Bilderteppich. Den ‚Fensteröffnungen‘ in Buchstabenform kommt dabei die Funktion von Monitoren zu, die bestimmte Bildereignisse besonders hervorheben, während andere visuelle Dokumente der Sichtbarkeit praktisch entzogen bleiben. So mutiert die U-Boot-Skulptur zum Raumbild, welches man modellhaft als eine ohnehin nur fragmentarisch zu denkende Kathedrale für das Bildgedächtnis der Menschheit sehen kann. Darüber hinaus erinnert das Werk durch seine Situierung in der konkreten Landschaft an das Ruhrgebiet als einen Ort, an dem die Konflikte um Energie-Ressourcen historisch bedeutsam sind und bleiben. Der Baldeneysee spielt sich, einer Doppelbelichtung gleich, in die sichtbaren Teile der Bilder-Collage ein.

„In Bildern denken“ hat eine technische und eine materialbezogene Komponente: Wer mit Dias auf einem Leuchttisch in komplexen Sequenzen und schnell variablen Zusammenhängen auf vielerlei Weise testet und entwickelt, der demonstriert nicht am isolierten Einzelbild, was dieses an Referenzen für einen Argumentationsgang beizusteuern hat, sondern der wird von der Eigendynamik der visuellen Aspekte herausgefordert, motiviert, mitgerissen, verführt, gestützt und übergibt sich darin einer kognitiv reagierenden Eigendynamik der bildlichen Kommunikation. Dies ist technologisch im digitalen Universum zwar möglich, aber nicht für die normalen Konsumergeräte, die meines Wissens nach bisher die Wissenschaftler vorrangig für ihre Vorträge und Textverfassungen benutzen.²

Miniaturisierung und Fetisch

Das Equipment, das man bräuchte, um in vernünftiger Weise chaotische Anordnungen und sofort mögliche Rekombinationen von etwa 80 Bildern gleichzeitig zu leisten, übersteigt ökonomisch, räumlich, technisch die Dimensionen sowohl des einzelnen Kopfes wie des digitalen Schreibtisches und computerisierten Arbeitsplatzes, zumindest der meisten Geisteswissenschaftler, bei weitem. Aber die materielle Reflexion auf die Bedingungen der Wiederaneignung der Bilddynamiken in kognitiven Rekombinationsleistungen kann ohne materialistische Kritik der solipsistischen Individuierungsmaschinen des personal computers nicht erfolgen. Diese reihen sich nämlich bruchlos ein in die Geschichte der kleinbürgerlichen Miniaturisierungen, die im individuellen Aktionsraum von Körperbewegungen zu Miniaturen re-dimensioniert werden. Was im gesellschaftlichen Zusammenhang komplex operiert, erscheint hier verkleinert – wie überhaupt alle historisch überkommenen Stilisierungsobjekte im Bürgertum miniaturisiert werden.³

Meine Geste in dieser Argumentation richtet sich nicht gegen die in aller Regel präzise vorgetragene Argumentation anhand von Bildern in den Vorträgen der Kolleginnen und Kollegen in den letzten Jahren, sondern gegen die Reduktion des Bildlichen auf das individuelle Vorkommnis des isolierten Einzelbildes, das eben in visueller Präsenz fetischisiert und seiner Kontextualität beraubt wird. Selbst für Fotografien, wie sie André Malraux in den 1940er Jahren und danach für

die Bebilderung seiner verschiedenen kunstgeschichtlichen Arbeiten, u. a. für das „Musée imaginaire“ verwendete, gilt die komplexe Handhabbarkeit autonomisierter Bildkonstellationen in einer Weise, die bisher digital weder simulierbar noch operational gemacht werden konnte. Der starre rechteckige geometrische Raster und die Begrenzung auf eine kleine Fläche ohne jegliche Möglichkeit zur Grenzüberschreitung markieren die materialistischen Implikationen einer politischen Ökonomie der Bilder im Gebrauchszusammenhang der digitalisierten Technologien.

Setzen wir es als gegeben und stellen fest: Die kognitiven Schematisierungen des Wissens – in diverser Weise verschiedentlich ausführlich erörtert⁴ – beschreiben Funktionen des visuellen Wissens an den Funktionalitäten und Beschaffenheiten, also an Bedingungen, Zwecken und Gestalten des Bildlichen. Man kann aber auch – komplementär dazu – sagen: Bildlichkeit wirft epistemisch genau dann keine weiterführenden Probleme auf, wenn die kognitiven Funktionen des Bildes erfüllt sind. Das heißt unmittelbar auch – als eine Folge dieser paradoxal erfüllten Bedingung des Genügens einer Erklärungshypothese, die nicht selten übersehen und nie angemessen gewürdigt wird: Alle Kommunikation über Bildphänomene ist – je nach Expertengruppierungen diverse und diversifizierte – Expertenkommunikation. Man muss das gar nicht als referentiell eingetragene Qualität am Bildphänomen, also Einsatz von Diagrammatik, herausstreichen.⁵ Es reicht, den Expertenstatus zur Kenntnis zu nehmen.⁶

Bilderexkurs 2:

Figurationen von Natur jenseits der Differenz von Ikonizität und Diagrammatik

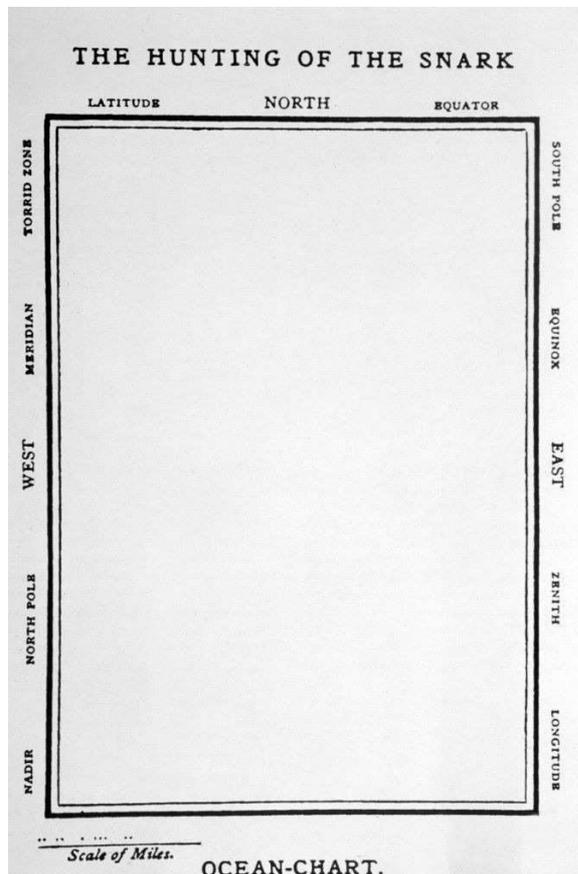


Abb. 18

Lewis Carroll, *Ocean chart*, aus/zu/für: *The Hunting of the Snark*, 1876; eine kunstgeschichtlich gerne übersehene Abstraktion zum Nicht-Figurativen ‚avant la lettre‘. Daran erweist sich die unzureichende Rede und Wahrnehmung des Phänomens. Referenz ist Bezugnahme auf zuspitzende Ins-Bild-Setzung eines mentalen oder imaginativen Konzepts. Jede solche Transformation einer visuellen Referenz in ein Bild ist ein (und verdankt sich einem) Abstraktionsprozess: herausgestellt werden die angestrebten wichtigen, weggelassen die unwichtigen Elemente. Die Aspektualisierung verbindet Bild und Text in einer Anordnung zwischen den Formen, Gattungen, Medien. Es handelt sich um ein anschaulich gewordenes Denkbild. Diagramm würde man das nicht nennen wollen, aber es stellt eine Verbindung von Text und Bildlichkeit in einem Anschauungsbild dar, das ganz auf unmittelbare Vergegenwärtigung im Denkbildzusammenhang zielt.



Abb. 19

Mittelalterliche Weltkarten, frühes 14./15. Jh. Die Plastizität der Gestalt ergibt sich aus onto-theologischen Vorgaben. Das empirische Wissen passt sich in dieses ein. Ob solche Karten referentiell genau sind, ist im auf Ikonizität bezogenen Sinne sekundär. Wenn sie ihren Dienst tun, sind sie genau genug und Fragen von Ikonizität, Detailgenauigkeit und Referenz zum Realen (im Sinne einer wissenschaftlich objektivierbaren Empirie) sind haltlos. Man sieht, wie das Objekt der Maßstäblichkeit sich mitsamt dem Dispositiv einer Genauigkeit jeweils dynamisch verändert. Absolute Richtigkeit existiert nicht.



Abb. 20

Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire*, 1904-1906, hier s/w. Die Struktur des bildarchitektonischen Aufbaus wird auch unter Weglassung der Farbe im Druck einsichtig. Cézanne verstand seine Malerei als eine, die im ‚Experimentiersaal Gottes‘ stattfindet. Sein Anspruch ist die auf die Natur der Malerei bezogene Möglichkeit einer naturphilosophischen Schöpfung dessen, was Natur in der, genauer noch: als Malerei sein kann. Damit löst sich das Bildverständnis von naturalistisch-ikonischer Referenz ebenso wie von einer diagrammatischen Indexikalität. Das Auge erfährt an der konkreten Gestalt der ‚Réalisations‘ den Prozess der dynamischen Funktion der Farbe, hier: der Textur. Dieser Vollzug ist lebendig und bezeugt die bildtheoretisch solchen Werken der bildenden Kunst (als kleiner, exklusiver Teil des gesamten Bereichs der visuellen Kommunikation) zurecht vorbehaltene ikonische Differenz, die nur im Verfahren, nicht in der Angemessenheit des Gegenständlichen an einen ‚genauen Maßstab‘, zugänglich wird.



Abb. 21
Leonardo da Vinci, *Karte für die Umleitung des Arno*, 1503-1504. Schwungvoll, die Bewegung der sich erzeugenden Natur als Natur ebenso wiedergebend wie die geographischen, physiognomischen und technisch-diagrammatischen Aspekte des Vorhabens. Leonardos Zeichnung als Bild ist Plan, Karte und Naturstudie in einem.

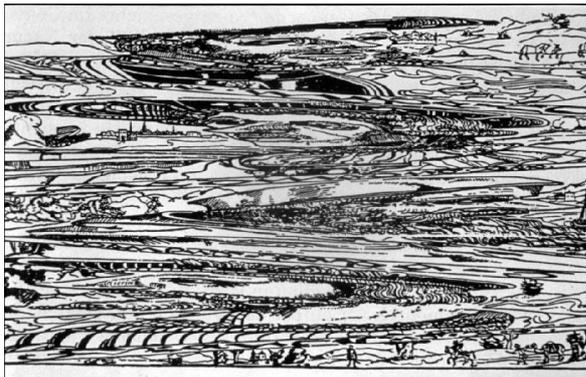


Abb. 22
Erhard Schön, *Vexierbild mit Portraits*, um 1535. Anthropomorphe Landschaft: dargestellte hermetische Natur mittels Verbergungstechnik im Dienste von nicht auf den ersten Blick sichtbar werden sollen den Motiven, hier von vier Herrscherporträts.

Qualitätsansprüche und Nutzungsformen von Bildlichkeit

Schwierig wird es nur mit den Fragen zu den Bedingungen der Übertragbarkeit und Verallgemeinerbarkeit solcher Qualitätsansprüche auf ganz andere Nutzungsformen von Bildlichkeiten. Solche Übertragungen sind nämlich niemals evident und bleiben eben deshalb strittig. Generalisiert man aber die Fragen der Bildlichkeit, die Modellierbarkeit der Pläne, Diagramme, Skizzen und die pragmatische Kritik der massenmedialen Wirksamkeit der Bilder im Hinblick auf den Status der Experten-Regulierung der dafür als konstitutiv, sinnvoll, möglich und nicht mehr zulässig be-

trachteten Kategorien, dann stellt man fest, dass der Raum der kognitiven Analyse immer nur zusammen mit dem Raum der Experten, also der Anerkennung einer ihnen zugesprochenen Autorität, verlassen wird. Erst auf der Ebene der massenmedialen Machtstrategien, die sich im unüberschaubaren Raum digitaler Bildpolitik bemerkbar machen, erweisen sich die Regulierungen als strittig. Eben hier geht es aber um Plausibilitäten, Prägungskraft und Legitimation der Bildlichkeitsreferenzen. Das gilt für die fundamentalistische Wahrung theologischer Numinositäten – die derzeit vom iconic turn auf ihre Weise profitieren und vehement ins Feld der Bilderörterungen, zuweilen gar -wissenschaften eindringen –, ebenso wie für die dogmatisch-fundamentalistische Überdehnung des Urheberrechtsstandpunktes einer VG Bild Kunst, die eine Hyperpräsenz von Bildlichkeit in einer der statischen Weise des numinosen Bilderverbotes genau vergleichbaren Weise gegen alle dynamisierenden, testenden, kreienden, politisch-kritischen Neu-Nutzungen und Transformationen des Visuellen und der Bilder als selbstsprechende und jederzeit identische Größe wahr und durchsetzt.

Damit – das heißt auch: mit der subtilen Erörterung der kognitionstheoretischen Bedingungen und Perspektiven der Bilder – erreicht man aber die massenmedialen Potentiale der zirkulierenden Symbolisierungen der Bildlichkeit nicht mehr. Die hier angesprochene Gewalt würde ich nicht mehr als Zirkulation von Bildern, sondern als diskursivierende Normierung von visuell Präsentem beschreiben. Es ist an der Zeit, sich zu verdeutlichen, dass noch die vermeintlich intrikateste wissenschaftliche Erörterung spezifischer Bildprobleme ihre digitalisierten Bestände aus dem unentwegt zirkulierenden Bilderschatz massenmedialer Reproduktions- und Distributionstechnologie bezieht. Also entscheidet über die Plausibilität der Bildwirkung der Akt der Wahl und Setzung. Mithin handelt es sich nicht um eine kognitiv ihre Wirkung aus sich heraus gründende Gestalt, sondern um eine politische Intervention in der Ökonomie der Bildlichkeit.

Hierfür reicht die Annahme der nach dem alten homo-faber-Modell verfahrenen Inszenierung der kognitiven Bildlichkeit eines Referierens auf das Erkannnte in keiner Weise mehr aus. Auch die Prozesse der Visualisierung von Wissen sind nur ein Faktor der

massenmedial verfahrenen Reproduktionstechnologien. Angesichts der aktuellen tele-technologischen Verfügbarkeit von Bildlichkeit als visueller Präsenz von Beliebigem erweist sich die vorgeblich isoliert auf kognitive Bedingungen abhebende Diskursivierung der Bild-Inszenierungen als verfehlt, da ohnmächtig.

Politisierung der Bildfunktionen

So überlagert sich das Thema der ‚epistemischen Nebenprodukte‘ – einem nach wie vor plausibel die diversen Ziele in Ästhetik und Wissenschaften formulierenden Aufsatz von Thomas S. Kuhn entliehen⁷ –, mit der erkannten Schwäche der kognitiv isolierten Zuspitzung der Bilder-Nutzungen. Und das nährt die Vermutung, es gehe auch inmitten der unverändert wichtig bleibenden Forschungen zur Schematisierungsfunktion der Epistemologie des Bildlichen und den am Bild direkt argumentierenden Funktionalitäten des visuellen Wissens zunehmend um die gröberen Prozesse einer Politisierung der Bildfunktionen im gesellschaftlichen Zusammenhang. Für die Erkenntnis der Wirkungen und Beschaffenheit der Bilder ist die Orientierung auf Prozesse machtpolitisch diskursivierter, juristisch codifizierter, massenmedial strategisch operierender Verwendung und Regulierung von visuellen Phänomenen entscheidend. Sie wird jedenfalls immer wichtiger.

Eine kritische Erörterung der Bilder entwickelt sich deshalb unvermeidlicher Weise zur ideologiekritischen Interpretation. Ihr Gegenstand, Bildlichkeit, wird darin verstanden als kritisch dargestellte Funktion der Präsenz des Visuellen, nicht der intrikaten ikonistischen Differenzen einer bestimmten Art von Bild als Kunstwerk. Die an Stelle der epistemischen, gar essentialistischen getretenen Kategorien gehören einer Sphäre politischer Ikonographie und diskursivierender Macht an, die mit der Epistemologie der Bildlichkeit, der ikonistischen, krypto-theologischen oder auch der ästhetisch-kritischen Erörterung der visuellen Leistung der bildenden Künste nicht erreicht werden kann.

Bilderexkurs 3: Realismus und Naturalismus

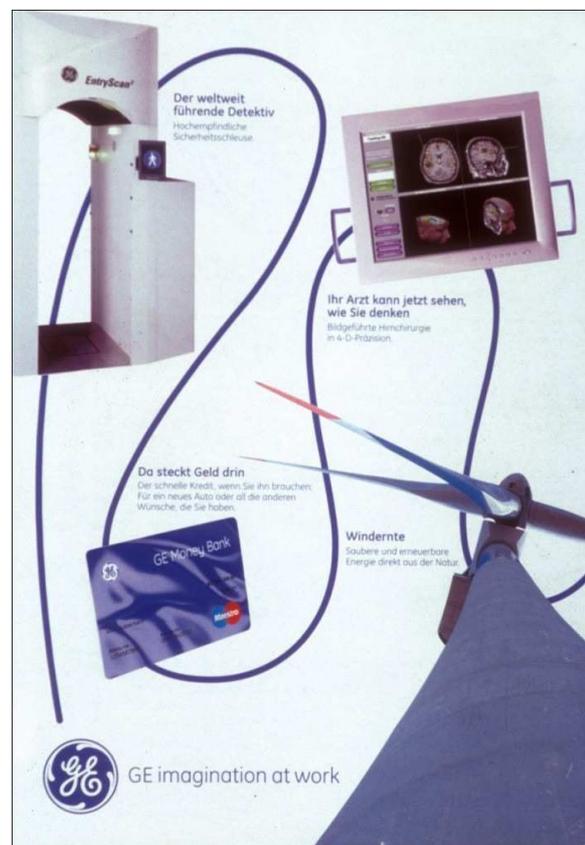
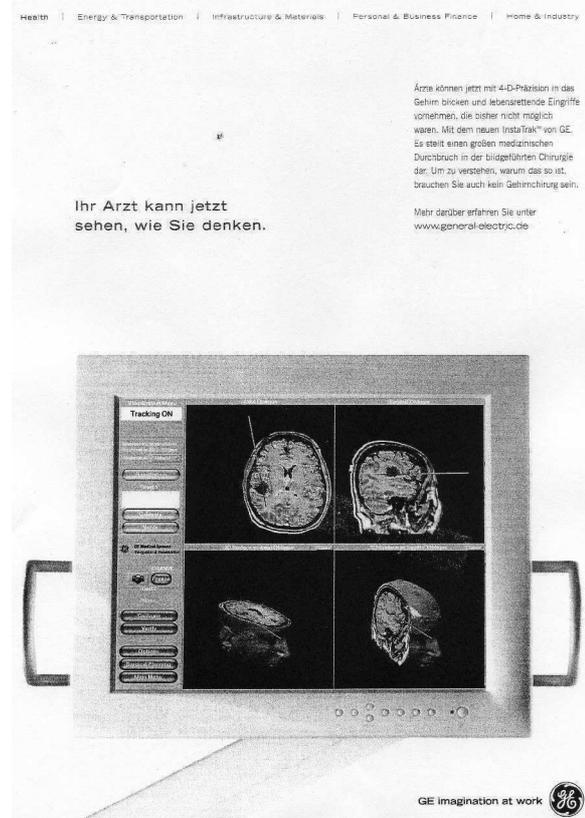




Abb. 23. - 26.

„Wir sehen, wie Sie denken“ – Anzeigen, ja ganze Kampagnen aus dem Jahre 2004 mit solchen und vergleichbaren Slogans, die auf körperliche Analogisierung, Substitution von Organ und Apparat abzielen. Genauer müsste es im ersten Beispiel heißen: „Sie sehen, wie Ihr Arzt denkt ...“, nämlich wie die ihn leitende Apparatur sein Sehen präfiguriert. Medizin und Television huldigen denselben Werten. Das durchdringende, identifizierende, alles erhellende und noch letzte Reste ausleuchtende Sehen ist das pathogene Phantasma der Neuzeit schlechthin.



Abb. 27

Francisco de Zurbarán, *Schweißtuch der Veronika*. Foto-Realismus oder Hypernaturalismus des 17. Jahrhunderts. Ein reales Bild als Abdruck auf einem Tüchlein vortäuschend. Malerei, die natürlicher wirkt als die Natur selbst. Eine sogenannte vera-icon-Darstellung, die traditionellerweise die Selbstlegitimation garantiert, indem sie das eigene Tun von dem die Madonna abmalenden Lucas als Instanz des berechtigten Bildners/Malers ableitet. Zum Korpus der mimetischen Autorität gehörend, im Dienste des Objekts stehend, das angeblich nur nachgezeichnet und identisch abgebildet, nicht verändert oder gar eigenwillig gedeutet wird.

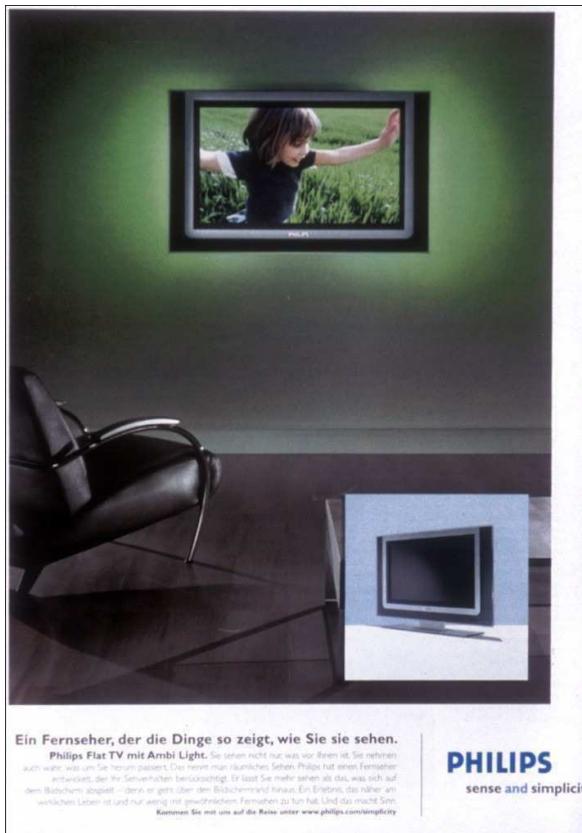




Abb. 28

Jan Bruegel (1568-1625), *Blumenstrauß*. Ein Blumenstillleben des 17. Jahrhunderts, das die Natur zeigt, wie sie sich darbietet. Malerei als Selbsteliminierung aller faktualen Spuren des Malens. Der weiten Kategorie der ‚nature morte‘ zugehörig. Diese typologisch wirksame Bildniskunst ermöglicht die Anwendung der mimetischen Selbstlegitimation auf triviale Objekte und Motive, die im Holland des 17. Jahrhunderts gerade Kraft der von ihr betriebenen und bewirkten Ikonizität Träger einer calvinistisch gewandelten und radikalisierten Symbolik zu werden vermag.



Abb. 29

Osama Bin Laden im Visier der Überwachungs-Registatur, aus: *The Daily Telegraph Sydney* vom 19. März 2004. Nach über zwei Jahren hat man ihn also gefunden, ... ,ihn am damaligen Ort'. Die Latenzzeit der digitalen Überwachungsarchive und Bildspeicher haben ihn an die Oberfläche einer Aktualzeit befördert, die mittlerweile allerdings vergangen ist. Man hätte ihn damals fast gehabt, haben können jedenfalls, was sich, von diesem Zeitpunkt aus, als Leistung einer der-einst Vergangenheit sein werdenden, noch unentdeckten Gegenwart artikulieren wird. Die Aktualzeit geht solcher Weise und in solchen Apparaturen in der Latenzzeit auf. Die Informationen bleiben potentiell, sind ‚im Prinzip‘ vorhanden, faktisch aber nicht zugänglich. Durchgängig ist in solchen digitalen Registraturen eine Vertauschung der Kategorien des Virtuellen und des Realen prägend. Je besser deren Registatur, umso verspäteter ihre Auswertung. Die militärstrategische Behauptung, die digitalen Speichertechnologien ermöglichen eine Aktualkenntnis, die den entscheidenden Wissensvorsprung garantiert, erweist sich als eine Lüge. Diese Lüge ist aber keine Strategie mehr im Krieg, sondern ein objektiver Tatbestand der avanciertesten Technologien und damit unvermeidliche Selbstverblendung. Die Hunderttausende von Toten in dergleichen Kriegen von Irak bis Afghanistan belegen die Körperlichkeit dieser Lüge (bzw. die Rache der Materie, die in und mit ihr zurückkehrt), aber sie kommen nicht vor, bleiben dissimuliert. Vermutlich ist Bin Laden den Häschern und ihren Apparaten damals entwischt, indem er einem Sekretär sein Handy gab mit dem Auftrag, sich in andere Richtung zu entfernen und pausenlos zu telefonieren. Aber dennoch: Er war ‚eigentlich‘ da...



Abb. 30

Digitale ‚Rekonstruktion‘ von Pompeji (IBM-Programm 1982): Erzeugung von Realität durch Simulation. Schein als Evidenz, Erscheinung als Argument. Ein einziges Diapositiv bleibt Zeuge der u. a. damals auch von der UNESCO in Italien geförderten digitalen Rekonstruktionsarbeiten am Bilde Pompejis. Das Vorhaben wurde eingestellt, das Geld blieb verschwunden. Rekonstruktion lief auf Simulation hinaus und wäre damit dem Verfahren der archäologischen Rekonstruktion aus Imagination, Phantasie und Traum eines Piranesi unterlegen, die dieser dem antiken, dem verschwundenen, unsichtbaren, abwesenden antiken Rom angedeihen ließ. Vom Vorhaben bleibt nur die Typologie und die Tatsache, dass solcherlei fotografische Versprechen interpretative Emendationen sind, die sich aus Kenntnissen und Imagination herleiten, nicht aus ‚Gesehenem‘.

Der Verweis auf die für essentialistische Bildtheorien völlig ausreichende Expertenzuständigkeit der Bildlichkeits-Interpretationen ist keine Ausflucht, keine bequeme Abschiebung, keine Kapitulation. Die pragmatische Dimension setzt das Essentielle voraus, indem es dieses in Gebrauchsformen konkretisiert und modelliert. Eine essentialistische Bildtheorie dagegen bringt die kognitionstheoretisch relevanten Fragen nicht weiter. Die partielle Entzauberung durch den Verweis darauf, dass Bild-Theorie-Probleme nur dann entstehen, wenn die praktische Kommunikation anhand von und über Bildphänomene von ikonischen Dokumenten bis zu Plänen und Diagrammen nicht befriedigend funktioniert, sollte deshalb ausschließlich der Entlastung von ontologischen und essentialistischen Spekulationen über das ‚Andere der Bilder‘ dienen – im Sinne eines skeptischen Regulariums, einer Maxime. Somit wäre auch die Überfrachtung der Bilderwartung mit künstlerisch-ikonistischen Differenzüberschüssen im Bereich der nützlichen und massenmedial zirkulierenden Bilder, d. h. in den Regelwerken der technisch basierten und apparativ gesteuerten Symbolokratie der Gegenwart, nicht mehr nötig.

Das nachdenkende Auge

Der Expertenstatus hat also nicht mit einer ontologischen Überlegenheit, sondern ganz im Gegenteil mit einer, allerdings entschieden produktiv gewendeten, Schwäche zu tun, nämlich mit der Begrenztheit der Sprache. Richard Sennett hat ihr eine kurze Betrachtung im Kontext seiner Studien zu Handwerk, Kunst und der Genealogie der theoretischen Zuständigkeiten in der erweiterten Technikgeschichte gewidmet, die für das angesprochene Problem erhellend ist. Er sagt, mit kundigem Blick auf den Stellenwert der das Wesentliche herausarbeitenden, also im Figurativen überaus abstrakt verfahrenen Illustrationen im ungeheuren visuellen Apparat von Diderot/d’Alamberts Enzyklopädie: „In dieser Beobachtung [dass man körperlich agieren oder zeigen muss, aber nicht sagen, bezeichnen oder bedeuten kann; Anm. HUR] steckt ein sehr großes Problem. Etwas nicht sagen zu können heißt nicht, dass man dumm wäre. Was wir mit Worten sagen können, ist vielleicht enger begrenzt als das, was wir mit Dingen tun können. Handwerkliche Arbeit umreißt einen Bereich der Fertigkeiten und Kenntnisse, dessen Erklärung zuweilen die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen übersteigt. Es bedarf schon der Fähigkeiten eines professionellen Autors, um genau zu beschreiben, wie ein Laufknoten geknüpft werden muss (und ganz sicher wäre ich dazu nicht in der Lage). Hier liegt eine und vielleicht die fundamentale Beschränkung des Menschen: Sprache ist kein ausreichendes ‚Spiegelwerkzeug‘ für die Bewegungen des menschlichen Körpers. Dennoch schreibe ich und lesen Sie ein Buch über körperliche Praxis. Diderot und seine Mitarbeiter schrieben über dieses Thema einen ganzen Stapel Bände, der eine Höhe von fast 1,80 Metern erreicht. Eine Lösung für diese Beschränktheit der Sprache liegt im Ersatz des Wortes durch das Bild. Die zahlreichen, von verschiedenen Zeichnern stammenden Tafeln, die der *Encyclopedie* zur Illustration beigegeben wurden, ersetzen den Handwerker, der sich in Worten nicht zu erklären vermag, und zwar auf ganz besondere Weise. Bei der Darstellung der Glasbläserei etwa erscheint jede Phase der Herstellung einer Glasflasche in einem gesonderten Bild. Das ganze Drumherum der üblichen Werkstätten ist weggelassen, so dass der Betrachter sich auf die Dinge konzentrieren

kann, die Hände und Mund tun müssen, damit in diesem Augenblick aus dem geschmolzenen Glas eine Flasche wird. Anders gesagt, die Bilder verdeutlichen den Vorgang, indem sie die Bewegungen auf eine Folge vereinfachter und klarer Bilder jener Art reduzieren, die der Fotograf Cartier-Bresson als ‚entscheidende Augenblicke‘ bezeichnet hat. Man könnte sich die Erfahrung der Aufklärung als eine rein visuelle Erfahrung im Sinne dieses fotografischen Verfahrens vorstellen, das unser Auge in die Lage versetzt, das Nachdenken über materielle Dinge zu übernehmen.“⁸

**Bilderexkurs 4:
Populäre Ikonographien mit ambivalenten
Botschaften: Text-Bild-Beziehungen als visu-
elle Verknüpfungen, die der skripturalen
Rückkoppelung ihrer Bedeutung bedürfen**

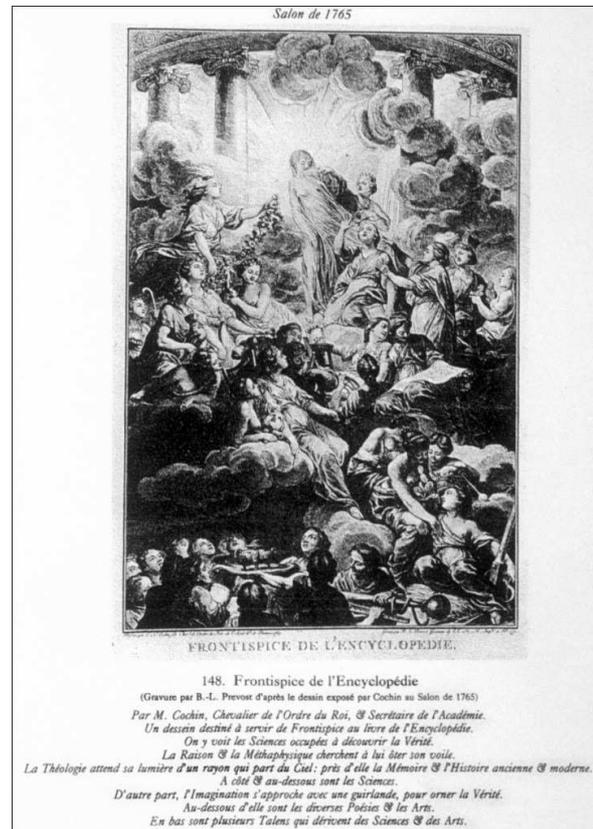


Abb. 31

Zeichnung von Charles-Nicolas Cochin, *Allegorie der Wahrheit*, 1764, graviert nach der Zeichnung durch B. L. Prévost; hier Abdruck im Katalog des Salons von 1764. Das Bildmotiv wurde dann zum Frontispice der 2. Auflage von Diderot/d'Alamberts *Encyclopédie* von 1772ff. Diderot sah die Zeichnung von Cochin im Salon 1765 und beschloss ihre Aufnahme in den Nachdruck seines Werkes. Der Katalog zum Salon von 1764 brachte Cochins gravierte Zeichnung zusammen mit der Beschreibung der Figuren, der Prinzipien ihrer Anordnung und der Bedeutung, also den wesentlichen, bei der ‚Lektüre‘ des Bildes zu berücksichtigen Aspekte.



Abb. 32
Diderots Aufnahme des Stiches nach Cochin als Frontispice in die 2. Auflage der *Encyclopedie*, erschien in Genf 1772 bis 1776 und als erstes den Subskribenten 1772 als gesonderter Druck zugestellt, vertraute nicht der Aussagekraft des Bildes, sondern visualisierte auf der gegenüberliegenden, rechten Buchseite, vorne im ersten Band, auf der Höhe der jeweiligen Figuren die Bedeutung mittels Anschreiben der Namen der Personifikationen. Somit konnte die Bildlektüre jederzeit durch einen des Lesens Kundigen kontrolliert und verifiziert werden. Das Motiv wurde überaus populär und zu Revolutionszeiten nach 1790 in zahlreichen Kirchen des Landes als *Tableau-vivant* in den von den bisherigen Bildwerken ‚gereinigten‘ Apsiden dargestellt. Die rhetorische Emphase und politische Persuasion gipfelte im Appell, nun müsse die entschleierte Wahrheit durch die Vernunft sichtbar gemacht und der lügenhaft verschleiernenden Theologie und falschen Imaginationen entrissen werden. Ihr, der Wahrheit, haben die diversen Künste und Wissenschaften jeweils auf ihre Weise zuzudienen. Das Bild organisiert die reskribierte Lektüre mittels Fotokopier- und Reproduktionstechnik als didaktischen Nachvollzug hier im historischen Rückblick: Die Namen einiger der allegoretischen Personifikationen/Figuren sind diesen überblendet.



Abb. 33
Mosaik aus Monreale, bei Palermo, Sizilien, 12. Jahrhundert, *Erschaffung des Firmaments*. Das Bild operiert im Wesentlichen mit großer Anschaulichkeit bezüglich des vorprägenden Textes und mit der konventionellen Attributierung: Zirkel als Zeichen der Weltschöpfung und Autorität des Weltschöpfers.



Abb. 34

Illustration von Emile Bayard zu Jules Vernes *„Reise zum Mond“*, 19. Jahrhundert. Der Mond: „voilà donc comment“. Wie unbedingt und transzendierend eine noch nicht gelebte Erfahrung sein kann: Sie ist uns nur als Vorstellungsbild zugänglich, und das Vorstellungsbild muss die Faszination des Unbekannten und Unsichtbaren in mindestens analog zugängliche Imagination umformen. So schreiben sich gerade in die phantastischen Bilder realistische Referenten ein. Oder aber das Unbekannte wird allegorisch verfremdet und erscheint dann nur noch als Träger von bestimmten, übersetzten Inhalten. Ganz ähnlich verfährt jedoch auch die Analogisierung der realistischen Absicht. Unweigerlich entsteht eine Doppelcodierung. Sie wirkt nicht nur bestützend im Sinne einer historischen Entwicklung, die im Nachhinein die Abwegigkeit ihrer Bildsuggestionen berichtigen kann. Sondern sie belegt das Verfahren der Codierung der Phantasie, der Vergegenständlichung des Unbekannten im Bekannten nach den allgemeinen Regeln des Bisherigen. Die verunsichernde Ambivalenz der Zeichen wird durch einen Code gesteuert, der sich in machtvolleren Referenzen als Wirklichkeitsbeglaubigung setzt und damit auch den Tribut an die Evidenz des Sichtbaren zollt, die nicht einfach triumphaler Schein, sondern Ausweglosigkeit der visuellen Ordnung der Welt, Entfaltung ihrer Gestalt ist. Deshalb können Bilder nicht ‚gelesen‘ werden: Analog zur Welt zeigen sie sich nicht nur, sondern entfalten sich um den sie sehenden Blick herum.

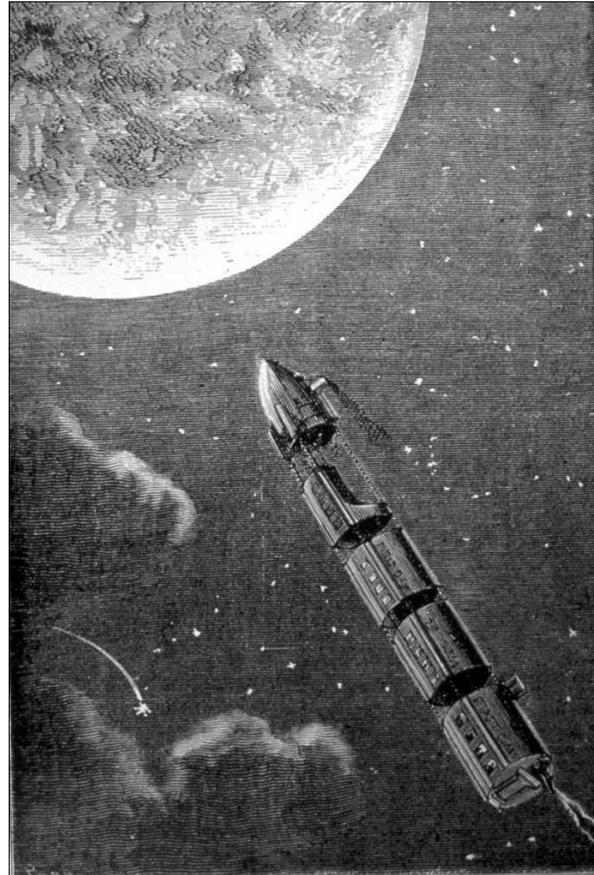


Abb. 35

Illustration von de Montaut zu Jules Vernes *„Reise zum Mond“*, Paris 1872. Attribute wie Projekttilzüge oder Blumen erscheinen nicht unmittelbar visuell oder gar ikonisch, sondern gehen aus Benennungen, Gebrauchswesen der Sprache hervor.

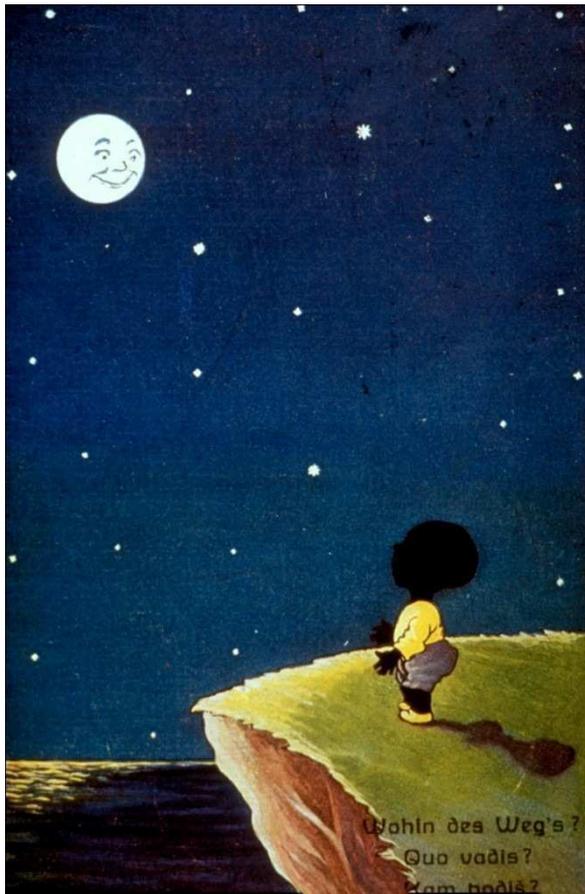


Abb. 36

Rhetorik des Gewöhnlichen als Lehrstück für Komplexität von Bildsprachlichkeit: Ein Fund, zugespielt von einem Freund: Eine Postkarte, anonym, vor 1912 (Datum des Poststempels). ‚Quo Vadis?‘ – eine wesentliche Frage für viele Fälle und Situationen des Lebens. Die Ambivalenzen und Raffinessen der hier sichtbar werdenden, sogenannten trivialen Bilderwelt sind nicht andere als die der Konzeptkunst, die als eine formale Explikation dieser trivialen Mechanismen angesprochen werden kann. Die Pointe ist auf mehreren Ebenen situiert. Der Unterschied wird gesetzt durch die Frage, wer dieses ‚wohin des Wegs‘ zu wem spricht, und weiter, ob dieser Text als Bildlegende (als ins Bild gerückter Bildtitel), zugleich als Bildelement im Bild angesehen wird oder als Sprechblase, Notation realer Rede einer real auftretenden oder sonstwie identifizierbaren Figur. Die Einführung einer dritten Instanz, das Changieren zwischen den beiden Figuren und Ebenen – einmal adressierter Text, das andere Mal auf das Bild bezogener denotativer Text, der als Element des Bildes selbst auftaucht – zeigt, dass übliche rhetorische Mechanismen und Figuren die medialen Aspekte überlagern. Bilder können vieles sein, aber niemals Propositionen im Sinne der verbalen Sprache.

Im Dunkeln

Man erinnert sich hier beiläufig und gerne an Folgendes: Bereits Giorgione reagierte in Übereinstimmung mit hochgebildeten Auftraggebern in Venedig zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf die in der Masse trivial gewordene, alle Motive und Formen serialisierende Bilderflut der Hochrenaissance mit einer Verrätselung der Ikonographie, welche den ‚eigentlichen Sinn‘ der Bilder, wie in ‚Die drei Philosophen‘ oder ‚Das Gewitter‘ nicht mehr in unidoktrinaler Dechiffrierung dem aneignenden und erkennenden Verstand zugänglich macht. Solches war und wurde absichtlich verstellt, weil ein allgemeiner Gehalt nicht mehr verfügbar gehalten, dieser vielmehr für die wenigen Eingeweihten reserviert bleiben sollte. Die Rezeptionsgeschichte dankt dies bekanntlich mit der Virtuosität der Aspektualisierungen, Vervielfachung der Deutungsmöglichkeiten, kurzum: mit einer kritischen Differenzierung des jeweiligen Zusammenbindens von Aspektualitäten und Attribuierungen, also mit einer ikono-diskursiven Verbindung von Kognition und Bildlichkeit. Diese Option steht uns nicht mehr offen. Wir müssen uns nun durch die massenmediale Entwertung und Replikation, also den Terror der Ikonophilien hindurcharbeiten – eine Kanalarbeit, die kein Licht am Tunnel ihrer Wünsche zu sehen vermag. Dies scheint von nun an die aufgegebenen Situation: im Dunkeln unterwegs zu sein.

Bilderexkurs 5:

Unanschaulichkeit: Bilderskepsis visualisiert

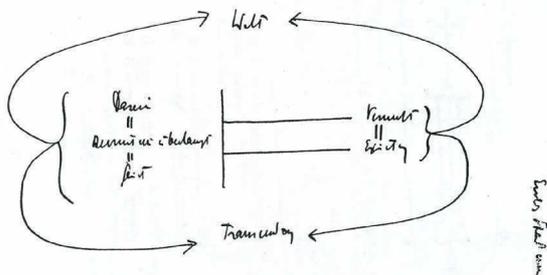


Abb. 37

Karl Jaspers, *Weltmodell Nr. 1*. Schriftbild, fast noch Schrift und doch schon Bild, das der Philosoph zur Veranschaulichung seines Denkbäudes skizziert. Alle Linien stellen Beziehungen zu Weisen des Um-greifenden dar, sind also Transzendenzsymbole. Chiffren der Transzendenz werden in der Regel in Kategorien ausgedrückt, aber Visualisierung veranschaulicht das Chiffrierte. Jaspers hielt diese Verbilligung für unvermeidlich und unzulässig zugleich. Die Bildgebung blieb ihm paradox: unter striktem Bilderverbot wie in der Sphäre der Unmöglichkeit eines Nicht-Symbolisierens zugleich stehend. In seiner *Philosophischen Logik* schrieb Jaspers, das zweite Gebot, demnach man sich kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen solle, sei „das zugleich wahrste wie unmöglichste“. Jaspers benötigt solche Veranschaulichung, die nicht einfach skripturale Begriffsordnung oder Diagramm ist, aber er kritisiert die Schemata einer Figur des Seins zugleich radikal, da dieses in jenem niemals angemessen gefasst werden könne. Vgl. zu dieser und weiteren Skizzen von Karl Jaspers sowie zum bildphilosophischen und ontologischen Kontext: Hans Sanner, *Jaspers' Versuche zur Veranschaulichung seiner Periechontologie*, in: Richard Wisser und Leonhard H. Ehrlich (Hrsg.), *Karl Jaspers' Philosophie*, Würzburg 2003, S. 3-25.

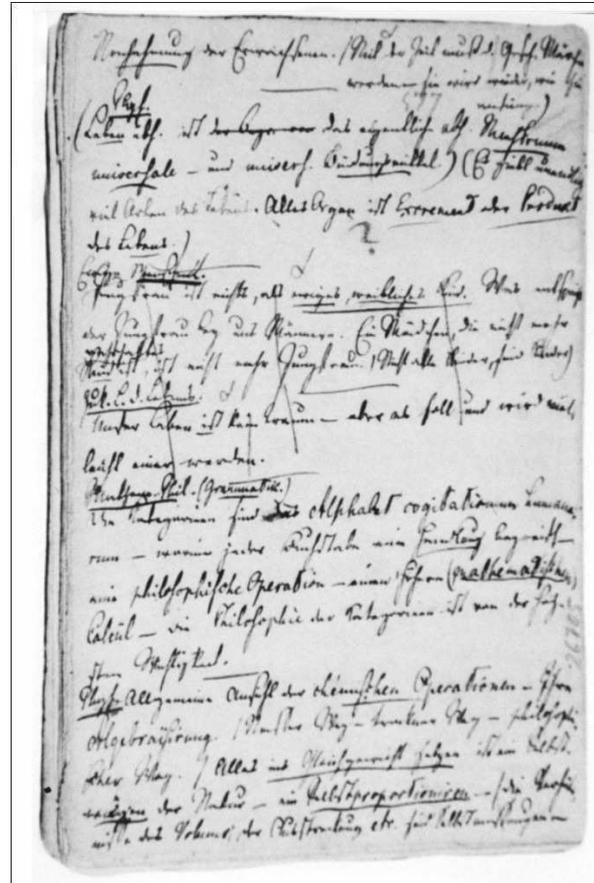


Abb. 38

Novalis, *Was ist Natur ...*. Philosophisches Fragment, Manuskript Novalis HKA II, N° 248. Eine Zeichnung, ein Text. Schreiben als Zeichnen, Zeichnen als Schreiben. In Zeichen wirkt nicht nur Phantasie, sondern Natur. Materialität des Symbolischen als Selbstartikulation der Chiffren der Natur. Zwischenformen, wie der Traum. Novalis: Die Welt, ein Traumgewebe.

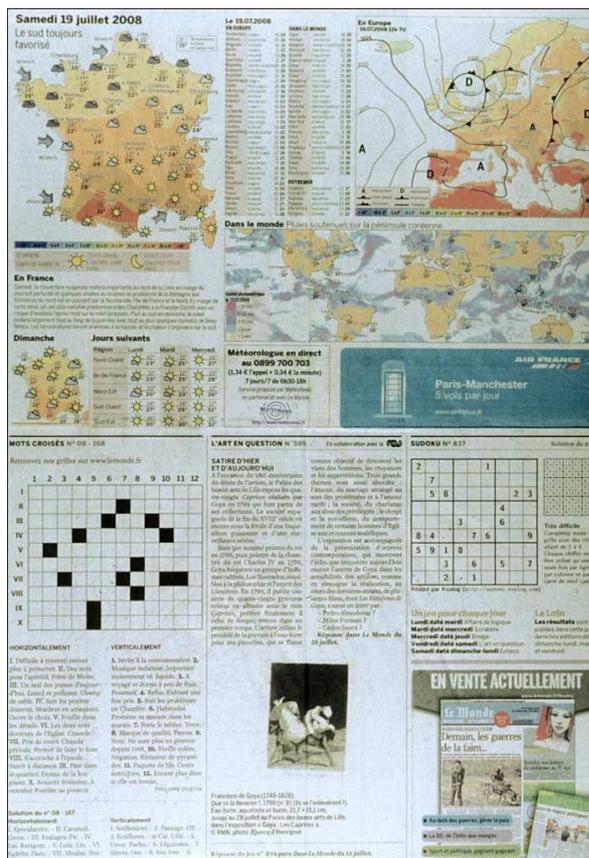


Abb. 39
 Le monde, Paris, 19. Juli 2008, S. 24. Beleg für die Auffassung von Marshall McLuhan, dass der zeitgenössische Leser um 1950 („Mechanical Bride“) nicht nur synchron und intermedial kundig ist, sondern an den mittlerweile zu populären Ausdrucksformen herabgesunkenen hochkulturellen Bildmontageformen seit dem Kubismus intuitiv und routiniert zugleich geschult. Man steige in die Zeitungslektüre von nun an wie in ein warmes Bad. McLuhan glaubte, eine irreversible visuelle Alphabetisierung feststellen zu können. Motiviert wäre sie durch die Leistungen der experimentierenden Künste im Umfeld des und seit dem Kubismus. Zum Ausdruck kommt solches in der semiotischen Komplexität, welche die Gestaltung einer Zeitungsseite wie der hier reproduzierten wie selbstverständlich dem Leser abfordert und zumutet zugleich. Die Auffassung, Künstler seien Bild-Ingenieure, hat ein Pendant auf der Seite der Rezipienten, die ihrerseits wie selbstverständlich zu operierenden Monteuren werden. Eben deshalb (darin und im selben Maße) geht die Epistemologie der kognitiven Referenz auf die Fähigkeit der kritischen Aneignung der politischen Ökonomie der Bilder über.

Ökonomie, Bildlichkeit und Bild

Die Konstellationen zwischen massenmedial vervielfachter visueller Präsenz und politischer Ikonographie/Diskursivierung von Macht im persuasiven Bereich der Bildlichkeitsnutzungen wäre also, gerade für den Fokus der intensivierten Verwendung von visuellen Präsenzen in digitalisierten Kommunikationsmaschinen, in zweierlei Hinsichten zu untersuchen. Die erste beträfe eine Aufarbeitung der juristischen Kodifizierung von Bildlichkeit in den Dispositiven der abendländischen Imagination und ihren diversen Anleitungen durch theo-ontologische Herrschaftsvorgaben. Diesen Strang weiterzuverfolgen, wäre ein erstes Forschungsprojekt. Man kann dafür vorerst die bisher nicht ins Deutsche übersetzten grundlegenden Arbeiten des Juristen und Kulturhistorikers Pierre Legendre nennen.⁹ Ein zweiter Strang betrifft die kritisch anzuspreekende Programmatik eines Umgangs mit Bildern in und aus der Perspektive einer Kritik der politischen Ökonomie der Bilder.

Die hier knapp exponierten und in die auf Grundlegendes sich beschränkenden Thesenformulierungen eingestreuten Bildkommentierungen („Markierungen“, „Bildergalerie“) versuchen, die Kontur eines solchen Anspruchs sichtbar werden zu lassen – ein bescheidenes Ziel, das derzeit noch nirgends in der Weise beschrieben werden kann, wie das die gerade epistemologisch viel valenteren und entschiedeneren metatheoretischen Erörterungen der Bildlichkeit und der kognitiven Beschaffenheit der Bildgestalten bereits leisten.¹⁰ Diese Bildstationen sind Markierungen des hier angesprochenen Kontextes und dienen der Spurensicherung eines gewandelten Erkenntnisinteresses, stellen aber auch einen Übergang in der Sache von den kognitiven Bedingungen der Bildlichkeit zur kritischen Rekonstruktion der Steuerungspotentiale in der massenmedialen Zirkulation der visuellen Präsenzen und der symbolokratischen Steuerung des Dominanzanspruchs durch apparative Bezugnahmen auf die technisch basierte Revokation des Mythischen dar.¹¹

Natürlich erinnert der Ausdruck ‚Kritik der politischen Ökonomie‘ an Karl Marx, der mit diesem Untertitel zu seinen ebenso grandiosen wie die Programmmechanik problematisch bis aporetisch zeigenden ‚Grundrissen‘ das Programm umriss. Es ging Karl Marx um die Formen der Erzeugung, Verteilung, An-

eignung und Konsumtion des gesellschaftlich erzeugten Reichtums, gespiegelt an den wiederum in die Regulierung der Gesellschaft einwirkenden Dispositiven und Theorien der Wirtschaft, der Arbeit, des Reichtums. Hierfür betrieb er eine dekonstruktiv-kritische Rekonstruktionsarbeit. In genau diesem Sinne meint das Programm einer ‚Kritik der politischen Ökonomie der Bilder‘ die Formen und Weisen der Erzeugung, Verteilung, Aneignung und Konsumtion des gesellschaftlich erzeugten Reichtums der Symbolisierungen, gespiegelt an den wiederum in die Regulierung der gesellschaftlichen Symbolmedien einwirkenden Dispositive, Theorien und Metatheorien der Bildlichkeit.

René Fülöp-Millers Phantasiemaschine

Als eine – und hier einzige – Markierung für dieses Programm einer Kritik der politischen Ökonomie der Bilder nenne ich das grandiose Buch ‚Die Phantasiemaschine‘ (1931) des ebenso bedeutenden wie vergessenen ungarischen Kulturhistorikers, Intellektuellen und kritischen Essayisten René Fülöp-Miller.¹²

Sein Buch beschreibt eine Sage der Gewinnsucht und eine kulturelle Strategie der Revokation religiöser Funktionen im technischen Apparat der Kinematographie. Trotz des evidenten Bezugs und einer ähnlichen intellektuellen wie biographischen Prägung nimmt auch der ‚reife‘ Vilém Flusser keinen Bezug auf diesen Autor, von dessen bedeutendem Œuvre später nur die kritischen Untersuchungen zum Taylorismus in der Sowjetunion¹³, vielleicht einige kritische Biographien über Revolutionäre und Fanatiker oder die eindrückliche Kulturgeschichte zu Medizin, Schmerz und Tod in Erinnerung geblieben sind.¹⁴

Im Kapitel ‚Phalluskult und Urrhythmus‘ des Buches ‚Die Phantasiemaschine. Eine Saga der Gewinnsucht‘ schreibt René Fülöp-Miller Folgendes: „Geistvolle Verteidiger des Films haben eine Theorie aufgestellt, die zwar durch die Erfindung und den Sieg des Tonfilms zum Teil überholt worden ist, die aber trotzdem noch immer der Beachtung würdig erscheint. Das Kino, meinen sie, habe unserer ganzen Kultur eine neue Wendung zum Visuellen gegeben, die nach den vielen Jahrhunderten einer rein begrifflichen Geisteskultur höchst notwendig gewesen sei. Die Menschheit, die seit dem Sieg des Humanismus sich daran

gewöhnt habe, immer nur in Worten zu denken, werde durch den Film dazu erzogen, wieder zu der Bilderphantasie einer mythischen Vorzeit zurückzukehren und somit eine Fähigkeit in sich neu zu erwecken, die unter dem Wust von Gedachtem und Gedrucktem beinahe völlig verschüttet gewesen sei. Daß aber der Weg vom Auge zum Herzen kürzer sei als der vom Ohr dahin, dies hätten schon die Verfasser der Bibel gewußt; so heißt es bei Matthäus (6, 21): ‚Das Auge ist des Leibes Licht.‘ In Perioden starker subjektiver, intellektueller Kultur setze immer wieder eine Flucht der Massen in das Bild ein, und wenn der Intellektualismus des humanistischen Zeitalters eine ungeheure Bildsehnsucht und damit die Kunst der Renaissance hervorgerufen habe, so scheine es, als ob das Kino den Beginn einer neuen, ähnlichen optischen Kultur, einer neuen Renaissance darstelle. Auch enthülle der Film wiederum die beinahe schon vergessene Urbeziehung zwischen Gestalt und Charakter, indem er die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf das Mienenspiel der handelnden Personen konzentriere und sie auf die Übereinstimmungen zwischen Sein und Schein hinweise. Die große mythische Kunst der Gebärde hat, nach der Überzeugung dieser Autoren, im Film ihre Neubelebung erfahren, und da das Kino die Fähigkeit habe, innere Vorgänge mit körperlichen Mitteln sichtbar zu machen, sei es zu einem einzigartigen Ausdrucksmittel der Seele geworden. Die Gebärde, der Urbereich aller seelischen Mitteilung, sei der Menschheit verlorengegangen, und der Film, der sie ihr zurückgebe, führe daher zu der Urverständigung aller Naturhaften zurück. Die Mimik des Gesamtleibes, diese überreiche Sprache, die allen lebendigen Wesen auf der ganzen Welt verständlich sei, werde uns erst durch den Film von neuem erschlossen, und damit vollbringe das Kino eine Leistung, um die alle expressionistischen Künstler seit langem gerungen hätten. Auch das Symbol, dieses ‚tiefgründigste Wissen und Erkennen‘, soll uns durch den Film neu geschenkt worden sein. Ohne daß der Zuschauer sich der immanenten Symbolik bewußt sei, die jedes gute Filmwerk durchziehe, empfinde er doch unbewußt die Gemütswirkung, die von diesen symbolischen Bilderreihen ausstrahle, denn jedes Bild eines Films besitze eine bestimmte affektive Tonalität, die instinktmäßig empfunden werde. Dinge und Menschen dienten in jeder Film-

handlung der großen Aufgabe des stimmungssymbolischen Aufbaus. Sogar die Schöpfung einer neuen Mythologie wird dem Film zugeschrieben. Das allgemeine Interesse für das Kino und seine Stars ist nämlich nach der Ansicht der klugen Rebecca West nichts anderes als eine Art religiösen Kultes. Das Publikum habe seine Aufmerksamkeit so intensiv auf die Stars gerichtet, daß diese zu Göttergestalten geworden seien, das heißt, sie hätten sich in Typen verwandelt, die im Unterbewußtsein der Menschheit von jeher beschlossen gewesen seien. Mary Pickford spiele in der Phantasie der Massen die Rolle der jungfräulichen Göttin, der verherrlichte ‚Vamp‘ sei an die Stelle der Aphrodite getreten, und man könne sagen, ‚daß der extravagante Valentino-Kult, die wilde Hysterie, die durch die dreitägige Aufbahrung eines toten Kinostars hervorgerufen wurde, einfach das Aufleben eines alten Phallus-Kultes gewesen ist‘.^{14,15}

Diese geliehenen präzisen Darlegungen grundieren die hier programmatisch angesprochene Sphäre der visuellen Präsenz, der kritischen Bildlichkeit, der Produktionsmechanik bezüglich der zirkulierenden Symboliken, der Standardisierung von Aneignungsformen und verbinden sie mit einer Kritik der Bildlichkeit, die dem Geiste der politischen Ökonomie des Visuellen sich verdankt – ein Programm, das in die Zukunft weist, die hier, wie so oft, aus einer unbemerkt aktuellen und nicht erledigten Vergangenheit her rührt.

Endnoten

1. Vgl. z.B. die visuelle Montage und kritische Ikonographie mittels Bild-Text-Rekombinationen in: Hans Ulrich Reck, *Nacht im Feuer. Zur Alchimie des Todes in der Rockmusik*, Adliswil 1981.
2. Allerdings ist hierbei in den allermeisten Fällen eine Reflexion auf die solipsistische Referenz-Maschine des individualisierten PCs zu vermissen. Ein digitales Äquivalent der Formung von Bilderreihen, wie sie mittels Dias und Leuchttisch der normalen Arbeit des geeigneten Kunsthistorikers seit langem zugänglich sind, steht noch aus. Die so oft ebenso vehement wie folgenlos vorgebrachte Einsicht, dass man berücksichtigen müsse, dass die Apparate an den Gedanken, Objekten, Medien und Bildern mitzuschreiben, bleibt eine metatheoretische Ideologie, deren Konsequenzen für die eigene tägliche Arbeit hier nicht bedacht werden.
3. Die Miniatur ist die Rache des nicht bewältigten aristokratischen Geschmacks an den kleinbürgerlichen Selbstmissverständnissen. So wird aus dem feudalen Club die Hausbar, aus dem aristokratischen Empfangssalon die Couch-Ecke, aus dem ‚haute-cuisine‘-Restaurant und dem kulinarischen Laboratorium der Speisen-Zubereitung die moderne Kochmaschine von Grete Schütte-Lihotzky, aus der Verpflichtung des Hauspersonals des Großbürgertums die chemo-apparative Individualbewältigung mittels ‚mother’s little helper‘ und aus dem Labor der technisch avancierten Kooperation der Ingenieure zur Bewältigung der Rechenanforderungen in den Wissenschaften das kosumeristische Mogel-Gerät des personal computers – ein miniaturisierter Fetisch.
4. Vgl. Jean Piaget und Bärbel Inhelder, *Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind*, Frankfurt a. M. 1978; Reinhard Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes*, München / Wien 1999; ders., *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*, Köln 2000; Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, 2. überarb. Aufl., Frankfurt 1991; Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen*, Amsterdam 1995; Stefan Majetschak (Hrsg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München 2005.
5. Vgl. Hans Ulrich Reck, *Kunstgeschichte und Epistemologie der Bilder – Eine sondierende Skizze*, in: *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Köln 2006, S. 27-69; revidiert in: Hans Ulrich Reck, *Eigensinn der Bilder. Bildtheorie oder Kunstphilosophie?*, München 2007.
6. Das gilt für die mit Schalterkreisen, Skizzen, Notaten, Plänen, Partituren, kurzum vielfältigen Notationen mit allen erdenklichen Zwischenformen von Text und Visuellem arbeitenden Berufe, Personen und Tätigkeiten ebenso wie für die Experten, die sich mit den Dimensionen der ikonischen Differenzen anhand von Kunstwerken beschäftigen. Dass solche konstitutiv ist, ist ebenso evident, wie ihre Funktion eine Bereicherung der Kommunikation über Bildlichkeit darstellt.
7. Vgl. Thomas S. Kuhn, *Bemerkungen zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst*, in: *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a.M. 1976, S. 446-460.
8. Richard Sennett, *Handwerk*, Berlin 2008, S. 131f.
9. Vgl. Pierre Legendre, *Dieu au Miroir. Étude sur l’institution des images*, (Leçons III), Paris 1994; systematisierend im Hinblick auf das Bild als sozialer Text: Pierre Legendre, *De la Societe comme Texte. Lineaments d’une Anthropologie dogmatique*, Paris 2001; auf deutsch gibt es, wenn ich richtig sehe, bisher diesbezüglich nur: Pierre Legendre, *Eine dogmatische Bewertung des Ästhetischen*, in: Ruedi Baur (Hg.), *DAS GESETZ und seine visuellen Folgen / LA LOI et ses consequences visuelles*, Wetztingen 2006, S. 342-363.
10. Vgl. als meine entwickeltsten Beiträge bisher: Hans Ulrich Reck, *Das Bild zeigt das Bild selber als Abwesendes. Zu den Spannungen zwischen Kunst, Medien und visueller Kultur*, Wien / New York 2007; ders., *Eigensinn der Bilder. Bildtheorie oder Kunstphilosophie?*, München 2007.
11. Dass dies keineswegs, wie im Kulturkampf-Jargon generell üblich, als ‚affirmativ‘ zu denunzieren ist, zeigt die Verbindung der avancierten Technologien der kinematographischen Apparatur mit der Archaik des Mythischen bei Pier Paolo Pasolini; vgl. hierzu jüngst: Hans Ulrich Reck, *Pier Paolo Pasolini*, München 2010.
12. Zu ihm deshalb zunächst einige knappe allgemeine Hinweise. Fülöp-Miller hatte das Pech, in allzu diversen Feldern und in verschiedenen Formen zu arbeiten. Zudem war er politisch unzuverlässig oder ‚unklar konturiert‘, nicht festgelegt. Zwar Jude, exiliert und intellektuell scharfsinnig, bezeugte er wohl für den später überaus dogmatisch und eng werdenden Betrieb der akademischen Rezeption der 20er Jahre zu wenig ‚Leidensfähigkeit‘. Fülöp-Miller war publizistisch wohl zu erfolgreich, persönlich zu gewandt und im politischen Diskurs nicht metaphysisch genug, also akademisch nicht nobilitierbar. Die sympathische, ja geradezu empathisch ansteckende Verbindung von zugleich historischer wie nihilistischer Leidensfähigkeit auf der einen und metaphysischer Radikalität auf der anderen Seite ist – für die geistige Physiognomie der 1920er Jahre – nicht nur bisher, sondern zunehmend und wohl auch auf lange Zeit noch, durch das Duo des ‚linken‘ Walter Benjamin und des ‚rechten‘ Martin Heidegger besetzt. Auf diese Konstellation reduziert sich jedenfalls der *mainstream* der geistes- und kulturgeschichtlichen Rezeption der 20er Jahre. Mit anderen ‚stumm‘ Gebliebenen wie Max Raphael teilt Fülöp-Miller das Schicksal einer Marginalisierung, die dem Reichtum seiner Darlegungen, der Produktivität seiner Publikationen und seiner Bedeutung als kundiger Kommentator der Künste und Figuren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Rasputin bis Ghandi nicht gerecht wird. Man kann leider nicht davon ausgehen, dass dergleichen Asymmetrien in der Gesellschaft dereinst, gar im Sinne einer ausgleichenden Gerechtigkeit oder Automatik, behoben werden würden. Es wäre ein Fortschritt, aber auf diesen ist bekanntlich nicht zu bauen – das ist vielleicht die einzige Gemeinsamkeit zwischen Fülöp-Miller, Benjamin und Heidegger.
13. Fülöp-Miller kommt also in den normativierenden Konventionalitäten der geisteswissenschaftlichen Routinen nicht vor, obwohl

beispielsweise seine Studie zur kinematographischen Phantasiemaschine von 1931 weit über Rudolf Arnheims nahezu zeitgleich vorgelegte wahrnehmungstheoretische Verengung des Kinos in ‚Film als Kunst‘ hinausreicht und Dimensionen eröffnet, die dann erst der avancierten Medientheorie des Expanded Cinema eines Gene Youngblood und des expansiven Universums der technischen Bilder eines Vilém Flusser wieder zugänglich wurden.

14. Vgl. René Fülöp-Miller, *Fantasie und Alltag in Sowjetrußland*, Berlin / Hamburg 1978 [1926].
15. Vgl. René Fülöp-Miller, *Die Phantasiemaschine. Eine Saga der Gewinnsucht*, Berlin u.a. 1931.
16. René Fülöp-Miller 1931, *Die Phantasiemaschine*, S. 132-134.

Zusammenfassung

Dieser Text setzt sich mit der Veränderung der kognitiven Ansprüche von Bildern angesichts ihrer allseitigen (massen)medialen Verfügbarkeit auseinander. Die technisch-materialbezogene Komponente des heute vielerorts üblichen digitalen Arbeitens mit Bildern trägt zu einer Miniaturisierung des zum Fetisch werdenden Einzelbildes bei und verhindert damit eine Kritik der politischen Ökonomie der Bilder. Durch ihre ständige Verfügbarkeit auf visuell Präsentes reduziert, fallen Bilder einer diskursiven Normierung anheim. Dagegen schlägt der Text eine ideologiekritische Interpretation von Bildlichkeit vor, die essentialistische Bildtheorien erweitern und die Begrenztheit der Sprache produktiv wenden muss. Als Markierung eines solchen Programms einer Kritik der politischen Ökonomie der Bilder wird der Text „Die Phantasiemaschine“ von René Fülöp-Miller eingeführt. Die dort in den 1930ern formulierte Kritik der Bildlichkeit bleibt unbemerkt aktuell.

Autor

Hans Ulrich Reck, geb. 1953, Prof. Dr. phil. habil.; Philosoph, Kunstwissenschaftler, Publizist, Kurator. Seit 1995 Professor für Kunstgeschichte im medialen Kontext an der Kunsthochschule für Medien in Köln, davor Professor und Vorsteher der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien (1992-1995), Dozenturen in Basel und Zürich (1982-1995).

Buchveröffentlichungen zuletzt: *Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens* Hamburg 2010; *Pier Paolo Pasolini*, München 2010; *Traum. Enzyklopädie*, München 2010.

Titel

Hans Ulrich Reck, Visuelle Präsenz und Kritik der Bildlichkeit – Vom diversen Umgang mit Bildern, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2012 (20 Seiten), www.kunsttexte.de.