

Kapitel 2

Kulturtheorie des Blicks

“There’s somethin’ wrong with the world today, I don’t know what it is. Something’s wrong with our eyes. We’re seeing things in a different way, And God knows it ain’t His.” (Aerosmith¹)

Die Debatte um die Bedeutung des Sehens hat in der westlichen Kultur eine lange Tradition. Seit der Antike wird eine Vorrangstellung des Sehens über die anderen Sinne postuliert. Nach Konersmann (1997), der die Geschichte des Sehens in der Philosophie untersuchte, wurde die Behauptung seiner Dominanz jedoch von Anfang an auch kritisiert. So galt und gilt das Sehen auf der einen Seite als Grundlage des Weltbezugs und des Wissens. Wissen bedeutet “gesehen haben” (*Duden*, Wermke, M. et al., 2001a) . Auf der anderen Seite wurde die These vertreten, daß das Sehen Täuschungen unterliegt und Erkenntnis nur durch Abstraktion, durch Absehen von der sinnlichen Wahrnehmung des Offensichtlichen, zu gewinnen sei (vgl. Konersmann, 1997, S. 19). Die Verbindung von Sehen und Erkenntnis zeigt sich auch in der Sprache: “Die Verwurzelung zahlreicher Begriffe der Erkenntnis und des Wissens im Bereich der *verba vivendi* ist tief und erklärt die Allgegenwart des Motivs. Die Begriffe Reflexion und Spekulation, die Ido-

¹Von dem Titel *Livin’ on the Edge* des Musikalbums *Get a grip*, 1993, Geffen Records

le, Visionen und Evidenzen, ja selbst die Theorie, die Skepsis, die Idee und das Ereignis, das Lessing und selbst Kant noch als ‘Eräugnis’ gegenwärtig ist, entstammen sprachgeschichtlich den Sphären des Sehens” (ebd., S. 13). Die Bedeutung des Sehens zeigt sich damit sowohl in der Behauptung ihrer Dominanz als auch in ihrer Kritik. Sie begründet die These des Okularzentrismus der westlichen Kultur, ihre Charakterisierung als Kultur des Sehens.

Eine Geschichte des Sehens zu schreiben, ist ein interdisziplinäres Projekt, an dem zur Zeit intensiv gearbeitet wird. Nach Sturken und Cartwright (2001) läßt sich seit den 1990er Jahren eine Bewegung hin zu einer interdisziplinären Untersuchung der visuellen Kultur ausmachen (Sturken und Cartwright, 2001, S. 5)². Die Geschichte des Sehens ist keine lineare und eindeutige Erzählung. Sehen wurde nicht nur im Laufe der Jahrhunderte, sondern auch in jedem Jahrhundert unterschiedlich konzipiert. Das bedeutet auch, daß die Annahme seiner Hegemonie daraufhin befragt werden muß, welchen spezifischen Charakter sie jeweils gehabt hat (Levin, 1993, S. 2f). Die Geschichte des Sehens befaßt sich nicht allein mit der Entwicklung der Theorien über das Sehen. In ihr wird davon ausgegangen, daß auch die Wahrnehmung selbst historischen Veränderungen unterworfen ist (Konersmann, 1997, S. 14f.). *“Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.* Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert - das Medium, in dem sie erfolgt - ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt” (Benjamin, 1936/1977, S. 14, kursiv im Orig.)³.

Die antike Theorie der Sehstrahlen und die Empfangstheorie des Sehens,

²Nach Sturken und Cartwright geht diese Bewegung auf eine Themenverschiebung innerhalb der Kunstgeschichte auf Gegenstände jenseits der Kunst zurück und auf die Untersuchung neuer Medien wie dem World Wide Web und der Digitalisierung in der Bildproduktion (Sturken und Cartwright, 2001, S. 5).

³Überlegungen zur Geschichtlichkeit des Sehens bzw. der Wahrnehmung werden u.a. auch von Boehm (1997), Burckhardt (1994) und Lowe (1983) ausgeführt.

die Entwicklung der Zentralperspektive in der Renaissance, die Erfindung des Mikroskops und Teleskops, die Camera obscura, die Lichtmetaphorik der Aufklärung, die bilderfeindlichen religiösen Bewegungen wie die Reformation, die Beleuchtung der Städte nach der Nutzbarmachung der Elektrizität, die Erfindung von Photographie, Film und computergenerierten virtuellen Welten und die Installation von Überwachungskameras sind Beispiele für unterschiedliche historische und technische Phänomene im Bereich des Visuellen. Sie sind mit Veränderungen der visuellen Wahrnehmung und der Konzeptualisierung des Sehens verbunden. Zugleich verweisen sie auf die Bedeutung des Visuellen für das Selbst- und Weltverständnis des Menschen.

Daß auch die Entwicklung neuer Technologien, die nicht unmittelbar die visuelle Wahrnehmung betreffen, zu ihrer Umstrukturierung führen kann, zeigt Schivelbusch in seiner *Geschichte der Eisenbahnreise* (1977/2000). Die ersten Bahnreisenden schilderten ihr Unbehagen angesichts der Wahrnehmung der vor dem Auge in nie gekannter Geschwindigkeit vorbeiziehenden Landschaft. Dies wurde als eine Aufhebung des bisher gekannten Erlebens von Zeit und Raum empfunden und als eine Reizüberflutung und Überlastung durch die Quantität und Geschwindigkeit der immer neuen visuellen Eindrücke beklagt (Schivelbusch, 1977/2000, S. 55). Es mußte sich nach Schivelbusch erst eine neue Form der Wahrnehmung entwickeln, um die neuen visuellen Eindrücke während einer Eisenbahnfahrt verarbeiten und schätzen zu können (ebd., S. 57f.). Es entwickelte sich der "panoramatische Blick": In diesen Blick schreibt sich die technische "Apparatur" ein, die das Auge zwingt, fern, "mobil" und flüchtig zu sehen, ohne daß diese Flüchtigkeit noch bewußt würde (ebd., S. 62). Spekulieren läßt sich, daß diese Umstrukturierung des Sehens einen Beitrag dazu geleistet haben wird, daß der Mensch heutzutage in der Lage ist, stundenlang vor dem Fernseher zu verharren.

Die visuelle Wahrnehmung läßt sich nicht allein als entscheidende Grundlage des Verhältnisses von Mensch und materieller Außenwelt betrachten. Sie

zeigt ihre Bedeutung auch in der Beziehung des Subjekts zum anderen und zu sich selbst - in der Erfahrung, einen anderen zu erblicken und von ihm erblickt zu werden und der Erfahrung, sich selbst zu sehen. Nach Kleinspehn (1989) wird der Blick im Laufe des Zivilisationsprozesses zum zentralen regulativen Faktor in der Beziehung zum anderen und zu sich selbst. In Anlehnung an Elias (1969/1976) benennt Kleinspehn als Grundlage für diese Entwicklung die Privilegierung des Sehens auf Kosten der anderen Sinne. "Mit zunehmender gesellschaftlicher Abhängigkeit und räumlicher Nähe der Menschen zueinander werden die Beobachtung des Anderen und des eigenen Selbst zu zentralen Momenten im gesellschaftlichen Umgang" (Kleinspehn, 1989, S. 126). Beobachtung und Selbstbeobachtung werden zu Agenten der Normierung und Kontrolle des Verhaltens und Aussehens. Affekte, die in diesem Kontext mit dem Sehen verbunden sein können, sind Neid und Scham. Ein Beispiel ist hier die bekannte Analyse des Blicks von Sartre, in der er das Gesehen-Werden mit dem Erleben von Unterwerfung, Objektivierung und Scham verbindet (Sartre, 1943/1994).

Die kursorische Aufzählung der Phänomene im Bereich des Visuellen weist darauf hin, daß sich Annahmen über Veränderungen der Wahrnehmung zum Teil nur indirekt formulieren lassen, in der Untersuchung von historischen Theorien über das Sehen und Thesen über seine Umstrukturierung durch die Erfindung optischer Geräte und Veränderungen der Bildproduktion in der Kunst oder durch technische Entwicklungen. Die Thematisierung des Sehens verweist damit immer auch auf die Bedeutung des Bildes als ein Objekt des Blicks⁴ und als eine Repräsentationsform, die in

⁴Die enge Verbindung von Blick und Bild zeigt sich in der Idee, daß dem Bild der Blick des Betrachters eingeschrieben ist, da das Bild für den Betrachter produziert wurde. Damit ist nicht allein gemeint, daß das Bild als ein Objekt des Blicks produziert wird, sondern auch, daß das Bild selbst einen Blick verkörpern kann. So richtet sich z.B. der Blick eines Photographierten in die Kamera immer auch bereits auf die zukünftigen Betrachter des Photos - das Bild blickt damit auch den Betrachter an. Die enge Verbindung des Sehens mit dem Bild läßt sich weiterhin darauf beziehen, daß Sehen selbst als Produktion von Bildern bezeichnet werden kann.

einem komplexen Verhältnis zum Wort steht. Der Zusammenhang von Bild und Wort beinhaltet auch, daß über die Bedeutung der Sprache für das Visuelle nachzudenken ist. Das Projekt, eine Kulturgeschichte des Sehens zu schreiben, ist selbst ein sprachliches Unternehmen, das vor allem mit Texten arbeitet - ein Zugang zur Bedeutung des Sehens läßt sich nicht außerhalb der Sprache realisieren.

Welche Bedeutung kommt dem Visuellen im 20., beziehungsweise 21. Jahrhundert zu? Viele Theoretiker vertreten die These, daß im ausgehenden 20. Jahrhundert aufgrund der Verbreitung technisch erzeugter Bilder und neuer Techniken der Bildproduktion ein Bedeutungszuwachs des Visuellen festzustellen sei: "Nicht nur der Bilder gibt es seit Erfindung ihrer technischen Reproduktion zu viele, die visuellen Realitäten sind dabei, alle anderen zu überlagern" (Wetzels und Wolf, 1994, S. 7). Und nach Mitchell ist die "Fiktion ... einer Kultur, die vollständig von Bildern beherrscht wird, ... nunmehr zu einer realen technischen Möglichkeit in globalem Ausmaß geworden" (W. Mitchell, 1997, S. 18). Diese Herrschaft der Bilder und eine mit ihr einhergehende Umstrukturierung des Sehens rechtfertigt es, von einer visuellen Zeitenwende zu sprechen.

Als Beginn einer massenhaften Verbreitung von technisch erzeugten Bildern gilt die Erfindung von Photographie und Film im 19. Jahrhundert, die sich durch die Entwicklung des Fernsehers und des Computers weiter gesteigert hat. Die Bilder, so scheint es, haben inzwischen die verschiedensten Bereiche erobert. "Die Visualisierung ist zu einem alle Bereiche durchdringenden Mittel der Kommunikation und des Denkens geworden und dabei auf eine unvorbereitete Gesellschaft gestoßen" (Bredekamp, 1997b, S. 243). Sie wirkt sich aus in der Freizeit, der Industrie, dem Militär und den Wissenschaften (ebd.). In der Medizin zeigt sie sich durch die Anwendung und Erweiterung von Visualisierungsverfahren wie z.B. Ultraschall, Endoskopie und Computertomographie. Die Bedeutung der Visualisierung in der Mathema-

tik bezieht Bredekamp auf die graphischen Darstellungen der Chaostheorie. In der Vergnügungsbranche und der Industrie werden immer häufiger visuelle Simulationen eingesetzt. Die Digitalisierung der Bilder ermöglichte neue Seherfahrungen durch die Entwicklung virtueller Realitäten. Die zunehmende Thematisierung der Bedeutung des Visuellen hat schließlich zur Debatte um einen ‘pictorial turn’ in den Geisteswissenschaften geführt.

Im folgenden werden zentrale Aspekte der Annahme einer aktuellen Umstrukturierung des Visuellen diskutiert: In 2.1 wird die Erweiterung des Bereichs des Sichtbaren durch Photos und Filme diskutiert. Als Beispiel für diese Erweiterung werden zwei Objekte des technischen Auges der Kamera näher betrachtet: Der Fötus und die Erdkugel. In 2.2 wird die zunehmende Überwachung der Bevölkerung durch Videokameras thematisiert. In diesen Abschnitten geht es damit um den Einsatz und die Weiterentwicklung von im 19. Jahrhundert entwickelten Verfahren der Erzeugung technischer Bilder⁵. In 2.3 werden die Konsequenzen einer neuen Technik der Bilderproduktion diskutiert: Die Digitalisierung der Bilder. Und in 2.4 geht es um die Postulierung des ‘pictorial turn’ in der intellektuellen Debatte als weitere Konsequenz eines Bedeutungszuwachses des Visuellen.

2.1 Die Verbreitung von Photographie und Film

Das 20. Jahrhundert ist das erste Jahrhundert, das von Anfang an durch Photos und Filme dokumentiert wurde. Ereignisse der Weltgeschichte und Familienfeiern, Naturkatastrophen und Kriege, die Welt unter Wasser und ferne Planeten, alles was sichtbar ist, wird auf Photographien und in Filmen festgehalten. Wir wissen, wie es in fremden Ländern aussieht, ohne in sie reisen zu müssen. Wir kennen die Gesichter zahlloser Personen, die wir nie

⁵Ein *technisches Bild* ist nach Flusser “ein von Apparaten erzeugtes Bild” (Flusser, 1983, S. 13). Flusser bezieht sich dabei auf Photos, Filme, Videos, Fernsehbilder und Computerbilder (Flusser, 1985, S. 9).

persönlich gesehen haben und sehen werden. Die eigene Präsenz ist nicht mehr notwendig, um visuelle Eindrücke zu erhalten. Man muß sich nicht mehr selbst ein Bild machen, die gemachten Bilder sind jederzeit konsumierbar.

Viele Photos sind so bekannt geworden, daß sie unmittelbar mit der Erinnerung an bestimmte Ereignisse verbunden werden und für diese Ereignisse selbst stehen können. Dazu zählen z.B. Photos aus dem Vietnamkrieg, wie das von der Erschießung eines Vietkong durch den Polizeichef von Saigon, oder das Photo des toten Uwe Barschel. So wie einzelne, spektakuläre Photos berühmt werden können, gibt es Personen, deren Bekanntheit sich dem Umstand verdankt, daß sie unablässig photographiert werden. So war Lady Diana zum Beispiel unablässig ein Objekt des photographischen Blicks, der sie bis in den Tod verfolgt hat. Die Frage der Gewaltsamkeit dieses Blicks zeigt sich in der Untersuchung der Verantwortlichkeit der Paparazzi an ihrem Tod und vermuten läßt sich, daß in der Trauer über ihren Tod der Umstand eine Rolle spielt, daß es keine weiteren Photos mehr von ihr geben würde. Diese Bedeutung der Photographien läßt sich als Hinweis darauf verstehen, daß Ereignisse und Personen nicht mehr vorrangig durch Erzählungen, durch mündliche und schriftliche Berichte, sondern durch Photos und Filme bekannt gemacht werden. Dabei bleibt natürlich zu berücksichtigen, daß die Photos von Prominenten ohne die Geschichten über sie keine Bedeutung hätten.

Der Bereich des Sichtbaren hat sich durch diese Entwicklungen für das Individuum erweitert. Durch die Verbreitung von Photos wird das, was ein einzelner - der Photograph - gesehen hat, den Abwesenden zugänglich gemacht. Darüber hinaus wurde durch die Entkoppelung des menschlichen vom technischen Auge auch die Präsenz eines Photographen überflüssig. Die Kamera dringt in Regionen vor, die der Mensch nicht betreten hat oder (noch) nicht betreten kann und sie überwindet Einschränkungen des menschlichen

Sehens, indem sie das für uns bisher Unsichtbare sichtbar macht: Sie versorgt uns mit Bildern aus dem Körperinneren des Menschen und von der Oberfläche des Mars. Das technische Auge ermöglicht uns den Anblick von Objekten, die für das menschliche Auge zu klein und zu schnell sind. So vermittelt es der Bevölkerung den Blick auf 100 000fache Vergrößerungen von Objekten durch Rasterelektronenmikroskope. Es überwindet die Trägheit des menschlichen Auges und läßt z.B. Projektile, die mit dreifacher Schallgeschwindigkeit fliegen, auf einem Photo erstarren (GEO Extra 2/1997, S. 60) .

Die Ausweitung des Sichtbaren läßt sich an zwei Beispielen veranschaulichen: den ersten Photos vom Fötus im Mutterleib und von der aus dem Orbit photographierten Erde. Diese beiden Beispiele stehen für eine Erweiterung des Gesichtsfeldes des Menschen, dem sich bis dahin unmögliche Ein- und Ausblicke eröffneten. Die Macht des technischen Auges zeigt sich darin, daß es die Opazität des Körpers überwindet, indem es in das Körperinnere eindringt. Auf der anderen Seite entfernt es sich von der Erde, um sie als Ganzes überblicken zu können. Anhand dieser Beispiele läßt sich zeigen, daß die Verfügung über neue visuelle Perspektiven mit Änderungen der Vorstellungen über das Abgebildete einhergehen. Zugleich sensibilisieren sie dafür, daß die Erweiterung des Blickfeldes durch den Einsatz technischer Augen auch als Erweiterung von Macht erlebt wird.

Im Jahre 1965 wurde das erste Photo eines Fötus im Mutterleib veröffentlicht. Der medizinische Photograph Lennart Nilsson photographierte Föten in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung und veröffentlichte die Photos in dem noch heute populären Buch *A child is born*. In diesem Buch werde, so Sturken und Cartwright (2001), nicht allein das Wunder der menschlichen Geburt gefeiert, sondern darüber hinaus die Einsatzmöglichkeiten der Kamera. "The book presents medical photography and other forms of interior biomedical imaging as nothing short of a miracle of modern culture"

(Sturken und Cartwright, 2001, S. 296). Die Photos von Föten stehen in der Tradition eines medizinischen Blicks, der mit der Vorstellung verbunden ist, verborgene Wahrheiten ans Tageslicht bringen zu können. Sturken und Cartwright verweisen in diesem Kontext auf Foucaults Untersuchung des ärztlichen Blicks in *Die Geburt der Klinik* (1973), der im ausgehenden 18. Jahrhundert in Frankreich mit der Vorstellung verbunden wurde, “that all a doctor had to do was gaze into the depths of the body for its truth to be unveiled positively and positivistically” (ebd., S. 299). Mit den Photos vom Fötus wird seine Existenz gewissermaßen nachgewiesen. Anders gesagt wandelte sich das abstrakte Wissen um die Existenz des Fötus im Mutterleib in eine visuell verbürgte Gewißheit. Vermittelt durch den Blick der Kamera wird der Betrachter zu einem Augenzeugen.

Nach Stabile (1997) bewirkten Nilssons Photos, daß sich die Vorstellungen vom Fötus und von der Schwangerschaft radikal änderten. Durch seine Sichtbarmachung erhielt der Fötus eine “massenwirksame, visuell einprägsame Referenz” (ebd., S. 128), die die Voraussetzung dafür bildete, daß er als autonom existierendes Wesen konzeptualisiert wurde. Der photographische Blick auf den Fötus beinhaltet eine Isolierung aus einem Kontext - in seiner Konstruktion als autonom gerät seine Verbindung mit der Mutter in den Hintergrund. Nach Stabile zeigt ein Vergleich der ersten Photos mit Photos aus dem Jahre 1990, daß zunächst vorhandene Hinweise auf den weiblichen Körper verschwunden sind - Fruchtblase und Plazenta wurden nicht mehr dargestellt. Der Mutterleib wird nicht einmal mehr als amorpher Hintergrund abgebildet, vor dem sich die Figur des Fötus abhebt, er ist gänzlich verschwunden. Die Vorstellung der Autonomie des Fötus drückt sich entsprechend in der Schilderung seiner Stoffwechselprozesse aus, indem z.B. seine von der Mutter unabhängige Blutzufuhr betont wird (ebd., S. 136). Die durch die Bildränder markierte Wahl des Bildausschnitts und die Entscheidung über die Art der Darstellung lassen sich damit als Schnitt, als eine

Art intrauterine Durchschneidung der Nabelschnur, als Trennung aus einem Kontext, kennzeichnen.

Die Vorstellung einer Einheit der schwangeren Frau mit dem Fötus wurde, so Stabile, durch die Setzung des Fötus als Subjekt abgelöst, das auch gegen den Willen der Schwangeren geschützt werden müsse. "Der weibliche Körper, einst als Ort der Geborgenheit betrachtet, verwandelte sich in ein unwirtliches Ödland, das die 'unschuldige Person' in seiner Mitte wie einen Feind bekämpfte" (ebd., S. 129). Diese Umstrukturierung der Vorstellungen über die Schwangerschaft beinhaltete, daß sie nun als ein pathologischer und für den Fötus gefährlicher Zustand betrachtet wurde. Nach Stabile setzte daraufhin eine intensive medizinische Betreuung der Schwangeren ein, die über eine wünschenswerte Versorgung hinaus Kontrolle und Überwachung beinhaltet. Neben der Konstruktion des autonomen Fötus läßt sich damit die Vorstellung seiner Schutzbedürftigkeit ausmachen, die allerdings nicht mehr als Aufgabe der Mutter verstanden wird, sondern als Sache des Arztes. Zudem erklärten sich die Abtreibungsgegner zu Vertretern der Interessen des Embryos und des Fötus: Die Emotionen, die das Bild des Fötus zu wecken vermag, werden gezielt von Abtreibungsgegnern aktiviert. Mit Photos abgetriebener Embryonen wird die Gleichsetzung von Abtreibung und Mord behauptet.

Stabiles Interpretation läßt sich durch die Betrachtung eines dieser Photos des Fötus nachvollziehen: Auf einem in der Zeitschrift GEO (GEO Extra Nr. 2/1997) abgedruckten Photo schwebt der Fötus scheinbar schwerelos vor einem schwarzen Hintergrund, dessen helle Punkte die Assoziation wecken, daß er durch die Weiten des Weltalls treibt. Er ist von einer transparenten Fruchtblase umgeben. Hinter ihm befindet sich ein gleichfarbiges losgelöstes Gewebestück (die Plazenta), mit dem er durch die Nabelschnur verbunden ist. Nahegelegt wird der Eindruck einer autonomen Versorgung des Fötus durch das scheinbar zu ihm gehörende, kleine Gewebestück. Der Eindruck

von Schutzlosigkeit und Bedrohung entsteht durch den Kontrast zwischen der Nacktheit und Fragilität des Körpers, den allein eine transparente Blase umgibt, und dem schwarzen Hintergrund. Daß das Bild von vielen Betrachtern als faszinierend und schön empfunden wird, verdeutlichen die von Stabile zitierten Kommentare zu dem Bild, in denen der Fötus als “wunderbar vollständig” und “auf ergreifende Weise schön” beschrieben wird (Stabile, 1997, S. 132)

Meines Erachtens lassen sich Stables Schlußfolgerungen über die Wirkung der Photos als eine mögliche und plausible Interpretation nachvollziehen. Allerdings vermittelt ihre Interpretation den Eindruck einer Gewißheit darüber, daß diese Photos bei jedem Betrachter und jeder Betrachterin die gleichen, von ihr herausgestellten Wirkungen zeitigt. Im Kontext ihres politisch-feministischen Anliegens thematisiert sie nicht die Möglichkeit, daß verschiedene Betrachter verschieden auf diese Bilder reagieren könnten, und daß auch diese Reaktionen nicht eindeutig, sondern vielschichtig sein könnten und immer kontextabhängig sind. Sturken und Cartwright (2001) weisen entsprechend darauf hin, “that meaning does not reside within images, but is produced at the moment that they are consumed by and circulate among viewers” (Sturken und Cartwright, 2001, S. 7).

Stables Hinweis auf einen Kommentar zu diesen Photos: “wir alle sind so entstanden” (ebd.), eröffnet einen psychodynamischen Zugang zum Verständnis der möglichen Wirkung dieser Bilder. Ausgehend von dieser Bemerkung läßt sich überlegen, ob sich die von Stabile geschilderten Wirkungen dieser Photos nicht auf eine Identifizierung zurückführen lassen. Den Zusammenhang von Identifikation und Blick werde ich im Kapitel über die *Psychoanalyse des Blicks* untersuchen, ich möchte hier allein einige Assoziationen festhalten, die auf der These beruhen, daß der Anblick der Föten den Mechanismus der Identifizierung aktivieren kann. Der Anblick des Fötus, so meine These, kann Phantasien über die eigene Entstehung aktivieren, er

verspricht einen Blick in die eigene Vergangenheit. Der Impuls, den Fötus schützen zu wollen, und die Beschwörung der Gefahren der Schwangerschaft lassen sich damit auch als Ausdruck einer Sorge um sich selbst verstehen. Das Mitleid mit dem abgetriebenen Embryo ließe sich entsprechend auch auf eine Angst um das eigene Leben, auf Phantasien über die eigene Gefährdung im Mutterleib zurückführen. Und die Erklärung der Unabhängigkeit des Fötus hat in diesem Kontext vielleicht auch den Aspekt einer Projektion eines Autonomiewunsches gegenüber der Mutter. Und weiterhin könnte die Ergriffenheit angesichts der Vollständigkeit und Schönheit des Fötus die narzißtische Freude beinhalten, die darauf beruht, sich selbst im Spiegelbild wiederzuerkennen.

Im Vergleich dieser Photos mit den ersten Photos der Erde lassen sich weitere Auswirkungen der Erweiterung des Blickfeldes aufzeigen. M.E. lassen sich zwischen den Photos des Fötus und den Photos von der Erde und den Reaktionen, die sie ausgelöst haben, Übereinstimmungen ausmachen. Zu berücksichtigen bleibt auch hier, daß die Wirkungen von Bildern vielschichtig sind und daß meine Überlegungen allein einige Aspekte der Bildbetrachtung berücksichtigen.

Wie der Fötus wird auch die Erde als ein vor einem schwarzen Hintergrund schwebendes Objekt dargestellt. Dem Eindruck der "Vollständigkeit" des Fötus entspricht die mit der Form der Kugel verbundene Assoziation der Vollkommenheit. Die Leuchtkraft der Farben - die blauen Meere, beigegrünen Kontinente und das Weiß der Wolken - erwecken den Eindruck von Schönheit und Transparenz und lassen die Erdkugel wie eine fragile Glaskugel erscheinen. In ihrer Beschreibung der Erdkugel wurde von allen Astronauten der Eindruck der Schönheit und Fragilität betont: Sie "lag ausgebreitet unter uns. Ihre Schönheit war hinreißend - keine Sprache kann es beschreiben -, doch wie verletzlich sah sie aus!" (Merbold, zit. nach Bredekamp, 1997b, S. 241). So wie der nackte Fötus allein durch die transparente

Fruchtblase von der Schwärze des Raums getrennt zu sein scheint, ist die Erde nur mit einem "winzigen Halo" umgeben (ebd.). "Man hat nur den Anblick eines wunderschönen Planeten, vor allem, wenn man ihn vor dem tiefschwarzen Hintergrund des Weltraums sieht. ... [S]o ein kleiner Planet, verloren inmitten des Weltraums" (Garneau, zit. nach Bredekamp ebd.).

Nach Bredekamp (ebd.) hat der distanzierte Blick auf die Erde, der erstmals 1957 durch die Bilder der Sputnik möglich war, "einen unerhörten Effekt auf den Gefühlshaushalt der Menschen ausgeübt" (ebd., S. 240). Das Photo habe den Eindruck vermittelt, daß erstmals "die Existenz der Erde scheinbar unbestechlich nachgewiesen" (ebd.) ist - eine Reaktion, die auch auf das Photo des Fötus erfolgte. Und wie bei den Photos vom Fötus wird angesichts der Photos von der Erdkugel auch die Frage des Ursprungs verhandelt: Parks (2002) verweist darauf, daß die Satellitenphotos die "origins" der Erde "in deep space" enthüllt hätten (ebd., S. 279). Daß der Blick auf die Erde von den Astronauten "als quasi religiöse Erweckung" geschildert wurde, verbindet Bredekamp (1997b) mit ihrem Eindruck, durch das Verschwinden der Landesgrenzen aus der Distanz zum Weltbürger zu werden. Diese Vorstellung führte "zu einer grenzüberschreitenden Gefühlsaufwallung, die mit der Erde auch die gesamte Menschheit zu umarmen sucht" (ebd., S. 240). Diese Vorstellung und ihre Verbindung mit der Annahme der Gefährdung der Erde hätten schließlich die Ökologiebewegung und ihre internationale Vernetzung gefördert.

Die Verbindung wissenschaftlicher und religiöser Konzepte angesichts der blauen Kugel ist schließlich die Grundlage des von James Lovelock gegründeten "Gaia-Projekts". Die aus dem Weltall zu beobachtenden Veränderungen des Anblicks der Erde führten Lovelock dazu, in der Erde ein Lebewesen zu sehen (ebd., S. 242). Nach Rötzer (1998) hat sich der anfängliche Spott über die Gaia-Hypothese inzwischen gewandelt. Sie stehe nun für das erste, "breit akzeptierte Modell der Erde als eines lebendigen Systems, das hochgradig

vernetzt ist und sich selbst organisiert" (ebd., S. 51). Der Blick auf die Erde scheint hier mit der Macht der Belebung ausgestattet worden zu sein. Wie bei der Diskussion des Blicks auf den Fötus läßt sich auch hier überlegen, ob die Empathie angesichts des Bildes der Erde nicht auch mit dem Mechanismus der Identifizierung verknüpft ist. Während die ökologischen Ängste und Ziele als Sorge um den Erhalt der eigenen Lebenswelt und damit auch als Sorge um sich selbst verstanden werden können, transportiert die Gaia-Hypothese einen Animismus, der die Assoziation weckt, daß Lovelock und seine Anhänger sich vielleicht im Gesehenen unvermittelt selbst entdecken.

Das Gesehene als eigenständig Existierendes zu denken, führte beim Bild des Fötus und der Erde auch zu unterschiedlichen Effekten. Während das Photo des Fötus nach Stabile die Vorstellung seiner vom Mutterleib getrennten Existenz nach sich zog, beinhalten die Grenzauflösungen, das durch das Photo der Erde ausgelöste "Eine-Welt"-Bewußtsein (GEO, ebd., S. 90), den Gedanken einer harmonischen Verbindung der Länder und Völker. Der jeweilige Bildinhalt bildet die Grundlage der Phantasien über das Abgebildete, aus dem das nicht auf dem Bild Sichtbare ausgeblendet wird - der Mutterleib oder die nicht sichtbaren Landesgrenzen - das aber dennoch den Hintergrund der Bildbetrachtung bildet.

Eine mögliche Gemeinsamkeit der Bilder des Fötus und der Erde besteht darin, daß das Abgebildete als ein Objekt des Wunsches und der Kontrolle betrachtet werden könnte. Auch diese Überlegung verweist auf eine Psychodynamik des Blicks - auf sexuelle und aggressive Phantasien, die mit dem Blick verbunden sein können.

In der Schilderung des männlichen Astronauten, die Erde "lag ausgebreitet unter uns. Ihre Schönheit war hinreißend" (Merbold, zit. nach Bredekamp, 1997b, S. 241), läßt sich eine Effemination des Objekts des Blicks sehen. Während die Beschwörung der Schönheit des Fötus m.E. möglicherweise mit dem Motiv einer narzißtischen Spiegelung verbunden werden kann,

weckt die Aussage des Astronauten die Assoziation einer sexuellen Begegnung mit einer Frau. Könnte diese sexuelle Assoziation auch mit dem Photo vom Fötus verbunden sein? Auf diesem Photo ist die Frau als Objekt des Blicks ausgeblendet, daß sie dennoch präsent ist, beruht darauf, daß ihr Körperinneres das Objekt des Blicks ist. Da das Eindringen des photographischen Blicks in das Körperinnere die Voraussetzung für die Entstehung der Photos ist, ist auch hier daran zu denken, daß die Bilder vom Fötus eine sexuelle Bedeutung haben könnten⁶. Der Blick auf die Frau ist damit in beiden Photos auf unterschiedliche Weise präsent. Er führt zum einen zur Feier der vollkommenen Schönheit von "Mutter Erde". Zum anderen werden destruktive Phantasien aktiviert: Der Mutterleib erscheint als für den Fötus gefährlicher, zerstörerischer Ort. Gleichzeitig ist das Eindringen in ihn durch das technische Auge auch ein Akt, der als Ausdruck von Gewalt und Zerstörung phantasiert werden könnte.

Das Motiv der Kontrolle ist in beiden Fällen ebenfalls von entscheidender Bedeutung. Es bildet das zentrale Anliegen der Arbeit von Stabile, die in Anlehnung an Foucault mit ihrer Arbeit der "Verbindung von Blick, Institutionen und Machtbeziehungen" (ebd., S. 126) nachgeht. Die Macht des Blicks zeigt sich in seiner Bedeutung für die "ideologische und visuelle Produktion des Fötus" (ebd.) und in der durch diese Produktion ausgelöste Überwachung der Schwangerschaft, die nicht zuletzt erneut mit visuellen Technologien (z.B. Ultraschall) erfolgt⁷. Die durch sein Photo aktivierte Bemächtigung des Fötus entwickelte sich inzwischen zur Fötalchirurgie⁸.

⁶Viele der von Nilsson photographierten Föten befanden sich außerhalb des Mutterleibes (Sturken und Cartwright, 2001, S. 297), da die Bilder als Blick auf den Fötus im weiblichen Körperinneren verkauft werden, transportieren m.E. jedoch auch die Photos, die außerhalb des Mutterleibs aufgenommen wurden, diese sexuelle Vorstellung.

⁷Das Beispiel des Ultraschalls zeigt nach Sturken und Cartwright (2001), daß die Dominanz des medizinischen Blicks auch Verfahren betrifft, bei denen die Visualität im Grunde eine untergeordnete Rolle spielt: "Ultrasound is visual only in the translation of its data" (Sturken und Cartwright, 2001, S. 300).

⁸In der Uniklinik Münster wird ein Verfahren zur Operation herzkranker Föten entwickelt. Das hier eingesetzte Verfahren der minimal invasiven Chirurgie basiert auf dem

Die Erde ist nun ebenfalls ununterbrochen das Objekt des Blicks technischer Augen. Zahlreiche Satelliten umkreisen die Erde und photographieren sie unablässig. Aus dem ersten überwältigenden Blick auf die Erde entwickelte sich ihre photographische Vermessung. Inzwischen existieren Photo-Weltkarten, die durch die Auswertung von Tausenden von Satellitenphotos entstanden sind. Die langwierige Markierung von wolkenfreien Zonen und ihre Montage ermöglichte den unverstellten, unbehinderten Blick auf die Erdoberfläche. Das Photo der Welt bei Nacht ist das Werk eines Künstlers, der dazu die Photos der Militärsatelliten der US-Airforce auswertete, die seit 25 Jahren zwei Photos in der Sekunde schießen (ZEIT-Magazin vom 2.4.1998). Die Satellitenphotos der Erde finden damit eine doppelte Verwendung in ihrer Funktion für die militärische Überwachung und als Material für das Projekt eines Künstlers. Sie sind sowohl mit dem Krieg als auch mit der Schönheit assoziiert.

Der Überblick, den diese Photos der Erde vermitteln, wird von Bredekamp als "Gottesblick" charakterisiert (Bredekamp, 1997b, S. 241). Die Allmachtsphantasien, die mit der Selbsterhöhung durch den Blick aus dem All entstanden sind, haben zur Forderung nach einer kontinuierlichen visuellen Überwachung aller Veränderungen auf der Erde geführt, die "ein Gesamtbild zu verschaffen vermag, um als global angelegtes Lenkungsinstrument einen Supercomputer zu speisen, der nach Art des Laplaceschen Dämons alle Lebensformen verbindlich, aber auch vernünftig regelt" (ebd., S. 243). Mit dem Blick aus dem All identifiziert sich der Mensch mit dem Auge Gottes, dem nichts verborgen bleibt. Diese Selbsterhöhung läßt sich auch auf die Faszination durch das Photo vom Fötus beziehen. Der Mensch überwindet die Undurchsichtigkeit des Körpers und betrachtet die Entstehung des menschlichen Lebens. Er ist damit mit dem Blick Gottes in der

Einsatz des Endoskops, das bereits die ersten Photos des Fötus ermöglichte: Minikameras werden in die Gebärmutter eingeführt und deren Bilder auf einen Monitor im OP übertragen (vgl. ZEIT vom 8.4.1998).

Genesis identifiziert. Und ebenso wie in den Vorstellungen der vollständigen Steuerung der Abläufe auf der Erde, ist auch hier das Sichtbare Objekt der Manipulation. Der Blick eignet sich das Objekt an und unterwirft es. Dadurch, daß erst die technische Entwicklung von Kamera, Endoskopie und Satelliten den Anblick des Fötus im Mutterleib und der Erde ermöglichten, wird der Mensch auch Erfinder dieser Ansichten, die er hergestellt hat. Die Allmacht des Blicks läßt sich auf dieser Ebene auch auf seine Schöpfermacht beziehen, durch die die Aneignung des Sichtbaren mit seiner Erschaffung gewissermaßen einhergeht.

Zusammenfassung: Die Konsequenzen des Einsatzes technischer Augen lassen sich folgendermaßen skizzieren: Er führte zu einer Erweiterung des Blickfeldes, wodurch dem Menschen bis dahin unmögliche visuelle Ansichten von Ereignissen und Objekten zugänglich wurden. Der Blick der technischen Augen erobert den Mikro- und den Makrokosmos, er dringt in Zellen und in den Weltraum ein. Er macht das Unsichtbare sichtbar, er überwindet die Opazität des Körpers und die Trägheit des menschlichen Auges. Untersuchungen zur Perzeption der Bilder des Fötus und der Erde zeigen zudem, welche Auswirkungen Photos haben können. Die Erweiterung des Sichtbaren geht mit einer Umstrukturierung von Welt- und Menschenbildern einher. Die Entdeckungen des technischen Auges gelten dabei als eine fortschreitende Erweiterung von Wissen und Erkenntnis. Durch die Analyse der mit den technischen Bildern verbundenen Umstrukturierungen der Vorstellungen läßt sich demgegenüber ihr Einsatz in ideologischen Kontexten aufzeigen. Die Bildproduktion und ihre Kritik wird damit zu einem entscheidenden Faktor in der kulturellen Entwicklung und der politischen Meinungsbildung.

Verbunden ist die Erweiterung des Blickfeldes mit der Vorstellung eines Machtzuwachsens, der als Selbstüberhöhung durch die Perspektive eines göttlichen Blicks, dem nichts verborgen bleibt, charakterisiert werden kann.

Ich habe die These vertreten, daß der Anblick (der Photos) des Fötus und der Erde mit dem Mechanismus der Identifizierung, mit sexuellen Wünschen und mit dem Motiv der Kontrolle verbunden werden kann. In diesem Kontext wurde die Bedeutung des weiblichen Körpers als ein Objekt des Blicks bzw. die Effemination dieses Objekts angesprochen. Damit sind Mechanismen verbunden, die sich nicht allein auf den Einsatz technischer Augen beziehen lassen. Dieser bildet jedoch die Grundlage einer Steigerung der mit dem Blick verbundenen Vorstellungen von Macht. Thematisiert wurden damit auch bereits psychodynamische Motive des Blicks, die an späterer Stelle näher analysiert werden.

2.2 Überwachung — Der Mensch als Objekt des Blicks

Die zunehmende Bedeutung des Visuellen beinhaltet nicht allein eine Ausweitung des Blickfeldes durch die Betrachtung technischer Bilder. Die angesprochene Möglichkeit einer Identifizierung mit dem Objekt des Bildes, der Hinweis auf die unablässige Ablichtung der Erde und die Überwachung der Schwangerschaft machten bereits darauf aufmerksam, daß wir selbst Objekte des technischen Blicks sind. Die massenwirksame Verbreitung von Photographie und Film bedeutet auch, daß wir immer häufiger im Bild sind. Die Geschichte des eigenen Lebens orientiert sich an der Abfolge der geschossenen Photos von der Wiege bis zur Bahre⁹. Aber nicht allein im privaten Bereich lassen wir uns photographieren und filmen. Die unzähligen Talk- und Spielshows im Fernsehen scheinen dem nicht enden wollenden Wunsch von Teilen der Bevölkerung gerecht zu werden, sich zu zeigen, sich in der Preisgabe intimer Details aus dem eigenen Leben zu entblößen und dabei

⁹Das Photo des Fötus läßt sich mit Stabile in diesem Kontext auch als Radikalisierung der "Idee des Familienalbums" auffassen (Stabile, 1997, S. 135).

massenwirksam auf technisch erzeugten Bildern abgebildet und als solche verbreitet zu werden.

Der Hinweis auf die Satellitenphotos beinhaltet bereits, daß wir nicht im Rampenlicht stehen müssen, um photographiert werden zu können. Vom Orbit aus werden wir gewissermassen unaufhörlich photographiert - auch wenn wir auf den so erzeugten Bildern nicht zu sehen sind. Eindeutiger ist dieser Zusammenhang, wenn wir uns in der Öffentlichkeit bewegen und nicht immer wissen, ob von uns nicht gerade ein Bild gemacht wird. Auf der einen Seite werden wir mit Bildern versorgt, ohne daß wir uns bewegen müssen. Auf der anderen Seite kann jede unserer Bewegungen - ob in Kaufhäusern, Buchhandlungen, auf Bahnhöfen und in Banken - von Videokameras erfaßt werden. Überwachungskameras werden nicht allein in öffentlichen Räumen eingesetzt. Die zuvor allein von Geheimdiensten verwendeten Minikameras sind seit einigen Jahren im Handel erhältlich und werden nun in großer Zahl an Arbeitsplätzen und in Privaträumen eingesetzt (Driescher in der ZEIT vom 12.3.1998). Die Schätzung, daß gegenwärtig mindestens 500 000 Minikameras installiert sind, begründet die Vorstellung, daß "der große Spähangriff" (ZEIT, ebd.) bereits begonnen hat. Diese Kameras verkörpern den detektivischen Blick mißtrauischer Arbeitgeber und Ehegatten, die die Objekte ihrer heimlichen Überwachung verbrecherischer Taten (Müßiggang, Diebstahl, Ehebruch) überführen wollen. Die Vorstellung, geschädigt und betrogen zu werden, soll durch die Beweiskraft des Anblicks überprüft werden. Die Phantasie wird durch den Blick ersetzt, der auch hier als Garant der Realitätserkenntnis gilt.

Der kontrollierende Blick ist von der eigenen körperlichen Präsenz unabhängig. Das bedeutet auch, sehen zu können, ohne gesehen zu werden. Das Motiv der heimlichen Beobachtung steht beim Einsatz von Überwachungskameras im Vordergrund. Die Minikamera erscheint als technische Variante und Erweiterung des mythologischen Motivs der Tarnkappe oder

eines unsichtbar machenden Ringes. Die Installation einer Minikamera läßt sich damit auf den Wunsch beziehen, zu sehen und nicht gesehen zu werden, anwesend und dabei unsichtbar zu sein. Der heimlich beobachtende Blick richtet sich auf die Aufdeckung eines Geheimnisses. Während Hebbels Gyges den unsichtbar machenden Ring benutzt, um den weiblichen Körper betrachten zu können, wird angenommen, daß die Installateure der Minikameras insbesondere einen Betrug aufdecken wollen. Aus dem Verbrechen der heimlichen Beobachtung der Nacktheit der Frau wird die Beobachtung eines Verbrechens. Das läßt sich als eine Strategie der Rechtfertigung des eigenen heimlichen Blicks lesen. Es verweist auch darauf, daß der Wunsch zu sehen, sowohl mit libidinösen, als auch aggressiven Vorstellungen verbunden sein kann.

Der Einsatz der Kamera führt zu Verschiebungen in der Wahrnehmung des Raumes und der Zeit. Während der Blick der technischen Augen in einem Raum präsent ist, kann der Beobachter das Geschehen an einem anderen Ort auf einem Monitor verfolgen. Er überwindet die räumliche Begrenztheit des von der eigenen körperlichen Präsenz abhängigen Sehens. Das Ansehen einer Aufzeichnung überwindet zudem die zeitliche Differenz zwischen dem Geschehen und seiner Betrachtung. Die Macht des beobachtenden Blicks durch das technische Auge liegt in diesem Sinne in der Überwindung räumlicher und zeitlicher Grenzen des Sehens. Das Sehen wird omnipräsent. Die Größenphantasie des allsehenden Auges bezieht sich damit auch auf die Überwindung dieser Einschränkungen.

Neben den privaten Motiven derjenigen, die diese Kameras einsetzen, erscheint die öffentliche visuelle Überwachung als entpersonalisierter, sich verselbständigender Kontrollmechanismus, dem alle unterworfen sind. Für die Objekte des Blicks bedeutet die Installation von Kameras in öffentlichen und privaten Räumen, daß sie zu jeder Zeit und an jedem Ort überwacht

werden können¹⁰. Neben der tatsächlich stattfindenden Überwachung hat bereits das Wissen um die Existenz dieser Kameras Konsequenzen. In diesem Sinne ist es nicht entscheidend, wieviele Kameras tatsächlich im Einsatz sind. Vermuten läßt sich, daß das Wissen, daß es sie gibt und daß es potentiell keinen Ort gibt, an dem man nicht überwacht werden könnte, dazu führen könnte, daß eine Überwachung jederzeit für möglich gehalten wird. Der Kontrolleffekt ist damit von einer Verkörperung des Blicks unabhängig, die Vorstellung seiner Existenz macht ihn allgegenwärtig. Die Omnipräsenz des Blicks realisiert sich letztendlich erst durch diese Ablösung von konkreten Beobachtern. Der Kontrolleffekt des Blicks entspricht damit der von Foucault (1976) herausgearbeiteten Funktion des Panoptikums in einer Erweiterung durch den Einsatz einer Kamera und die Eroberung des privaten Raums. Allerdings gilt auch in diesem Kontext zu bedenken, daß nicht alleine das Sehen, sondern auch das Gesehen-Werden vielschichtige Bedeutungen hat und von verschiedenen Personen unterschiedlich erlebt werden wird.

Zusammenfassung: Der Einsatz von Kameras und die Vermehrung der technischen Bilder bedeutet, daß das Subjekt immer mehr Bilder zu sehen bekommt und gleichzeitig immer häufiger selbst Objekt des Blicks der technischen Augen wird. Die Vorstellungen der Macht, die mit der Erweiterung des Sichtbaren verbunden sind, lassen sich auch auf die Veränderung der Wahrnehmung von Raum und Zeit beziehen. Die heimliche Überwachung beinhaltet die visuelle Verfügung über einen entfernten Raum. Auch der Blick aus dem Orbit und in das Körperinnere beinhaltet eine Überwindung der räumlichen Einschränkungen des menschlichen Auges. Das technische

¹⁰Ein weiteres Beispiel für die Allgegenwart von Kameras ist der Trend in den USA, Kindergärten durch Videoüberwachung zu kontrollieren (s. den Bericht von Christian Tenbrock in der ZEIT vom 30.7.1998). Über das Internet können die Eltern jederzeit die Bilder abrufen, die von ihren Kindern ununterbrochen gemacht werden. Die Abwesenheit der Kinder wird durch die Präsenz auf dem Bildschirm ersetzt. Das vermindert auch die Sorgen und die Schuldgefühle, die mit der Abgabe der Kinder verbunden seien (ebd.).

Auge ermöglicht hier die visuelle Eroberung zuvor unzugänglicher Räume. Die heimliche Beobachtung und der Einblick in bisher unzugängliche Räume ist in beiden Fällen ein Akt der Überwindung einer Entfernung, der räumlichen Differenz zweier Orte. Die Betrachtung von Photos und Filmen überwindet zugleich die Zeit, die zwischen der Aufnahme und der Betrachtung liegt. Diese Fähigkeiten des technischen Blicks begründen seine scheinbar unbegrenzte Macht.

Der beobachtende Blick macht auch darauf aufmerksam, daß es einen ausgeprägten Wunsch gibt, sehen zu wollen¹¹. Daneben läßt sich auch der Wunsch, im Bild zu sein, ausmachen. Das Wissen über den Einsatz von Überwachungskameras läßt sich in diesem Sinne nicht allein mit einer möglichen Angst oder Ohnmacht angesichts der Vorstellung, jederzeit dem Blick anderer ausgesetzt zu sein, verbinden. Die Installation von Überwachungskameras und der geringe Protest, den sie auslöst, verweist darauf, daß es einen Wunsch des Subjekts geben könnte, unaufhörlich beobachtet zu werden.

2.3 Die Digitalisierung der Bilder

Die zunehmende Dominanz des Visuellen bezieht sich neben der Steigerung der Bildproduktion durch die klassischen Verfahren Photographie und Film auf der anderen Seite auf die neuen technischen Möglichkeiten der Bilderzeugung. Durch die Digitalisierung von Bildern mit Hilfe des Computers entstanden neue Verfahren zur Produktion und Manipulation von Bildern. Nach Sturken und Cartwright (2001) verleihen die unterschiedlichen Verfahren der Bildproduktion den Bildern unterschiedliche Bedeutungen, wobei für die heutige Zeit die Koexistenz dieser Bildbedeutungen kennzeichnend sei¹².

¹¹Bredekamp weist darauf hin, daß der Blick auf die Erde als ein Hauptgrund für den Flug zum Mond aufgefaßt werden kann (Bredekamp, 1997b, S. 241).

¹²Das 'prämechanische' Bild (wie das Gemälde) ist durch seine Einzigartigkeit gekennzeichnet, das mechanisch erzeugte Bild (wie das Photo) durch seine Reproduzierbarkeit, die Möglichkeit der Verteilung und seine Rolle in den Massenmedien, das digitale und

Digitale Bilder sind dadurch charakterisiert, daß eine Unterscheidung zwischen Original und Kopie keinen Sinn mehr macht. “Indeed, a ‘copy’ of a digital image is exactly like the ‘original’ ” (Sturken und Cartwright, 2001, S. 139). Die neuen Möglichkeiten der Manipulation von Bildern zeigt sich darin, daß Photos nun einfach und ohne Spuren zu hinterlassen am Bildschirm verändert werden können. In der Filmindustrie werden durch Computereanimationen Spezialeffekte in bisher nicht gekannter Perfektion möglich. Ein frühes Beispiel dafür ist die Erzeugung der Computerdinosaurier im Film *Jurassic Parc*. Darüber hinaus erweitern sich die Möglichkeiten der Simulation durch die Schaffung virtueller Realitäten im Cyberspace¹³ Der Betrachter wird dadurch mit Bildern konfrontiert, die den Eindruck einer Abbildung von in der Realität existierenden Objekten erzeugen, obwohl diese Referenz nicht mehr existiert. Eine der Konsequenzen dieser neuen Erzeugung und Manipulation von Bildern ist, daß durch sie das “cultural concept of *photographic truth*” (ebd.) zur Debatte steht (Sturken und Cartwright, 2001, S. 139, kursiv im Orig.).

Angesichts dieser Entwicklungen gilt der Computer als Träger des Bedeutungszuwachses und der Umstrukturierung des Visuellen. Er produziert Bilder, die im Rahmen einer klassischen Betrachtungsweise als Photos und Film verbreitet werden. Die Debatte über den Computer als Bilderproduzent richtet sich zugleich auf die visuellen Erfahrungen der Computerbenutzer. Bereits das Lesen von Texten am Bildschirm wird als Bedeutungszuwachs des Visuellen betrachtet, da das Lesen vom Tasten getrennt wird: Texte werden nicht mehr als Blätter oder Buch in die Hand genommen, wodurch taktile und auch Geruchswahrnehmungen ausgeschlossen werden (Bredekamp,

virtuelle Bild erhalte seine Bedeutung aufgrund seiner Zugänglichkeit, Gestaltbarkeit und seines Status als Information (Sturken und Cartwright, 2001, S. 139).

¹³Der Begriff Cyberspace “refers to the space defined by the computer, the Internet, and virtual technologies. Cyberspace is the imagining of the sites of electronic exchange, such as surfing the World Wide Web, sending and receiving e-mail, exploring virtual reality systems, etc. as a kind of geography” (Sturken und Cartwright, 2001, S. 353).

1997a, S. 337). Zudem konstatiert Bredekamp, daß durch die zunehmende Verwendung von graphischen Symbolen bei der Bedienung von Computern die visuellen Zeichen die Sprache zurückdrängen (ebd., S. 336f). Vor allem aber der Cyberspace - die Vernetzung der Computer untereinander und ihre Verbindung mit den visuellen Medien - ist nach Bredekamp die Grundlage für einen 'Siegeszug' der Bilder: "Im Verein mit der Präsenz von Film, Fernsehen und sogenannt interaktivem Video, vor allem aber, wenn in Kürze Fernseh- und Computerscreen zusammenfallen, wird das Bild endgültig in den Status einer umspannenden, gleichsam deistischen Instanz eintreten" (ebd., S. 337).

Gegen Bredekamps Thesen läßt sich einwenden, daß sie eine Überbewertung der Bedeutung des Visuellen transportieren. Schließlich war Lesen schon immer an die visuelle Wahrnehmung gebunden und die Bedienung der Tastatur und der Maus des Computers vermitteln taktile Wahrnehmungen. Zudem läßt sich argumentieren, daß auch das Gehör und möglicherweise der Geruchssinn durch die Geräusche des Computers und einen Geruch nach Kunststoff angesprochen werden. Statt hier von einer Dominanz des Visuellen auszugehen, scheint es angemessener zu sein, von einer möglichen Umstrukturierung des Zusammenwirkens der verschiedenen Sinneindrücke auszugehen. Ausmachen läßt sich hier vielleicht eine Neigung, eine Dominanz des Visuellen vorauszusetzen, was dann die Interpretationen neuer Technologien prägt. Dieses Phänomen zeigt sich z.B. - wie erwähnt - in der Auffassung des Ultraschalls als visuelle Technologie, obwohl es sich bei diesem Verfahren um die Messung der Reflexion von Schallwellen handelt, die nicht notwendigerweise visuell dargestellt werden müssen (vgl. Sturken und Cartwright, 2001, S. 300).

Eine vorschnelle Überzeugung von der Dominanz des Visuellen ließe sich entsprechend darin sehen, den Cyberspace vor allem als Speicher abrufbarer Bilddateien zu betrachten. Demgegenüber steht in den Debatten über

den Cyberspace seine Bedeutung als Vermittler und Produzent von Bildern nicht immer im Mittelpunkt. Die Annahme eines 'Siegeszuges' der Bilder im Cyberspace ist eine Zukunftsprognose, die sich auf die Weiterentwicklung der visuellen, computergenerierten Simulationstechnologien bezieht. Zur Zeit sind die virtuellen Realitäten des Cyberspace noch vorwiegend sprachlich strukturiert (vgl. Turkle, 1998). Festzuhalten bleibt also, daß die Einschränkung des Cyberspace auf einen visuellen Raum zu kurz greift. Gleichzeitig verweist diese Einschränkung darauf, daß für viele Theoretiker und Nutzer des Cyberspace die visuelle Dimension von besonderer Bedeutung ist.

So versorgt er seine Nutzer mit Bildern ihrer Wahl - z.B. mit pornographischen Photos und Filmen und Gewaltdarstellungen. Er ermöglicht darüber hinaus den Eintritt in computergenerierte virtuelle Räume, in denen die sogenannten 'Netizen' flanieren können. Diese konstruierten Räume sind Produkte der Phantasie oder Abbildungen realer Räume. So kann man zum Beispiel am Computer durch Berlin spazieren, sich dabei durch einen Avatar (virtuellen Menschen) repräsentieren lassen, der auch mit anderen Avataren in Kontakt treten kann, indem man Worte in Sprechblasen tippt. Will man als Tourist nach Berlin reisen, kann man so zuvor Hotelzimmer besichtigen und auch reservieren (Stadtmagazin TIP 8/98). Millionen Amerikaner nehmen in Internetspielen eine fiktive Identität an (New York Times vom 15.1.2004). Im Internetspiel *The Sims Online*, loggen sich mehrere tausend zahlender Mitspieler täglich ein, um dort in einer virtuellen Stadt ein virtuelles Leben zu führen (ebd.).

Durch die Benutzung von Datenhandschuhen und Datenbrillen eröffnet sich darüber hinaus eine neue Dimension der Simulation. "Seine unerhörte Bedeutung liegt darin, daß der Betrachter, indem er sich von der Außenwelt durch eine lichtundurchlässige Brille abschirmt, die ihm die Bilder eines digitalisierten Raums eröffnet, auch zum Akteur dieses Interieurs wird. Mit

Hilfe der Datenbrille und der Datenhandschuhe verläßt der Benutzer augenscheinlich seinen Körper, um sich in jene Wesen oder Dinge zu verwandeln, die ihm gemeinsam mit dem zugehörigen Raum das jeweils gewählte Computerprogramm vorgibt” (Bredekamp, 1997b, 231). Die Anziehungskraft der Bilder erreicht in dieser Form der Schaffung virtuellen Realitäten einen neuen Höhepunkt: Der Betrachter tritt in das Bild ein (ebd., S. 233)¹⁴.

Ein Beispiel für diese Entwicklung ist das *Digital Earth Project*, dessen Grundlage die Verbindung von Satelliten- und Computertechnologie ist. Es wurde von dem früheren US Vizepräsidenten Al Gore initiiert und soll unter Leitung der NASA realisiert werden (Parks, 2002, S. 280). Ziel des Projekts ist, Informationen über die Erde aus verschiedenen Quellen zusammenzutragen, um sie im Cyberspace als virtuelles, dreidimensionales Objekt der Betrachtung und Erkundung (neu) zu erschaffen. Dabei sei es, so Parks (2002), die Fülle der vorliegenden Satellitenphotos der Erde gewesen, die Al Gore veranlaßt habe, dieses Projekt zu initiieren. “As he explains ‘we have more (satellite) information than we know what to do with’ ” (ebd., S. 281). In Al Gores Zukunftsvision wird eine Nutzerin mit Hilfe eines Datenhelms die Erde aus dem Orbit sehen können, sie wird sich ihr nähern und Regionen auswählen können, die sie mit einem “magic carpet ride” (ebd.) näher erkunden kann. Entscheidet sie sich etwa für einen virtuellen Besuch

¹⁴Der Begriff *Virtuelle Realität* (VR) wurde von dem Computersimulationsexperten Jaron Lanier eingeführt, um die Erfahrungen von Computernutzern mit den in der Wissenschaft und durch Computerspiele in den späten 1980er und 1990er Jahre generierten Welten zu charakterisieren (vgl. Sturken und Cartwright, 2001, S. 145). “Virtual reality systems incorporate computer imaging, sound and sensory systems to put the user’s body in a direct feedback loop with the technology itself and the world it simulates. . . . Rather than offering a world to simply view and hear, as the cinema does, virtual reality systems attempt to create an experience in which the user feels as if he or she is physically incorporated into the world represented on all sensory levels” (ebd.). Was VR genau ist, wird in verschiedenen Texten verschieden weit definiert. Neben der Verwendung des Begriffs allein für VR-Systeme, die dreidimensionale Räume erzeugen, in denen sich die Nutzer mit Hilfe von Datenhelmen- und Datenhandschuhen bewegen können, wird der Begriff häufig weiter gefaßt und auch auf die Erfahrungen von Nutzern interaktiver Computerspiele bezogen, in denen sich Spieler in zweidimensionalen virtuellen Spielwelten bewegen. Ich beziehe mich auf die weitere Definition des Begriffs VR.

im Louvre, kann sie jederzeit ihren fliegenden Teppich verlassen. Unter Verwendung digitalisierter historischer Karten und Informationen über das Leben vergangener Zeiten kann sie zudem in die nahe und ferne Vergangenheit reisen.

Versprochen wird in diesem Szenario die Unmittelbarkeit eines Gottesblicks aus dem Orbit, der die Grenzen der Zweidimensionalität und der Ausschnitthaftigkeit der Photos hinter sich läßt und der sich nach Belieben der Erde nähern kann. Ohne an Raum und Zeit gebunden zu sein, soll es keinen Winkel der 'Erde' mehr geben, den die Cyberspace-Touristin nicht besuchen kann. Virtuelle Reisen in den Körper sind, das läßt sich hier ergänzen, ein weiteres Feld, in dem sich die Verwandlung zweidimensionale Bilder in dreidimensionale Räume anbietet. Angesichts der Weiterentwicklung der Visualisierungsverfahren in der Medizin entwerfen Sturken und Cartwright (2001) folgendes Szenario: "[D]octors in training will soon operate on simulated bodies so real that they bleed, in settings so well simulated that they are virtually real" (Sturken und Cartwright, 2001, S. 312). Spekulieren läßt sich, daß ein Ziel virtueller Reisen in den Körper das weibliche Körperinnere sein wird. Der Blick des Betrachters wird sich dort in die Gebärmutter einnisten können, wo er bei der Konzeption und dem Wachsen des Fötus 'live' dabei sein kann¹⁵.

Daß die Erschaffung virtueller Welten immer in kulturelle Kontexte eingebunden ist, beziehungsweise Ideologien transportiert, verdeutlicht Parks (2002) in ihrer Diskussion des Digital Earth Project. Die versprochene Entscheidungsfreiheit der Betrachterin ist letztendlich keine - sie bekommt die Bilder zu sehen, die das Weltbild der Erzeuger der virtuellen Erde spiegeln. In Al Gores Vision ist es etwa das idyllische Bild einer Erde, auf der es keine Kriege und Konfliktherde gibt (ebd., S. 281). Einen Hinweis auf

¹⁵Auf einer psychodynamischen Ebene werden damit die Urszenenphantasien angesprochen. Auf den Zusammenhang von Urszene und Blick werde ich im 3. Kapitel eingehen.

den nationalistischen Gehalt des Projekts sieht Parks in den bereits existierenden Möglichkeiten der virtuellen Welterkundung in einem Prototyp des Projekts: Das festgelegte Ziel der Reise aus dem Orbit ist das Washington Monument. Damit wird postuliert, so Parks, es gebe “a time/space continuum between an indistinct and transitory orbital space and the material and official space of US government, architecture, and history” (ebd., S. 283). Bei einem zweiten Prototyp, der von einer an dem Projekt beteiligten Firma entwickelt wurde, endet die Reise aus dem All über dem Hauptsitz dieser Firma. Dies interpretiert Parks als einen Hinweis auf die finanziellen Interessen von Firmen an diesem Projekt, dessen Kontext die Etablierung eines “digital capitalism” sei, “that is, of generating an economywide network that supports corporate processes” (ebd.). Daß dieses amerikanische Projekt die Vorstellung von “ownership and control through vision” (ebd., S. 284) vermittelt, kritisiert Parks weiterhin als Ausdruck einer neoimperialistischen Haltung, in der der Blick als Instrument einer Machtergreifung konzeptualisiert wird. Daß dem Blick diese Funktion zukommen kann, beruht nach Parks auf “the scientific rationalist quest to control the globe through vision” (ebd., S. 286). Die Vorreiterrolle der USA in dieser visuellen Eroberung der Welt begründet Parks mit ihrem immensen “visual capital” (ebd.), das z.B. in ihren unzähligen Satellitenphotos von anderen Ländern, der weltweiten Verbreitung amerikanischer Medienkonzerne und der Filmindustrie besteht.

Nun setzt auch Parks selbst auf die Macht des Blicks, beziehungsweise die vermeintliche Beweiskraft des Bildes. Sie schlägt vor, die Daten des Digital Earth Project zu nutzen, “to retrain our eyes to see the human in these abstractions [der Satellitenphotos, E.R.] and to use such images to bear witness to world events such as those in the former Yugoslavia and Central Africa, particularly since Western states have looked the other way” (ebd., S. 287). Sie verweist darauf, daß eine Bürgerinitiative bereits Satellitenphotos ver-

wendet hat, um die Behauptung der amerikanischen Regierung zurückzuweisen, bestimmte Länder würden eine atomare, beziehungsweise militärische Bedrohung darstellen (ebd., S. 187). Kritisch einwenden läßt sich hier, daß der Glaube an die Beweiskraft der Bilder natürlich problematisch ist, da sie immer das Ergebnis einer Interpretation ist¹⁶. Allerdings könnte eine Umsetzung von Parks Vorschlag vielleicht auch den Effekt haben, daß über diesen Angriff auf das staatliche Interpretationsmonopol auch die Vorstellung einer Eindeutigkeit und Beweiskraft der Bilder in Frage gestellt wird.

Im folgenden werde ich Befürchtungen und Hoffnungen, die mit der Weiterentwicklung der technischen Bilder verbunden sind, in einer Auseinandersetzung mit den Annahmen des Medienphilosophen Vilém Flusser näher betrachten. In diesem Kontext werde ich u.a. die Verbindung von Blick und Macht weiter diskutieren. Flusser ist ein prominenter Medientheoretiker, der als “digitaler Denker” gilt (Neswald, 1998), da er sich mit der Bedeutung der technischen, beziehungsweise computergenerierten Bilder auseinandergesetzt hat (ebd.). In seinen spekulativen, umstrittenen Annahmen werden die mit der Entwicklung der technischen Bilder verbundenen Befürchtungen und Hoffnungen durch ihre radikale, extreme Ausformulierung besonders deutlich.

2.3.1 Das “fabelhafte” Leben im Universum der technischen Bilder

Im Zentrum der Auseinandersetzung mit dem Werk Flussers wird sein Essay *Ins Universum der technischen Bilder* (1985) stehen. Flusser hat in diesem

¹⁶Als Beispiel dafür, daß dieselben Bilder von entgegengesetzten Parteien verwendet werden können, um ihre jeweiligen Interessen zu verfolgen, nennen Sturken und Cartwright (2001) den Fall des von Polizisten zusammengeschlagenen Rodney King. Ein Video, das den Vorfall zeigt, wurde nicht allein von den Rechtsanwälten Kings als Beweismittel eingesetzt, sondern überraschenderweise auch von der Staatsanwaltschaft, die einzelne Bilder des Videos verwendete, um zu ‘beweisen’, daß King die Polizisten bedroht hätte (Sturken und Cartwright, 2001, S. 286ff.).

Werk ein Zukunftsmodell entworfen, das ich zunächst vorstellen werde, um anschließend zentrale Aspekte gesondert zu betrachten und mit weiteren Ansätzen der Medientheorie zu verbinden.

Flusser geht davon aus, daß die Weiterentwicklung der technischen Bilder uns und unsere Welt grundlegend verändern wird. Er unterscheidet zwischen einer negativen und einer positiven Utopie: “Die eine weist in Richtung einer zentral programmierten, totalitären Gesellschaft von Bildempfängern und Bildfunktionären, die andere in Richtung einer dialogisierenden telematischen Gesellschaft von Bilderzeugern und Bildsammlern¹⁷” (ebd., S. 8). Flusser nimmt an, daß die Vorherrschaft der Texte nur eine viertausendjährige Zwischenstufe in der menschlichen Entwicklung darstellt und daß nun erneut die Bilder, wie vor einer Vorherrschaft der Texte, dominieren würden. Der Unterschied zu den traditionellen Bildern bestehe darin, daß die neuen technischen Bilder aus Texten entstanden seien und somit nicht eine vorgeschichtliche, sondern eine nachgeschichtliche Zeit kennzeichnen würden. Die technischen Bilder bezeichnet er als Umwandlungen und Konkretisierungen von Begriffen (S. 14)¹⁸. Die Welt sei “unfaßbar, unvorstellbar, unbegreiflich geworden” und in “Punktelemente (in Informationsbits) zerfallen”, die zusammengesetzt (“gerafft”) werden müssen, “um die Welt wieder faßbar, vorstellbar, begreiflich” zu machen (S. 37). “Das heißt: Die schwirrenden Punkte um uns herum und in uns selbst müssen in Oberflächen geballt werden, sie müssen eingebildet werden” (ebd.). Träger dieser Einbildungen seien nun die technischen Bilder. Einem angenommenen Zerfall der Welt und der linearen Texte werden damit die technischen Bilder als Agenten einer neuen Sinnvermittlung, durch die das Abstrakte und absurd erscheinende wieder konkret wird, entgegengestellt. Damit werde das

¹⁷Der Begriff *Telematik* bezeichnet nach Flusser “eine Technik zum selbstbewegten Näherrücken von Entferntem” (1997, S. 145). Das Näherrücken werde durch die Vorsilbe *Tele-* ausgedrückt und *-matik* beziehe sich auf das Wort “Automat” (ebd.).

¹⁸Die Angabe der Seitenzahlen bezieht sich im folgenden, wenn nichts anderes angegeben wird, auf Flussers Essay *Ins Universum der technischen Bilder* (1985).

“historische, wissenschaftliche, textuell lineare Denken von einer neuen, einbildenden, ‘oberflächlichen’ Denkart verdrängt” (S. 44). Die Unterscheidung zwischen Realem und Fiktivem werde durch die technischen Bilder aufgehoben, sie sind nicht Abbildungen oder Reproduktionen einer realen Welt, sondern Produktionen und Projektionen von Bedeutungen auf die Welt (S. 52).

Die technischen Bilder werden nach Flusser die Gesellschaft beherrschen, sie machen aus allen Menschen Bildempfänger, sie verwandeln Geschehnisse und die Geschichte in zirkulierende Bilder. Mit dem Ende der Geschichte können keine neuen Bilder mehr entworfen werden, es etabliert sich ein Kreislauf ewiggleicher Bilder. Die technischen Bilder selbst markieren dieses Ende, das Ende der linearen Geschichte und der Handlungsfähigkeit des Menschen. Sie führen zur “Wiederaufrichtung des magischen Zirkels und als ein ewiges, sich drehendes und alles vergegenwärtigendes Gedächtnis sind sie erfunden worden. Die technischen Bilder selbst sind apokalyptisch, nicht irgendwelche Katastrophen” (S. 66). Diese Katastrophentheorie des Bildes kennzeichnet die negative Utopie Flussers. Um ihre Realisierung zu verhindern, müsse das Feedback zwischen Bild und Mensch unterbrochen werden. Diese Unterbrechung bedeute jedoch nicht ein Ende der Vorherrschaft der Bilder sondern ihren Einsatz als “Vermittlungen zwischen Menschen”, um “die emportauchende ‘Informationsgesellschaft’ umzustrukturieren und menschenwürdig zu gestalten” (S. 67). Dazu müßte nach Flusser die Senderstruktur der Bilder verändert werden. Die zur Zeit herrschenden Medien würden die Menschen zu vereinsamten Empfängern zentral ausgesendeter Bilder machen, sie in der Zerstreung durch die Bilder voneinander entfernen und gleichschalten. Nach Flusser zeigen sich aber bereits Anzeichen einer Vernetzung der Menschen untereinander, “welche die ‘diskursiven’ Strahlenbündel der Medien sozusagen horizontal durchqueren” (S. 71f). Dieses “Netzgewebe” ermögliche die Umstrukturierung der durch die Medien be-

herrschen totalitären Gesellschaft in eine dialogisch strukturierte Demokratie. Der “Verkehr zwischen Mensch und Mensch durch Bilder” begründet dann eine “Gesellschaftsstruktur, die wohl am besten ein ‘kosmisches Hirn’ zu nennen sein müßte” (S. 75). Die Menschen werden in dieser Gesellschaft zu Sendern und Empfängern von Bildern, ihr “Ich” ein Knotenpunkt in einem dialogischen Netz, in dem informative Bilder ausgetauscht werden¹⁹. Diese Menschen werden nach Flusser Künstler und Spieler sein, die von der Arbeit befreit sind. Sie werden durch die Bilder Informationen erzeugen, die gespeichert werden können und daher unvergänglich sind. Diese “telematische Gesellschaft ist die erste Antwort auf den bisher unvermeidlichen Verfall aller Kultur und aller daran Beteiligten in den Abgrund des Vergessenwerdens, des Todes. Und sie ist eine technische Antwort” (S. 118). Flusser sieht in den synthetischen Computerbildern die Möglichkeit, Informationen immateriell in elektromagnetischen Feldern zu speichern, die unvergänglich sind. Diese Unvergänglichkeit begründet die Vorstellung, daß diese bildererzeugende Gesellschaft uns “unsterblich” machen wird (S. 121).

Von der Erzeugung, Zirkulation und Veränderung der technischen Bilder verspricht sich Flusser damit Freiheit und Unsterblichkeit. Vor den Bildschirmen des Computers kann der Mensch mit den Bildern der Geschichte spielen und sie verändern. Die Zeit wird sich im Bildschirm auflösen, ebenso wie der Raum. Auf dem alle Menschen verbindenden Bildschirm wird alles zum “jetzt” und “hier” “zusammengerafft” (S. 140). Die Stimmung der Menschen vor den Bildschirmen wird “eine zugleich fieberhaft tätige und leidenschaftliche” sein. “Eine Stimmung, die nicht wie beim Orgasmus sich steigert, um abzuflauen, sondern die den orgastischen Höhepunkt ohne Unterbrechung, das ganze Leben lang, aufrechterhält. Denn diese Stimmung

¹⁹Angemerkt sei hier - vor einer weitergehenden kritischen Auseinandersetzung mit den Thesen Flussers -, daß Flusser häufig den Begriff *Dialog* verwendet, was seine Argumentation für eine Gemeinschaft von Bilderproduzenten gewissermaßen unterläuft, da Dialog ja “Zwiesgespräch, Wechselrede” bedeutet (*Duden*, Wermke, M. et al., 2001a). Widersprüchlich ist die Feier einer Bilderwelt auch insofern, als Flusser Texte über sie verfaßt.

ist nicht körperlich, sondern zerebral. Ein ununterbrochener zerebraler Orgasmus: das ist die Form, in der die Bilder die telematische Gesellschaft steuern werden" (S. 140f.). Nach dieser Schilderung bekennt Flusser, daß sie ihn auch mit "Grauen" erfülle. Es entstehe aufgrund der Entwicklung des Menschen "in Richtung Zerebralisierung" und beruhe auf der Vorstellung einer "'reinen[n] Ästhetik' unter der Herrschaft der Bilder" (S. 141), durch die Politik durch Kunst ersetzt werde.

Diese Utopie der Verwandlung der Gesellschaft in ein Übergehirn, ein zerebrales Netzwerk, in dem die Menschen miteinander und mit künstlichen Intelligenzen verknüpft sind, wirft das Problem der Körper auf, die "archaischerweise" "an diesen Gehirnen ... hängen" (S. 144). Der Körper, so Flusser, wird für die "auf Bildschirme starrenden Spieler" zum "Spielverderber" (ebd.). Bis auf einen uneleminierbaren Rest würden sie jedoch zum Verschwinden gebracht. "Sie werden schrumpfen" (ebd.). Das Schrumpfen der Körper ist nach Flusser ein Prozeß, der sich bereits aufzeigen läßt: Das Riesige sei nicht mehr gefragt, das Winzige werde bevorzugt. "Körper werden immer uninteressanter, und körperlose, substanzlose, unterlagenlose Informationen immer interessanter. Daher: Je kleiner ein Körper, desto besser. Er stört weniger, er kann verachtet werden" (S. 145). Die Verachtung des Großen lasse sich in verschiedensten Bereichen zeigen, so drücke sie sich z.B. in den Schlagworten "Small is beautiful" und "less is more" aus, aber auch im Schlankheitskult, der Kleinfamilie und den "terroristischen Kleingruppen" (S. 151). Sie sei auch ein Motiv für den "Sieg der Bilder über die Texte": Ein kleines Bild könne in der Verdichtung der Linien mehr Informationen vermitteln als Bücher. "Das Bild siegt über den Text, weil es weniger ekelhaft ist als massige Reihen von fettleibigen Büchern" (S. 145f). Beschworen wird in diesen Aussagen Flussers der Ekel vor der Materialität des Körpers, der immer zuviel ist, "lächerlich, unappetitlich, unwürdig" (S. 147), der nur durch sein Schrumpfen den Ekel verringern kann. Als eine der

Wurzeln für die Verachtung des Körpers nennt Flusser die sexuelle Revolution, die die Libido von der Fortpflanzung getrennt habe und nun in einem weiteren Schritt die Libido ganz vom Körperlichen und seiner Geschlechtlichkeit trennen werde. Das Hauptmotiv sei jedoch das neue Interesse an den winzigen Informationseinheiten, aus denen sich Bilder herstellen lassen. Die Bilder werden den neuen Glauben bilden, Wissenschaft und Technik werden ihnen untergeordnet. Das Interesse an den Punkten der Bilder nimmt von der Verachtung der Körper allein die Fingerspitzen aus, mit denen die Tastaturen zu bedienen sind. Die "Zerebralisierung" der mit "Einbildungen" befaßten Menschen bedeutet die Befreiung vom Körperlichen, vom eigenen Körper und von der materiellen Welt der Dinge (S. 152).

Der nicht reduzierbare Rest des Körpers besteht nun in ihrem Leiden und Sterben. Da Leiden und Leben nicht voneinander zu trennen sind, wird das Leiden nicht eliminierbar sein. In der telematischen Gesellschaft wird durch die Vernetzung der Individuen jedoch das Leiden des Einzelnen im Mitleid der Gemeinschaft aufgehoben sein. Läßt sich ein leidender Körper nicht mehr "reparieren", wird er aufgrund einer dialogischen Entscheidung (durch Euthanasie) "abgestellt" und "vergessen" werden. Der "Versuch, in Bildern unsterblich zu werden" (S. 157) realisiert sich allein in bezug auf die Gemeinschaft: "So läßt sich über die telematische Gesellschaft vielleicht das Lösungswort setzen: Ich bin sterblich, du bist sterblich, wir sind unsterblich" (S. 162). In Flussers positiver Utopie der zukünftigen, bilderproduzierenden Gesellschaft, spielt das Individuum jedoch als Einzelner keine Rolle mehr, es wird sich im "wir" auflösen (S. 185).

Im bildervermittelten Dialog mit dem anderen wird das Individuum seine wahre Menschlichkeit entfalten. Diese Kommunikation bedeutet die Befreiung des Menschen von der Zweckorientierung des Daseins. Der Mensch wird ein feierliches, müßiges, liebevolles und religiöses Leben führen. "Die telematischen, dialogisch synthetisierten Bilder . . . sind 'Medien' von Mensch zu

Mensch, durch welche hindurch ich des Antlitzes des anderen ansichtig werde. Und durch dieses Antlitz hindurch wieder Gottes ansichtig werde. Das dialogische Programmieren von Bildern (das ‘dialogische Leben’) kann daher ein Feiern Gottes (des ‘ganz anderen’), jedes einzelnen mit allen anderen und ‘mittels’ aller anderen, ein ‘Gebet’ sein” (S. 172).

Flusser beschließt seinen Essay mit der Ergänzung, daß das Universum der technischen Bilder auch ein musikalisches sein wird. Im audio-visuellen Zeitalter der “Musikalisierung des Bildes und die Verbildlichung der Musik” (S. 180) werden die Menschen als Gemeinschaft von Bilderproduzenten und Komponisten leben, sie werden ein “fabelhaftes Leben” (S. 185) führen.

Aufgrund seiner spekulativen Entwürfe gilt Flusser als Polarisationsfigur, er wird entweder als radikaler Denker begrüßt, oder als irrational abgelehnt (Neswald, 1998, S. 9f.). Nachdem er durch seine Arbeit *Für eine Philosophie der Photographie* (1983) als radikaler Medienkritiker bekannt wurde, dokumentiert der Text *Ins Universum der technischen Bilder* (1985) den Wandel seiner Einstellung. Er beschwört nicht mehr allein die Gefahren der Entwicklung der technischen Bilder, die in der negativen Utopie einer totalitären Mediengesellschaft weiterhin eine Rolle spielen, statt dessen werden die technischen Bilder zur Grundlage einer positiven Utopie einer Befreiung und Vereinigung der Menschen in einer vernetzten Gesellschaft. Jenseits der Frage der Stichhaltigkeit seiner Argumente läßt sich sein Text als Ausdruck von Vorstellungen und Phantasien verstehen, die mit der Entwicklung der technischen Bilder verbunden sind.

Die spekulativen Äußerungen Flussers beinhalten zudem Überzeichnungen und Radikalisierungen von Vorstellungen, die auch in seriöseren Arbeiten über die neuen Medien zum Ausdruck kommen. Drei zentrale Themenkreise, in denen diese Vorstellungen und Phantasien zum Ausdruck kommen und die im folgenden skizziert werden, sind: Das Motiv der *Zeitenwende*, der *Verlust der Realitätserfahrung* und die *Auflösung des Körpers*. Ausgehend

von den Annahmen Flussers werden in den einzelnen Abschnitten jeweils weitere medientheoretische Ansätze berücksichtigt. Die Diskussion des Begriffs Zeitenwende soll, ausgehend von seiner Bedeutung bei Flusser, auch die Funktion der Postulierung einer visuellen Zeitenwende erhellen. Die Abschnitte *Verlust der Realitätserfahrung* und *Auflösung des Körpers* beinhalten eine Diskussion der Annahmen über die mit einer aktuellen Umstrukturierung des Visuellen verbundenen Veränderungen des Verhältnisses des Menschen zur Welt und zu sich selbst. Bei der Betrachtung der Bedeutung der Bilder und des Sehens in diesen angenommenen Veränderungen werden philosophische Abhandlungen über das Visuelle einbezogen. Flussers Hinweis auf eine Enttäuschung durch die Texte und ihre Ablösung durch die Bilder verweist auf das Verhältnis des Visuellen zum Textuellen bzw. zur Sprache. Ausführungen zu diesem Verhältnis erfolgen in Abschnitt 2.4.

2.3.2 Zeitenwende

Die Zeitenwende nach Flusser: Flussers These vom Zerfall der Welt und vom Ende der Geschichte charakterisiert die gegenwärtige Zeit als Zeit einer Krise und eines Umbruchs. Neswald (1998) bezieht diese Vorstellung des Endes der bisherigen und des Beginns einer neuen Welt auf die allgemeine Funktion von Bruchdiskursen. Die Konstatierung einer Zeitenwende entspricht dem menschlichen Bedürfnis, die eigene Situation und Zeit als einmalig zu kennzeichnen (ebd., S. 26). Zugleich ermöglicht sie, dem Verlauf der Geschichte einen Sinn zu unterstellen. "Die Zählebigkeit solcher Fiktionen des Endes scheint darauf hinzuweisen, daß die Vorstellung eines Endes einen Teil des menschlichen Sinnbedürfnisses darstellt, da sich der Sinn des Ganzen erst vom Ende her erschließen läßt" (ebd., S. 27). Der Umbruch erscheint als Zeit einer Krise. Wird der Untergang des Bestehenden dramatisch gezeichnet, steigert sich die Krisenerfahrung zur Vorstellung der Apokalypse (ebd., S. 28). Diese ist ihrerseits charakterisiert durch eine

dualistische Struktur der Entgegensetzung eines mangelhaften Bestehenden, das untergehen wird, und einer zukünftigen Welt der Fülle. Apokalyptische Texte sind darüber hinaus durch einen dramatischen Stil und gewaltsame Bilder des Untergangs gekennzeichnet (ebd., S. 43). Diese Merkmale würden Flussers Texte zwar nicht aufweisen (ebd., S. 47), aufgrund seiner Annahmen über das Ausmaß der Krise und das Ende der Geschichte ließen sie sich jedoch dennoch als apokalyptisch kennzeichnen.

Grundlage des drohenden Untergangs sind nach Flusser die technischen Bilder, die er explizit als apokalyptisch bezeichnet (Flusser, 1985, S. 66). Diese Bilder "sind das Ende" (ebd.) und zugleich ermöglichen sie, wenn ihre Sendestruktur verändert werden kann, die Errichtung einer vollkommenen Zukunft. Die technischen Bilder erscheinen magisch erhöht, ihnen wird eine unermeßliche Potenz zugesprochen, in ihnen verdichten sich Untergang und Auferstehung, Tod und Unsterblichkeit.

Die Debatte über die visuelle Zeitenwende als Krisendiskurs: Die Debatte über eine visuelle Zeitenwende läßt sich insgesamt als Krisendiskurs bezeichnen. Konstatiert wird eine Umstrukturierung des Visuellen, die durchaus in dramatischen Bildern geschildert wird. Bereits die Rede von der "Bilderflut" beinhaltet Vorstellungen eines katastrophischen Geschehens. Sie weckt die Assoziation einer bedrohlichen Überschwemmung, einer Sintflut, die Untergangphantasien weckt. Der Rückgriff auf Bilder von Naturkatastrophen läßt sich nach Neswald (1998) als Verlagerung von Krisenerfahrungen verstehen. "Die Bilder von Naturkatastrophen, die noch im 19. Jahrhundert die apokalyptische Spannung ausdrückten, werden im 20. Jahrhundert zunehmend von Bildern der technischen Katastrophe begleitet" (ebd., S. 47). Vorstellungen einer Übermacht und Katastrophe beziehen sich nun auf die Technik, werden aber weiterhin mit Bildern von Naturkatastrophen verbunden. "In der Katastrophe wird die Technik zur Natur und übt eine

naturhafte Gewalt aus" (ebd., S. 48). Während die Weiterentwicklung von Technik auf der einen Seite Ängste weckt, die in diesen Szenarien zum Ausdruck kommen, wird sie von anderen euphorisch begrüßt und als Chance einer Weiterentwicklung aus einer unzulänglichen, zum Untergang verurteilten Vergangenheit aufgefaßt. In Flussers positiver Utopie richtet sich die Hoffnung auf den Computer als Bilderproduzent. In der Vorstellung, die Technik zu beherrschen, sie zum Wohl der Menschheit einsetzen zu können, wird sie zum Garanten einer vollkommenen Zukunft. So läßt sich die Rede von der "Bilderflut" nicht allein als Ausdruck der Bedrohung auffassen. Das Bild einer Flutwelle wird auch durch die Metapher vom Surfen im Internet aktiviert. Hier verspricht es die Beherrschung einer Naturgewalt als sportliche Herausforderung und Abenteuer.

Die Eindringlichkeit der aktuellen Debatte über den Siegeszug der Bilder verdankt sich damit dem Gefühl der Bedrohung, das durch die Weiterentwicklung und Einführung von neuen Techniken ausgelöst wird. Daß bereits in der sozialwissenschaftlichen Debatte angesichts der Einführung des Computers dramatische Zukunftsprognosen entworfen wurden, hat Löchel (1997, 29) konstatiert. Der Dramatisierung folgte jedoch eine weitgehende Entdramatisierung nach der Etablierung des Computers (ebd.). Entsprechend lassen sich die Dramatisierungen bezüglich der Weiterentwicklung der Computertechnik zur Digitalisierung von Bildern und der Schaffung virtueller Realitäten auch als ein Übergangsphänomen verstehen. Zugleich verdankten die dramatischen Schilderungen einer Krise ihre Dynamik sicherlich auch der bevorstehenden Jahrtausendwende (vgl. Neswald, 1998, S. 33). Die Ausrichtung der Zukunftsbefürchtungen und -hoffnungen auf die Herrschaft der Bilder läßt sich in diesem Kontext auch als Konkretisierung diffuser Ängste und Wünsche verstehen.

2.3.3 Der Verlust der Realitätserfahrung

Der Verlust der Realitätsauffassung nach Flusser: Flusser vertritt zum einen die These, daß ein Verlust der Realitätserfahrung die Konsequenz einer abstrakt und unbegreiflich gewordenen Welt ist. Zum anderen sind es die technischen Bilder, so Flusser, die eine Auflösung von Raum und Zeit, den “Koordinaten der Realität” (Löchel, 1997, S. 265), bewirken.

Eine zunehmende Unzugänglichkeit der Welt ist nach Flusser eine Konsequenz der Erkenntnisse der Naturwissenschaften und der Entstehung der Informationsgesellschaft. Die naturwissenschaftliche Erkenntnis der atomaren Struktur der Dinge habe die Welt unfaßbar und leer werden lassen. Sie habe uns gezeigt, daß die Sinne uns täuschen, da die sinnlich erfahrbare Gegenständlichkeit und Solidität der Dinge allein ein Trugbild sei (vgl. Neswald, 1998, S. 141). Diese Erkenntnisse hätten einen Zerfall der Welt in unzusammenhängende Elemente bewirkt. Aber auch die Entstehung der Informationsgesellschaft habe dazu geführt, daß das Interesse an der materiellen Welt durch das Interesse an der Zirkulation der Informationen ersetzt worden sei. Diese Informationen sind ihrerseits wieder durch einen Zerfall in kleinste Einheiten, “Informationsbits” (Flusser, 1985, S. 51), charakterisiert. Diese Erfahrungen des Zerfalls hätten ihrerseits zu einem Verlust des Erlebens von Sinn geführt.

Eine Antwort auf diesen Realitätsverlust sind nach Flusser die technischen Bilder, die dem Erleben einer abstrakten und absurden Welt entgegengesetzt werden. Die Verbindung, “Raffung”, der unzusammenhängenden Elemente der zerfallenen Realität in den technischen Bildern entspricht dem menschlichen Bedürfnis, das Abstrakte durch seine Konkretisierung wieder begreifbar, vorstellbar zu machen (Flusser, 1997, S. 137). Die technischen Bilder der Fernschirme sind nach Flusser jedoch Agenten eines weiteren Zerfalls der Realität, da sie die Realitätskoordinaten Raum und Zeit zerstören. Diese Bilder sind nach Flusser “apokalyptisch” (Flusser, 1985, S.

66), da sie das Ende der geschichtlichen Zeit bewirken. Die Bilder nähren sich, so Flusser, von den geschichtlichen Ereignissen, die sie ins Bild setzen. Es entwickelte sich ein "Feedback zwischen Bild und Geschehen Das Geschehen speist Bilder und die Bilder speisen das Geschehen" (ebd., S. 63). Die "Freßlust der technischen Bilder" (ebd., S. 64) habe zunächst zu einer Beschleunigung der Ereignisse geführt, die allein auf ihre Bannung ins Bild abzielten. "Aus Geschichte ist Schauspiel geworden" (ebd., S. 64). Die Geschwindigkeit, in der die Bilder die Ereignisse aufzehren, führe nun dazu, daß die Geschichte zu versiegen beginne, daß sie als Referenzpunkt der Darstellung verschwinde. Das werde dazu führen, daß die Bilder in einer unaufhörlichen Zirkulation "immer das gleiche zeigen [werden]" (ebd., S. 66). Die technischen Bilder macht Flusser auch für eine Auflösung des Raumes verantwortlich. Die voneinander isolierten Fernsehzuschauer werden immobil, sie müssen ihre privaten Räume nicht mehr verlassen, um informiert zu werden. Die öffentlichen Räume werden daher "nutzlos", die technischen Bilder "zerstören" sie (Flusser, 1997, S. 137).

Die technischen Bilder sind nach Flusser nicht allein Agenten des Zerfalls der Realität, sondern, in seiner positiven Utopie, auch die Antwort auf diesen Zerfall. In einer "Flucht nach vorne aus der Bilderflut" (ebd., S. 75) werden die technischen Bilder zum Ausweg aus der Krise. Wie die Fernsehbilder sind auch die Computerbilder Konkretionen, die der zunehmenden Abstraktion und Absurdität der Welt entgegengesetzt werden. Die durch die Fernsehbilder bewirkte "Zerstreuung" und Vereinzelung der Menschen wird jedoch durch die Vernetzung der Menschen aufgehoben. Diese Vernetzung ermöglicht eine dialogische Erzeugung und Verteilung der Bilder. Der Unbegreiflichkeit der Realität wird ihre virtuelle Neuerschaffung im Computer entgegengesetzt. Der Einsatz der Computerbilder ermöglicht auch die positive Wendung der konstatierten Auflösung von Raum und Zeit. Diese Auflösungen werden nun als Akt der Befreiung und der Vereinigung der

Menschen aufgefaßt. Sie führen dazu, überall - und auch überall zugleich - sein zu können. "Alles ist hier und jetzt, und ich kann hier und jetzt alles verändern. Und alle anderen sind hier und jetzt bei mir. Mein Universum ist ein raum- und zeitloser, konkreter Punkt des schöpferischen Mitseins mit allen anderen" (Flusser, 1985, S. 140). Propagiert wird die Auflösung von Distanz und Differenz: der räumlichen und zeitlichen Gebundenheit der Existenz und der Distanz zu anderen. Der Mensch ist von nichts mehr abhängig und er kann "alles verändern". Die mit der Betrachtung von Photos verbundene Phantasie der visuellen Zugänglichkeit der Welt, die die Begrenzungen von Raum und Zeit relativiert, wird in Flussers Universum bis zur Auflösung jeglicher Zeit- und Raumstruktur radikalisiert.

Ausgangspunkt von Flussers Zukunftsentwurf ist die Beschreibung einer Krise, die durch die Problematisierung eines unmittelbaren Zugangs zur Realität ausgelöst wurde. Die von Flusser entworfene Lösung dieser Krise besteht in der Verwerfung der unbegreiflichen Realität und ihrer Neuschöpfung als virtuelle Realität, die vollkommen durchschaubar und manipulierbar ist. Angestrebt wird eine Befreiung von den Unbilden der Realität: ihrer Unzugänglichkeit und Widerständigkeit und der räumlichen und zeitlichen Begrenztheit des Menschen. Im Zusammenspiel von Mensch und Computer wird eine Bilderwelt entworfen, die keine Begrenzungen mehr kennt. "Beim Bild ersetzt das Imaginäre das Reale" (Flusser, 1997, S. 140). In Flussers Entwurf ist das technische Bild der Agent von Untergang und Auferstehung. Durch die ihm damit zugesprochene Macht erscheint es als magisch überhöht. Es wird mit der Macht ausgestattet, die Realität zu ersetzen und neu zu erschaffen.

Die Debatte über den Realitätsverlust im Umgang mit dem Computer/im Cyberspace: In der Debatte über die Auswirkungen der Entwicklung virtueller Realitäten wird häufig davon ausgegangen, daß sie zu ei-

nem Verlust des Realitätserlebens führe. Vermutet wird, daß die Produktion von Bildern, die sich nicht mehr auf reale Objekte beziehen, “eine Abkehr von der Realität” bewirke (Kleinspehn, 1989, S. 332). Angenommen wird weiterhin, daß Realität und Fiktion nicht mehr zu unterscheiden seien oder auch, daß die Fiktion die Realität ersetzen werde. Im folgenden sollen einige der Positionen in dieser Debatte vorgestellt werden²⁰.

Daß ein zunehmendes Interesse am Virtuellen, Möglichen, als Abkehr von den Begrenzungen der realen Welt aufgefaßt werden kann, wird von Rötzer (1998) angesprochen. “Wir wollen die Welt und uns selbst nicht mehr nur anders sehen oder so, wie sie und wir sind, anders organisieren, wir wollen eine andere Welt. Das eben ist das große Versprechen der Technowissenschaften” (ebd., S. 12). Diese andere Welt wird als mögliche entworfen. “Wir suchen nicht mehr nach der Wirklichkeit, sondern nach den Möglichkeiten, leben in einem Raum des Tentativen und Vorläufigen” (ebd., S. 13). Diese Verschiebung zum Virtuellen betreffe sowohl die Individuen als auch die Entwicklung von Simulationstechniken in den Wissenschaften. Der imaginäre Entwurf neuer Welten ist seit je her ein menschliches Anliegen gewesen, das sich in der Literatur und allgemein in der menschlichen Phantasiefähigkeit ausdrückt. Der Wunsch, diese Welt zu verlassen und eine neue zu betreten, scheint nun durch den Eintritt in den Cyberspace ‘realisierbar’ geworden zu sein. Der Cyberspace wird von seinen euphorischen Bewohnern als neue, zu erobernde Welt gepriesen. Nach Rötzer “sind bezeichnenderweise die Amerikaner in ihrer Tradition von Auswanderung, Eroberung und individueller Suche nach Glück der Überzeugung, daß wir in den digitalen Speichern und mit den Computernetzwerken eine neue ‘Frontier’, einen Grenzbereich zu einer anderen Welt, entdeckt und betreten haben” (ebd., S. 23). Im Gegensatz zur realen Welt mit ihren Zwängen und Begrenzungen, ihrer bereits

²⁰Vgl. zur kultur- und medientheoretischen Debatte über Virtualität und Realität auch Iglhaut, S., Rötzer, F. und Schweeger, 1995 und Vattimo, G. und Welsch, W., 1997.

erfolgten vollständigen Eroberung, verspricht der Cyberspace Freiheit und Abenteuer.

Virtuelle Realität und materielle Realität beschreibt Rötzer als Parallelwelten. Dieser Vorstellung entspricht die Unterscheidung der ‘Netzbewohner’ zwischen RL (real life) und VR (virtual reality). Diese Unterscheidung wird jedoch durch die Vorstellung einer Verwischung der Grenzen und der Ersetzung der außermedialen Realität immer wieder in Frage gestellt. So finden z.B. Debatten über eine Vergewaltigung im Internet statt (vgl. Druckrey, 1995) und bei eBay kann man das Spielgeld mancher Spiele, begehrte Güter oder die Dienste von ‘virtuellen’ Prostituierten “for real dollars” erwerben (New York Times vom 15.1.2004). Angesichts der Beschwerde eines Netzbewohners, dessen Account gesperrt wurde, nachdem er die Vertreiber des Spiels kritisierte, da sie seines Erachtens (virtuelle) Diebstähle und die Prostitution von Teenagern nicht bekämpften, machen sich amerikanische Rechtsexperten darüber Gedanken, ob in den virtuellen Städten das Recht auf freie Meinungsäußerung gelten sollte (ebd.). “It is considerably more painful to switch game worlds, abandoning pets, property and friends, than it is to switch phone companies, they note. Games may come to be regarded in the same gray area as shopping malls, which several state courts have ruled can be forced to uphold free speech rights despite being private property” (ebd.). In diesem Fall wird deutlich, daß sich manche der ‘anderen Welten’ im Cyberspace in gewisser Weise nicht wesentlich von der ‘realen Welt’ unterscheiden. Die Anziehungskraft von Spielen, deren virtuelle Lebenswelt dem ‘realen’ Leben ähnlich ist, scheint so groß zu sein, daß diese Spiele als Vorreiter einer neuen Spielegeneration gelten. Volkswirtschaftler, Juristen und Gesellschaftskritiker haben kürzlich begonnen, diese Spielwelten als “virtual laboratories” zu untersuchen “that can provide insight into familiar realities even as they breed a new hybrid” (ebd.). Eine weitere Position in der Debatte über die Beziehung von RL und VR, in der die virtuelle

Realität zum Maßstab des Vergleichs genommen wird, ist, daß RL nur ein weiteres der Hypertext-Fenster sein könnte (vgl. Žižek, 1997, S. 98).

Während auf der einen Seite die Entstehung der virtuellen Welten des Cyberspace als positive Entwicklung begrüßt, oder wie von Flusser und manchen Surfern gar euphorisch gefeiert wird, wird auf der anderen Seite vehemente Kritik formuliert. Ein bekannter Kritiker ist Virilio. Als Theoretiker der Geschwindigkeit untersuchte er auch die Konsequenzen der Echtzeitübertragung der neuen Übertragungstechniken und der fortschreitenden Telepräsenz der Welt auf dem Bildschirm (Virilio, 1996). Im Gegensatz zu Rötzers Annahmen steht bei Virilio die Funktion der Bilder in den neuen Technologien im Vordergrund. Er konstatiert und kritisiert einen Siegeszug, die "Allmacht des Bildes" (ebd., S. 42). Die Ersetzung der Außenwelt im Konsum der Bilder bezeichnet Virilio als "Ende der Außenwelt" (ebd., S. 40). Auch nach Virilio beinhaltet die Übertragung der technischen Bilder das Ende von Raum und Zeit. Das Ende des Raumes wird von ihm auch auf die Bewegungslosigkeit des vor dem Terminal verharrenden Betrachters bezogen, als Entzug der räumlichen Wahrnehmung der Umwelt. Die rasende Geschwindigkeit der Bildübertragung bewirke auf der anderen Seite einen Verlust der Erfahrung von Zeitlichkeit. Sie löst sich auf zugunsten eines "rätselhaften" "echtzeitlichen Augenblicks" (ebd.). Das beinhaltet nicht allein ein Ende von Vergangenheit und Zukunft zugunsten der Gegenwart. Auch die Gegenwart wird zerstört, da sie nur in ihrer Einbettung in die Zeiten erlebt werden könne.

Es existieren Entsprechungen zwischen den Annahmen Virilios und Flussers, Virilios Einschätzung dieser Entwicklung ist der Einschätzung Flussers (in dessen positiver Utopie) jedoch entgegengesetzt. Das Ende des Erlebens der räumlich und zeitlich strukturierten Außenwelt ist nach Virilio ein Akt des Vergessens, der für den Menschen einen Verlust bedeutet. Der Mensch verliert nach Virilio durch diese Entwicklung zentrale Dimensio-

nen der Erfahrung seiner selbst und der Welt. “Der Terminal-Bürger ist das Katastrophenbild einer Persönlichkeit, die zusammen mit ihrer natürlichen Bewegungsfähigkeit ihre Fähigkeiten der unmittelbaren Teilhabe eingebüßt hat. Mangels Alternativen übereignet sich diese Persönlichkeit der Leistungsfähigkeit von Kollektoren, Sensoren und allen möglichen Detektoren für die Fernsteuerung, die aus ihr ein der Maschine unterworfenen Wesen machen, das sich, wie man sagt, mit der Maschine in einem ständigen Dialog befindet” (Virilio, 1996, S. 35).

Virilios Diagnose der jetzigen Situation besteht in der Annahme eines Verlustes der bisherigen durch Raum und Zeit vermittelten Realitätserfahrung. Auf der anderen Seite konstatiert er eine “Spaltung der Welt und infolgedessen ihrer *Realität* . . . , d.h. die Aufspaltung zwischen Aktivität und Interaktivität, Präsenz und Telepräsenz, Existenz und Teleexistenz” (ebd., S. 66, kursiv im Orig.). Die Vorstellung einer Spaltung beinhaltet, daß neben der neuen digitalen Weltsicht die bisherige Weltsicht zur Zeit noch weiter existiert, daß jedoch eine Überlagerung und Ablösung der alten Weltsicht droht. Die Attraktivität der virtuellen Realität führt Virilio darauf zurück, daß sie “für jeden den außerordentlichen Vorteil mit sich bringt, zugleich ‘realer’ als die Phantasie und kontrollierbarer als die konkrete Realität zu sein” (ebd., S. 94). Im Unterschied zur zukunftsorientierten Aufbruchsstimmung, die Rötzer beschreibt, betont Virilio stärker die Frustrationen - die Phantasien und das Leben in der gegenständlichen Welt mit sich bringen -, die einer Übersiedelung in den Cyberspace zugrunde liegen. Die Frustration durch die Phantasien läßt sich darin sehen, daß sie flüchtig sind und immer wieder an den Widrigkeiten der gegenständlichen Welt scheitern. Und der begrenzten Möglichkeit der Kontrolle der Realität wird das Versprechen einer vollständigen Kontrolle der virtuellen Welt entgegengesetzt.

Ausgehend von den Erfahrungen der Bewohner virtueller Räume läßt sich hier ergänzen, daß die Frage der Kontrolle einen entscheidenden Stel-

lenwert hat. Dabei ist festzuhalten, daß das Versprechen einer Kontrolle hier insofern nicht umgesetzt wird, als die Regeln und Bedingungen der Spielwelten von ihren Herstellern definiert werden. Angesichts der Beliebtheit dieser Spiele läßt sich vermuten, daß die Netzbewohner die Einschränkungen ihres Handlungsspielraums im allgemeinen akzeptieren. Vielleicht liegt gerade in diesen Einschränkungen - der Existenz überschaubarer Regeln - auch ein Reiz für manche Spieler. Allerdings gibt es auch Spieler, die mehr Kontrolle fordern oder versuchen, Regeln zu umgehen (vgl. New York Times vom 15.1.2004).

Exkurs: Das Schicksal des Sehens in der Welt der technischen Bilder nach Virilio: Welche Bedeutung kommt nun dem Sehen und den Bildern im Zuge der Einführung der neuen Technologien der Bildproduktion zu? Angesichts dieser Frage werde ich im folgenden kurz Virilios Ausführungen zum Schicksal des Sehens skizzieren, in denen er die These vertritt, daß aufgrund der Dominanz des Visuellen eine Umstrukturierung der Wahrnehmung stattfindet.

Diese Umstrukturierung des Sehens bezeichnet Virilio als "Wahrnehmungsstörung" (Virilio, 1996, S. 127). Die Dominanz des Visuellen beschreibt er als Zwang und Normierung der visuellen Wahrnehmung. Virilio zufolge sehen wir nicht nur immer mehr, wir werden zum Sehen gezwungen. "Das Sehen ist nicht mehr die Möglichkeit zu sehen, sondern die Unmöglichkeit, nichts zu sehen" (Hill, zit. nach Virilio, 1996, S. 126). Dieser Zwang des ununterbrochenen Sehens führt wie der zu lange Blick in die Sonne zu Blendung und Blindheit: Die Überflutung mit Bildern beinhaltet eine "Überbelichtung des Sichtbaren", die zu einer Beeinträchtigung des Sehens führt, die Virilio als "eine Art paradoxer Blindheit" (ebd., S. 127) bezeichnet. Zugleich erleben wir, so Virilio, eine Normierung des Sehens, weil uns der Blick auf die von den "Sehmaschinen" (nach der Entwicklung von Photographie und Film

nun Video und Computer) produzierten technischen Bilder aufgezwungen wird. Eine "Enteignung des Blicks" (ebd., S. 128) droht uns damit durch die Überflutung mit Bildern und durch die Art ihrer Herstellung, die zu einer "Industrialisierung des Sehens" (ebd., S. 125, im Orig. kursiv) führe. Der Bezug dieser angenommenen Umstrukturierung der Wahrnehmung zum Verlust der Realitätserfahrung liegt darin, daß die technischen Bilder drohen, die "sinnliche Wahrnehmung der Realität" zu ersetzen (ebd., S. 126f). Um den Prozeß aufzuhalten, der uns zu Opfern der zerstörerischen Wirkung der Beschleunigung der Bilder machen wird, schlägt Virilio vor, ähnlich wie die Lärmbelästigung auch die visuelle Überflutung zu reglementieren (ebd., S. 135).

Virilios Kritik ermöglicht es, die Vorstellung, daß die Photographie und die weitere Entwicklung der Bilderzeugung zu einer Ausweitung des Bereichs des Sichtbaren führte, differenzierter zu betrachten. Auch die mit dem Sehen verbundene Vorstellung von Macht wird relativiert. Der Blick verspricht in diesem Kontext nicht mehr allein die Möglichkeit einer Aneignung und Kontrolle. Im Zwang zu Sehen erlebt der Betrachter seine Ohnmacht, wird er durch den Anblick kontrolliert. Das technische Bild - das Objekt des Blicks - erweist seine Macht, indem es die Blendung des Betrachters bewirken kann.

In Virilios Ansatz wird damit die Frage der Ersetzung der Realität durch die virtuellen Bilderwelten im Kontext einer Tyrannei des Sichtbaren diskutiert. Unter deren Herrschaft droht die Ersetzung der bisherigen Wahrnehmung der Welt durch die echtzeitliche Telepräsenz der industriell gefertigten Bilder. Diese Entwicklung geht nach Virilio einher mit der Gefährdung der visuellen Wahrnehmung durch ihre Normierung und ununterbrochene Aktivierung. Virilio nimmt dabei an, daß zur Zeit eine Spaltung zwischen der bisherigen und der neuen digitalen Weltsicht zu verzeichnen ist.

Wie die Hinweise auf die Erfahrungen von Netzbewohnern bereits deutlich machten, lassen sich sowohl Übereinstimmungen als auch Unterschiede

zwischen ihnen und medientheoretischen Thesen über die virtuellen Bilderwelten ausmachen. Empirischen Arbeiten über die Erfahrungen der Nutzer neuer Technologien kann auch die Funktion eines Korrektivs der mitunter recht weitreichenden medientheoretischen Annahmen zukommen. Im folgenden möchte ich in diesem Sinne kurz die Ergebnisse einer Interviewstudie über die Bedeutung des Computers vorstellen. Es wird dabei insbesondere um die Frage der Realitätswahrnehmung gehen.

Löchel (1997) thematisiert in ihrer Arbeit *Inszenierungen einer Technik. Psychodynamik und Geschlechterdifferenz in der Beziehung zum Computer* unter anderem die Veränderungen der Realitätserfahrung während der Arbeit mit dem Computer. Es zeigte sich, so Löchel, daß sich die Zeiterfahrungen von Computernutzern verändern. Erlebt werden paradoxe Zeiterfahrungen von Zeitersparnis, Zeitverlust und Zeitvergessen. “Damit verbunden ist ... ein Heraustreten aus den zeitlichen und räumlichen Ordnungsstrukturen der alltags- und arbeitsweltlichen Realität” (ebd., S. 265), ein “Verlust [d]es realitätsstiftenden raum-zeitlichen Koordinatensystems” (ebd., S. 262). Die Interpretation, daß bei der Nutzung des Computers ein “Heraustreten” aus der räumlichen und zeitlichen Ordnung stattfindet, bedeutet, daß die Erfahrungen mit dem Computer als Kontrast zur alltäglichen Realitätserfahrung erlebt werden. Einschränkend sei bemerkt, daß Löchel nicht die Weiterentwicklung der Computertechnik zur Generierung virtueller Realitäten thematisiert. Ihre Arbeit bietet jedoch eine Grundlage dafür, die Erfahrungen der Surfer in der virtuellen Welt und mögliche Brüche und Übergänge gegenüber dem Erleben der materiellen Welt näher zu untersuchen. Empirische Studien ermöglichen damit, Annahmen über Überlagerungen, Parallelwelten oder Ersetzungen verschiedener Realitätserfahrungen durch eine Untersuchung des subjektiven Erlebens der Surfer zu diskutieren. Löchel befaßt sich in ihrer psychodynamischen Arbeit auch mit den Wahrnehmungen der Computernutzer. Anknüpfend an Virilios Thematisierung der Veränderung der

Wahrnehmung angesichts der Entwicklung neuer Technologien werden ihre diesbezüglichen Überlegungen nun dargestellt.

Exkurs: Die visuelle Wahrnehmungen beim Umgang mit dem Computer nach Löchel: Löchel diskutiert die Annahmen arbeitspsychologischer Untersuchungen, daß Bildschirmarbeit zu einer Entsinnlichung, zu Verlusterfahrungen bezüglich der taktilen und visuellen Wahrnehmung führe. Sie relativiert diese Einschätzung, indem sie ausführt, daß neben einer feststellbaren Tendenz der Entsinnlichung eine Gegenteilstendenz existiert, die auf der Aktivierung der Schaulust der Bildschirmbetrachter beruht (ebd., S. 287). Die "Visualisierung des Abstrakten" entspricht dem Wunsch, "sehen zu wollen, Unsichtbares sichtbar zu machen" (ebd.). Dieser Wunsch wird jedoch immer wieder frustriert: "Vor allem aber kann es [das Auge] den Bild-*Schirm* nicht durchdringen, durchschauen, nicht sehen, was dahinter ist, es bleibt auf die Benutzungs-*Oberfläche* reduziert, kann nicht sehen, was im Inneren vor sich geht" (ebd., S. 307). Die Ambiguität zwischen der Wahrnehmung des Sichtbaren und diesem Entzug wird von Löchel als "strukturelles Paradox" gekennzeichnet (ebd., S. 308)²¹.

Ein Unterschied zwischen den Ausführungen Löchels und Virilios besteht darin, daß Löchel, ausgehend von der subjektiven Perspektive der Interviewten, die Lust am Sichtbaren und die Frustration durch das Unsichtbare thematisiert, während Virilios Schwerpunkt auf der Kritik eines "Terrors" des Sichtbaren liegt. Eine Verbindung zwischen diesen Perspektiven ist darin zu sehen, daß auch Löchel die Frustration durch die Bilder benennt, deren Oberfläche undurchdringbar bleibt. Die Euphorie der Surfer angesichts der

²¹Nach Löchel (1997) ließ sich allein in den Interviews mit den Männern das Wechselspiel von Schaulust und der Erfahrung des Entzugs ausmachen. Löchel führt dies auf geschlechtsspezifische Konflikte in der psychosexuellen Entwicklung zurück. Die Bedeutung des Sehens zeigt sich hier in den Konflikten angesichts der Geschlechterdifferenz, die um die (männliche) Phantasie der Abwesenheit des weiblichen Genitales kreist (ebd., S. 310). Die Bedeutung des Visuellen in den unbewußten Phantasien über die Geschlechterdifferenz werde ich im 3. Kapitel diskutieren.

Phantasie, in das Bild eintreten zu können, läßt sich, ausgehend von Löchels Überlegungen, auf die Vorstellung zurückführen, nun die zuvor visuell undurchdringlichen Bildschirmoberfläche durchdringen zu können. Der Blick zeigt hier eine phantasmatische Macht, indem er mit der Fähigkeit ausgestattet wird, den opaken Bildschirm zu durchdringen. Der Wunsch eines visuellen Zugangs in (weibliche) Innenräume zeigte sich bereits bei der Interpretation des Photos vom Fötus. Er erweist sich hier erneut im Wunsch, neue Räume zu betreten, das ‘Innere’ des Computers visuell zu erobern.

Löchels Ansatz zeigt insgesamt, daß durch psychodynamisch orientierte qualitative Studien die Veränderung von Realitätserfahrungen und Wahrnehmungen - und die mit ihnen verbundenen Konflikte - durch die Entwicklung neuer Technologien differenziert untersucht werden können.

Das Verhältnis von materieller und virtueller Welt nach Bredekamp, Žižek und Baudrillard: Abschließend werden die Positionen Bredekamps, Žižeks und Baudrillards in der Debatte über die Ersetzung einer materiellen durch eine virtuelle Realität vorgestellt. Angestrebt wird hiermit eine Hinterfragung des Begriffs der Realität. Zudem wird die These diskutiert, daß nicht der Ersatz der Realität, sondern der Ersatz der Phantasie und Vorstellungskraft durch die Verbreitung der virtuellen Realität zu befürchten sei.

Brekamp ist ein Vertreter der Annahme, daß die virtuelle Ersetzung der Realität nicht möglich ist, da die Existenz der Realität unüberwindbar sei. Daß die “Wirklichkeit der Wirklichkeit” (Bredekamp, 1997b, 230) ein philosophisches Problem ist, sei unbestritten, dennoch plädiert er für ein pragmatisches Verständnis von Realität. Dementsprechend hält er den Cyberspace für eine “Übungsstätte der Unterscheidung von Simulation und gesamt sinnlich erfahrbarer natürlicher Welt” (ebd., S. 233). Bredekamp verbindet damit die Annahme der Existenz einer Realität jenseits der Bilder

mit der Möglichkeit, sie durch Wahrnehmungen zu erfassen.

Mit den entgegengesetzten Positionen, daß es eine unmittelbar zugängliche Realität außerhalb des Cyberspace gebe²² oder daß jenseits des Cyberspace keine externe Realität existiere, hat sich Žižek auseinandergesetzt. Er bezeichnet beide Positionen gleichermaßen als “Fallen” (Žižek, 1997, S. 98) Der ersten der beiden Positionen setzt Žižek mit Lacan die Unzugänglichkeit des Realen als unaufhebbaren Verlust entgegen. “Mit dem Eintritt in die Symbolische Ordnung geht unser Eintauchen in die Unmittelbarkeit des Realen für immer verloren, werden wir gezwungen, einen irreduziblen Verlust anzunehmen, bedeutet das Wort den (symbolischen) Mord des Dinges” (Žižek, 1994, S. 249). Das, was wir als Realität bezeichnen, ist sprachlich vermittelt. Das Reale bleibt innerhalb der sprachlichen Konstruktionen der Realität jedoch wirkmächtig, es “ist in seiner ‘Unbegrifflichkeit’ Agens der Geschichte und der stetigen Bemühungen um Rationalität” (Widmer, 1990, S. 20). In der Auffassung, daß die Realität allein eine Konstruktion ist, bzw. daß die konstruierte Realität die einzige reale Struktur ist, wird das unzugängliche, abwesende, unbegriffliche Reale, das ihr zugrunde liegt, verkannt. Da es sich den Bemühungen um Rationalität entzieht, es also unmöglich ist, es rational zu erfassen, wird es “zum Ort von Phantasmen . . . , die es zudecken und zugleich repräsentieren” (Widmer, 1990, S. 20). Durch diese Phantasmen begegnet das Subjekt der Unheimlichkeit des Realen, dem “Horror des Realen” (Žižek, 1997, S. 19), indem es Objekte phantasiert, die den Platz der Leerstelle, des Abwesenden einnehmen²³.

Vor diesem Hintergrund besteht nach Žižek die zentrale Gefahr der Bilderflut im Cyberspace nicht darin, daß eine materielle Realität durch eine virtuelle Realität ersetzt wird. Die materielle Welt ist nicht unmittelbar erfassbar, sie ist symbolisch vermittelt. Daher war “(symbolische) Realität

²²Da Bredekamp nicht von einem *unproblematischen* Zugang zur Realität ausgeht, kann er nicht uneingeschränkt als Vertreter dieser Auffassung bezeichnet werden.

²³Diese Vorstellung werde ich im 3. Kapitel weiter diskutieren.

...immer schon 'virtuell'” (Žižek, 1997, S. 121). Die Gefahr liegt darin, daß die “Flut pseudokonkreter Bilder” eine “Pest der Phantasmen”(ebd., S. 11) erzeugt, die die Imaginationen, Phantasien des Subjekts ersetzt. Die Fülle der Bilder, ihr Hyperrealismus und der Anspruch, alles zu zeigen, vernichtet jedes Geheimnis. Sie unterläuft die Bedrohung, die mit der Konfrontation mit dem Abwesenden und Unzugänglichen verbunden ist, indem sie die Leerstellen schließt. “Darauf beruht die Sackgasse der totalen Verstrickung in die VR: sie sättigt die Macht der Imagination, da alles schon vor unseren Augen wiedergegeben ist” (ebd., S. 126). Der Eintritt ins Bild läßt sich vor diesem Hintergrund als Endpunkt einer visuellen Entgrenzung sehen, durch die alles visuell zugänglich gemacht werden soll. Die virtuelle Welt wird als Ort der vollständigen Verfügbarkeit konzipiert, in der die bedrohliche Erfahrung von Abwesenheit und Mangel durch die Lückenlosigkeit der Bilder ersetzt werden soll. Während Flusser diese neue Welt der Fülle euphorisch feiert, Virilio diese Fülle als Terror des Sichtbaren bezeichnet, der die Wahrnehmung und den bisherigen Realitätszugang zerstöre, thematisiert Žižek die Gefahren der Ersetzung der Imagination. Im Gegensatz zur Phantasie des Subjekts, die immer wieder an der traumatischen Existenz des Realen scheitert, beinhaltet die “reibunglose Flut von Bildern und Informationen” die Verleugnung des Realen (ebd., S. 140), des Abwesenden und des Mangels.

Daß ein Verlust der Einbildungskraft eine Konsequenz der ‘Bilderflut’ ist, ist eine wiederholt diskutierte Annahme. Nach J. Baudrillard (1995) hat das Bild seine Kraft verloren, Illusionen, Imaginationen zu wecken. Die Spezialeffekte des Kinos und die virtuelle Realität perfektionieren die Realitätseffekte des Bildes und zerstören damit seine imaginative Wirkung. “Je näher wir dem perfekten Realismus des Bildes kommen, desto mehr schwindet sein Illusionsvermögen ... Der Gipfel dieser Desimagination des Bildes, dieser unerhörten Anstrengung in allen Bereichen, um zu verhindern, daß ein Bild noch ein Bild ist, wird in der Digitalität erreicht, im synthetischen Bild,

dem numerischen Bild, in der virtuellen Realität” (ebd., S. 91). Während das zweidimensionale Bild die Illusion ermöglicht, weil es “der wirklichen Welt eine Dimension [entzieht]” (ebd., S. 92) vermittelt der virtuelle Eintritt ins Bild eine Hyperrealität, die sowohl das Wirkliche durch seine intendierte Verdopplung, als auch die Illusion durch den Versuch sie zu vervollkommen auslöscht. Ähnlich wie Žižek verbindet Baudrillard den “Überfluß” der Bilder mit der Erfahrung von Abwesenheit. Baudrillard geht davon aus, daß wir mit der “symbolischen Beherrschung der Abwesenheit nicht mehr umgehen können” (ebd.) und uns daher den digital erzeugten Simulationen überlassen. In diesen Simulationen verlieren die Bilder ihre ursprüngliche Macht, sie werden leer, enttäuschend und gleichgültig, sie aktivieren kein Begehren mehr. So wie das Kino sei auch die Malerei vom Scheitern bedroht - “nichts erregt den Blick, weil es uns weder anschaut, noch angeht” (ebd., S. 93). In der Kunst selbst wird das Bild vernichtet, die “Kunst ist ikonoklastisch geworden” (ebd., S. 94): Die Bilder berühren nicht mehr, sie hinterlassen “keine Spuren mehr” (ebd.).

Dem Verschwinden der Wirklichkeit und der Illusion, des Geheimnisses und des Begehrens in der Simulation setzt Baudrillard die Hoffnung auf eine “Kunst der Simulation” (ebd.) entgegen. Diese Kunst läßt sich als ironisches Spiel der Erweckung und Zerstörung der “Erscheinungen der Welt” (ebd.) verstehen. Die Dimension des Entzugs wird darin wieder in das Bild eingetragen, ohne daß es zu einer vollständigen Entleerung kommt. Die Kunst müsse wieder zu ihrer Funktion finden, Illusionen zu vermitteln, “Täuschungen” herzustellen, “in denen die sogenannte Realität sich in ihrer Naivität einfangen läßt” (ebd., S. 101). Nach Baudrillard könnte die jetzige Krise der Kunst auch dazu führen, daß sie ihre Fähigkeit, Illusionen zu erzeugen, wiedergewinnt. Eine Verbindung des Ansatzes von Baudrillard zu dem von Žižek liegt darin, daß auch Baudrillard das Ende der Illusionen und des Begehrens durch die Dominanz technisch erzeugter Bilder kritisiert. Die Entwicklung

der Hyperrealität der Bilder bedeutet nach Baudrillard zugleich das Ende des Bildes, seiner Macht, Illusionen zu erzeugen.

Die Hoffnung und die Befürchtung, daß die materielle Realität durch die virtuelle Realität ersetzt werden könnte, ist in der Debatte über den Cyberspace von entscheidender Bedeutung. Die Frage, warum gerade dieses Thema so zentral wurde und welche Funktion die Bilder und das Sehen in dieser Debatte haben, wird im folgenden näher untersucht.

Die Zeit des Weltbildes: Welche Bedeutung haben die Bilder und das Sehen in dem Unternehmen, die gegenständliche Welt durch die virtuellen Realitäten zu ersetzen? In der abendländischen Konzeptualisierung wurde dem Sehen ein privilegierter Zugang zur Erkenntnis der Realität zugesprochen. Wie bereits erwähnt, wurde dem Sehen dieses Privileg aufgrund der Annahme seiner Täuschbarkeit auch immer wieder abgesprochen. Die Frage nach den Möglichkeiten der Erkenntnis der Realität ist damit eng mit den Konzeptualisierungen der visuellen Wahrnehmung verbunden. Nun geht es im Cyberspace nicht mehr um die Erkenntnis einer Realität, daß der Cyberspace häufig als primär visuelles Projekt verstanden wird, als die Konstruktion virtueller Bilderwelten, transportiert jedoch die Vorstellung eines Privilegs der visuellen Wahrnehmung in der Beziehung zur Welt. Anders gesagt prägt die Vorstellung, daß die Welt insbesondere ein Objekt des Blicks ist, auch die Konstruktion neuer Welten im Cyberspace. Dies läßt sich auch so fassen, daß eine Privilegierung des Sehens in der Beziehung zur Welt als Objekt des Blicks sie gewissermaßen in ein Bild verwandelt. Der Cyberspace vermittelt in diesem Kontext das Versprechen, daß eine Ersetzung der Welt durch die Erschaffung neuer Bilder - einer neuen Bilderwelt - möglich sei. Die Vorstellung, daß die Welt zum Bild wurde, das im Cyberspace durch neue Bilder ersetzt werden soll, werde ich im folgenden auf Heideggers Aufsatz *Die Zeit des Weltbildes* (1938/1950) beziehen.

Heidegger untersucht in dieser Arbeit den Begriff des Weltbildes. Er führt aus, daß dieser Begriff erst durch die Umstrukturierungen der Neuzeit entstehen konnte. Im Mittelalter und in der Antike konnte von einem Weltbild nicht die Rede sein, da der Bezug des Menschen zur Welt ein anderer war. Erst in der Neuzeit wird “die Welt als Bild begriffen” (ebd., S. 89). Was ist damit gemeint? Nach Heidegger beginnt der Mensch, die Welt vor sich zu stellen, indem er sich das Seiende vorstellt. “Vor-Stellen bedeutet hier: das Vorhandene als ein Entgegenstehendes vor sich bringen, auf sich, den Vorstellenden zu, beziehen und in diesen Bezug zu sich als den maßgebenden Bereich zurückzuzwingen” (ebd., S. 91). Diese Auffassung der Vorstellung, “dessen Bedeutung das Wort *repraesentatio* am ehesten zum Ausdruck bringt” (ebd.) wurde von Descartes eingeführt²⁴. Sie geht einher mit der Trennung des denkenden Subjekts vom Objekt, die die neuzeitliche

²⁴Daß Descartes als ein Wegbereiter und Vertreter der Theorie der Repräsentation bezeichnet werden kann, wird auch von Jay (1993) ausgeführt: “Several recent commentators have suggested that Descartes’s critique of a resemblance theory of knowledge in favor of one that introduced signs, which needed to be read by the mind, meant that he was at the forefront of that great epistemic shift Foucault has described in *The Order of Things* as the move from resemblances or similitudes to representation” (ebd., S. 79). Foucault selbst bezieht sich auf Descartes als einen Kritiker der Ähnlichkeit als Basiskategorie im Vergleich der Dinge, die nach Foucault die Grundlage des Denkens und Wissens im 16. Jahrhundert war. Mit Descartes und Bacon wird “[d]as Ähnliche . . . in einer in Termini der Identität und des Unterschieds erstellten Analyse aufgelöst” (Foucault, 1971, S. 87).

Die Rolle Descartes’ in der Entwicklung der abendländischen Dominanz des Visuellen wird von Jay (1988, 1993, S. 69f.) und von Judovitz (1993) diskutiert. Nach Jay (1988) gilt die Cartesianische Erkenntnistheorie in Verbindung mit dem neuzeitlichen Wissenschaftsverständnis als Grundlage für die Entwicklung der Vorstellung eines emotionslosen, distanzierten Blicks. Dies entspreche der vorgängigen Aufrichtung einer neuen visuellen Ordnung durch die Einführung der Zentralperspektive in der Renaissance (ebd.). Die Zentralperspektive steht für den Versuch einer objektiven Vermessung und Aneignung des Raumes. Sie beinhaltet eine Distanzierung und Unterwerfung der wahrgenommenen Welt unter den monokularen Gesichtspunkt eines als emotionslos gesetzten Betrachters.

Descartes unterschied zwischen dem sinnlichen und dem geistigen Sehen und versuchte, die Verbindung zwischen diesen Ebenen zu erfassen. Als “Schnittstelle” bezeichnete er die Zirbeldrüse des Gehirns. Eine weitere Vorstellung über diese Verbindung besteht darin, daß Descartes eine Entsprechung zwischen der äußeren Realität und präexistenten mentalen Strukturen annahm: “Distance, location, size and shape are, however, both in the mind and in the world” (Jay, 1993, S. 77f). Angenommen wird damit eine Art “natürliche Geometrie” des Geistes (ebd.). Judovitz (1993) kommt zu dem Schluß, daß Descartes die visuelle Wahrnehmung letztendlich als unzuverlässig zurückweist, die Dominanz des Visuellen jedoch aufrechterhält, indem er die Eigenheiten des Sehens auf die Sphäre des Mentalen überträgt.

Begründung des Subjekts hervorbringt. Der Mensch als Subjekt begreift sich als Zentrum des Seienden, entwickelt eine Vorstellung von der Welt, die auf ihn hin zentriert ist. Er “setzt sich ins Bild”, ist über die Welt “im Bilde” (Heidegger, 1938/1950, S. 89), und begreift sie so als Objekt der Erkenntnis und Manipulation. Die Entstehung des Weltbildes geht einher mit der Entstehung des Subjekts: “Daß die Welt zum Bild wird, ist ein und derselbe Vorgang mit dem, daß der Mensch innerhalb des Seienden zum Subjektum wird” (ebd., S. 92). In der Vorstellung entwirft der Mensch die Welt als Bild, er stellt sie her und verfügt über sie. “Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild. Das Wort Bild bedeutet jetzt: das Gebild des vorstellenden Herstellens” (ebd., S. 94). Diese Art des Vorstellens bezeichnet Heidegger als eine Vergegenständlichung, die einem “Ergreifen und Begreifen” (ebd., S. 108) entspricht, das den Charakter eines “Angriffs” (ebd.) hat. Sie führt dazu, daß der Mensch “zum Herrn des Erdkreises sich ermächtigt” (ebd., S. 111). Die Objektivierung der Welt, ihre Unterwerfung, ist nach Heidegger ein Akt der Planung und Berechnung, in der die Entwicklung der Technik eine entscheidende Rolle spielt. (ebd.). In diesem Kontext nennt Heidegger auch den Rundfunk, durch den das “Vorstellen fremder und abgelegener Welten in ihrer Alltäglichkeit” (ebd., S. 95) jederzeit und einfach möglich ist.

Heidegger kontrastiert das neuzeitliche Weltbild mit der Auffassung des Seienden in der griechischen Antike²⁵. Die Vorstellung eines Subjekts und die Objektivierung der Welt ist ihr fremd. Das Seiende wird nicht in der Vorstellung entgegengestellt und unterworfen. Der Bezug zum Seienden ist sein “Vernehmen” (ebd., S. 90). “Das Seiende ist das Aufgehende und Sichöffnende, was als das Anwesende über den Menschen als den Anwesenden kommt, d.h. über den, der sich selber dem Anwesenden öffnet, indem er es vernimmt.

²⁵Heidegger bezieht sich dabei auf Parmenides (Heidegger, 1938/1950, S. 90), und damit auf die vorsokratische/vorplatonische Philosophie.

Das Seiende wird nicht seiend dadurch, daß erst der Mensch es anschaut im Sinne gar des Vorstellens von der Art der subjektiven Perception. Vielmehr ist der Mensch der vom Seienden Angeschaute” (ebd., S. 90). Das Seiende ist hier nicht das Vor-gestellte, sondern das Anwesende (ebd., S. 108), zu dem das Ich gehört, bei dem es verweilt (ebd., S. 104). Angesprochen wird hier ein Blickwechsel: Das neuzeitliche Subjekt erblickt das Seiende, stellt es vor sich, distanziert und differenziert sich von ihm und kontrolliert es. Die Haltung des Menschen in der Antike ist davon geprägt, daß er selbst angeschaut wird vom Seienden in einem Akt wechselseitiger Öffnung. Der Blick bewirkt hier kein Unterwerfungsverhältnis, sondern Verbundenheit und Teilhabe. “Der griechische Mensch *ist* als der Vernehmer des Seienden, weshalb im Griechentum die Welt nicht zum Bild werden kann” (ebd., S. 91). Nach Heidegger liegt jedoch die Voraussetzung für die Entstehung des Weltbildes in der Antike, beziehungsweise in der Theorie Platons. Platon bestimmt das Sein des Seienden als “Aussehen, Anblick” (ebd., S. 91) bzw. als “das Angeschaute” (ebd., S. 102). Diese Auffassung liegt seiner Konzeption der *Ideen* (*eidos*) als den Urbildern der Dinge zugrunde, die nach Platon das “Eigentlich-Seiende” sind (Schmidt, 1978, S. 293)²⁶. Die in diesen Auffassungen enthaltene Möglichkeit der Vor-stellung der Welt im Weltbild und die Selbstsetzung als Subjekt realisiere sich jedoch erst mit Descartes²⁷.

Heidegger kann als Kritiker des westlichen Okularzentrismus bezeichnet werden. Jay (1993) diskutiert die Annahme, daß Heidegger das Hören gegenüber dem Sehen präferiert habe. “At last ... the suppressed side of ‘hearing’ gets a hearing after the long ascendancy of ‘seeing’ and the spell

²⁶Platons Konzeption des Sehens werde ich im Abschnitt *Die Auflösung des Körpers* ausführlicher diskutieren.

²⁷Heideggers Kritik an Platon richtet sich auch gegen die visuelle Dimension des Konzepts der *Theorie* (Jay, 1993, S. 270). Der Begriff *Theorie* ist eine Ableitung aus griech.-lat. *theoria*: “das Zuschauen; Betrachtung, Untersuchung; wissenschaftliche Erkenntnis”(Duden, Wermke, M. et al., 2001a). Dies ist eines der vielen Beispiele für die Herkunft philosophischer Begriffe von Worten aus dem Bereich des Visuellen. Diese Ableitungen betreffen nicht allein philosophische Begriffe, sie finden sich in allen Bereichen der Sprache. Dies verweist auf die Verbindung zwischen dem Visuellen und der Sprache.

of objectification which it cast upon thought” (Jonas, zit. nach Jay, 1993, S. 269). In diesem Kontext läßt sich auch Heideggers Darstellung des antiken “Vernehmens” des Seienden als höhere Bewertung, beziehungsweise Bevorzugung des Hörens gegenüber einem objektivierenden, wißbegierigen und manipulierenden Sehen auffassen, das der Hegemonie einer technischen Weltsicht zugrunde liege (vgl. Jay, ebd., S. 271). Nach Jay ist Heideggers Haltung zum Visuellen jedoch nicht eindeutig. Die Vielzahl und der Kontext der von Heidegger verwendeten visuellen Metaphern spreche auch für eine Wertschätzung des Sehens. In seiner Auffassung der Wahrheit als Unverborgenheit (Aletheia), die auf Aristoteles zurückgeht, in den zentralen Begriffen Anwesenheit, Verbergung, Offenheit und Entbergung, oder der “Unverborgenheit als Lichtung” (Biemel, 1973, S. 88), in der sich das Sein enthüllt, äußert sich die Bedeutung des Visuellen in seinem Denken.

Eine andere Auffassung des Visuellen ist hier jedoch angesprochen: Jenseits des objektivierenden Blicks wird eine auch visuell konzipierte Verbundenheit des Menschen mit dem Seienden angenommen. Als derjenige, der das Seiende vernimmt, von dem er angeschaut wird (Heidegger, 1938/1950, S. 90) ist der Mensch weder aktives Subjekt der Beobachtung und Entwerfer des Weltbildes, noch allein passives Objekt eines Blicks. Die wechselseitige Öffnung verlangt eine Aktivität des Menschen. “Der Bereich des Offenen wird vom Vorstellenden nicht geschaffen, sondern er selbst hat sich in diesen Bereich zu stellen” (Biemel, 1973, S. 71). Nach Jay wurde Heideggers Auffassung des Visuellen von einigen Kommentatoren als Ausdruck der romantischen Vorstellung einer “visionary innocence” (Jay, 1993, S. 273) interpretiert. Heideggers Aussagen über die Verbergung und Entbergung des Seienden beinhalten jedoch auch eine Thematisierung der Verborgenheit als Grund des Entbergens. Die Verborgenheit ist das Geheimnis. Wird es vergessen, führt das dazu, “daß der Mensch sich an das je ‘Gangbare’ klammert und sich zugleich aufspielt, als der absolute Herr des Seienden” (Biemel,

1973, S. 76f.). Die von Descartes vertretene “Gewißheit des Vorstellens” (Heidegger, 1938/1950, S. 87) in der Überzeugung des *cogito ergo sum* und die damit einhergehende Setzung des Seienden als Objekt der Vorstellung, die eine Vergegenständlichung und Berechnung des Seienden beinhaltet, läßt sich in diesem Kontext als Vergessen des Geheimnisses auffassen. Durch die Auffassung eines Zusammenhangs von Verborgeneheit und Unverborgeneheit, Anwesenheit und Abwesenheit, wird, so ließe sich vielleicht sagen, das nicht Sichtbare, Verborgene als unhintergebar Grund der Erkenntnis anerkannt.

Heideggers Haltung angesichts der abendländischen Hegemonie des Okularzentrismus verweist auf eine Ambiguität in der Konzeptualisierung des Sehens. Zwei Modi des Sehens lassen sich unterscheiden: das distanzierende, objektivierende Sehen und Sehen als Ausdruck der Verbundenheit und Einbettung (vgl. Jay, 1993, S. 274)²⁸. Levin (1988) bezeichnet das objektivierende Sehen als *Starren*. Es ist unflexibel und feststellend, eine Charakterisierung, die Levin mit Heideggers Begriff der Vorstellung als Akt der Fixierung und Entgegensetzung verbindet. Das Starren ist somit die “verborgene Essenz” des Begriffs “re-presentation” (Vorstellung) (Levin, ebd., zit. nach Jay, 1993, S. 274). Das Sehen als Ausdruck der Einbettung und Verbindung entspreche demgegenüber Heideggers Begriff der *Umsicht*. In der Umsicht ist das Sehen kontextbewußt, einschließend und sorgend (Jay ebd., S. 275). Jay kommt somit zu dem Schluß, daß Heidegger Sehen nicht generell negativ kritisiert, “but only the variant that had dominated Western metaphysics for millenia” (ibd.).

²⁸ Angemerkt sei, daß die Spannung zwischen der Objektivierung und der Einbettung als Modi des Sehens auch im Begriff der *Theorie* präsent ist. Das “Zuschauen” (*theoria*) impliziert zum einen den Modus der Distanzierung. Nach Gadamer (zit. nach Jay, 1993, S. 31) beinhaltet der Begriff *theoria* ursprünglich jedoch auch das Element der Verbindung zwischen Sehendem und Gesehenem, “a moment of ‘sacral communion’” (ibd.).

Weltbild und Bilderwelt des Cyberspace: Die Ausführungen Heideggers sind ein Beitrag zum Verständnis der historischen Entwicklung der westlichen Kultur zu einer Kultur, die durch eine Dominanz des Visuellen charakterisiert ist. Diese Dominanz erweist sich nicht allein in der Bedeutung, die der visuellen Wahrnehmung und den Bildern zukommt, sie durchdringt gewissermaßen das Denken, indem sie mentale Bilder hervorbringt, beziehungsweise eine Theorie der Repräsentation²⁹. Heideggers Text ist ein Dokument der kritischen Auseinandersetzung mit dieser Entwicklung. Deutlich wurde, daß unterschiedliche, beziehungsweise gegensätzliche Auffassungen des Sehens entwickelt wurden - so wird Sehen auf der einen Seite als Agent einer Distanzierung von einem Objekt der Betrachtung konzipiert, auf der anderen Seite ist es das Medium einer Verbindung von Sehendem und Gesehenem. In philosophischen Abhandlungen wird dementsprechend häufig vertreten, daß das Sehen eine "duale Struktur" habe (Konersmann, 1997, S. 14).

Heideggers Auffassung des Weltbildes ermöglicht es auch, die Debatte über die Ersetzung der Realität im Cyberspace besser zu verstehen. So läßt sich die These, daß eine Dominanz des Visuellen die Haltung einer Herrschaft, Kontrolle und Herstellung des Vor-gestellten bedeutet, auf die Vorstellung beziehen, die selbstgeschaffene Bilderwelt im Cyberspace vollständig manipulieren zu können. Besonders deutlich wurde dies in dem Ansatz von Flusser (1985), in dem sich die mit der Vor-stellung verbundene Herrschaftsphantasie ausmachen läßt. Im Cyberspace wandelt sich dabei die Auffassung der Welt als Bild, die bereits ein Akt des "vorstellenden Herstellens" (Heidegger, 1938/1950, S. 94) ist, zur Kreation einer neuen, vollständig verfügbaren Welt. Dieser Schritt läßt sich als Weiterentwicklung bzw. Radikalisierung des Aspektes der Herstellung des Vorgestellten auffassen.

²⁹Die Beziehung von gegenständlichen und mentalen Bildern werde ich im Abschnitt *Der pictorial turn* diskutieren.

Die Motive dieses Schritts lassen sich auf eine Krise der bisherigen Realitätsauffassung zurückführen. In diesem Sinne spricht Flusser von einer Enttäuschung an einer 'realen' Welt, die er auf ihre zunehmende Unbegreiflichkeit zurückführt. Diese Aussage verweist auf eine Krise des in der Neuzeit begonnenen Projekts, die Welt als Bild zu setzen und zu erobern. Diese Eroberung ist nach Heidegger verbunden mit der "Gewalt der Berechnung, der Planung und Züchtung aller Dinge" (ebd.). Der Agent der Eroberung ist vor allem die Technik. Seit Heideggers Aufsatz von 1950 über die *Zeit des Weltbildes* (als Vortrag 1938 gehalten) hat eine Entwicklung stattgefunden, in der die mit der Weiterentwicklung der Technik verbundenen Hoffnungen durch die Grenzen dieser Entwicklung und ihre bedrohlichen Folgen immer wieder enttäuscht wurden. Aus einer technikkritischen Position heraus nahm bereits Heidegger an, daß das "zu Berechnende ... zum Unberechenbaren" wird. Dies "bleibt der unsichtbare Schatten" der neuzeitlichen Entstehung des Weltbilds und des Subjekts (ebd., S. 95). Der Rückzug oder Umzug in den Cyberspace kann in diesem Kontext auch als Konsequenz der Erfahrung aufgefaßt werden, daß die Durchschaubarkeit und Manipulierbarkeit einer "realen" Welt begrenzt ist. Aufrechterhalten wird dabei die Überzeugung von der Macht des Visuellen in der demiurgischen Phantasie der Neuschaffung der Welt im Cyberspace. Beibehalten bzw. wiedereingeführt wird auch die positive Bewertung der Technik und Berechnung, die die Grundlage der Schaffung der digitalen Computerwelten und damit die Träger der Macht des Visuellen bilden. Die Bedeutung der Medien als Träger der Vorstellung hatte Heidegger bereits in seiner Bemerkung über den Rundfunk angedeutet. Ausgehend von dieser Bemerkung ließe sich die Entwicklung der Medien vom Rundfunk über das Fernsehen bis zu den computergenerierten Bildern auch als eine weitere Entwicklung in der Geschichte der Unterwerfung der Welt durch ihre Vorstellung auffassen.

Wie lassen sich abschließend die Vorstellungen über die Motive eines

Umzugs in den Cyberspace zusammenfassen? Zum einen läßt sich dieser Umzug als Fortsetzung und Radikalisierung der Vorstellung der Welt als Weltbild auffassen. Diese Lesart verweist auf die Annahme Rötzers (1998), daß die Auswanderung in den Cyberspace dadurch motiviert ist, daß die Welt bereits vollständig erobert ist. Ausgehend von der Bedeutung der visuell strukturierten Beziehung der Welt kann diese Eroberung auch als eine visuell vermittelte Eroberung verstanden werden. Vor diesem Hintergrund läßt sich die Anziehung durch eine virtuelle Bilderwelt darin sehen, daß die vollständig kartographierte und abgelichtete Welt keine überraschenden Einsichten mehr zu bergen scheint und als einengend und begrenzt erlebt wird. Zum anderen läßt sich dieser Umzug auf das Erleben eines Scheiterns von Kontrollvorstellungen in der 'realen' Welt zurückführen. Anders gesagt, ergibt sich die Anziehung des Cyberspace daraus, daß er als gelobtes Land gepriesen wird, dessen Bewohner den Zumutungen und Widrigkeiten der 'realen' Welt nicht mehr unterworfen sind. So wie die Motive einer Auswanderung vielschichtig sein können, schließen sich auch beide Lesarten der Motive einer Auswanderung in den Cyberspace nicht aus.

Zusammenfassung: Durch die Entwicklung der virtuellen Realitäten steht der Begriff der Realität zur Debatte. Angenommen wird auf der einen Seite, daß sich die Unterschiede zwischen virtuellen und außermedialen Realitäten auflösen, oder die virtuellen die außermedialen Realitäten ersetzen werden (vgl. Kleinspehn, 1989). Die Möglichkeit einer Ersetzung wird darauf zurückgeführt, daß die 'realistischen' virtuellen Bilder einen Realitätseindruck vermitteln. Eine Auflösung des Realitätserlebens wird weiterhin auf die Auflösung der Realitätsstrukturen Raum und Zeit in der Betrachtung der virtuellen Bilder zurückgeführt. Die Ersetzung oder Auflösung der materiellen Realität wird entweder als Gewinn betrachtet und euphorisch begrüßt (Flusser, 1985), oder als Verlust angesehen und negativ kritisiert (Virilio,

1996). Bredekamp (1997b) hält demgegenüber eine Ersetzung der außermedialen Realität für unmöglich, weil diese Realität unüberwindbar sei. Vertreten wird weiterhin, daß die Konstruktion der virtuellen Realitäten des Cyberspace dafür sensibilisiert, auch die außermediale Realität als konstruiert zu begreifen (Žižek, 1994). Die Auseinandersetzung mit virtuellen Realitäten führt zudem zu einer Diskussion über Veränderungen der Realitätserfahrung und Wechselwirkungen zwischen der Erfahrung medialer und nicht medialer Realitäten (Löchel, 1997). In diesem Kontext wurde argumentiert, daß empirische Arbeiten über die Erfahrungen von Computernutzern die Funktion eines Korrektivs gegenüber weitreichenden medientheoretischen Spekulationen haben kann.

Nach Žižek (1997) und Baudrillard (1995) geht die Entwicklung der Bilderwelten der virtuellen Realität mit einer Krise der Imaginationsfähigkeit einher. Die Gefahr liege nicht in der Ersetzung der Realität, sondern in der Ersetzung der Phantasie. Žižeks Unterscheidung zwischen der Virtualität jeglicher Realitätsauffassung und einem ihr zugrundeliegenden und in ihr wirkenden Realen beinhaltet weiterhin, daß es einen Bereich des Erlebens gibt, der die virtuellen Entwürfe erst entstehen läßt. Es ist das Unmögliche, Abwesende, Unbegriffliche (vgl. Widmer, 1990), das in der Fülle und angestrebten Lückenlosigkeit der technischen Bilder zum Ausdruck kommt und zugleich negiert wird. Bilder versprechen die Anwesenheit des Abwesenden. Sie versprechen, die Leere, den Mangel aufzuheben. Bilder, die dieses Versprechen nicht einlösen, die den Bereich des sich Entziehenden, Unsichtbaren nicht negieren, aktivieren die Phantasie. Demgegenüber beinhaltet die Konfrontation mit der Flut hyperrealer Bilder einen Angriff auf die Fähigkeit zu begehren und zu phantasieren. Flussers (1985) Utopie der Ersetzung einer undurchschaubaren, abstrakten, unzugänglichen Realität durch eine völlig durchschaubare und manipulierbare Bilderwelt ist ein Beispiel für den Versuch, das bedrohlich Unbegreifbare, Abwesende, sich Entziehende durch die

Präsenz des manipulierbaren Bildes zu ersetzen.

Daß die Konsequenz einer Bilderflut der Niedergang des Sehens ist, wird von Virilio (1996) angenommen. Nach Baudrillard (1995) geht er einher mit dem Ende der Bilder, als Ende ihrer Illusionsmacht. Daß die Frage nach dem Schicksal des Realitätserlebens einen so großen Stellenwert in der Debatte über die technischen Bilder hat, wurde auf die Geschichte der Konzeptualisierung des Visuellen zurückgeführt. Es gibt eine lange Tradition, die dem Sehen einen privilegierten Zugang zur Erkenntnis der Realität zuschreibt. Die Auseinandersetzung mit den Annahmen Heideggers (1938/1950) über eine in der Neuzeit beginnende Eroberung der Welt als Bild ermöglichte es, die Umstrukturierung der Bedeutung des Sehens in der Neuzeit nachzuzeichnen. Diese Eroberung geht einher mit der Konzeption des neuzeitlichen Subjekts, das durch seine Vor-stellung die Welt vor sich stellt und sie so zum Objekt seiner Manipulation und Kontrolle macht. Die demiurgische Phantasie einer Neuschaffung der Welt im Cyberspace wurde auf diese Haltung bezogen. Diskutiert wurden zwei Motive der 'Auswanderung' in die neue Welt des Cyberspace: Zum einen wurde sie als Konsequenz des Scheiterns der visuell strukturierten Herrschaft über die Erde, beziehungsweise einem Ausweichen vor den Zumutungen der 'Realität', zum anderen als Radikalisierung der Macht der Vor-stellung aufgefaßt.

2.3.4 Die Auflösung des Körpers

Die Auflösung des Körpers nach Flusser: Das von Flusser konstatierte und erhoffte Verschwinden des Körpers läßt sich als ein weiterer Bereich der Auflösung einer materiellen Realität auffassen. Während manche die Utopie einer Ersetzung der gegenständlichen Realität durch die technischen Bilder für letztendlich umsetzbar halten werden, erscheint der Körper als nicht vollständig zu beseitigendes Hindernis. Er bildet die materielle Basis der Erzeugung und Wahrnehmung der Bilder und er erweist seine Wi-

derständigkeit und begrenzte Manipulierbarkeit dadurch, daß er ein bedürftiger und sterblicher Körper ist. Diese Widerständigkeit läßt ihn zum "Spielverderber" werden und setzt ihn der Verachtung aus. Die Körperfeindlichkeit Flussers - beziehungsweise der kulturellen Haltung, die er zum Ausdruck bringt - zeigt sich in einem Ekel dem Körper gegenüber, dessen Konsequenz der Wunsch ist, der Körper möge weitestgehend verschwinden, "schrumpfen" (Flusser, 1985, S. 144). Flusser verbindet die Verachtung des Körpers mit seiner Materialität, der Fülle seiner Leiblichkeit. Als unüberwindbares Hindernis bei der Auflösung der Materie in zirkulierende Informationen bildet er ein überflüssiges Objekt, das nicht vollständig zum Verschwinden gebracht werden kann und vor dem Flusser sich ob seiner aufdringlichen Nähe durch die Aktivierung des Ekels zu schützen versucht. In Flussers telematischer Gesellschaft wird durch die Vorstellung der "Zerebralisierung" (ebd., S. 141) der Menschen ein Modell entwickelt, mit der die Bedeutung des Körpers so weit wie möglich reduziert werden soll. Die Befreiung vom Körper zielt in dieser Phantasie auf die Befreiung von der Geschlechtlichkeit und Sterblichkeit der Körper. Die Befreiung, die die sexuelle Revolution nach Flusser ermöglicht hat, sei eine "Befreiung des Geschlechts" (Flusser, 1985, S. 146) gewesen. Sie bestehe in einer Befreiung der Libido "nicht von der Fortpflanzung, sondern vom Körperlichen schlechthin" (ebd.). "Dies führte zur Verachtung zuerst des Geschlechts im anderen und dann des eigenen Geschlechts, und damit zur Verachtung des eigenen Körpers" (ebd.). Die Verachtung und das erhoffte Verschwinden des Körpers beinhaltet damit den Wunsch, den geschlechterdifferenten Körper, die Geschlechterdifferenz, aufzulösen. Mit dem Verschwinden der Geschlechterdifferenz wird die Hoffnung auf eine generelle Beseitigung der Körperlichkeit verbunden.

Die Verachtung des materiellen Körpers bezieht sich in diesem erweiterten Kontext auf die Sterblichkeit dieses Körpers, dessen Schicksal es ist, als Leichnam zu verwesen und sich aufzulösen. Die Verachtung der Materialität

verweist damit auf die mit ihr verbundene Vergänglichkeit. In der Verschmelzung mit dem Computer (vgl. Neswald, 1998, S. 135) kann nach Flusser der Mensch der Sterblichkeit entgehen. Die häufig bemühten Vergleiche zwischen Computer und menschlichem Gehirn beinhalten die Annahme einer strukturellen Ähnlichkeit, durch die die Verschmelzung möglich werden soll. Die Voraussetzung dafür ist die Reduzierung des Menschen auf sein Gehirn (ebd.) und darüber hinaus auf die Vorstellung, daß das menschliche Gehirn wie ein Computer funktioniert. Die zerebrale Gemeinschaft von Mensch und Computer ermöglicht nach Flusser, den Menschen von seinem geschlechtlichen und sterblichen Körper zu befreien. Vom Verschwinden ausgenommen werden die Fingerspitzen und Augen (Neswald, 1998, S. 112), die für die Bedienung der Computer notwendig bleiben. Nach Flusser hat der Computer die Fähigkeit, zeitlich unbegrenzt Informationen speichern zu können. Daher wird er für ihn zum Garanten der Unsterblichkeit. Diese Informationen sind die zirkulierenden Bilder, weshalb Flusser die Vorstellung der Unsterblichkeit direkt auf die Bilder bezieht - auf den "Versuch, in Bildern unsterblich zu werden" (Flusser, 1985, S. 157). Das technische Bild gewinnt hier die Macht, Unsterblichkeit zu ermöglichen, da es potentiell unvergänglich ist. Vorstellungen über diese Macht des Bildes haben eine lange Tradition, sie sind nicht allein mit den technischen Bildern verbunden. Das Motiv der Unvergänglichkeit des Bildes findet sich z.B. in Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (1891). Der Tausch der Positionen, durch die das Bild des Dorian Gray altert und er selbst sein jugendliches Aussehen behält, beinhaltet die narzißtische Vorstellung der Unvergänglichkeit durch die Verwandlung in ein Bildnis. Auch Flusser verspricht sich Unsterblichkeit durch den Selbstentwurf im technischen Bild.

Ein Unterschied zur Vorstellung der Unvergänglichkeit des Bildes in Flussers Ansatz ergibt sich daraus, daß die technischen Bilder in der Zirkulation zwischen den Menschen von ihnen fortwährend verändert werden. Nicht der

Erhalt eines einzelnen Bildes garantiert hier Unsterblichkeit, sondern die unaufhörliche Veränderung und Zirkulation der Bilder. Damit verbunden ist auch die Annahme, daß nicht das Individuum selbst unsterblich wird, sondern allein die Gemeinschaft, in der das Individuum aufgeht. Die Bilder versprechen damit Unsterblichkeit in der Auflösung des Individuums in der Gemeinschaft. Die bereits angesprochene Auflösung von Differenzen (des Raums und der Zeit) durch die technischen Bilder bezieht sich hier auf die Auflösung der Individualität. In der Produktion und Betrachtung der Bilder sind die Menschen miteinander verbunden und identifiziert. In der Auflösung der Individualität im Bild wird jede Differenz zerstört. Im Widerspruch dazu steht Flussers Aussage, im Anblick der dialogisch erzeugten technischen Bilder würden die Menschen “das Antlitz des anderen ansichtig werde[n]. Und durch dieses Antlitz hindurch wieder Gottes ansichtig werde[n]” (Flusser, 1985, S. 172). Die Anerkennung des Anderen und Fremden - damit letztendlich auch Flussers Vorstellung einer dialogischen Gesellschaft - ist mit der Annahme der Aufhebung von Differenz schwer zu vereinbaren. Die Größenphantasie, Unsterblichkeit erreichen zu können, läßt eher darauf schließen, daß die Betrachter in den technischen Bildern im ‘Ansichtigwerden Gottes’ sich selbst - die omnipotente Gemeinschaft der Bilderproduzenten - zu entdecken meinen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Fülle der Bilder auch in diesem Kontext dem Erleben von Verlust und Mangel entgegengesetzt wird. Die Phantasie einer Überwindung jeglicher Einschränkung beinhaltet die Vorstellung unaufhörlicher Befriedigung und unbegrenzten Glücks, die im Bild des “ununterbrochenen zerebralen Orgasmus” (ebd., S. 141) zum Ausdruck kommt. Die Bilder versprechen eine körperlose Lust, die von der sexuellen Berührung befreit wird. Das Sehen ersetzt die Berührung des Körpers³⁰. Die Geschlechtlichkeit und Sterblichkeit des Menschen werden als Unzulänglich-

³⁰Die Ableitung des Sehens von der Berührung werde ich im Abschnitt 3.2.1 diskutieren.

keit des Körpers aufgefaßt, der so weit wie möglich verschwinden soll. Die Unumgänglichkeit des individuellen Todes wird von Flusser anerkannt, aber auch hier in einer Art ‘Flucht nach vorn’ zur Unsterblichkeit in der zerebralen Gemeinschaft umgedeutet. Das technische Bild, das mit dem Versprechen der Auflösung von Differenz und Begrenzung verbunden wird, wird in diesem Kontext mit der Macht ausgestattet, die Grenzen des Geschlechts und des Todes zu überwinden.

Das Schicksal des Körpers im Zeitalter der Digitalisierung der Bilder: Das Schicksal des Körpers ist in den Debatten über die technischen Bilder und den Cyberspace ein zentrales Thema. Die Vorstellung, den geschlechtlichen und sterblichen Körper überwinden zu können, wird entweder wie bei Flusser als Akt der Befreiung gefeiert, oder als Größenphantasie und Ausdruck der “Flucht aus dem eigenen Körper” (Bredekamp, 1997b, 232) kritisch hinterfragt.

Der Cyberspace wird von seinen euphorischen Nutzern als ein Ort beschrieben, an dem sie die Begrenzungen des eigenen Körpers überwinden können. “‘Warum’, so fragte ein begeisterter MUD-Spieler und IRC-User³¹, ‘dem Selbst, das einen Körper hat, eine so große Überlegenheit zubilligen, wenn die Selbste, die keinen Körper haben, ganz andere Arten von Erfahrungen machen können?’” (Turkle, 1998, S. 18). In den virtuellen Realitäten können die Surfer ihr Geschlecht und ihr Aussehen nach Belieben ändern und z.B. auch als Tier oder Gegenstand agieren. In den zur Zeit noch weitgehend textunterstützten MUDs repräsentieren die Spieler ihren Körper durch eine “textuelle Beschreibung” (Turkle, 1998, S. 14). Die zunehmende Verbreitung von computergenerierten Bildräumen, in denen die Surfer sich durch Avatare repräsentieren lassen können, beinhaltet jedoch eine Verschiebung von

³¹MUD steht für Multi-User Dungeon oder Multi-User Domain. Es handelt sich um einen virtuellen Raum, in dem Teilnehmer gegen andere Teilnehmer und “programmierte Robots” spielen (vgl. Turkle, 1998, S. 12f. und Sandbothe, 1997, S. 61). Mit IRC (Internet Related Chat) werden Gesprächsforen bezeichnet (Turkle, 1998, S. 17).

der textuellen zur bildlichen Repräsentation. Mit Hilfe von Simulationstechniken, durch die der Betrachter in das Bild eintritt, basiert die Vorstellung, den eigenen Körper verlassen zu können, auf der Wahrnehmung einer Bilderwelt: "Alles was von dem alternden Wust übrigbleibt, der sonst meine körperliche Identität ausmacht, ist eine leuchtend goldene Hand, die vor mir schwebt, wie Macbeths Dolch" (Barlowe, 1991, S. 255, zit. nach Bredekamp, 1997b, S. 232). Der Wunsch, den Körper zu überwinden, entspricht nach Bredekamp dem "Denkmodell einer postbiologischen Welt", das den Forschungen über künstliche Intelligenz und Robotik zugrunde liegt (Bredekamp, ebd.). Wie in Flussers Thesen wird die Hoffnung auf Unsterblichkeit in diesen Forschungsgebieten mit der Vorstellung verbunden, daß der Geist vom Körper befreit werden könne (ebd., S. 233).

Das Auge des Körpers und das Auge des Geistes: Wie lassen sich vor dem Hintergrund der angestrebten Entleiblichung, des Siegs des Geistes über die Materie, die visuellen Wahrnehmungen in den virtuellen Bildräumen charakterisieren? Das Sehen wird in ihnen nicht als körpergebundene, sinnliche Erfahrung verstanden. Es erscheint statt dessen als geistiger Akt einer Schau des Immateriellen. Diese Auffassung des Sehens wird von den Anhängern des Cyberspace als "Sturz der Materie" gefeiert und als eine Realisierung der platonischen Konzeption des geistigen Sehens aufgefaßt (Bredekamp, 1997a, S. 329f). Platon vertritt eine dualistische philosophische Auffassung des Sehens, in der er zwischen einer körperlichen, sinnlichen visuellen Wahrnehmung und einer geistigen Schau des Auges der Seele unterscheidet. Platons Auffassung des (geistigen) Sehens ist, wie bereits diskutiert wurde, von Heidegger (1938/1950) als Wegbereiter der Vorstellung der Welt im *Weltbild* bezeichnet worden.

Platon entwickelt eine Kritik der visuellen Wahrnehmung bekanntlich u.a. im Höhlengleichnis der *Politeia*. Die in der Höhle gefesselten Menschen

sehen allein Schatten von Gegenständen, die durch ein hinter ihnen befindliches Feuer auf die Höhlenwand projiziert werden. Diese Wahrnehmung entspricht nach Platon der visuellen sinnlichen Wahrnehmung der Menschen, die diese Trugbilder für wirklich halten, weil sie nie etwas anderes gesehen haben. Die Befreiung von den Fesseln, das Verlassen der Höhle und der Anblick der Sonne, ist der Weg, durch den die Menschen sich von der trügerischen Wahrnehmung befreien können, um zur inneren geistigen Schau der Ideen gelangen zu können. Philosoph werden kann nur, "wer von der sichtbaren und überhaupt der sinnlichen Welt absehen" kann (Politeia, S. 536). Das Erfassen der Ideen vollzieht sich als eine Befreiung des Auges aus dem Dunkel der Höhle durch seine Aufwärtsbewegung ins Licht der Erkenntnis. Diese Bewegung "zieht das Auge der Seele, das wirklich im Schlamme der Barbarei vergraben lag, allgemach hervor und führt es nach oben" (ebd., S. 533), sie wird "die Seele aus der Welt des Werdens in die des Seins hinüberziehen" (ebd., S. 521). Die Reinigung des Sehens von der Sinnlichkeit ermöglicht die Abstraktion der Erkenntnis des Wahren, Unveränderlichen. Die Künste, vor allem die Malerei, die nach Platon die Sinnlichkeit und die niederen Begierden der Menschen ansprechen, will er daher aus seinem idealen Staat verbannen (vgl. Politeia, 10. Buch). Die Erkenntnis der unsterblichen Seele verlangt eine Lösung vom Körper. Man darf die Seele "nicht in ihrem jetzigen Zustand der Befleckung durch die Gemeinschaft mit dem Körper und durch andere Gebrechen studieren. Man muß sie sich mit Hilfe der Denkkraft in ihrer ursprünglichen Reinheit vor Augen stellen" (ebd., S. 610).

Platons Ideenlehre steht in der Tradition der griechischen Antike, die das Sehen gegenüber den anderen Sinnen als dominanten Sinn betrachtet (Jay, 1993). In seiner Spaltung zwischen dem sinnlichen und dem geistigen Sehen bleibt das Visuelle dominant. Wie der Begriff der Theorie ist auch der Begriff der Idee eine Ableitung von einem Wort aus dem visuellen Feld: Er stammt von griech. *idein* "sehen, erkennen, wissen" (*Duden*, Wermke, M.

et al., 2001a) und bezeichnet die Urbilder als Gegenstand der geistigen Anschauung. Die in der griechischen Philosophie entwickelte “visually defined notion of disinterested, monologic, epistemic truth” (Jay, 1993, S. 26) führt Jay in Anlehnung an Jonas (1982) darauf zurück, daß das Sehen selbst mit den Vorstellungen einer unveränderlichen, und ewigen Präsenz verbunden wurde: “Sight, he [Jonas, E.R.] contends, is preeminently the sense of simultaneity, capable of surveying a wide visual field at one moment. Intrinsically less temporal than other senses such as hearing or touch, it thus tends to elevate static Being over dynamic Becoming, fixed essences over ephemeral appearances. Greek philosophy from Parmenides through Plato accordingly emphasized an unchanging and eternal presence” (Jay, ebd., S. 24). Verbunden mit dieser Auffassung ist eine Entzeitlichung der Realität und die Idee der Unendlichkeit (ebd., S. 25). Ergänzen läßt sich, daß diese Konzeption des Sehens verständlich macht, warum es - wie bei Flusser (1985) - zum Träger der Hoffnung auf Unsterblichkeit wird.

Die bereits angesprochene Konzeptualisierung des Sehens als Distanzsinn ist nach Wulf (1984) die Grundlage der antiken Verbindung von Erkenntnis und Sehen. Durch die mit dem Sehen einhergehende Vergegenständlichung des Gesehenen und der Eigenheit des Sehens, “Kontakt auf Distanz” herzustellen (ebd., S. 21) “besteht eine Affinität des Gesichtssinns zur Abstraktion. Sie hat bereits bei den Griechen dazu geführt, daß sich das Sehen als *der* Sinn des Erkennens herausgebildet hat und viele Metaphern des Erkennens optische Sachverhalte aufnehmen” (ebd., S. 22. kursiv im Orig.). In seiner dualen Auffassung des Sehens negiert Platon die Erkenntnismöglichkeit durch das sinnliche Sehen und überträgt sie auf die geistige Anschauung, durch die die ewigen Ideen und die unsterbliche Seele erkannt werden können.

Daß die Idealisierung des geistigen Sehens und die mit ihr verbundene Vorstellung einer Überwindung des Körpers nicht allein auf die Antike

zu beziehen ist, wird von Kamper und Wulf (1982, 1984) ausgeführt. Ihres Erachtens kennzeichnen diese Vorstellungen den abendländischen Zivilisationsprozeß, der durch eine zunehmende Abstraktion und Rationalisierung gekennzeichnet sei. In diesem Prozeß wurde die Setzung des Sehens als “‘geistigster’ Sinn” der Agent einer Distanzierung vom Körper (Kamper und Wulf, 1984, S. 12). Diese Distanzierung richte sich auf das “Verschwinden des Körpers” (Kamper und Wulf, 1982, S. 16) und damit auf die “Überwindung des Todes und des Geschlechts” (ebd.).

Abschließend läßt sich sagen, daß die Annahme einer Überwindung des Körpers im Cyberspace auf die Tradition einer Konzeptualisierung des Sehens bezogen werden kann, die bis zu Platon zurückverfolgt werden kann. Die Gleichsetzung des geistigen Sehens mit den visuellen Wahrnehmungen der Surfer erscheint jedoch als problematisch. Da die auf Bildschirme starrenden Surfer ihre leiblichen Augen benötigen, um sich in den virtuellen Welten zu verlieren, kann bezweifelt werden, daß sie im platonischen Sinn Philosophen werden. In ihrer Unbeweglichkeit vor den Monitoren erinnern sie eher an die gefesselten Höhlenbewohner Platons, die sich von flüchtigen Schatten unterhalten lassen. Daran anknüpfend kann generell bezweifelt werden, daß zur Zeit der Blick der Surfer ein geistiger, entsinnlichter ist. Angesprochen wurde bereits, daß auch Löchel die These der Entsinnlichung der Wahrnehmung bei der Arbeit am Computer relativiert (Löchel, 1997, S. 287). Die aktuellen Debatten über das Internet als Handelsplatz, insbesondere auch von pornographischem, pädophilem Material, spricht auch gegen die Kennzeichnung des Cyberspace als Ort der platonischen Anschauung. Die Hoffnung auf die Befreiung vom Körper läßt sich damit als *eine* der mit dem Cyberspace verbundenen Phantasien auffassen. Diese Phantasie beruht auf den philosophischen Konzepten einer Spaltung von Geist und Körper, in denen die Befreiung vom Körper angestrebt wird, und für die die platonische Auffassung des Sehens als geistiger Akt eine entscheidende Rolle spielt. Vor

dem Hintergrund, daß Platon nach Heidegger (1938/1950) als Vorläufer der Entwicklung eines distanzierten und kontrollierten Verhältnisses zum Seienden betrachtet werden kann, läßt sich auch die Phantasie der Surfer, sich von ihren Körpern befreien zu können, als Ausdruck von Macht- und Kontrollwünschen bezeichnen, deren Objekt hier der Körper ist. Insoweit die Surfer sich im Cyberspace durch Avatare vertreten sehen, ist die Auflösung des Körpers mit seiner phantasmatischen Neuschaffung verbunden, die in der Vorstellung der Surfer nach Belieben manipuliert werden kann.

In Analogie zur Argumentation bezüglich der Debatte über die Auflösung der Realität läßt sich der Hoffnung auf die Überwindung des Körpers nicht fraglos die natürliche Materialität des Körpers entgegenhalten. So wie, nach Žižek, der unmittelbare Zugang zur Realität durch den Eintritt in die symbolische Ordnung verloren gegangen ist, ist auch der Zugang zum eigenen Körper nicht unmittelbar, sondern immer durch Sprache und Phantasien vermittelt. Dennoch 'existiert' der Körper auch im Realen, jenseits des Symbolischen und Imaginären. Die Konzeption eines körperlosen Subjekts, das nicht mehr der Geschlechterdifferenz und dem Tod unterworfen ist, beinhaltet die Leugnung des Realen des Körpers, seiner Geschlechtlichkeit und Sterblichkeit. Mangel und Abwesenheit werden verdeckt durch die Fülle der Bilder. Die Identifikation mit dem Bild verspricht das Verlassen des 'materiellen' Körpers, die Wahl der Avatare die freie Wahl von Geschlecht und Gestalt und Unsterblichkeit. Im Scheitern der Realisierung dieser Phantasien, und auch in der Vehemenz, mit der das Reale geleugnet wird, zeigt sich jedoch seine Unhintergebarkeit.

Zusammenfassung: Flussers Hoffnung, daß das technische Bild eine Befreiung von der Geschlechtlichkeit und Sterblichkeit des menschlichen Körpers ermöglicht, wurde auf die Vorstellung zurückgeführt, daß der Selbstentwurf im als zeitlos aufgefaßten Bild Unsterblichkeit garantiert. Diese Annahme

korrespondiert mit der Auffassung der antiken Philosophie, das Sehen mit einer Entzeitlichung der Realität und der Vorstellung einer ewigen Präsenz zu verbinden. Angesprochen wird damit auch die Macht des Blicks, Differenzen aufzulösen: die Differenz der Zeiten und damit die Differenz zwischen Leben und Tod, die Geschlechterdifferenz und die Differenzen zwischen den im Netz verschalteten Individuen.

Auch die Theoretiker und Nutzer des Cyberspace thematisieren die Hoffnung auf die Befreiung vom Körper. Diese Vorstellung und die ihr zugrundeliegende Idee einer Trennung von Körper und Geist wird entweder als Befreiung begrüßt oder als Größenphantasie kritisiert. Sie wurde auf die platonische Spaltung des Sehens in eine geistige Anschauung und ein sinnliches Sehen zurückgeführt. Thematisiert und relativiert wurde die These einer zunehmenden Entsinnlichung des Sehens. Feststellen läßt sich, daß neben der von Heidegger ausgeführten Distanzierung und Manipulierung des Seienden durch die Errichtung des Weltbildes das Sehen auch als Agent der Distanzierung vom eigenen Körper eingesetzt wurde. Unter dieser Perspektive beweist der Blick seine Macht durch die Fähigkeit der Distanzierung. Erneut erweist sich die duale Struktur des Blicks. Er wird sowohl als Agent der Distanzierung als auch als Träger einer Auflösung von Distanz und Differenz konzipiert. Abschließend läßt sich sagen, daß die mit dem Eintritt in die Bilderwelt des Cyberspace verbundene Hoffnung, den sterblichen und geschlechtlichen Körper überwinden zu können, ebenfalls als Versuch aufgefaßt werden kann, das Reale - das Reale des Körpers - zu leugnen.

Im folgenden Abschnitt wird die These diskutiert, daß die zunehmende Bedeutung des Visuellen sich auch in einem Paradigmenwechsel im intellektuellen Diskurs zeige. Damit wird die Debatte um die Bedeutung der Bilder im 20. Jahrhundert weitergeführt, wobei insbesondere das Verhältnis von Bild und Wort thematisiert wird.

2.4 Der pictorial turn

Die zunehmende Bedeutung der Untersuchung der visuellen Kultur, beziehungsweise die Debatte über eine visuelle Zeitenwende, ist nach Mitchell (1997)³² Ausdruck eines pictorial turn, der von der Philosophie ausgehend zu einer Verschiebung innerhalb des intellektuellen Diskurses geführt habe. Diese Verschiebung betrachtet Mitchell als Kennzeichen einer neuen Wende in der Philosophiegeschichte, die die von Rorty (1967, 1987) als linguistic turn bezeichnete letzte Wende, die die These der Textualität kultureller Phänomene zur Grundlage ihrer Analysen machte, abzulösen beginne. Anzeichen eines pictorial turn sieht Mitchell in der Untersuchung nicht-linguistischer Symbolsysteme, z.B. durch Peirce und Goodman, die Sprache nicht mehr als grundlegend für die Analyse von Bedeutung erachten, in phänomenologischen Untersuchungen zur Einbildungskraft und zur visuellen Erfahrung, in Derridas Betrachtung der visuellen Spuren der Schrift, in den Untersuchungen der Frankfurter Schule über visuelle Massenmedien und Foucaults Analyse des *skopischen Regimes* der Moderne, vor allem aber in der Sprachphilosophie Wittgensteins, der in seinem Spätwerk einen Ikonoklasmus entwickelt habe, den Mitchell als Ikonophobie interpretiert (ebd., S. 15f).

Was einen pictorial turn ausmacht, ist nach Mitchell nicht eine Affirmation des Bildes, sondern eher das Unbehagen angesichts seiner Präsenz und sein Status als unverstandenes Phänomen. “Am einfachsten läßt sich dies so ausdrücken, daß wir in einer Zeit, die oft als ein Zeitalter des ‘Spektakels’ (Debord), der ‘Überwachung’ (Foucault) und einer alles durchdringenden Bildproduktion charakterisiert wird, immer noch nicht genau wissen, was Bilder sind, in welchem Verhältnis sie zur Sprache stehen, wie sie sich auf Beobachter und die Welt auswirken, wie ihre Geschichte zu verstehen ist

³²W.J.T Mitchell ist Professor für English and Visual Culture an der University of Chicago. Er ist einer der führenden amerikanischen Theoretiker der visuellen Kultur. In seinen Büchern *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986) und *Picture Theory* (1994) und zahlreichen Aufsätzen untersuchte er die Bedeutung visueller Repräsentationen.

und was mit ihnen bzw. gegen sie gemacht werden kann” (ebd., S. 17). Das Unbehagen angesichts der Bilder, das auch in den eingangs skizzierten Zeitdiagnosen und Zukunftsvisionen einer Machtergreifung der Bilder zum Ausdruck kommt, verbindet Mitchell mit einer Angst vor dem Visuellen, die zur Aktivierung von Gegenpositionen führe, die vor allem die Bedeutung der Sprache den Thesen einer Dominanz der Bilder entgegenhalte. Nach Mitchell besteht eine “Angst der Sprachphilosophie vor visueller Repräsentation”, das “Bedürfnis, ‘unsere Sprache’ gegenüber ‘dem Visuellen’ zu verteidigen”, die er als “sicheres Zeichen dafür, daß tatsächlich ein pictorial turn stattfindet”, auffaßt (ebd., S. 16). Die massive Entwicklung der visuellen Technologien und die gleichzeitige Aktualisierung einer traditionellen Angst vor dem Bild kennzeichnen nach Mitchell unsere jetzige Situation, die den pictorial turn begründet (ebd., S. 18). Sie führt zur Notwendigkeit einer Analyse des Bildes in seinem Verhältnis zum Wort, als eine “postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität” (ebd., S. 19) und zur Problematisierung der “Formen des Betrachtens” als Grundlage einer “globalen Kritik der visuellen Kultur” (ebd.). Mitchell selbst wendet sich gegen eine ikonoklastische Haltung, da er von der “grundlegenden Konstituiertheit des menschlichen Subjekts durch sowohl Sprache als auch bildliche Darstellung” (ebd., S. 27) ausgeht.

Mitchells *Ikonologie*: Die Frage, was ein Bild ist und in welchem Verhältnis es zum Wort steht, hat Mitchell in seinem Buch *Iconology* (1986) untersucht. Da dieses Verhältnis für Mitchells Postulierung eines pictorial turns von grundlegender Bedeutung ist, sollen im folgenden die in seinem Buch entwickelten zentralen Annahmen vorgestellt und diskutiert werden. Die Verbindung von Wort und Bild wird bereits durch den Titel *Iconology* angesprochen. Das Wort *Ikon* bedeutet “stilisierte Abbildung eines Gegen-

standes; Zeichen, das mit dem Gegenstand, den es darstellt, Ähnlichkeit aufweist” (*Duden*, Wermke, M. et al., 2001b) . Das griechische Substantiv *logos* bedeutet “menschliche Rede, sinnvolles Wort . . . , logisches Urteil; Begriff” (ebd.). Das Anliegen der Ikonologie ist es, den Logos der Ikons zu entschlüsseln, sie bezieht sich auf das Sprechen über Bilder und auf die Frage, was die Bilder sagen (W. Mitchell, 1986, S. 1). Mitchell knüpft mit diesem Begriff an eine Tradition an, die in der Renaissance begonnen hat und in der auch Panofskys kunstwissenschaftliche Arbeiten zur Ikonologie, der Untersuchung des symbolischen Kontextes der Bilder, stehen (ebd., S. 2). Mitchells Anliegen ist es, die Bedeutung der Debatten über Bilder in ihrem historischen, sozialen und politischen Kontext zu betrachten. Im folgenden werde ich zentrale Aussagen seiner Abhandlung über die Definition der Bilder, über das Verhältnis von Bild und Text und über zeitgenössische zeichentheoretische Annahmen vorstellen und diskutieren.

Was ist ein Bild? Da ‘Bild’ ein weiter Begriff ist und unterschiedlichste Phänomene bezeichnet, entwirft Mitchell einen ‘Familienstammbaum’. Mit dem Oberbegriff ‘Bild’ (image) verbindet er Ähnlichkeit, Abbild, Entsprechung (likeness, resemblance, similitude). Als Abkömmlinge unterscheidet er graphische (materielle Bilder, Statuen, Design), optische (Spiegel, Projektionen), perzeptuelle (Sinnesdaten, Aristoteles *Spezies*, Erscheinungen), mentale (Träume, Erinnerungen, Ideen, Phantasmen) und verbale Bilder (Metaphern, Beschreibungen). Diese Bildarten werden in verschiedenen Disziplinen und Diskursen untersucht (ebd., S. 10f). Die Vorstellung, die ersten Kategorien (graphische und optische Bilder) seien Bilder im ‘eigentlichen’ und die letzten (mentale und verbale Bilder) Bilder in einem ‘uneigentlichen’, übertragenen Sinn, weist er zurück. Mitchell geht statt dessen von einer strukturellen Gemeinsamkeit der Bildarten aus. Der Zugang zu materiellen Bildern sei nicht einfacher als der zu mentalen Bildern, ihre Wahrnehmung ist gleichermaßen mit komplexen Mechanismen verbunden, sie ist nicht ein-

deutig und stabil, sie ist immer mit der Aktivierung der anderen Sinne und mit Interpretationen verbunden (ebd., S. 13f). Mitchell setzt sich insbesondere mit Theorien über mentale und verbale Bilder auseinander. Er kritisiert die Tradition, mentale Bilder als Abbildungen einer Welt aufzufassen und sie zur Grundlage einer Theorie des Geistes zu erklären. In diesem Kontext verweist er auf Wittgensteins Anliegen, die Konzeptualisierung der mentalen Bilder als private, subjektive, metaphysische Formationen zu entmystifizieren und sie in derselben Kategorie zu verorten wie materielle Bilder. Diese Betrachtung richtet sich gegen die metaphysische Tradition einer Unterscheidung zwischen Geist und Materie und die piktorale Auffassung des Geistes. “If we eliminate the notion that there is something necessary, natural, or automatic about the formation of both mental and material images, then we can do as Wittgenstein suggests, and put them ‘in the same category’ as functional symbols, or, as in our model, in the same logical space” (W. Mitchell, 1986, S. 18). Damit soll der Unterschied zwischen mentalen und materiellen Bildern nicht geleugnet, sondern entmystifiziert werden (ebd.).

In Mitchells Abhandlung über verbale Bilder steht das Verhältnis von Sprache und Bildern zur Debatte. Mit dem Ausdruck *verbale Bilder* wird nach Mitchell gewöhnlich ein bildlicher, metaphorischer Sprachstil bezeichnet (ebd., S. 21). Eine zweite Bedeutung bezieht sich darauf, die Sprache selbst als Ausdruck eines Bildes zu bezeichnen. Hier knüpft Mitchell an Wittgensteins frühe Sprachphilosophie an, an seine Definition des Satzes als “Bild der Wirklichkeit” (Wittgenstein, 1922/1997b, S. 26). Da durch den Satz eine “Sachlage probeweise zusammengestellt” werde, er einen “Sachverhalt vor[stellt]”, sei er “wie ein lebendes Bild” (ebd., S.29). Der Satz ist nicht allein eine Aussage über einen Sachverhalt, sondern auch eine Darstellung der Wirklichkeit, er “zeigt” den Sachverhalt. Wittgensteins Vergleich des Satzes mit einem lebenden Bild verbindet Mitchell mit literaturwissenschaftlichen Ansätzen, “verbal images as simple, concrete objects of reference” aufzufas-

sen (W. Mitchell, 1986, S. 22). Diese Auffassung sei ihrerseits auf historische Sprachtheorien zurückzuführen, in denen eine über Repräsentationen vermittelte Verbindung von Wirklichkeit und Sprache angenommen wurde. Diese Abfolge der Repräsentationen beginne mit der Wahrnehmung von Objekten, die mentale Bilder erzeugen würde, die ihrerseits in Worte übersetzt werden. Mitchell kritisiert diese Sprachtheorien, da sie piktoralistisch sind und die Vorstellung einer transparenten Sprache beinhalten, die über die Vermittlung mentaler Bilder einen direkten Zugang zur Realität erlauben würden. Er verwirft diese Vorstellung und setzt ihr entgegen, daß sowohl Bilder als auch die Sprache als künstliche, konventionelle Zeichen aufzufassen seien. Daher sei die angenommene Abfolge der Repräsentationen Welt - Geist - Sprache durch eine Repräsentationskette im Bereich der Zeichen (Bild - Piktogramm - phonetisches Zeichen) zu ersetzen. Diese Kritik beinhalte jedoch nicht, daß der Begriff der mentalen Bilder fallen gelassen werden sollte. In Anknüpfung an Wittgensteins Annahme, daß Denken mit verbalen und piktoralen Zeichen arbeite (ebd., S. 26) gehe es auch in diesem Kontext um eine Entmystifizierung bestehender Konzepte³³.

³³Da Wittgenstein die Annahme kritisierte, daß mentale Bilder ein Abbild der Wirklichkeit seien, ist die von Mitchell aufgestellte Verbindung von Wittgenstein über moderne literaturwissenschaftliche Theorien zu historischen Sprachtheorien, in denen diese Annahme vertreten wird, wohl nicht unproblematisch. Auf der anderen Seite wurde Wittgensteins frühe Sprachtheorie so interpretiert, daß sie die Vorstellung eines über Bilder vermittelten sprachlichen Zugangs zur Wirklichkeit beinhaltet und damit das Ideal einer transparenten Sprache vertrete. Wittgenstein äußerte sich über sein Frühwerk *Tractatus* selbst dahingehend, daß es "schwere Irrtümer" enthalte (Wittgenstein, 1953/1997a, S. 232). In diesem Sinne ließe sich auch seine spätere Aussage "Ein *Bild* hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen" (ebd., S. 300, kursiv im Orig.) als Revision der Bedeutung der Bilder in seiner frühen Sprachtheorie bezeichnen. In seiner späteren Sprachtheorie sind die Bilder Elemente der Sprachspiele. Zudem hat Wittgenstein sich eingehend mit der Interpretation von Kippbildern befaßt. Sie sind die Grundlage seiner Thesen zum Aspektsehen, dem 'Sehen als'.

Nach Mitchell beruht die Interpretation, Wittgenstein habe das Ideal einer transparenten Sprache entworfen, auf einem Mißverständnis: "Wittgenstein spent much of his career trying to correct this misreading by insisting that the pictures in language are not unmediated copies of any reality. The pictures that seem to reside in our language, whether they are projected in the mind's eye or on paper are artificial, conventional signs no less than the propositions with which they are associated" (W. Mitchell, 1986, S. 26).

Mitchell geht davon aus, daß zwischen der Sprache und Bildern eine enge Verbindung besteht, die zu verschiedenen Theorien über ihre Ähnlichkeit und ihre Differenz geführt hat. "The dialectic of word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself" (ebd., S. 43). Die Debatten über ihr Verhältnis seien zum Teil in Form von heftigen Rivalitätskämpfen geführt worden, die er als "war of signs" (ebd., S. 47) bezeichnet. In ihnen ging es um den Vorrang eines Zeichens in Abgrenzung zu seinem "significant other". Die affektive Besetzung dieser Debatten führt er u.a. darauf zurück, daß in ihnen zentrale geistesgeschichtliche Konzepte, wie z.B die Entgegensetzung Kultur-Natur verhandelt werden. Mitchells Interesse am ideologischen Gehalt dieser Debatten über die Privilegierung eines der Zeichen beinhaltet eine Infragestellung der mit ihr verbundenen Konzepte.

Der Schwerpunkt von Mitchells Auseinandersetzung mit Annahmen über das Verhältnis von Text und Bild ist die Analyse von Abhandlungen über das Verhältnis von Dichtung und bildender Kunst. Als zentrale Konzepte der Unterscheidung untersucht er die Definition der Bilder als natürliche Zeichen im Gegensatz zur Definition der Worte als arbiträre Zeichen (am Beispiel der Theorie Gombrichs), die Unterscheidung zwischen Dichtung als einer Kunstform, die sich auf die Zeit bezieht, im Gegensatz zur Malerei, die eine Kunstform des Raumes sei (am Beispiel von Lessings *Laocoon*), und die Verortung der Differenz zwischen Wort und Bild im Bereich der Sinneswahrnehmungen Sehen und Hören. Mitchells Kritik an diesen Konzepten soll kurz vorgestellt werden.

In seiner Argumentation gegen Gombrich greift Mitchell seine Aussagen über die Konventionalität des bildlichen Zeichens wieder auf und führt sie weiter: Bilder sind keine natürlichen Zeichen, die einen unmittelbaren Zugang zu einer Realität ermöglichen, sondern ebenso wie Worte durch Konventionen tradierte arbiträre Zeichen. Gombrichs Behauptung, die Natürlich-

keit des Bildes zeige sich darin, daß es so einfach zu verstehen und ein universelles Mittel der Kommunikation sei, weist er ebenfalls zurück. Bilder zu verstehen sei nicht einfacher als Sprachen zu erlernen, sie haben verschiedene kulturelle Kontexte mit unterschiedlichen Konventionen der Bildbetrachtung. Daher werden sie von Menschen verschiedener Kulturen und historischer Epochen unterschiedlich aufgefaßt. Die Unterscheidung zwischen natürlichen und arbiträren Zeichen ist nach Mitchell in der Auseinandersetzung über den Vorrang der Worte oder Bilder von zentraler Bedeutung. Leonardo da Vincis Idealisierung der Malerei und Abwertung der Dichtung z.B. beruht vor allem auf der Annahme, daß Bilder überlegen sind, da sie eine Beziehung der 'natürlichen Ähnlichkeit' zur Realität besäßen (ebd., S. 78)³⁴. Die Annahme, daß allein die Sprache arbiträr sei, wird auf der anderen Seite zum Kriterium der Überlegenheit über die Malerei erklärt, da die Sprache den Menschen über die Natur erhebe.

Auch die Unterscheidung der Zeitlichkeit der Dichtung von der Räumlichkeit der Malerei hat eine lange Tradition. Der Aspekt der Zeitlichkeit bezieht sich nach Lessing auf das Lesen, die Anordnung der Schriftzeichen und die Erzählung selbst. Die Auffassung des Bildes sei demgegenüber unmittelbar und aufgrund der Art und des Inhalts der Darstellung (Abbildung von Körpern auf einer Fläche) räumlich strukturiert. Mitchell setzt dem entgegen, daß jedes Kunstwerk eine raum-zeitliche Struktur besitze und daß die jeweils spezifische raum-zeitliche Struktur zu untersuchen sei (W. Mitchell, 1986, S. 103). So ist etwa die Schrift auch räumlich strukturiert und ein Bild kann eine zeitlich strukturierte Geschichte erzählen. Nach Mitchell

³⁴In seiner Arbeit *Malerei und Wissenschaft* feiert Leonardo da Vinci die Überlegenheit des Sehens über die anderen Sinne. Das Auge "ist ja das Fenster des menschlichen Körpers, durch das er seinen Weg erspät und die Schönheit der Welt genießt; dem Auge ist's zu danken, daß sich die Seele mit dem menschlichen Kerker zufriedengibt, der ihr ohne das Auge zur Qual würde" (Leonardo da Vinci, 1997, S. 97). Die Malerei ist nach Leonardo sogar der Natur überlegen, da sie die Schönheit der Natur auf der Leinwand konservieren kann, was die Natur selbst nicht vermag, da sie sich der Zerstörung nicht widersetzen kann (ebd., S. 103).

hat Lessing Einwände gegen seine strikte Unterscheidung der Künste als sekundär betrachtet. Deutlich werde in Lessings essentialistischem Ansatz der Wunsch nach einer absoluten Trennung der Künste. Das Verbot einer Vermischung beziehe sich dabei vor allem auf die Malerei, die kontrolliert werden müsse, damit sie nicht die ihr gesetzten Grenzen überschreite. Als Überschreitung der Grenze betrachtet Lessing die Darstellung symbolischer Gegenstände. Die Malerei soll sich auf die Vermittlung 'rein' visueller Eindrücke beschränken, sie sei nicht das adäquate Medium, um abstrakte Ideen auszudrücken. Zum Beispiel breche die Darstellung einer Schlange dieses Gesetz, da die Schlange ein Symbol des Göttlichen und des Ehebruchs sei, das nach alten Erzählungen in den Träumen schwangerer Frauen vorkomme. Diese Bezugnahme auf das Thema des Ehebruchs am Beispiel der Darstellung des sexuell konnotierten Symbols der Schlange ermöglicht nach Mitchell ein Verständnis für den vehementen Wunsch Lessings, die Malerei zu kontrollieren. Diese Kontrolle richte sich gegen "the irrational, unconscious power of images, their ability to provoke 'adulterous fancy', the imagination of improper, scandalous conjunctions" (ebd., S. 109). Mitchells Interpretation bringt die libidinöse Bedeutung des Sehens und das Sexuelle als sein Objekt ins Spiel. Ergänzen läßt sich die Vermutung, daß in diesem Beispiel für Lessings Kampf gegen eine Vermischung und Verunreinigung der Künste zudem der - abgewehrte - Wunsch verhandelt wird, das sexuell 'Skandalöse' zu betrachten³⁵.

Daß die Entgegensetzung der Genres geschlechtsspezifisch konnotiert wird, zeigt sich an den Assoziationen Lessings zu Malerei und Dichtung. Sie enthüllen, so Mitchell, was "probably the most fundamental ideological basis" für Lessings Gesetze des Genres ist - "the laws of gender" (ebd., S. 109). Mit Malerei verbindet Lessing u.a.: Raum, natürliches Zeichen, Imitation,

³⁵Aus einer psychodynamischen Perspektive läßt sich die Idee einer skandalösen sexuellen Verbindung als Ausdruck von Urszenenphantasien verstehen. Auf das Konzept der Urszene werde ich im Abschnitt *Psychoanalyse des Blicks* zurückkommen.

Körper, external, stumm, Auge und Weiblichkeit. Zur von ihm höher bewerteten Literatur assoziiert er: Zeit, arbiträres Zeichen, Expression, Geist, internal, beredt, Ohr und Männlichkeit (W. Mitchell, 1986, S. 110). Mitchells Auseinandersetzung mit Lessings Ansatz verdeutlicht, daß Theorien über das Verhältnis der Repräsentationsformen Wort und Bild kulturelle Konstruktionen sind, die auch geschlechtsspezifische Konnotationen beinhalten. In der Definition des Bildes als natürliche und räumlich strukturierte Repräsentationsform ist es mit Weiblichkeit verbunden. Das Wort/die Dichtung wird demgegenüber als arbiträre und zeitliche Repräsentationsform mit Männlichkeit assoziiert. Anders gesagt, "Time is a Man" und "Space is a Woman" (Burke, zit. nach Mitchell, ebd., S. 112). Ergänzen läßt sich, daß Lessings Assoziationen in der Tradition einer Verbindung von Weiblichkeit mit Natur und Körperlichkeit und von Männlichkeit mit Kultur und Geist steht.

Lessings Verbindung Bild - Weiblichkeit bedeutet, so Mitchell, daß "[p]aintings, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye" (ebd., S. 110). Im Umgang der Ikonoklasten mit den von ihnen verachteten Bilderverehrern, die sie des Götzendienstes beschuldigen, zeigt sich nach Mitchell (ebd., S. 113), daß die Ikonoklasten die Idole der Bilderbetrachter effeminieren: "The images of the idolaters are typically phallic (recall Lessing's account of the adulterous serpents on ancient statues), and thus they must be emasculated, feminized, have their tongues cut off by denying them power of expression or eloquence" (ebd.). Eine Effeminierung der Objekte des Blicks (der anderen) ist nach Mitchell damit eine 'Waffe' im Kampf gegen die Bilder. Fragen läßt sich, ob Lessings Zuschreibungen nicht darauf hinweisen, daß diese Effeminierung auch ein allgemeines Kennzeichen der Bildbetrachtung in westlichen Kulturen sein könnte. Das würde bedeuten, daß Bilder als Objekte des Blicks im allgemeinen - und nicht allein die Darstellung der Frau im Bild - Phantasien über Weiblichkeit

aktivieren können. Versuche, bildliche Darstellungen zu kontrollieren, ließen sich in diesem Kontext umgekehrt auch als Kontrolle eines als bedrohlich vorgestellten Weiblichen auffassen. Und eine Effeminierung des Objekts des Blicks kann in diesem Kontext auch so verstanden werden, daß die Abbildung von Männern mit ihrer Effeminierung einhergeht. Die Verbindung und Trennung der Repräsentationsformen Wort und Bild aktiviert weiterhin Vorstellungen über das sexuelle Verhältnis der Geschlechter. Das Plädoyer für die Trennung und Reinhaltung der Genres verweist in diesem Kontext auf die Konflikte, die mit der Vorstellung einer Vereinigung der Genres/der Geschlechter - als Objekten des Blicks - verbunden sein können.

Als eine dritte Entgegensetzung im Bereich der Künste thematisiert Mitchell die Zuordnung zu den Sinneswahrnehmungen Sehen und Hören. Auf den ersten Blick schein es plausibel zu sein, die bildenden Künste mit dem Sehen in Verbindung zu bringen und die Dichtung auf das Hören zu beziehen. Die strikte Trennung der Künste aufgrund dieser Unterscheidung sei jedoch nicht plausibel. Zum einen entstehe ein Ungleichgewicht, da die Dichtung nicht allein auf die gesprochene Sprache verweist, sondern als Text gelesen werden kann. Daher ist für die Dichtung das Hören weniger entscheidend, als das Sehen für die Betrachtung eines Kunstwerkes (W. Mitchell, 1986, S. 116f). Mitchell problematisiert zudem die Vorstellungen eines 'reinen Sehens'. Die Betrachtung eines Kunstwerkes ist immer auch sprachlich vermittelt, bereits der Titel eines Bildes bezieht die Sprache ein. Zudem ist Sehen mit Wissen und Konventionen verbunden. Auch die anderen Sinne werden angesprochen, Statuen und die Oberflächengestaltung aktivieren den Tastsinn. Der Idee eines 'reinen Sehens' widersprechen zudem die Phantasien und Wünsche, die mit der Betrachtung verbunden sind. Daher stimmt Mitchell der Auffassung Gombrichs und Goodmans zu: "the innocent eye is blind" (ebd., S. 118).

Neben seiner Auseinandersetzung mit den klassischen Unterscheidungen

der Künste befaßt sich Mitchell auch mit neueren semiotischen Ansätzen, in denen die Zeichensysteme Wort und Bild analysiert werden. Seine Kritik richtet sich dagegen, daß in diesen Ansätzen linguistische Modelle vorherrschen, durch die das Ikon in seiner Differenz zum sprachlichen Zeichen nicht adäquat erfaßt werden könne (ebd., S. 53f). Mitchell betrachtet Wort und Bild als Repräsentationssysteme, die nicht einfach ineinander übersetzt werden können, da sie eine jeweils eigene Logik haben, die es auch nicht erlaubt, sie der Logik des jeweils anderen Systems unterzuordnen. Eine adäquate theoretische Erfassung der Unterschiede sei jedoch von Goodman entwickelt worden. Zentrale Annahmen dieser Theorie sollen an dieser Stelle nicht umfassend erläutert, sondern nur, nach ihrer Darstellung durch Mitchell, kurz skizziert werden. Auch Goodman geht davon aus, daß nicht nur die Sprache, sondern auch Bilder nicht als Abbild der Welt aufgefaßt werden können (ebd., S. 64). Die Betrachtung eines Photos, seine Auffassung als realistische Repräsentation, ist eine Angelegenheit kultureller Überzeugungen. Als Bestätigung der Angemessenheit dieser Auffassung sieht Goodman “the familiar observation of ethnographers that peoples who have never seen photographs have to learn how to see, that is, how to *read* what is depicted” (ebd., S. 65, kursiv im Orig.).

Ähnlichkeit ist nach Goodman kein Kennzeichen einer Repräsentation, auch nicht der piktoralen. Eine zentrale Unterscheidung zwischen Repräsentation und Ähnlichkeit bestehe darin, daß Ähnlichkeit im Gegensatz zur Repräsentation symmetrisch ist: “B is as much like A as A is like B, but while a painting may represent the Duke of Wellington, the Duke doesn’t represent the painting. . . . A picture that represents - like a passage that describes - an object refers to and more particularly, *denotes* it. Denotation is the core of representation and is independent of resemblance” (Goodman, 1976, S. 4, zit. nach W. Mitchell, 1986, S. 57)³⁶. Goodman ordne die

³⁶Die Bedeutung des Bildes als Ausdruck von Ähnlichkeit/als Abbild führt Mitchell

piktoralen Repräsentationen jedoch nicht - was die Zitate nahelegen - der Sprache unter. Er konstatiert, daß Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Repräsentationssystemen bestehen - beide beruhen auf Konventionen, sie werden kulturell konstruiert. Unterschiede ließen sich jedoch in der Art der Konventionen ausmachen. Den zentralen Unterschied sieht Goodman darin, daß linguistische Systeme durch Differenzierung gekennzeichnet seien. Diese Differenzierung fehle nicht-linguistischen Systemen. Statt dessen würden sie "Dichte" aufweisen (Goodman, zit. nach Mitchell ebd., S. 66). Für Bilder bedeutet das, daß ihre Merkmale - Farben, Textur, Linienführung - lückenlos, kontinuierlich und potentiell unendlich sind. Eine Vielzahl kleinster Differenzen, - z.B. die Veränderung der Dicke einer Linie - ist von Bedeutung. Ein differenziertes System - wie z.B. das Alphabet - ist demgegenüber diskontinuierlich, es hat durch Lücken getrennte Zeichen. (ebd., S. 67). Es hat eine begrenzte Zahl von Elementen, die in verschiedenen Kontexten identisch sind. Bedeutung wird durch die Differenz der begrenzten sprachlichen Elemente (Phoneme) erzeugt.

Nach Goodman werden linguistische und nicht-linguistische Symbolsysteme demnach durch ihre jeweilige Organisation von Differenzen charakterisiert. Der Mangel an Differenzierung in nicht-linguistischen Symbolsystemen bedeutet jedoch nicht, daß sie keine bedeutungsgenerierenden Differenzen aufweisen würden. Dabei geht Goodman davon aus, daß die Unterscheidung verschiedener Zeichensysteme nicht auf essentialistischen Eigenheiten dieser Systeme beruht. Mitchell faßt diese Auffassung folgendermaßen zusammen:

auf die religiöse Tradition zurück, den Menschen als Ebenbild Gottes zu bezeichnen. Ursprünglich habe sich diese Vorstellung nicht auf eine körperliche, materielle, sondern auf eine abstrakte, geistige Ähnlichkeit bezogen (W. Mitchell, 1986, S. 31). Die Kennzeichnung des Bildes als geistige Ähnlichkeit sei antipiktoral und mit einer Dominanz des Wortes verbunden gewesen: "For the 'image of God' is His Word" (Clement of Alexandria, zit. nach Mitchell, ebd., S. 34). Diese abstrakte Auffassung des Bildes sei partiell durch eine Hinwendung zu gegenständlichen Bildern abgelöst worden, was Mitchell als einen begriffsgeschichtlichen Wandel bezeichnet. Er sei religionsgeschichtlich vermutlich darauf zurückzuführen, daß konkrete Bilder in der Erziehung der analphabetischen Gläubigen eine dominante Rolle spielten (ebd., S. 35).

“The difference between sign-types are matters of use, habit, and convention. The boundary line between texts and images . . . is drawn by a history of practical differences in the use of different sorts of symbolic marks, not by a metaphysical divide” (ebd., S. 69). Ein Vorteil von Goodmans Theorie ist, so Mitchell, daß Grenzüberschreitungen analysiert werden können. Bilder und Texte lassen sich nicht eindeutig als dichte oder differenzierte Symbolsysteme festschreiben. Es kommt immer darauf an, in welchem Kontext welcher Differenz Bedeutung zugeschrieben wird. So kann ein Text, wenn es sich zum Beispiel um die Handschrift eines berühmten Dichters handelt, als Mischform eines differenzierten und eines dichten Symbols betrachtet werden: Wenn nicht allein dem Text, sondern auch der Struktur der Schrift und des Papiers eine Bedeutung zugeschrieben wird (ebd., S. 68f.). Ebenso kann z.B. ein Linienzug, der die Aufzeichnung einer Messung ist, in einem anderen Kontext als Zeichnung einer Hügelkette aufgefaßt werden.

Mit den Annahmen Goodmans wurde ein Ansatz vorgestellt, in dem die essentialistischen Definitionen der Zeichenarten vermieden werden. Betont wird ihr gleichermaßen arbiträre Charakter, ohne daß die Unterschiede zwischen ihnen negiert werden. Ein weiterer Vorteil, so Mitchell, bestehe darin, daß Goodman nicht eines der symbolischen Systeme als überlegen bevorzuge.

Zusammenfassung: Mitchells Untersuchung, was Bilder sind und in welchem Verhältnis sie zur Sprache stehen, ermöglicht einen Zugang zur Komplexität dieses Feldes. Sein zentrales Anliegen ist es, aufzuzeigen, daß Bilder, ebenso wie Worte, arbiträre Zeichen sind. Damit wendet er sich nicht allein gegen Abbildtheorien der Sprache, sondern auch gegen Abbildtheorien des Bildes. Bilder ermöglichen ebensowenig wie die Sprache einen ‘direkten’ Zugang zur Realität. Sie stehen seines Erachtens in einem Dialog, in dem wir unsere Welt entwerfen (W. Mitchell, 1986, S. 46). Mitchell sieht

sich damit als Vertreter einer inzwischen etablierten Kritik an Abbildtheorien. “[L]anguage and imagery are no longer what they promised to be for critics and philosophers of the Enlightenment - perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding. For modern criticism, language and imagery have become enigmas, problems to be explained” (ebd., S. 8).

Die Frage nach der Eigenart der Bilder und ihrem Verhältnis zur Sprache wird von Mitchell nicht abschließend beantwortet. Er kritisiert Auffassungen, die von einer strikten Trennung dieser Repräsentationsformen ausgehen. Als die drei bedeutendsten üblichen Unterscheidungen zwischen Wort/Text und Bild nennt er die Entgegensetzung von natürlichen und arbiträren Zeichen, die strikte Zuordnung zu Räumlichkeit und Zeitlichkeit und zu den Sinneswahrnehmungen Sehen und Hören. Er geht von einer wechselseitigen Durchdringung von Bildern und Sprache aus, plädiert dabei aber dafür, ihre Eigenart zu berücksichtigen und sie nicht einander unterzuordnen. Aufgrund dieser Haltung präferiert er die Theorie Goodmans, der von der arbiträren Struktur der Bilder und der Sprache ausgeht und eine Unterscheidung zwischen differenzierten und dichten Symbolen entwickelt.

Mitchells Untersuchung ist auf Auffassungen über Bilder und ihr Verhältnis zur Sprache zentriert. Der alltagspraktische Einsatz der Repräsentationsformen und der Betrachter sind in ihr sekundär. Die von Mitchell diskutierten Auffassungen lassen jedoch Rückschlüsse auf die subjektiven Vorstellungen des Betrachters zu. Angenommen werden kann, daß die von Mitchell kritisierten klassischen Vorstellungen über die Abbildtheorie der Bilder Ausdruck einer kulturellen Konvention sind, die auch für die Betrachtung von Bildern - und die visuelle Wahrnehmung - maßgeblich ist. Mitchell selbst charakterisiert Bilder als Zeichen, deren arbiträrer Charakter verborgen ist. Die bereits diskutierte Verbindung von Bild und Realität erweist sich hier im Kontext zeichentheoretischer Auffassungen: Die Wirkung und Macht der

Bilder beruht in diesem Kontext darauf, daß sie als Abbilder definiert werden, die einen Zugang zur Realität ermöglichen.

In Hinsicht auf die Frage des Betrachters ist auch Mitchells Thematisierung der mit der Auseinandersetzung über den Status der Bilder verbundenen Affekte aufschlußreich. Wie vehement diese Auseinandersetzung in der Vergangenheit geführt wurde, zeigt die Geschichte der vor allem religiös motivierten Bilderkämpfe, die mit der Zerstörung von Bildern einherging³⁷. Demgegenüber wirken die aktuellen Debatten nüchterner. Der mit dieser Thematik verbundene Affekt läßt sich jedoch auch in ihnen finden. Er zeigt sich z.B. in der dramatischen Schilderung einer Machtübernahme der Bilder. Sehr schnell kommt es auch zur Postulierung entgegengesetzter Positionen und zur Übernahme einer parteilichen Haltung. Auch Mitchells Kritik an der Dominanz linguistischer Modelle ist mit einer parteilichen Wertschätzung des Visuellen verbunden³⁸. Die Annahme, daß ein pictorial turn den linguistic turn im intellektuellen Diskurs abgelöst hat, läßt sich auch als Fortsetzung der historischen Streitfrage über die Dominanz des Wortes oder des Bildes auffassen. Nach Jay wurde - neben der Behauptung

³⁷Beispiele für religiöse Bilderkämpfe sind der byzantinische Bilderkampf im 8. und 9. Jahrhundert und der Bildersturm der Reformation. Grundlage dieser Kämpfe war der Vorwurf der Idolatrie gegenüber der Kirche. Nach Mitchell ging es im englischen Bürgerkrieg des 17. Jahrhunderts nicht zuletzt um den Status der Bilder - nicht allein in der religiösen Praxis, sondern auch im Hinblick auf die Bedeutung des 'Idols' der Monarchie und allgemein auf den reformatorischen Kampf gegen die Idole des Geistes (W. Mitchell, 1986, S. 7).

³⁸Mitchells Wertschätzung des Visuellen wird von weiteren amerikanischen Theoretikern des Visuellen geteilt. Jay (1993, 1997) kritisierte, daß insbesondere in der französischen Theoriebildung eine anti-okularzentristische Haltung vertreten werde, die mit einer Privilegierung linguistischer Erklärungsmodelle für kulturelle Phänomene einhergehe. "Obwohl es zuweilen Versuche gab, eine weniger problematische Version der visuellen Erfahrung zu retten, würden wohl die meisten der in *Downcast Eyes* [Jay, 1993, E.R.] behandelten Denker folgendem Diktum von Lacan zustimmen: 'Das Auge kann abwehrende Wirkung haben, aber es ist nicht heilbringend, es bringt Unheil. In der Bibel und sogar im Neuen Testament ist der gute Blick nicht vorhanden, böse Blicke aber allerorten'" (Jay, 1997, S. 155). Die Interpretation dieses Zitats zeigt eine Tendenz der Vereindeutigung. Lacans Aussage über eine Dominanz der destruktiven Potenz des Blicks interpretiert Jay als Ausdruck einer anti-okularistischen Haltung. Aus einer Charakterisierung der Feindseligkeit des Blicks wird nach Jay damit eine Haltung der Feindseligkeit gegenüber dem Visuellen. Vielleicht beinhaltet eine Wertschätzung des Visuellen auch die Suche nach einem wertschätzenden, 'guten' Blick.

tung der Überlegenheit des Tastsinns oder Gehörs über das Sehen - "der im wesentlichen nicht-visuelle Bereich der Sprache als Gegenmittel gegen die Dominanz des Sehens ins Treffen geführt" (Jay, 1997, S. 154f.). Die Postulierung eines pictorial turn läßt sich entsprechend als 'Gegenmittel' und Angriff auf die angenommene Dominanz linguistischer Erklärungsmodelle kultureller Phänomene verstehen.

Die Frage, warum diese Debatte seit ihren Anfängen so vehement geführt wurde, läßt sich sicherlich nicht eindeutig beantworten. Sie erfordert historische Untersuchungen der Bedeutung von Blick und Bild in unterschiedlichen Epochen unter Einbezug der politischen und religiösen Hintergründe. Der Beitrag einer psychodynamischen Betrachtungsweise besteht in einer Analyse der mit dem Visuellen verbundenen Konflikte. In Mitchells Interpretation der Annahmen Lessings werden diese Konflikte angesprochen. Lessings Assoziation von Bild, Räumlichkeit und Weiblichkeit und seine Forderung nach einer Kontrolle der Bilder verweist auf die mit der Bildbetrachtung verbundenen libidinösen Phantasien und die Effemination des Objekts des Blicks. Daß die Bilderdebatten mit großer affektiver Beteiligung geführt werden, läßt sich auch darauf zurückführen, daß das Objekt dieser Debatte mit libidinösen und destruktiven Phantasien besetzt ist. Die damit verbundenen Konflikte, so läßt sich vermuten, beeinflussen auch die Auseinandersetzung um den Vorrang der Sprache oder der Bilder.

Fazit

Untersucht wurde die Bedeutung des Visuellen im 20. Jahrhundert als Grundlage für eine Diskussion der psychoanalytischen Auffassung des Visuellen, die im nächsten Kapitel folgen wird. Diskutiert wurde die These, daß zur Zeit eine visuelle Zeitenwende stattfindet, die Ausdruck eines erneuten Bedeutungszuwachses des Visuellen in der westlichen Kultur sei. Vier Bereiche wurden thematisiert: die Verbreitung von Photographie und Film, Überwa-

chung, die Digitalisierung der Bilder und die Debatte über einen pictorial turn im intellektuellen Diskurs. Der Schwerpunkt lag auf den Konsequenzen, die mit der Digitalisierung der Bilder verbunden werden, da diese neuen Möglichkeiten der Bildproduktion im Zentrum der These einer Steigerung der Dominanz des Visuellen stehen.

Die Ausweitung des Bereichs des Sichtbaren durch die Verbreitung von Photographie und Film wurde anhand zweier Beispiele veranschaulicht: den Photos vom Fötus und von der Erde. Die mit dem Einsatz des technischen Auges verbundenen Vorstellungen und Konsequenzen wurden untersucht. Als Ergebnis läßt sich festhalten: Die Photographie ermöglicht die Sichtbarmachung des (bis dahin) Unsichtbaren. Die Abbildung eines Objekts auf einem Photo wird als Beweis seiner Existenz aufgefaßt. Ich habe die These vertreten, daß sie beim Betrachter Identifizierungen, objektlibidinöse und destruktive Phantasien und Kontrollvorstellungen aktiviert und mit einer Effemination des Objekts des Blicks verbunden ist. Die Produktion und Verbreitung technischer Bilder ist zudem eingebettet in ideologische Kontexte. Diese Effekte wurden am Beispiel spektakulärer Photos - den Photos vom Fötus und von der Erde - herausgearbeitet. Es ist davon auszugehen, daß sie auch mit der Betrachtung alltäglicher Photos und darüber hinaus generell mit dem Sehen verbunden sind. Ausgeführt wurde, daß in antiken Konzeptionen dem Sehen die Fähigkeit zugeschrieben wurde, räumliche Distanz zu überwinden und durch den 'all-at-once' Eindruck die Realität zu entzeitlichen. Die damit dem Sehen zugeschriebene Möglichkeit, Raum und Zeit partiell zu überwinden, erhält durch Photographie und Film eine neue Qualität. Das technische Auge überwindet Begrenzungen und die Notwendigkeit der Präsenz des menschlichen Auges. Photographie und Film lassen sich als Grundlage einer Steigerung der mit dem Sehen verbundenen Machtvorstellungen auffassen.

Im folgenden Abschnitt wurde der Einsatz der technischen Augen zur

Überwachung thematisiert. Die Weiterentwicklung der visuellen Technologien ermöglicht die umfassende Videoüberwachung öffentlicher und privater Räume. Angesprochen wurden die Motive, die dem Wunsch nach Überwachung zugrundeliegen können: Der voyeuristische Wunsch, zu sehen und nicht gesehen zu werden, Blickverbote zu überschreiten und sexuelle und/oder kriminelle Handlungen zu beobachten. Für die Objekte des Blicks bedeutet die Verbreitung der visuellen Überwachung, daß sie jederzeit damit rechnen müssen, beobachtet und kontrolliert zu werden. Vermutet wurde, daß neben dem Erleben von Ohnmacht und Angst auch ein exhibitionistischer Wunsch, im Bild zu sein, im Spiel sein könnte.

Den Schwerpunkt der Untersuchung bildete die Auseinandersetzung mit den neuen Bildtechnologien, der Digitalisierung der Bilder. Erläutert wurden die neuen Möglichkeiten der visuellen Wahrnehmung. Der Eindruck, in das Bild eintreten zu können, wurde als Höhepunkt der derzeitigen Entwicklung der Simulationstechniken genannt. Bezogen habe ich mich in diesem Kontext auf das Beispiel des *Digital Earth Project*, in dem die Satellitenphotos von der Erde verwendet werden, und seine ideologischen Implikationen. Die Auseinandersetzung mit den Annahmen des 'digitalen Denkers' Flusser bildete die Grundlage für eine Untersuchung der Phantasien, Hoffnungen und Ängste, die mit der Weiterentwicklung der technischen Bilder verbunden sind. Untersucht wurden drei Themenkreise: Zeitenwende, Verlust der Realitätserfahrung und die Auflösung des Körpers.

Apokalyptische Vorstellungen, die Flusser mit den technischen Bildern verbindet, lassen sich - in einer weniger radikalen Form - auch in Arbeiten über die visuelle Zeitenwende finden. Die Verunsicherung angesichts der Einführung neuer Technologien, sowie die Jahrtausendwende und der Trend, die eigene Zeit als Zeit eines Umbruchs zu definieren, wurden als Motive des aktuellen Krisendiskurses über das Visuelle diskutiert.

Einen zentralen Stellenwert in der Debatte über die virtuelle Realität

nimmt die Frage ein, ob eine zunehmende Konfrontation mit virtuellen Realitäten dazu führen wird, die Erfahrung der außermedialen Realität zu ersetzen. Daß die Bilder in dieser Debatte einen zentralen Stellenwert haben, wurde auf die abendländische Tradition zurückgeführt, das Sehen als privilegierten Sinn der Realitätserkenntnis aufzufassen. Mehrere Positionen zu dieser Frage wurden vorgestellt. Präferiert wurde die Vorstellung, daß das, was wir als Realität auffassen, grundsätzlich auf einem Akt der Konstruktion beruht. Es existiert in diesem Sinne keine unmittelbar zugängliche Realität, die durch virtuelle Realitäten ersetzt werden könnte. Unterschieden werden kann statt dessen zwischen verschiedenen Formen des Realitätserlebens. Žižek (1997) wurde als Vertreter der Position diskutiert, daß die Konsequenzen der Bilderwelt der virtuellen Realitäten in ihrer angestrebten Hyperrealität nicht in einer Aufhebung der Realitätserfahrung beruhen, sondern in einer Bedrohung der Imaginationsfähigkeit. Diskutiert wurde, daß dies mit einer Negierung des Realen verknüpft ist.

Mit der Einführung des lacanianischen Begriffs des Realen, mit dem Žižek in seiner Kritik des Cyberspace arbeitet, wurden strukturelle und dynamische Hintergründe der Lust und Unlust an der virtuellen Bilderwelt angesprochen. Das Reale als Bereich des Unmöglichen, Abwesenden, Unbegrifflichen erzeugt nach Žižek einen Horror, der die Flucht in die Lückenlosigkeit und Präsenz versprechende Bilderwelt motiviert. Die Objekte, die in den subjektiven Phantasien erfunden werden, um die Leerstellen des Abwesenden zu besetzen, aktivieren demgegenüber das Begehren, da sie je individuelle Vorstellungen sind, die der jeweils spezifischen Begehrensstruktur der Subjekte entsprechen (Žižek, 1997, S. 20f.). Eine Ersetzung der Imagination beinhaltet damit auch die Beeinträchtigung des Begehrens, die "Tilgung der vi[r]tuellen Dimension symbolischer Ordnung" (ebd, S. 138). Jenseits der Anziehungskraft der virtuellen Bilderwelt formulierte Baudrillard (1995) eine Enttäuschung über diese Bilder, die kein Begehren mehr aktivieren.

Der Aspekt der Negierung des Realen wurde in der Diskussion von Heideggers Abhandlung *Die Zeit des Weltbildes* (1938/1950) weiter vertieft. Heideggers Aufsatz ist ein Beitrag zur Geschichte der Dominanz des Visuellen, die sich nicht allein in der Wertschätzung der visuellen Wahrnehmung, sondern auch in der Bedeutung mentaler Bilder niederschlägt. Heidegger entwickelt eine Kritik an der in der Neuzeit entstandenen Eroberung der Welt als Bild. Die Vorstellung der Welt kennzeichnet Heidegger als visuell strukturierte Eroberung, als Versuch der Manipulation und Kontrolle der Welt. Die mit dem Auszug in den Cyberspace verbundene Hoffnung, eine neue, virtuelle Realität aufzubauen, eine vollständig durchschaubare und manipulierbare Welt, wurde als Ausdruck dieser Haltung der Unterwerfung durch die Vorstellung aufgefaßt. Angenommen wurde, daß die Enttäuschung und die Erfahrung der Bedrohlichkeit angesichts einer nicht vollständig zu kontrollierenden Welt den Umzug in den Cyberspace motivieren könnte. Das läßt sich auch so verstehen, daß die durch die ersten Photos von der Erde aktivierten technischen Kontrollvorstellungen als gescheitert erlebt werden. Diesem Scheitern wird die demiurgische Phantasie der Neuschaffung der nun dreidimensionalen - Welt als Bilderwelt entgegengesetzt.

Die mit dem Eintritt in die virtuelle Welt verbundene Phantasie der Befreiung vom Körper beinhaltet weiterhin den Wunsch, die Geschlechterdifferenz und den Tod zu überwinden. Die Verwandlung in die als immateriell und potentiell unzerstörbar bezeichneten Computerbilder soll von den Einschränkungen der materiellen Leiblichkeit befreien. Herausgearbeitet wurde hier die mit dem Bild/dem Sehen verbundene Auflösung von Differenz. Das Sehen, das in den vorangegangenen Passagen primär mit Distanzierung gegenüber dem Objekt des Blicks, mit Unterwerfung und Kontrolle verbunden wurde, erweist hier seine umgekehrte (korrespondierende) Macht der Auflösung von Distanz und Differenz. Diese dem Sehen und den Bildern zugeschriebene Fähigkeit zeigte sich bereits im eingangs beschriebenen

Mechanismus der Identifizierung mit dem auf einem Photo dargestellten Objekt.

Die Idee der Befreiung vom Körper im Cyberspace wurde weiterhin mit dem platonischen Konzept des Sehens, der Spaltung in ein sinnliches Sehen und eine geistige Anschauung, in Verbindung gebracht. Auch hier zeigte sich, daß aktuelle Vorstellungen über das Visuelle auf historische Entwürfe des Visuellen zurückgeführt werden können. Das Konzept des sinnlichen Sehens beinhaltet die Auffassung seiner libidinösen Besetzung. Dieser Bezug wurde bereits in der Interpretation der Photos vom Fötus und der Erde hergestellt und er zeigte sich auch in Lessings Wunsch, die Malerei zu kontrollieren. Bezweifelt wurde, daß die Blickerfahrungen der Surfer tatsächlich als geistige Anschauung beschrieben werden können. Die Befreiung vom sinnlichen Sehen, vom Körper und dem Begehren läßt sich aber als eine der Phantasien der Cyberwelt auffassen.

Abschließend wurde die Postulierung eines pictorial turn und das Verhältnis von Wort und Bild anhand der kunstgeschichtlichen und zeichentheoretischen Abhandlungen Mitchells (1986) diskutiert. Mitchells Auseinandersetzung mit historischen Konzeptionen des Verhältnisses von Wort und Bild ermöglicht die Erweiterung des Verständnisse für die mit Bildern verbundenen Vorstellungen und bietet einen Einblick in die Motive des Disputs über den Vorrang von Wort oder Bild. Das zentrale Anliegen Mitchells besteht darin, den arbiträren Charakter der Bilder aufzuzeigen. Seine diesbezügliche Argumentation ermöglicht eine Vertiefung der Einsichten über das Verhältnis von Bild und Realität. Die lange vorherrschenden Abbildtheorien der Bilder und der Wahrnehmung beinhalten die Idee, durch Bilder/die visuelle Wahrnehmung einen Zugang zur und eine Kontrolle der Realität zu erreichen. Die mit dem Eintritt in den Cyberspace verbundene Hoffnung, eine neue Welt als Bilderwelt konstruieren zu können, läßt sich vielleicht auch damit in Zusammenhang bringen, daß Abbildtheorien in der intellektuel-

len Debatte vehement kritisiert worden sind und statt dessen Bilder und die Wahrnehmung zunehmend als Akt der Konstruktion betrachtet wurden. Dem entspricht Flussers 'Flucht nach vorne': Die Aufklärung, daß ein unmittelbarer Zugang zu einer Realität nicht möglich ist, beinhaltet eine Enttäuschung und Beunruhigung, der die Konstruktion einer neuen durchschaubaren Welt im Cyberspace entgegengesetzt wird.

Mitchells Ansatz ist ein Beitrag zur Klärung des Verhältnisses von Wort und Bild. Er erinnert an die wechselseitige Durchdringung der Systeme, die Sprachlichkeit des Bildes und die Bildlichkeit in der Sprache. Die von Mitchell vorgestellten detaillierten Analysen von Symbolsystemen durch Goodman eröffnen einen Zugang zum Verständnis der Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Bildern und Texten. Die Auffassung, daß Bilder sich durch das Moment der Kontinuität und Lückenlosigkeit auszeichnen, während die Sprache durch Diskontinuität und Leerstellen charakterisiert ist, zeigt sich in der Kritik der lückenlosen Bilderwelt des Cyberspace. Deutlich wird jedoch auch, daß auch Bilder bedeutungstiftende Differenzen aufweisen. Diese Theorie bietet einen Ansatzpunkt, um das Verhältnis von Bild und Differenz näher zu untersuchen und sie macht darauf aufmerksam, daß Unterschiede zwischen Bildgenres, einzelnen Bildern und den kontextgebundenen Wahrnehmungen der Betrachter bestehen, die bei der Untersuchung der Organisation von Differenzen in Bildern berücksichtigt werden müssen. Ergänzen läßt sich, daß in diesem Kontext der Unterschied zwischen analogen und digitalen Bildern bedeutsam ist. Zeichnen sich die digitalen Bilder doch dadurch aus, daß sie das Merkmal der Kontinuität nicht mehr aufweisen, da sie aus diskreten Informationseinheiten (Bits) zusammengesetzt sind³⁹.

Die affektive Aufladung der Debatte um einen Vorrang von Sprache oder Bildern läßt sich als Ausdruck eines Konflikts verstehen, der auch psycho-

³⁹Diese Eigenheit der digitalen Bilder ist die Basis ihrer einfachen Vervielfältigung und Manipulierbarkeit (Sturken und Cartwright, 2001, S. 353).

dynamische Wurzeln hat. Mitchells (1986) Kritik an den linguistisch dominierten Zeichentheorien und an einem intellektuellen Ikonoklasmus ist ein Hinweis auf die Tradition einer Bilderfeindlichkeit, die nach Mitchell Ausdruck einer Bilderangst ist. Zugleich jedoch sollte eine Bevorzugung des Bildes daraufhin befragt werden, welche Vorbehalte gegenüber der Sprache ihr zugrundeliegen. Flusser nannte Enttäuschung und Ekel als Motive, die Texte durch die Bilder ersetzen zu wollen. "Das Bild siegt über den Text, weil es weniger ekelhaft ist als massige Reihen von fettleibigen Büchern" (Flusser, 1985, S. 145f). Flusser will durch das Bild die Begrenzungen des menschlichen Körpers - seine Geschlechtlichkeit und Sterblichkeit - überwinden. Die Überwindung der "fettleibigen" Bücher, so läßt sich annehmen, hat ein ähnliches Ziel: die Überwindung der Begrenzungen der menschlichen Sprache mit ihren unheimlichen Leerstellen.

Wie läßt sich abschließend die These der visuellen Zeitenwende einschätzen? Zunächst ist zu bemerken, daß die Auseinandersetzung über die Bedeutung des Visuellen und die Behauptung ihrer Dominanz die westliche Gesellschaft seit ihrem Entstehen geprägt hat. Insofern ist die aktive Auseinandersetzung über das Visuelle, die zur Zeit zu verzeichnen ist, kein historisches Novum. Anzunehmen ist jedoch, daß die immense Verbreitung von Bildern und die neuen Möglichkeiten der Bildproduktion eine Umstrukturierung der Wahrnehmung und eventuell auch eine Neubewertung des Verhältnissen von Sprache und Bildlichkeit zur Folge haben werden⁴⁰. Auf der anderen Seite

⁴⁰Interessant sind in diesem Kontext auch empirische Untersuchungen. Nach Rötzer (1998) läßt sich die Abnahme der Schreib- Lese- und Sprachkompetenzen auf die Zunahme der Bildmedien zurückführen (ebd., S. 18). Ulrich Neisser vertritt die These, daß der kontinuierliche Anstieg des IQ von Generation zu Generation darauf zurückzuführen sei, daß die zunehmende Konfrontation mit Bildern die Fähigkeiten zur Lösung der visuellen Aufgaben der IQ-Tests verbessert hat (ZEIT vom 23.4.1998). Daß eine Abwanderung "aus der Schrift- in die Bildkultur" (ZEIT vom 19.8.2004) stattgefunden habe, wird auch in der aktuellen Debatte über die Rechtschreibreform für relevant erachtet. Statt die neue Rechtschreibung zu bekämpfen, so ein Befürworter der Reform, sei eine Überwindung der allgemeinen Schreibschwäche ein mehreres Ziel, das allein durch eine Aufhebung der Leseschwäche zu erreichen sei (ebd.).

beinhalten viele Ansätze dramatische Zukunftsvisionen, die den Eindruck einer Überzeichnung erwecken. Der Cyberspace ist zumindest zur Zeit noch keine überwiegend virtuelle Bilderwelt, sondern hauptsächlich sprachlich strukturiert. Zudem sind die dreidimensionalen virtuellen Realitäten nicht alleine Bilderwelten, ihre Entwicklung ist vielmehr mit dem Versprechen verbunden, sämtliche Sinneswahrnehmungen anzusprechen. Ernstzunehmen sind jedoch auch die Phantasien und Utopien - als Ausdruck von Wünschen und Ängsten, aber auch als Hinweise auf eine mögliche Entwicklung und als Anregung, die mit dem Sehen und den Bildern verbundenen Vorstellungen weiter zu untersuchen.