

Rez. Guggerli/Orland: Ganz normale Bilder

Der Alltag ist nicht kunsthistorisch. Wir fragen gewöhnlich nicht nach der Bildtradition unserer Landkarten und nicht nach der Ikonographie von Tomographien, nicht nach der Stilgeschichte von Börsenkursen und nicht nach Wirklichkeit unserer Urlaubsfotos. Aber wir erkennen sofort, wo welche Vegetation herrscht und wo ein Tumor droht, wie unsere Aktien steigen und fallen und vor welchem Alpenpanorama die Familie in die Kamera lächelt. In dieser Selbstverständlichkeit liegt die unscheinbare »Normalität« (zumeist technischer) Bilder, deren sich eine bemerkenswerte Konferenz der ETH Zürich im November 2000 angenommen hat. Der Tagungsband ist nun unter dem Titel »Ganz normale Bilder« im Chronos Verlag erschienen.

Normal ist (so wußte schon Hegel) das, was nicht erkannt wird – oder (in der Marx'schen Variante) das, was im Produkt die Produktionsbedingungen verschwinden läßt. Das »normale Bild« ist also eines, dessen technische Produziertheit ununterbrochen von kultureller Evidenz verschattet wird. Keiner mag mehr über normale Bilder staunen. Evidenz ist das, was die Repräsentationsverhältnisse immer schon als gesicherte konstatiert und in der Illusion der Unproduziertheit jeden Diskurs stillstellt. Denn über das Selbstverständliche kann man nicht sprechen, weil jede Rede nur betätigen würde, daß etwas nicht selbstverständlich ist.

Der Sammelband bricht diese Schweigespirale durch eine Archäologie bildgebender Verfahren in verschiedenen Wissensbereichen. Der Status visueller Evidenzen wird – so konstatiert der Band an unterschiedlichsten Beispielen – durch historische Aufzeichnungs- und Beobachtungstechniken ebenso geprägt, wie diese auf die Konstitution des Gegenstands selbst wirken. Ob Ozeanographie oder Arbeitswissenschaft, Tomographie oder Ökonomie, Geologie oder Ökologie – oft genug erweisen sich dabei gerade die kompliziertesten bildgebenden Verfahren als diejenigen, die zuletzt die scheinbar »normalsten« Bilder erzeugen. Je unüberschaubarer die Datenmenge und je un verfügbarer oder inkommensurabler das Objekt des Wissens, desto mächtiger erscheint die Evidenzleistung.

Wie ein roter Faden zieht sich dabei die Verfahrenstrias aus Messung, Statistik und graphischer Interpolation durch die verschiedenen Beiträge. Der Meeresboden (Sabine Höhler), die großstädtische Flora und Fauna (Jens Lachmund), die Gesellschaft (Jürgen Link) oder auch die Wirtschaft (Jakob Tanner) sind gleichermaßen Wissensgebiete, in denen zahllose (Meß-)Ereignisse stattfinden, in denen große Datenmengen entstehen und für die einfache und glaubwürdige graphische Verfahren historisch erst entwickelt werden mußten. Aus der Zählung einzelner Tiere und Pflanzen werden so farbige Verteilungskarten, aus den überquellenden Echolot-Daten werden klare Schnitte und Höhenlinien, aus tausenden Fragebögen werden Meinungen und Trends und aus vielen singulären Bilanzen werden wenige Indexkurven. Alle diese Verfahren basieren auf Tilgungen und werden darin produktiv und selbst erfinderisch: Gelöscht wird die einzelne Pflanze und der einzelne Ort des Meeresbodens, die einzelne Meinung und die einzelne Bilanz, aber zugleich wird auf dem Weg zur Darstellung interpoliert, gemittelt und geglättet, so daß in den (graphischen) Operationen selbst ein zusätzliches Wissen entsteht. Statistik und Darstellung erzeugen damit im »normalen Bild« höchst paradoxe Repräsentationsverhältnisse, in denen nicht mehr Sichtbarkeit, sondern Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit die Instanzen der Wahrheit sind, und in denen ganz objektiv scheinende Darstellungen selbst ihre Überprüfung am Dargestellten verhindern. Die Öko-Karte erschließt nicht ein reales Territorium, sondern eine Wahrscheinlichkeitslandschaft von Tieren und Pflanzen. Sie führt zu keinem Ziel oder Objekt oder Ereignis mehr, sondern zu Möglichkeiten von Zielen, Objekten oder Ereignissen. Sie verweist auf kein Gänseblümchen, sondern vielleicht auf die

Gänseblümchenwahrscheinlichkeit eines bestimmten Ortes von 74%. Ähnliches gilt für die Tiefsee, die Gesellschaft oder die Wirtschaft. Normale Bilder erzeugen damit permanent virtuelle Objekte, deren seltsamer Status zwischen Potentialität und Aktualität oszilliert.

Eine zweite Spur, die der Band legt, sind die verschiedenen Praxen, die sich im Zusammenhang mit normalen Bildern ergeben. So erzeugen die Kurvenlandschaften von Info-Grafiken normalistische Subjekte (Jürgen Link), und plausibilisieren, daß die Zukunft ›normal‹ an die Gegenwart anschließt. Ihrer Linien beschreiben einen ›Raum der Sorge‹, in dem subnormale Risiken, supernormale Chancen und versichernde Normalität mit den individuellen Unternehmungen zur Selbstnormalisierung abgeglichen werden können. Das Bild dient gewissermaßen als Fliehkraftregler gesellschaftlicher Normalität. Die Fieberkurve (Volker Hess) hingegen erschloß seit 1860 nicht nur das Gebiet der »Krankheitsnormen«, sondern normalisierte und triggerte zugleich auch den Alltag von Kliniken und die sog. »Krankenwartung«. Ähnliches gilt auch für die Normalisierung des Blicks auf die Alpen seit dem 19. Jhd. (Daniel Speich), der fortan den Alltag von Touristen standardisieren sollte. Es sind Blickhilfen, die Sehenswürdigkeiten erst als solche erkennen lassen, die sie rahmen, verdichten und serialisieren. Daß das Matterhorn so aussieht wie das Matterhorn, hat nichts mit dem Realen der Natur zu tun, sondern mit einer historischen Normalisierungsleistung. Und die muß bei Medienumbrüchen oft neu geleistet werden. Die riesigen Datenmengen der Magnetresonanztomographie beispielsweise (Barbara Orland) wurden durch komplizierte Algorithmen so aufbereitet, daß sie an die Praxis der »Sehkünstler« unter den Medizinern, der Radiologen, anschließen konnten und Computerbilder (in gewissen Grenzen) wie normale Röntgenbilder zu lesen waren. Ähnliches gilt für die virtuelle Endoskopie (David Guggerli), deren Bildlichkeit an die Sehgewohnheiten von Science-Fiction-Filmen und ihrer ›Flüge durch den Körper‹ anschließen kann.

Wie problematisch die Medienfrage dabei ist, zeigt die Fotografie (Peter Geimer), die ihre Verfahren im Namen eines »Pencil of Nature« als unhintergebar markiert. Der Fotograf versteht sich darauf, die Dinge in Stellung zu bringen und sich dann zurückzuziehen. Der verbleibende Verbund aus Licht und Optik, Raum und Zeit, Chemie und Schaltern bezeichnet ein sprachlich problematisches und zugleich evidenten »Ereignen«, dessen Subjekt – wie einst Odysseus – »Niemand« und damit indiskutabel ist. In dieser medienwissenschaftlichen Perspektive liegt das Desiderat des Bandes – oder genauer: die Frage des digitalen Bildes – beschlossen. Denn Daten sind unsichtbar und bedürfen immer der Darstellung, weshalb sie keine unbekannt Bilder ergeben, sondern immer nur als Farce bekannter erscheinen. Eine Ikonographie des Computerbildes wird deshalb zum melancholischen Unternehmen, weil sie die algorithmischen Standards der Bilderzeugung notwendig verfehlt. Umgekehrt scheitert die Quellenkritik der Sourcecodes an der Komplexität und Inkommensurabilität eines laufenden Programms und wird nie zur Illusion des Bildes gelangen. So erscheint am digitalen Bild alles oder nichts selbstverständlich.