

Georg Christoph Tholen

Eingerahmte Wirklichkeit. Bilder und Blicke der Photographie (2005)¹

1. Die Frage nach dem Ort der Photographie

Pressebilder, meine Damen und Herren, konstruieren, wie andere Bildmedien auch, Wirklichkeit, d.h.: sie geben den Rahmen vor, in dem wir die von ihnen gezeigten visuellen Realitäten wahrnehmen. „Es ist eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht...“ schrieb Walter Benjamin in seiner berühmten „kleinen Geschichte der Photographie“² und formulierte so knapp und präzise die unhintergehbare medienästhetische Einsicht über den historischen Wandel der ‚kollektiven‘ sinnlichen Wahrnehmung, den er an den Überlagerungen und Unterschieden der Malerei, der Photographie und des frühen Films nachwies. Doch die medienspezifischen Konstruktionen oder Rahmen des jeweils Sichtbaren, Hörbaren, Zeigbaren wollen allererst ‚entrahmt‘ werden, um als solche, in ihrer Prägekraft, sichtbar oder besser: lesbar werden zu können. Insofern möchte ich die These im Vorwort des Katalogs zu dieser Ausstellung, dass nämlich das „Kunstwerk“ sich dem längst multimedial gewordenen „Massenbild“ *annähere*, dahin gehend korrigieren, dass sie dies nur tut, indem sie das „Klima der Evidenz“, das der Photographie seit ihren Anfängen innezuwohnen scheint, befragt und dezentriert. Eher also eine wie immer auch unscheinbare oder minimale Distanznahme statt eine vordergründigen Nähe markiert das Verhältnis von Pressebild und Kunst. Und so komme ich zu meiner eröffnenden These, die diese Ausstellung hier wie zuvor schon die in manchem vergleichbare des Walker Art Centers, die im letzten Winter im Fotomuseum Winterthur unter dem Titel „The Last Picture Show. Künstler verwenden Fotografie 1960-982“ gezeigt wurde, zusammenfassen könnte.

Die These, die sie in all den neueren Ausstellungen und Büchern zur Geschichte und Theorie der Photographie, in verschiedenen Varianten, nachlesen können, lautet: „Bilder sind immer auch Projektionsflächen – in jedem Wortsinne.“ Einige Stepp-Punkte dieser Reflexionen über das prekäre Verhältnis von Wahrnehmung und Wirklichkeit, Erfahrung und Referentialität, die nicht von ungefähr das Medium Photographie fokussieren, möchte ich Ihnen nicht vorenthalten, da sie mit dem Thema der Ausstellung zu tun haben, nämlich mit der Frage nach der seltsamen Gleichzeitigkeit des Verbergens und Zeigens von Wirklichkeit (Covering The Real) und der Frage nach den Gründen des schwinden Wahrnehmungsglaubens in den Anspruch der Photographie, die Welt realiter abzubilden.

Photographien sind immer noch in unserem Alltag allgegenwärtig, in Alben, Zeitungen, Zeitschriften, Werbeplakaten und Einkaufsstüten, in der Flut und Redundanz der elektronischen Nachrichtenbilder und Internetarchive. Eben diese Omnipräsenz fotografischer Bilder, gleichviel ob analog oder digital aufgenommen, manipuliert und inszeniert, gefälscht oder rein digital generiert, führte in den 90er Jahren in den Kulturwissenschaften dazu, Photographien und andere Bildmedien als Bestandteil einer übergreifenden „visuellen Kultur“ zu untersuchen. „Visual Studies“, so einer ihrer Gründerväter, W.J. T. Mitchell, untersuchen seither nicht nur die Bilder als materielle Träger von Botschaften oder als kunstimmanente Artefakte, sondern das Feld des Sichtbaren, welches in unserem Fall – um einen wichtigen Begriff von Vilem Flusser

¹ Vortrag, gehalten am 30. Mai 2005 im Rahmen des Symposiums zur Ausstellung „Covering the Real“, Kunstmuseum Basel.

² Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: Ders., Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main 2002, S. 303

hier einzuführen - die „Geste des fotografischen Universums“ ausmacht, und zwar als sich überschneidende Möglichkeitsfelder einer „Fotogeste“ des „phänomenologischen Zweifels“ (so Flusser), die gerade an der im Kontext der digitalen Manipulierbarkeit der Bilder als Krise der mimetischen Beglaubigung von Sachverhalten gemachten Erfahrung neuer, erst zögerlich angenommener experimenteller Räume der Darstellbarkeit thematisch wurde.

„Rethinking Photographie“ in der noch jungen Geschichtsschreibung des Photographischen und seiner Eigenart rückte also, wie Hubertus von Amelunxen (Theorie der Photographie IV, 1980-1995) wegweisend formulierte, am ‚Ende der Ära der klassischen physiko-chemischen Fotografie, in der Phase des Übergangs von der analogen zur digitalen, genauer: analog-numerischen Bilderwelt‘ (S.17), in der Frage nach dem vermeintlichen Verschwinden des Referenten (Baudrillard und Virilio) in den Vordergrund - ein paradox anmutender Sachverhalt der Postmoderne, der den Theoretiker Frederic Jameson dazu brachte, der Photographie zu bescheinigen, sie sei das „derzeit vielleicht aufregendste künstlerische Medium“.

Und in der Tat: wir haben es mit dem erwähnten Übergang in theoretischer wie künstlerischer Hinsicht mit einer neuerlichen Qualitätsveränderung der Bild-Abbild-Differenz zu tun, in der Produktion wie Rezeption des Fotografischen wie in der medientheoretischen Bestimmung der Medialität der Bildlichkeit selbst. Die Nachbearbeitung von Fotografien am Computer ebenso wie die Möglichkeit, mit dem Rechner Bilder ohne reale Entsprechung zu generieren und in Fotoqualität zu publizieren, hat eine neue künstlerische Gestaltungsära evoziert: Thomas Ruffs Mischung aus zwei Fotografien von zwei Individuen zu einem neuen retortenhaften Bild, das keiner menschlichen Existenz entspricht und 1995 auf der Biennale in Venedig eine Galerie ‚synthetischer Bildnisse‘ vorstellte, irritierte unsere Wahrnehmung ebenso wie beispielsweise die verfremdenden digitalen Fotografien von Inez van Lamswerde, die die Erscheinung des menschlichen Körpers zu einem synthetischen Wesen ohne Geschlechtsmerkmale transformierte. Die Ausstellungen „Reste des Authentischen“ (1986), „Fotovision“ (1988), „Fotographie nach der Fotografie“ (1995), um nur einige zu nennen, belegen diese Verschiebung oder Innovation der Bildsprachen.

Aber eben dieser Sachverhalt wiederum zeigt nicht nur ex negativo, dass es letztlich keinen Körper ohne Körperbild gibt, kein Reales ohne es zugleich abschirmendes bzw. konstruierendes Phantasma, sondern: in dem zum Verschwindenbringen eines bestimmten Bildtypus, der „ikonischen Situation“ der Photographie, wie es so brillant Bruno Haas in seinem Beitrag zum Katalog zur hiesigen Ausstellung formulierte, zeigt sich die Möglichkeit, wie Fotografie und Malerei je verschieden und intermedial aufeinander bezogen, ihre jeweilige „Distanznahme zur Wirklichkeit“ konstruieren. Gerhard Richters großformatige Ölbilder der sechziger Jahre thematisieren den blinden Fleck der Presse- und anderen massenmedialen Bilder, insoweit sie den Alltag unser Wahrnehmung und die Wahrnehmung des Alltags prägen, kommerzialisieren, mythisieren (Hans-Peter Feldmann in unserer Ausstellung hier am Beispiel der narrativen Konstruktionen einer Überfall-Idylle). Chuck Close zeigte wiederum in einem malerischen Gestus, der die fotografische Unschärfe in der Abbildung verwendet (Selbstportrait 1991), dass und wie das wahrnehmende Auge es vermag, die technische Aufzeichnung von Bildern als Punktmengen gleichwohl als Bilder zu erkennen.

Diese kursorisch erwähnten Beispiele verweisen also auf die Grunderkenntnis in der neueren Mediengeschichte, die besagt, dass nicht die Referenz auf das (nie vollständig verfügbare) Reale verschwindet, im Sinne eines absoluten apokalyptischen Verlustes oder Untergangs, sondern dass es die Paradoxien der Bezeugung und Konstruktion des Realen, d.h. die Rhetorik, historischen Grammatik und Semiotik der Bilderwelten und der Bildgebungsverfahren zu bedenken gilt. Es geht um die Realität und Wirkmächtigkeit der Repräsentationen (die gerade

diese Ausstellung, in einer gewiss diskutierbaren Chronologie und Choreographie auf den Punkt bringt.). Fotografie war also nie, was ihr in ihren Anfängen bei Talbot und Daguerre als Abbildrealismus diskursiv eingeschrieben worden. Weder ist sie natur- und abbildgetreue, unschuldige, unvermittelte und seelenlose Transkription physischer Erscheinungen (William Fox Talbots Geste der Fotografie als „Pencil of Nature“), noch objektives Beweismittel (obschon ebenso im Blick der panoptischen Polizeifotografie wie der Portraitfotografie familial-kleinbürgerlicher Selbstvergewisserungen „kodierte“), noch ist die Kamera der Daguerreotypie eine bloß visuelle Enzyklopädistin, als die sie der Physiker Arago 1839 der französischen Deputiertenkammer vorzustellen versuchte.

Nicht von ungefähr ist es gerade die Wahrnehmungskritik und Repräsentationskritik der Kunstbewegungen, vom Kubismus über den Dadaismus, Surrealismus, Fotomontage, Konzeptualismus usw. gewesen, die die Vorstellung einer authentischen, reinen, unkompromittierten Dokumentarismus der Fotografie als Fiktion dekonstruierte, oder zumindest die strukturell eingeschränkte Fähigkeit konventioneller Dokumentarbilder aufzeigte (kritisch dann berücksichtigt in einem neuen Dokumentarismus bei Allan Sekula, der in seinen revolutionären Manifesten und Werken (wie etwa der Fish Story) jenseits des Stils der bloß moralischen Betrachtung der Wirklichkeit die Repräsentation der Politik ebenso zu berücksichtigen versucht wie die massenmedial vermittelten Politiken der Repräsentation).

Fassen wir diesen Aspekt unserer Betrachtung zusammen: Die photographische Technik als Zusammenspiel von Kamera, Licht und Film, hat dem Dokumentarismus bzw. der Fiktion „unmittelbarer, trugloser Erlebnisräume“, wie es Reinhard Matz in seinem wegweisenden Aufsatz „Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie“ formuliert, in gewisser Hinsicht, theoriegeschichtlich betrachtet, Vorschub geleistet: Aber eben die heute nicht mehr bezweifelte Rhetorik der Bilder (Martha Rosler, Sarah Charlesworth, Roy Arden, John Hilliard, Gilles Saussier u.a. Belege in dieser Ausstellung), ihre Exposition und distanzierende Herausnahme aus dem Kontext des massenmedialen Diskurses selbst, zeigt, dass Dokument und Abbild, Nähe und Unmittelbarkeit, Reproduktion und Wirklichkeitswiedergabe, neutrale Registratur authentischer Fakten, Substantialität und Bedeutungsschwere der Objekte usw. nur ein Gestus oder eine spezifische Perspektivität der Fotografie ist. Bereits die Selektion der Momentaufnahme, der Bildausschnitt und andere filtrierende Montagen des ikonischen Zeichens der Fotografie demonstrieren eine ästhetische Konstitution von Wirklichkeit, eine stets differentielles Verhältnis zur Wirklichkeit. Fotografien liefern Betrachtungsweisen der Wirklichkeit, niemals diese selbst.

Deshalb, so bereits Roland Barthes in seinen immer noch bedenkenswerten Studien zur Photographie, ist nicht das Referentielle, der Realitätsverweis an der Fotografie, ihr Studium, vorrangig, sondern das Punctum, das heißt: das mich angehende, mich bestechende oder bestürzende, traumatische oder zumindest überraschende Moment, das mich aus der Fassung bringt. Nicht der *entgegenkommende, offensichtliche* sondern der *stumpfe, d.h. bedeutungsverschiebende und enigmatische* Sinn der Fotografie in ihren Rästelbildern sind es, die Bedeutungen erzeugen, zuweisen und verschieben (Baldessarri Arbeit in dieser Ausstellung ist hierfür exemplarisch), im Prozess einer offenen Semiose, die – so meine verallgemeinernde Überlegung im zweiten Teil nun - die mediale Eigenart der Bilder bzw. ihrer Wahrnehmung zu situieren erlaubt.

2. Zum Verhältnis von Auge, Blick und Bild

Ein Bild, so die allgemeinste mediensemiotische Definition, ist die Darstellung oder Vorstellung von etwas oder jemandem auf einer Fläche (Tafelbild, Zeichnung, Graphik, Photographie usw.)

oder in plastischer Gestalt, mag diese materieller (z.B. Marmorstatue) oder immaterieller Natur (z.B. kinematographisches Bewegtbild) sein. Insofern das Bild etwas abbildet, also nicht die Sache selbst ist, auf die es verweist, ist das Bild ein Zeichen (Böhme 1999) und hat in dieser semiotischen Eigenschaft der Verweisung seinen ontologisch prekären Status (Covering The Real). Der Semiotiker Peirce unterschied drei Klassen von Zeichen: Ikon, Index und Symbol. Bereits das ikonische Zeichen, das wie in einem gemalten Bild oder eine Skulptur eine gewisse Ähnlichkeit mit seinem von ihm bezeichneten Objekt hat, markiert bereits als Zeichen eine unhintergehbare Differenz zur abgebildeten Sache. Beim Symbol, also etwa der willkürlichen Beziehung zwischen einem Hund und dem Wort Hund, wird die Arbitrarität der Bedeutungskraft der Zeichen offensichtlich.

Nach Platons Seinshierarchie ist nun das *sekundäre* Abbild eines, das sich auf das *primäre* Urbild und mithin den wahren Eidos des Wesensschau bezieht, aber zugleich dank seiner scheinbaren bzw. vorgetäuschten Ähnlichkeit mit dem Urbild sich verselbständigen und sein eigentliches Nicht-Sein verbergen kann. Kurz gesagt: es gibt in der Welt der Simulakren für ihn die getreue Kopie, die gültige Nachahmung, die den Ideen innerlich wirklich ähnelt und die untreue falsche Kopie. Eben dieser Begriff der falschen Kopie aber lässt eben die strukturelle Nichtähnlichkeit der Kopien der Simulakren auftauchen, die nunmehr, nach dem Linguistic Turn des Denkens, den Realitätseffekt in der Produktion und Rezeption von Simulationen und Zeichen, das heißt das Spiel der Verweisung und die Eigensinnigkeit der Bilder als Bilder in den Vordergrund der Betrachtung rückt.

Es ist diese in der Begriffsgeschichte von der Antike über die Renaissance bis zur Moderne dominante Theorie des Abbild- und Korrespondenzcharakters visueller Repräsentation, deren zeitlose Gültigkeit in der neueren Bild-Forschung ebenso in Frage gestellt wird wie der vermeintlich referentielle Status von Bildern überhaupt (Mitchell 1997). Im wissenschaftshistorischen Rückblick (Simon 1992) relativiert sich so die *perspektivische Sicht des Sehens* zu einer historisch beschränkten *symbolischen Form* (E. Panofsky). Das zweite Krisenmoment in der Reflexion über die dem Paradigma des Abbildes widersprechende Eigenart des Bildlichen verdankt sich der medien- wie kunsthistorischen Aufmerksamkeit auf die verschiedenen medientechnischen Verfahren der Bildgebung.

Dank der Computersimulation stehen nicht nur vormalige Techniken der Bilderzeugung und Bildrepräsentation (von der Malerei über die Photographie und Kinematographie bis zu den videographischen und digital-elektronischen Bildern) zur Disposition. Vielmehr wird mit der Analyse der Bild-Technologien (J. Crary, *Techniken des Betrachtens*) der - stets zugleich einrahmende wie entrahmende - Diskurs dessen deutlich, was man nach M. Foucault und G. Deleuze die *normative Skulptur des Sichtbaren* nennt. Der Fokus der zeitgenössischen Analysen liegt daher in der Bestimmung von - malerischen, photographischen, filmischen usw. - Blickordnungen, Darstellungs- und Erzählweisen, soweit sie eine zunehmend visuell codierte Welt der kulturellen Vorbilder des Menschen ausgestalten. Innerhalb des medial sich globalisierenden Spektrums imaginärer Repräsentationen zeichnen sich Konflikte und Krisen um die Ethik des (allzu) Sichtbaren ab, die zugleich mit einer Ästhetik des Undarstellbaren oder Unsichtbaren konfrontiert werden, *ein* Thema dieser Ausstellung.

Mit der postmodernen Streitfrage, ob die digital-elektronischen Bilder noch zur vertrauten *Geschichte* der Bilder gehören oder das Ende des Menschen (J. Baudrillard, *Agonie des Realen*) markieren und zu einer katastrophischen menschenfernen Cyber-Visionik (P. Virilio, *Die Sehmaschine*) führen, geht zugleich eine systematische, das bisherige Bild-Denken rekonstruierende Frage nach dem Unterschied zwischen *Auge*, *Blick* und *Bild* einher. Sie lässt sich auch als die Frage nach der ikonischen Differenz zwischen *tableau* und *image* (Boehm

1997) reformulieren. Die eine solche Differenz bedenkende allgemeine Bildwissenschaft oder *Bild-Anthropologie* (Belting 2001) untersucht, ob und inwiefern Sprache und Bild (Textualität und Visualität) unauflöslich miteinander verschränkt sind und den Menschen in grundlegender Weise angehen, d.h. seine symbolischen und imaginären Ausdrucksformen prägen und verändern. Es geht im zeitgenössischen Denken um die strikt relationale Differentialität von Bildsprachen, Bildkonzepten und Bildvorstellungen geht, in semiotischen Termini, um die Kunst der Lektüre des sinnverschiebenden Gleitens bildlicher Zeichen.

Und hier lässt sich, um die Beispiele der neueren Medienkunst wieder aufzunehmen, der Fotografie-Effekt der digitalen Fotografie genauer situieren: Die Fähigkeit des Computers, jedes Bild als eine Grafik unter anderen elektronisch darzustellen, also die Fotos der Grafik zu subsumieren, beginnt der Fotografie ihren angestammten Status als *primus inter pares* unter den Repräsentationsmedien im Archiv der Kunstgeschichte streitig zu machen, und dies, wo doch, wie Douglas Crimp nachgewiesen hat (In seinem Beitrag „Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek“), die Kontextualisierung der Fotografie innerhalb der Kunstgeschichte ein relativ junges Phänomen ist: 1839 *erfunden*, *entdeckt* aber erst in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts.

Wichtiger für unsere Frage ist hier die Unterscheidung zwischen analoger und digitaler Fotografie, die z.B. Mitchell in seinem Buch „The reconfigured Eye. Visual Truth in the post-photographic Era“ formuliert hat: eine analoge Fotografie ist eine analoge Repräsentation der räumlichen Differenzen einer Szene, kontinuierliche Differenzen der Räumlichkeit und der Tonwerte. In der digitalen Bildverarbeitung, deren Input völlig heterogene Bildquellen sind, werden Bilder durch die gleichförmige Aufteilung der Bildfläche in ein endliches cartesianisches Raster von Bildpunkten (Pixeln) codiert und durch rein stellenwertige, digitale Zahlenwerte repräsentiert. Eben diese an sich grenzenlose Metamorphose vom diskreten Foto zur Grafik, mittels derer der Künstler (aber nicht nur er) das Foto morphen, klonen, überlagern, filtern, weichzeichnen, skalieren und strecken kann usw., hat die Evidenz oder das eingangs erwähnte „Klima des Photographischen“ in der Öffentlichkeit prekär werden lassen: Die digitale Fotografie ist, wie es Peter Lunenfeld treffend formuliert hat, das „dubitative Bild“, das (ich zitiere) „die Reste unseres überkommenen Glaubens an die indexikalische Beziehung zwischen dem Foto und seinem Referenten erschüttert“ und von erheblicher Bedeutung für die „Epistemologie und Politik einer von Bildern gesättigten Kultur“ ist.

Doch ein anderer Aspekt des skeptischen Nachdenkens über die Eigenart der Bilder, namentlich der fotografischen, scheint mir noch grundlegender zu sein. Belegt nicht die digitale Manipulierbarkeit ähnlich wie schon Benjamins Diagnose der Reproduzierbarkeit, dass die Eigensinnigkeit der Bilder die erwähnte platonische Referenz von Wahrheit und Augen-Schein, von Sichtbarkeit und Intelligibilität verändert?

Ich kann hier nur skizzieren, wie und warum in der Geschichte der mimetischen Beglaubigungen das Phänomen und Konzept des Blicks (der Blickweisen und Felder des Sichtbaren) interveniert, ein Blick, der selbst nicht bzw. nie sichtbar werden kann: Losgelöst von der seit der antiken Erkenntnistheorie langlebigen Vorstellung des Auges als privilegierter Quelle der Erkenntnis³ wurde nämlich der in keinem Augenpunkt fixierbare Ort des Blicks entdeckt, der uns etwas als etwas zu sehen gibt. Sein Ort ist nicht deckungsgleich mit dem der geometralen Optik, die eingerahmt wird nach antiker Auffassung von einem objektiven, nach neuzeitlicher Auffassung von einem subjektiven Sehstrahl. Keine *Tele-Vision* oder *Mondo-Vision* (P. Virilio)

³ Zum *sonnenähnlichen* Auge als Metapher der höheren Erkenntnis, in der von Platon bis Descartes die intelligible Sichtbarkeit des Seins als Eidos, Idea, Idee gefasst wird, vgl. Jacques Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen, München 1997

kann - so meine These - den Blick, der nicht im Sehpunkt der natürlichen Wahrnehmung verankert ist, ‚ersetzen‘. Was heißt das?

In der Geschichte des Denkens führte uns der Zweifel an der *grundlegenden* Gewissheit des Subjekts vom cartesischen *cogito, ergo sum* zum bescheideneren *percipio, ergo sum*, also zur Gewissheit der Wahrnehmung. Doch eben dieser gegenüber dem Cartesianismus skeptische Leitsatz der Phänomenologie bekam in seiner vermeintlichen ‚Evidenz‘ unheilbare Risse: Im Feld der visuellen Wahrnehmung, in der nach Edmund Husserl wie Maurice Merleau-Ponty die ‚lebendige Gegenwart‘ verbürgt schien, bricht das Unsichtbare ein, als ein blinder Fleck, der das Sichtbare bedingt, als solcher aber selbst nie vor Augen tritt. Wir können der Dinge nicht sicher sein, weil sie nie vollständig in unserem Gesichtsfeld auftauchen: Ein Würfel - so das bekannte Beispiel - hat sechs Seiten, die mir nie gleichzeitig vor Augen liegen. Wenn ich sage: dies ist ein Würfel, sage ich mehr, als ich sehe, was wiederum heißt, die Wahrheit der Wahrnehmung, ihre Selbstgegenwart, ist perspektivisch verzerrt. Als absolute entzieht sich die Wahrheit dem Modus der Gegenwart. Das Ding - so Husserl in seiner Vorlesung über „Ding und Raum“ von 1907 -“ ist nur durch das Medium seines Erscheinungsreliefs gegeben [...] Die radikale Unvollständigkeit gehört zum Wesen der Wahrnehmung.“ Das Wahrnehmen wie das Wahrgenommene ist also nicht zu denken ohne abschattende Leerhorizonte, die den Horizont des Sichtbaren erst herausbilden.

Mit anderen Worten: Das Sichtbare **als** Sichtbares entspringt einem x-beliebigen Horizont nur, indem Nicht-Sichtbares sich zurückgezogen hat. Die Anwesenheit unseres Blicks, den wir nicht sehen können, verdankt sich der un-heimlichen oder unheimatlichen Abwesenheit eines anderen Blicks, der entzogen bleibt, damit es etwas zu sehen gibt. Dieses Modus des Blick, der im Gesichtsfeld nicht vorkommt, ist die Spur, die früher ist als jedwede Selbstgegenwart, derer wir habhaft werden könnten. Merleau-Ponty nennt diese Spur oder *Lücke* den abwesenden Ort der Zwischenleiblichkeit der Wahrnehmung, die prinzipiell offen ist für künstliche, artifizielle Erweiterungen, für die Medientechnik und Kunst gleichermaßen Zeuge sind. Diese Lücke ist nicht bloßer ästhetischer Schein (im traditionellen Sinne) und kann daher nicht wie eine bloße Maske vom ‚rohen Sein der Dinge‘ abgezogen werden kann.

Der Blick ist also nie bei sich. Das Sehen zu unterbrechen, zu verstellen, ist die *Techné* der Kunst, die mit medialen Einschnitten operiert. McLuhans Diktum, dass das, was in Medien *erscheint*, andere Medien seien, wird lesbar nur, wenn die medialen Bilder selbst zum Fokus einer ästhetisch sensibilisierten Medientheorie wird. Weder bloß werkzeughaftes, neutrales Mittel der Kommunikation und Information noch indifferentes Milieu sind die Medien, vielmehr Ort der kulturellen Vermittlung und Überlieferung und als solche Thema einer allgemeinen ‚Mediologie‘ (so der Name einer grundlegenden ‚Medienkulturwissenschaft‘, den Régis Debray geprägt hat).

Unzweifelhaft kann man diese mit dem Computer gesteigerte Varietät der Weisen der Sichtbarkeit - d.h. photographische, filmische, theatralische und literarische Blickweisen und Darstellungsformen - in kunsthistorische Manier ‚typisieren‘, also Übergänge nachweisen vom starren Tafelbild der Malerei über die Fotografie und das filmische Bewegtbild bis zu manipulierbaren Pixelbildern der Computersimulation. Doch der mediale Einschnitt selbst, d.h. der zumeist unbeobachtete Horizont der Verschiebungen des mediengeprägten Blicks, ist und bleibt der unauslotbaren *Techné* der Kunst vorbehalten. Die memoriale Funktion der Kunst besteht darin, an die gedächtnisbildende Macht der Bilder zu erinnern und sie zugleich einer nicht besetzbaren oder auffüllbaren Leerstelle auszusetzen, ohne die die Welt-Bilder zum Weltbild erstarren würden. Ernst Mitzkas Arbeiten in dieser Ausstellung zeigen – für mein Empfinden – dieses Chiascuro der rückwärts gewandten wie vorwegnehmenden Wahrnehmung

in und von Bildern am eindrücklichsten. Der Schock der Wahrnehmung ist das, was uns an solchen Installationen wie an den inszenierten Fotografien, wenn sie unheimlich genug sind, interessiert, wenn der Zuschauer unwiderstehlich den Zwang verspürt, in solchen Bildern, wie es abermals Walter Benjamin immer noch gültig für heute in der Beschreibung eines Fotos von Dauthendey formuliert hat, ich zitiere „das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute, das Künftige noch heut und so beredt nistet, dass wir, rückblickend, es entdecken können.“ (W. Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, S. 371). Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.