

DER ORBITALE BLICK Der Aufstieg des Auges

(1987)

S. 82-87

In der Ästhetik des Statischen dominiert die Perspektive der Augenhöhe. In der Malerei geschah die Lokalisation des Blicks auf einer horizontalen Ebene, auf dem Niveau des Auges. Der Maler stand oder saß auf dem Felde oder im Atelier vor seiner Leinwand, auf der er die ihn umgebende Welt so repräsentierte, wie sie sich seiner natürlichen, horizontalen Augenhöhe darbot.

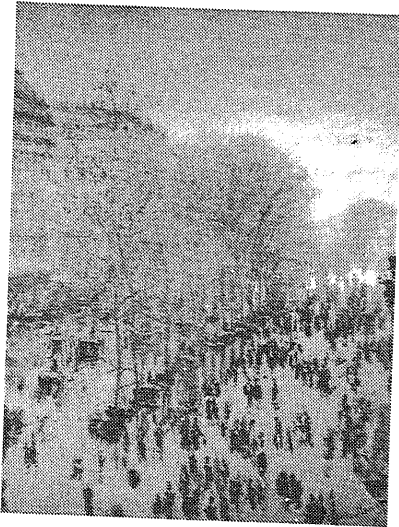
Durch die Fotografie begann die vertikale Lokalisation des Blicks. Der Fotograf konnte Bäume, Dächer und Türme besteigen, da erstens sein Handwerkszeug weniger schwer und daher leichter transportierbar war, und zweitens für die Aufnahme nur ein kurzer Moment nötig war, eine Momentaufnahme, ein beschleunigtes Bild. Für den Maler hingegen wäre es viel schwieriger gewesen, mit seiner schwerfälligen Staffelei Stunden und Tage auf einer Dachrinne oder auf einem Baum zu verbringen, um eine Brücke von oben zu malen. Von diesen Vorteilen beflügelt und von der Absicht besessen, andere, neuartige und bessere Bilder als der Maler dem kaufenden Publikum zu liefern, stiegen die Fotografen immer höher und entdeckten die Luftperspektive. Aus der Horizontalität der malerischen Perspektive kippte der Blick in der Fotografie in die Vertikalität und in die Bewegung nach oben. Nadar, der berühmte Pariser Fotograf, unternahm ab 1858 als erster Flüge im Heißluftballon, um Paris von oben zu fotografieren: Photographie aerostatique (Luftaufnahme). Eines der ersten Gemälde mit Aufsicht und mit deutlicher Diagonal-Komposition war Claude Monets «Boulevard des Capucines» (1873), das bestätigenderweise von Nadars Atelier aus von oben gemalt wurde. Nadars Atelier, wo auch die erste Ausstellung impressionistischer Gemälde stattfand, befand sich auf Nr. 35 des Boulevard des Capucines, auf dem einige Jahrzehnte später (1895) der erste Film der Gebrüder Lumière seine erste öffentliche Vorführung hatte, nämlich auf Nr. 14. Die Befreiung des Auges von der Erdperspektive hat auch Odilon Redon in seiner berühmten Lithographie von 1882 ca. 20 Jahre nach Nadar gezeigt. «Das Auge, wie

Die Befreiung des Auges

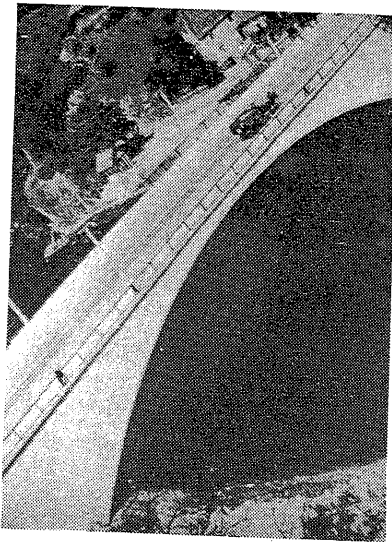
ein seltsamer Ballon, entsteigt in die Unendlichkeit» verdankt wie die ersten Gemälde mit Aufsicht zweifelsohne Nadar und der Vertikalität der fotografischen Perspektive Anregungen. Anzumerken ist auch, daß mit dem befreiten Blick und der losgelösten beschleunigten Perspektive wiederum das Motiv der Unendlichkeit angesprochen wird, das unseren früheren Hinweis bestätigt, daß die Unendlichkeit den gleichen logischen Raum teilt wie die Beschleunigung und die Perspektive.

Aus dem vertikalen Blick entwickelte sich die Diagonalisierung bzw. Kontrakomposition (van Doesburg) des Bildes. Durch die Vertikalität der Aufnahme erhielt die Schräge bzw. Diagonale eine verstärkte Bedeutung in der Bildkomposition. Die Diagonale setzte die schräge Fluchtlinie der Perspektive fort. Der Fluchtpunkt konnte durch verkürzte und besonders schräge Fluchtlinien so schnell erreicht werden, daß man von beschleunigter Perspektive zu sprechen begann. Wie die Fotografen der Frühzeit (nach 1850) vom vertikalen Blick besessen waren, so die Fotografen der Neuen Vision (um 1920) von der diagonalen Sichtweise und der beschleunigten Perspektive.

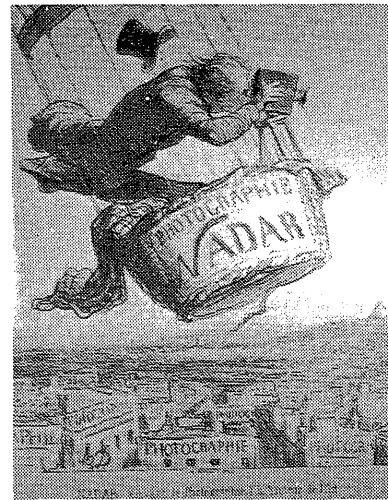
Heute hat das Auge in der Tat Redons Unendlichkeit erreicht. Als elektronisches Satelliten-Auge schwebt es extraterritorial über der Erde und nähert sich dem im Unendlichen liegenden Fluchtpunkt. In dieser orbitalen Perspektive verschwindet der Globus chiricoesk maßstabsverzerrt. Der Raum verlöscht zu Schwarz, er annulliert sich. Der unsichtbare Raum, der Raum der Leere ist der virtuelle Raum des orbitalen Blicks und der Techno-Zeit. Diese Entfesselung des Blicks, die dem Blick erstmals eine totale Panoptik erlaubt, wie sie vom Kubismus und dessen Vielseitigkeit des Blicks um die Gegenstände herum schon angestrebt worden war, spiegelt sich in der entfesselten Perspektive des elektronischen Bildes wieder, wo Gegenstände, Menschen, Logos (Warenzeichen) aus dem Unendlichen (!) hervorschießen und in jeder nur möglichen Perspektive, in einer Art perspektivischer Schleuder, wild herumwirbeln (elektronischer Vortex). In dieser Extase des perspektivischen Schwindels kulminieren der entfesselte Blick, die losgeschleuderten Flucht-



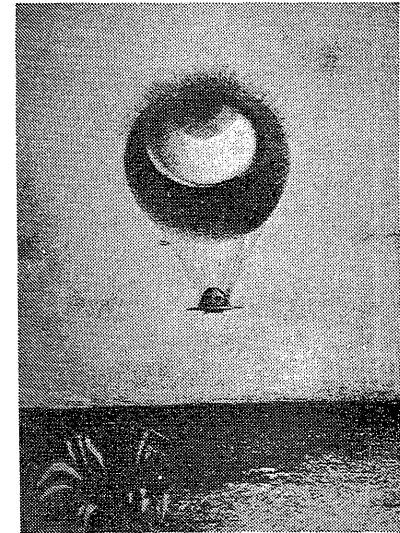
Claude Monet, «Boulevard des Capucines», 1873.



Hans Finsler, «Brücke in Halle», vor 1929.



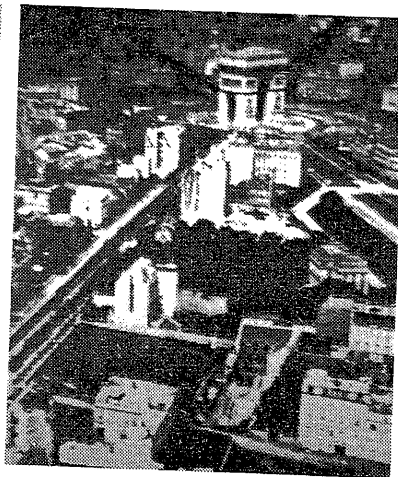
Henri Daumier, «Nadar erhebt die Fotografie auf die Höhe der Kunst», Lithographie 1862.



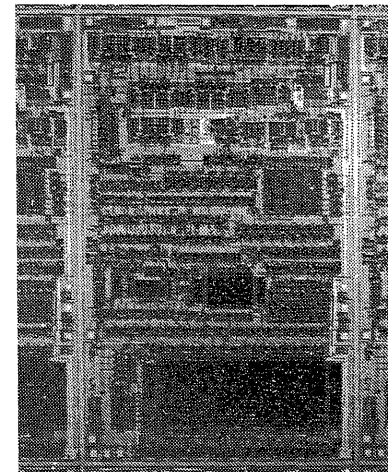
Odilon Redon, «L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini», 1882.



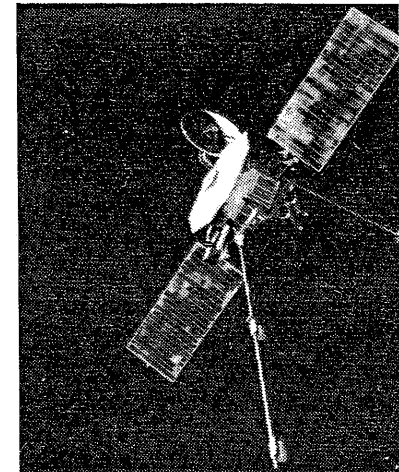
A.L. Coburn, «The Octopus» (Aufsicht), 1912.



Nadar, «Blick auf das Quartier de l'Etoile» (Luftaufnahme), um 1858.



Microchip S 3610 LPC-10 (Digitaler Sprach-Synthesizer), 0,170×0,279 inches, 1982.

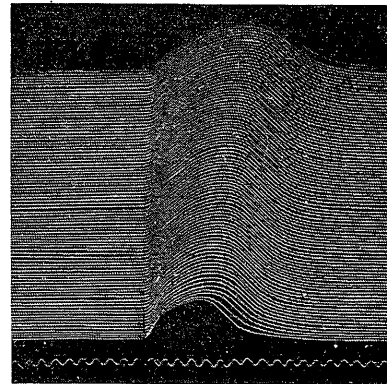


Atlas Satellit, 1966.

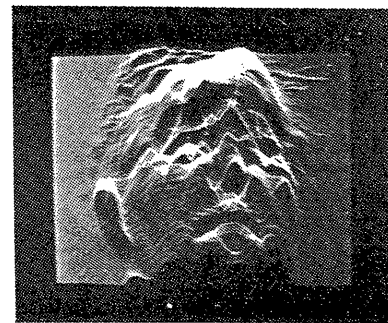
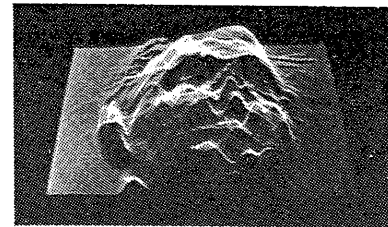
punkte, die beschleunigte Perspektive und das elektronische Bild. Der virtuelle Raum, der gelöschte Raum der Telekommunikation, kann am besten durch die Entwicklung des orbitalen Blicks exemplifiziert werden. Der exterritoriale Blick, den uns die Eroberung des orbitalen Raumes ermöglicht hat, korrespondiert mit jener Beschleunigung, mit der wir in das Innere der Materie, in das unendlich Kleine eingedrungen sind, nämlich die nukleare Beschleunigung, wie sie im Teilchen-Beschleuniger zum Ausdruck kommt.

Die Bewegung des Auges von der malerischen Horizontalität in die fotografische Vertikalität, höher und höher bis das Auge ein Ballon und schließlich ein die Erde umkreisender Satellit, ein orbitales Auge wurde, ist das Endergebnis der beschleunigten Perspektive. Im orbitalen Blick einer Satellitenkamera werden die Dinge kleiner, schrumpft der Raum, werden die natürlichen Skalierungen zerstört. Kontinente werden zu Briefmarken, der Globus wird zu einem Punkt. Eine Stadt schaut in Luftaufnahme wie ein Mikrochip aus und ein Mikrochip leistet in der Tat viele der Operationen einer Stadtbevölkerung. Der Mikrochip ersetzt die Stadt und ist die Stadt. Wenn Skalierungen zerfallen, implodiert der Raum. Er existiert nur mehr als schwarzer Schatten, als Negativ, von dem multiple Bilder, immaterielle Modelle abgezogen werden. Die Summe dieser immateriellen Modelle und variablen Abzüge ist der virtuelle Raum. Die Implosion der Skalierung scheint mir deshalb eine zentrale Trope des elektronischen Bildes zu sein, so wie die Explosion der Perspektive. Denn diese Implosion repräsentiert die Temporalisierung des Raums (Raum als Zeiterfahrung) in der technetronischen (technisch-elektronischen) Ära, wie sie in der tachyonischen digitalen Kunst am besten zum Ausdruck kommt. Erschien es vor einem Jahrhundert, zu Beginn der Ära der Maschinenbeschleunigung, zu Beginn der Techno-Zeit noch als Utopie, in 80 Tagen um die Welt zu reisen, so reist heute der orbitale Satellit in 90 Minuten um die Erde. In dieser orbitalen Beschleunigung verschwindet der Raum. Der Kollaps des Raumes im orbitalen Blick ist symptomatisch für die Telekommunikation und ihren virtuellen Raum (der Leere). Skalierung, Proportion und Perspektive

beschleunigen sich mit zunehmender Entfernung und Telelogie immer mehr, bis zur endgültigen Implosion. Das Verschwinden des Raumes in der Beschleunigung bringt die Priorität der Zeit hervor, die «Chronopolitik» (Virilio) als Basis des elektronischen Bildes. Die digitale Kunst ist daher die Kunst des technetronischen Zeitalters.



E.J. Marey, «Aufzeichnung einer Muskelbewegung. Reaktionen eines Froschbeines auf Reizung durch elektrischen Strom», vor 1868.



Woody Vasulka, Transformations (Rutt-Etra Scan Processor), 1974.