

*Regime des Image : Peter Weibel und Gerhard Richter (1992),
Bern, 2007*

Vom Regime der Repräsentation in Kunst, Wissenschaft und Massenmedien (2003)

Peter Weibel

S. 199 - 209

Die abstrakte Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts war bekanntlich ein Ausdruck der Krise der Repräsentation. Um 1915 erklärte Malevich mit seiner suprematistischen Malerei die endgültige Verweigerung, die reale Objektwelt auf einem Tafelbild abzubilden. Seine Lösung war die geometrische Abstraktion, die sogar die Farbe verweigerte und nur die Nichtfarben Schwarz und Weiss verwendete, um einen Nullpunkt der Malerei zu erreichen. Ebenfalls um 1915 löste Duchamp die Krise der Repräsentation, indem er die Malerei endgültig verliess und jegliche Abbildung der Objektwelt ausschloss, aber nicht in die Abstraktion entfloh, sondern die Objektwelt durch seine Ready-mades gleichsam verdoppelte. Malevich und Duchamp verweigerten mit entgegengesetzten Strategien die Abbildung der Gegenstände. Die gegenstandslose Welt der suprematistischen Malerei ist die eine mögliche Antwort auf die Krise der Repräsentation, das Duchampsche Zeigen der Gegenstände als Gegenstände, ohne ihre Abbildung, ist eine andere mögliche Antwort auf die Krise der Repräsentation. In beiden Fällen ist das Bild des Gegenstandes verbannt. Allerdings verbannte Malevich nicht wirklich das Bild, denn er malte ja noch immer, wenn auch abstrakte, Bilder, und Duchamp verbannte nicht wirklich den Gegenstand, denn er zeigte ja die Gegenstände als solche in ihrer Erscheinung. In beiden Fällen geht es also nicht um die Krise des Tafelbildes und nicht um die Krise der Gegenständlichkeit, sondern nur um die Krise der Repräsentation. Das Regime der

Repräsentation wird angegriffen, nicht das Bild selbst und nicht der Gegenstand. Erst 1921 hat Rodchenko mit den ersten monochromen Tafelbildern der Malereigeschichte das wirklich «letzte Bild, das je ein Maler ausführen wird» gemalt und das Bild angegriffen und sich daher anschließend der Fotografie und der Möbelkonstruktion zugewandt. Mit ihm hat die Malerei als Kunst der Abbildung beziehungsweise der Repräsentation zum ersten Mal ihr Ende erreicht.

Diese Problematik des letzten Tafelbildes hat 1923 Nikolai Taraboukine im vielleicht besten Buch zur Krise der Repräsentation unter dem Titel «Das letzte Bild. Vom Tafelbild zur Maschine» (*Le Dernier Tableau. Du Chevalet à la Machine*, Neuauflage 1972) aufgegriffen. Dieses Buch war ein Manifest des Produktivismus, das nach einer detaillierten und präzisen Analyse der Probleme des Suprematismus und russischen Konstruktivismus nach einem Ausweg aus der Krise der Repräsentation suchte. Das Buch beginnt mit einer Diagnose der Krise der Kunst in Europa, die durch den Verlust der illusionistischen Repräsentation verursacht worden war. Weiter untersucht er auch die Krise der reinen Form bei den «absurden Suprematisten» und «naiven Konstruktivisten», deren laborhaften Versuche auf der Oberfläche des Tafelbildes steckenblieben und jeglichen Zweck verfehlten. Er zeigte, wie die Suprematisten sich in theoretische Widersprüche verwickelten und verwarf daher die Flächenmalerei zur Gänze. Er akzeptierte auch nicht den Tatlinischen Weg der Materialkultur seit 1914, nämlich die Farbe durch Materialien wie Glas, Holz < Metall zu ersetzen, da doch diese den Künstler nicht von den Konventionen der Form und Komposition schützten. Jede piktoriale Form ist für ihn im Wesen repräsentativ, egal ob sie reale Objekte repräsentiert wie bei den Naturalisten und

den Impressionisten oder ob die piktoriale Form gegenstandslos ist wie bei den Kubisten, Futuristen und Suprematisten. Die repräsentative Natur der piktorialen Malerei ist nicht zu tilgen, daher kann ein Maler wenn er sich wirklich der Repräsentation entledigen wolle, dies nur erreichen durch die Destruktion des Bildes und seinen Selbstmord als Maler. Deshalb kommt er auf Rodchenkos von ihm selbst so genanntes «letzte Gemälde» zu sprechen. Wenn die Malerei aufhört zu repräsentieren, verliert sie gemäss Taraboukine ihren inneren Zweck. Laborhafte Versuche nackter Leinwände und leerer Formen haben die Kunst in einen Zirkel eingesperrt, der ihren Fortschritt verhinderte und zu ihrer Verarmung führte. Daher versuchte er die Krise der Kunst und der Repräsentation durch einen Ausstieg aus dem Bild und aus dem Museum zu erreichen. Die Kunst des Tafelbildes war für ihn unweigerlich Museumskunst. Die Lösung der Krise der Kunst lag also in einer Verwerfung der Kunst des Tafelbildes, eingesperrt in Museen und behindert durch seine Produktionsmittel. Er suchte nach einem authentischen Realismus, in dem die Formen der Kunst durch nützliche Produkte und durch Formen des Lebens ersetzt werden. Die Krise der Kunst kann also nicht durch den Tod der Kunst behoben werden, sondern durch die Transformation des ganzen Lebens in ein Feld der Kunst.

Auf der Suche nach Gründen, welche die Krise des Tafelbildes und die Krise der Repräsentation, genauer gesagt, die Krise der Repräsentation in der Malerei, ausgelöst haben mögen, fällt es nicht schwer, auf das autoritative Paradigma der Fotografie seit 1840 zu verweisen, das der Malerei das Monopol auf Repräsentation absolut streitig gemacht und weggenommen hat. Bis dahin konnte sich die Malerei im Regime der Repräsentation als Alleinherrscher

sonnen. Die Malerei war eine Disziplin, eine Expertise, ein Regelsystem, eine Bildmaschine, die alleine imstande war, die Gegenstandswelt abzubilden. Mit der Entdeckung der Fotografie tauchte eine Bildmaschine auf, welche die Aufgabe der Repräsentation besser, objektiver, schneller übernehmen konnte als die Malerei. Rodchenkos Schlachtruf «keine Darstellung mehr» ist ein Echo dieses verlorenen Krieges zwischen Fotografie und Malerei. Die Präsentation von Objekten wie bei Duchamp und die Nichtrepräsentation von Objekten wie bei Malevich sind die künstlerischen Konsequenzen des Sieges des fotografischen Paradigmas: die Fotografie wird zum Statthalter, Meister und Medium der Repräsentation.

Wenn wir also dem Wege Taraboukines folgen wollen, einen Ausweg aus der Krise der Kunst und der Repräsentation zu finden, dürfen wir also nicht allein im Feld des Tafelbildes und der Kunst bleiben, sondern in der Tat danach suchen, welche Konsequenzen die Einführung des fotografischen Paradigmas auch jenseits der Transformationen der Kunst hinterlassen hat. Diese Konsequenzen können in drei Kategorien vorläufig zusammengefasst werden: 1. Die Entwicklung des interaktiven beobachterabhängigen Kunstwerkes. 2. Die Entwicklung der Massenmedien vom Fotojournalismus zu Film und Fernsehen. 3. Die Entwicklung des wissenschaftlichen Bildes. In all diesen drei Kategorien hat das Regime der Repräsentation sich machtvoll weiterentwickelt. Man kann sogar sagen, in dem Masse, wie die Repräsentation mit der Malerei des 20. Jh. einen Abstieg erlebte, in dem Masse erlebte sie in den Massenmedien und in der Wissenschaft einen unglaublichen Aufstieg. Sie verwandelte sich zum Teil von einer illusionären Repräsentation zu einer konstruktiven und wahren Repräsentation.

Der von der inneren Logik der Kunst selbst produzierte Selbstmord der Malerei der Avantgarde zu Beginn des 20. Jh., wiederholte sich zur Mitte des 20. Jh., bei der Neo-Avantgarde, mit einer interessanten und relevanten Verschiebung. Die Krise der Repräsentation, welche die Abstraktion hervorgebracht hat, wurde zur Krise der abstrakten Kunst, welche die Aktion hervorbrachte. 1948 publizierte Clement Greenberg den Essay «The Crisis of the Easel Picture». In Bezug auf Mark Tobey, Jackson Pollock und andere schrieb er «for in using the Easel picture as they do – and cannot help doing – these artists are destroying it.» Die Fläche des Tafelbildes wurde beim Action-Painting zur Arena der Aktion. Nach der Aktion auf der Leinwand und vor der Leinwand (Schaumalen) kam es zur Aktion ohne Leinwand.

Um 1960 hat die Kunst begonnen sich als Feld von Bildern, Objekten zu erweitern in ein Feld von Texten, Konzepten, Anweisungen, Ereignissen und Aktionen. In der Publikation *Opera aperta* (1962) hat Umberto Eco die beginnende Öffnung des modernen Kunstwerkes: durch die Unendlichkeit der Interpretation und die Freiheit des Interpreten, die er insbesondere an den Werken der musikalischen Moderne und der modernen Literatur beobachtete, beschrieben. Die drei Konstanten des klassischen Kunstwerkes, der Autor, der Betrachter und der Werkbegriff wurden radikal erweitert. Der passive Beobachter wurde ein Mitspieler, ein Co-Autor, ein Teilnehmer bei der Kreation des Kunstwerkes. Besonders die neuen Technologien der Medienkunst, von Closed-Circuit Video-Installationen bis zu Virtual-Environments, ermöglichten die Generierung und Steuerung der digitalen Bildwelten via Schnittstellen durch den Bildbetrachter. Das bisherige Fenster des Bildes auf einen gefrorenen Zustand der Welt erweiterte sich zu einer Tür, die

Eintritt gewährte in eine multi-sensorische, beobachterabhängige Ereigniswelt. Interaktivität ermöglichte insbesondere in der Medienkunst der 1990er Jahre neue Formen im Umgang mit der repräsentativen Funktion des Bildes. Das Kunstwerk als autonomes ästhetisches Objekt, als geschlossenes System wurde aufgebrochen zu einem offenen System und Handlungsfeld, in dem neben den Objekten auch Menschen und Aktionen als Aktanten der Kunst gleich mächtig vertreten sind. Nicht nur Objekte wie Bügeleisen, Betten, Urinoirs, Herde konnten kunstfähig sein, sondern auch die damit verbundenen Aktivitäten wie kochen, pissen, schlafen, bügeln. Die Repräsentation von Realität wurde ersetzt durch die realen Aktionen selbst. Das Duchampsche Konzept wurde also vom Objekt zur Aktivität erweitert und heute befindet sich die Kunst in einem Rahmen der Repräsentation, der über den Repräsentationsrahmen des Tafelbildes weit hinausgeht. Selbst soziale Handlungen, Interventionen im sozialen Feld und im öffentlichen Raum können den Status von Kunst gewinnen. Offene Praktiken zusammengesetzt aus verschiedensten Aktanten, Objekten und Materialien ersetzen das offene Kunstwerk. Wir können daher davon ausgehen, dass die Idee der Moderne, die mit den diversen Krisen der Repräsentation durch das Tafelbild verbunden ist, ausläuft.

Das mit dem fotografischen Bild explodierende Universum der technischen Bilder hat eine neue Klasse von Experten hervorgebracht, welche parallel zur Entwicklung der Krise der Repräsentation in der Bildenden Kunst (durch die etwas obsoletere handwerkliche Technik des Tafelbildes) geradezu einen Triumph der repräsentativen Fähigkeiten des technischen Bildes entwickelte und zwar bei der Bildproduktion der Massenmedien und der Wissenschaft.

Noch um 1800 hatte die Wissenschaft eine ikonoklastische

Tendenz, die beispielsweise im Werk *Mécanique analytique* (1788) von Joseph-Louis Lagrange kulminierte, der auf der Suche nach der idealen mathematischen Form jedes Bild und jedes grafische Symbol ablehnte: «Man wird in diesem Werk keine Abbildungen finden. Die Methoden, die ich vorstelle, brauchen weder Konstruktionen noch geometrische oder mechanische Argumente, sondern nur algebraische Operationen.» Mit der Ankunft der Fraktale (Benoit M. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*, 1982) erleben wir eine triumphierende Rückkehr des Bildes in den mathematischen Wissenschaften, in denen seit dem PC die Visualisierung wissenschaftlicher Daten eine ausserordentlich grosse Rolle beim Erkenntnisprozess spielt. Von computergestützten Beweismethoden in der Mathematik bis zur Computertomographie in der Medizin sehen wir eine bildfreundliche Wissenschaft, welche dem Regime der Repräsentation vertraut. Das Bild in der Kunst hat seine Verpflichtung zur Repräsentation aufgegeben, 1. weil es das Monopol verlor und 2. weil die neuen Repräsentationsverfahren der technischen Bildapparate erfolgreicher waren. Ist die Bildkunst und mit ihr die Medientheorie bildkritisch geworden, umarmt die Wissenschaft in Kontrast dazu voll Vertrauen die Optionen, welche technische maschinenbasierte Bilder für die Repräsentation von Realität gewähren. Aber bereits im 19. Jh. begannen die Naturwissenschaften, mit Hilfe von Skizzen, Zeichnungen und von technischen Apparaten abgeleiteten Bildern die Funktionsweise der Wirklichkeit zu erforschen und vertraute dabei auf die repräsentative Kraft des Bildes. Heinrich Hertz hat um die Weihnacht 1887 in Karlsruhe mithilfe von Labornotizen Scheinbilder von elektromagnetischen Wellen gezeichnet, welche es ihm ermöglichen die Wellennatur der Elektromagnetizität und deren Existenz zu behaupten bzw. nachzu-

weisen. Auch C.T.R. Wilson war einer jener zahlreichen Physiker, der mithilfe von Zeichnungen in seinen Notizbüchern den Weg der Strahlen in der Wolkenkammer ab 1895 studierte. Als Begründer der Bildwissenschaft in den Naturwissenschaften kann Santiago Ramon y Cajal betrachtet werden, der ab 1890 in zahlreichen und äusserst präzisen Abbildungen das neuronale Netz des Gehirns Schicht für Schicht zeichnete. Vor ihm glaubten die meisten Forscher, dass das Nervensystem ein kontinuierliches Netz von Zellen war. Die metikulösen Zeichnungen von Ramon y Cajal erlaubten ihm die Entdeckung, welche die Struktur und Funktion des Nervensystems grundlegend anders sah. Cajal schlug vor, dass jede Zelle eine selbstständige Einheit ist, die in Synapsen endet, wodurch die Nervenimpulse von einer Zelle zur anderen transportiert werden. Von diesem Erfolg ausgehend leiteten die Bilder und die bildgebenden Verfahren seit Röntgens Entdeckung der nach ihm benannten Strahlen (1895) eine neue Ära in der Medizin ein: die Bilddiagnostik. Erstmals wurde es möglich, in das Innere des Körpers zu blicken und eine visuelle Repräsentation von noch so kleinen Körperelementen zu erreichen, ohne ihn dabei zu verletzen. Die Röntgenstrahlen und ähnliche technische Verfahren führten zu einer Revolution in der Medizin, wo die repräsentativen Fähigkeiten des Bildes, der Glaube an die repräsentative Funktion und Mächtigkeit des Bildes dazu dienten, Diagnosen herzustellen, welche die Therapie bis hin zur Operation entscheidend beeinflussten. Die Einführung eines Herzkatheters, erstmals 1929 durch Werner Forssmann an ihm selbst, kontrolliert durch Röntgenstrahlen, war ein revolutionäres Signal für die repräsentative Macht der technischen Bilder. Mit fortschreitender Verbesserung der Bildtechnologien wurde die Nutzenanwendung der bildgebenden

Verfahren als diagnostisches Instrumentarium immer erfolgreicher. Von der Magnetresonanztomographie (seit 1984) bis zur Computertomographie, von der Positronenemissionstomographie (1975) und weiteren nuklear-medizinischen Verfahren wie die Single-Photon-Emission-Computertomographie, welche die Strahlen aufzeichnen, die dem Körper zugeführte kurzlebige radioaktive Substanzen aussenden, bis hin zur Stereolithographie, welche dreidimensionale Rekonstruktionen ermöglicht, und zur Echokardiographie bzw. Ultraschalluntersuchung, die erlaubt am Monitor die Funktionen des Herzens zu studieren, von der digitalen Subtraktionsangiographie, welche die Blutgefässe von dem umliegenden Gewebe isoliert darstellt, bis zur Szintigraphie und zur Endoskopie (koloskopische Untersuchungen des Verdauungstraktes) sehen wir Beispiele, welche die Möglichkeiten der Bilddiagnostik, insbesondere seit der Einführung der Computertechnologie um 1970, entscheidend erweitert haben, da aus den gewonnenen Datensätzen Tomographien, das heisst Schnittbilder quer durch den Organismus sowie dreidimensionale Volumenmodelle in immer höherer Detailgenauigkeit errechnet und schliesslich auch Funktionsabläufe im Körper filmisch dargestellt werden können.

Die Wissenschaft hat das Bild und seine repräsentativen Fähigkeiten mächtig weiterentwickelt, das Regime der Repräsentation in unendliche Makrowelten (Galaxien und Sternennebel) und Mikrowelten von molekularer und atomarer Struktur (siehe die Bilder der Nanotechnologie, wo bereits einzelne Atome zu Buchstaben gefügt und mithilfe von Raster-Tunnelmikroskopen auch gezeigt werden können, Don Eiglers IBM Bild von 1989) ausgedehnt. Unsere technische Welt ist ohne die repräsentative Genauigkeit der technischen Bilder und der bildgebenden Verfahren,

von Satellitenbildern bis zu Computerszintigraphien, gar nicht mehr vorstellbar. Das Leben vieler Menschen und das Funktionieren grösster sozialer Einheiten ist von diesen technischen Bildern mit ihrer repräsentativen Präzision abhängig geworden. Das Vertrauen in die repräsentative Funktion der Bilder ist in der technischen Welt grösser denn je, *conditio sine qua non*. Daher kann es durchaus der Fall sein, dass die Menschheit die Bilder der Wissenschaft in Zukunft für ihr Leben wichtiger empfinden wird als die Bilder der Kunst. Die Kunst läuft Gefahr, wegen ihrer obsoleten Bildtechnologie und Ideologie selbst obsolet zu werden, wird zumindest von einer Marginalisierung bedroht, wenn sie nicht versucht, mit der neuen Rolle der Bilder in den Wissenschaften und den Massenmedien auf neue Weise zu konkurrieren. Die Massenmedien, die Naturwissenschaften und die Kunst werden hinsichtlich der Bilder in Zukunft zu konkurrierenden Einzugsgebieten.

Eine ähnliche Entwicklung wie in der Wissenschaft haben die repräsentativen Bilder auch in den Massenmedien. Von Plakaten, Magazinen, Fernsehen bis zu Filmen überschwemmen täglich unsere Augen Bilder, deren Vertrauen in die Repräsentation nicht nur ungebrochen ist, sondern die jeweils versuchen, sich in ihrer repräsentativen Funktion zu übertrumpfen. Besonders seit den Möglichkeiten der Computergrafik (ebenfalls ab den 1960er Jahren) steigern sich die Technologien des *Trompe-l'oeil*, die dazu dienen, unwirkliche Szenen immer realistischer erscheinen zu lassen. Auch hier handelt es sich in gewisser Weise um bilddiagnostische Verfahren. Allerdings dienen hier nicht die Bilder zur Diagnostik der Symptome wie in der Medizin, sondern die Bilder sind selbst die Symptome, mit denen die Diagnostik des Realen begonnen werden kann. Es bedarf allerdings eines grösseren theoretischen Instrumentariums,

um die repräsentative Funktion der technischen Bilder der Massenmedien zur Diagnostik der Zeit und der Wirklichkeit verwenden zu können. Aber sowohl im Falle der Wissenschaft wie auch im Falle der Massenmedien wird die Bildwissenschaft zu einer Wissenschaft der Symptomatologie. Die Bilddiagnostik, die Diagnose der Wirklichkeit mithilfe von Bildern, spielt in den Naturwissenschaften, in den Massenmedien, wenn auch mit unterschiedlichen Methoden, eine zentrale Rolle. Das Feld des Spektakels wird paradoxerweise immer mehr zum Feld der Kunst. Die Gesellschaft des Spektakels wandelt sich zu einer Gesellschaft der Symptome. Bei diesem Transformationsprozess der Nachmoderne können die technischen Bilder grosse diagnostische Dienste leisten. Deswegen werden sie immer unverzichtbarer. Eine künftige Bildwissenschaft muss daher die Bilder der Wissenschaft inkludieren. Kunstgeschichte ist ohne Technikgeschichte und Wissenschaftsgeschichte nicht mehr vorstellbar, sondern nurmehr als operative Einheit zu vollziehen.