

in: Bredekamp, Horst und  
Gabriele Werner (Hg.) 2003:  
Oberflächen der Theorie,  
Bildwelten des Wissens.  
Kunsthistorisches Jahrbuch  
für Bildkritik, 1,2:  
Akademie-Verlag, S. 117-119

### Bücherschau: Rezensionen

David Gugerli, Barbara Orland (Hg.): *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich: Chronos, 2002.

Der Alltag ist nicht kunsthistorisch. Wir fragen gewöhnlich nicht nach der Bildtradition unserer Landkarten, nicht nach der Stilgeschichte von Tomographien, nicht nach der Ikonographie von Börsenkursen und nicht nach Wirklichkeit unserer Urlaubsfotos. Aber wir erkennen sofort, wo welche Vegetation herrscht, 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‘ von (zumeist technischen) Bildern, deren sich eine bemerkenswerte Konferenz der ETH Zürich im November 2000 angenommen hat. Der Tagungsband *Ganz normale Bilder* ist nun 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. Evidenz ist das, was die Repräsentationsverhältnisse immer schon als gesicherte konstatiert und in der Illusion der Unproduziertheit jeden Diskurs stillstellt. 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 durch historische Aufzeichnungs- und Beobachtungstechniken ebenso geprägt, wie diese auf die Konstitution des Gegenstands selbst wirken. Ob Ozeanographie, Tomographie, Ökonomie oder Ökologie — oft genug erzeugen gerade die kompliziertesten bildgebenden Verfahren die scheinbar ‚normalsten‘ Bilder. 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, 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 klare Schnitte und Höhenlinien, aus tausenden Fragebögen Meinungen und Trends und aus vielen singulären Bilanzen wenige Indekskurven. Alle diese Verfahren basieren auf Tilgungen und werden darin produktiv und selbst erfinderisch: Gelöscht wird das ~~einzelne Ereignis, 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 deren Möglichkeiten. Sie verweist auf kein Gänseblümchen, sondern vielleicht auf die Gänseblümchenwahrscheinlichkeit eines bestimmten Ortes von 74 Prozent. Normale Bilder erzeugen damit permanent virtuelle Objekte, deren seltsamer Status zwischen Potenzialität 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. Ihre 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 trieggerte zugleich auch den Alltag von Kliniken und die so genannte ‚Krankenwartung‘. Ähnliches gilt auch für die Normalisierung des Blicks auf die Alpen seit dem 19. Jahrhundert (Daniel Speich). Blickhilfen rahmen, verdichten und serialisieren die Sehenswürdigkeiten und lassen sie erst als solche erkennen. Solche historischen Normalisierungsleistungen müssen 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 evidentes ‚Ereignis‘, 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-ten Bilder ergeben, sondern immer nur als Farce bekannter erscheinen. Eine Ikonographie des Computerbildes wird deshalb zum melancholischen Unternehmen, weil sie die algorithmischen Standards der Bild-erzeugung 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.

Claus Pias