

Martin Scholz (Hg.)

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 12

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16589>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scholz, Martin (Hg.): *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 12*, Jg. 6 (2010), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16589>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=42

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Ausgabe 12 vom 15. 12. 2010

Image 12

Inhalt

Martin Scholz	2
<u>Von Katastrophen und ihren Bildern</u>	
Stephan Rammler	15
<u>Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation</u>	
Klaus Sachs-Hombach	27
<u>Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen.</u>	
Rolf Nohr	36
<u>Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten.</u>	
Sabine Foraita/Markus Schlegel	53
<u>Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?</u>	
Rolf Sachsse	66
<u>How To Do Things With Media Images.</u> <u>Zur Praxis positiver Transformationen stehender Bilder.</u>	
Hans Jürgen Wulff	74
<u>Zeitmodi, Prozesszeit: Elementaria der Zeitrepräsentation im Film</u>	
Anna Zika	86
<u>gottseidank: ich muß keine teflon-overalls tragen.</u> <u>mode(fotografie) und zukunft</u>	
Martin Scholz	105
<u>Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen.</u>	
<u>Impressum</u>	113

Martin Scholz

Von Katastrophen und ihren Bildern

Abstract

Are pictures able to pass on an imagination of future? Can they pass on an imagination of future in not only the well-known manner of puffing up catastrophes, but by emphasizing the positive aspects of future changes? The living conditions of many people are changing rapidly, especially in the developing countries. Both, the material and the cultural foundation for a mutual and beneficial cooperation on this planet are decreasing. This publication enquires about the general and the special ability of pictures: the ability to escort a cultural transformation process and the ability possibly to change this transformation process into something which is considered positive. Especially the genuine picture assisted communication as well as the development of a collective visual reference frame is discussed.

Können Bilder eine Vorstellung von Zukunft vermitteln? Können sie dieses nicht nur in der bekannten, Katastrophen aufplusternden Weise, sondern in einer, die positiven Aspekte von Veränderung zeigenden Form? Die Lebensbedingungen vieler Menschen, insbesondere in den Entwicklungsländern, ändern sich rapide, die materiellen und kulturellen Grundlagen eines einvernehmlichen und gedeihlichen Miteinanders auf diesem Planeten schwinden. Dieses Themenheft fragt nach den grundsätzlichen und speziellen Möglichkeiten von Bildern zur Begleitung und ggf. positiven Veränderung des kulturellen Transformationsprozesses. Hierbei werden insbesondere die genuine Kommunikation mit Bildern sowie die Entwicklung eines kollektiven visuellen Referenzrahmens, diskutiert.

1. Die Kernfrage – Bilder der Zukunft!?

Alle Prognosen der heutigen Gesellschaft und der sie tragenden Wirtschaftsform deuten auf massive Veränderung unseres kulturellen Umfeldes, wir erleben hautnah die Transformation hochentwickelter Kollektive. Globalisierte Wirtschaftskreisläufe und Umweltveränderungen, das Wegbrechen lokaler Sicherungssysteme, Naturkatastrophen und die Gefahr von Gewaltexzessen zur Lösung von Ressourcenkonkurrenz (Wasser, Öl, Nahrung und Bildung) sind die bestimmenden Faktoren der kommenden einhundert Jahre. Spannend ist, dass die Individuen einerseits Betrachter, Konsumenten und Ausgelieferte sind, andererseits zwangsläufig zu aktiven Akteuren der kulturellen Transformationen werden müssen. Anderenfalls schwinden die Chancen einer (positiven) Transformation rapide, so wie bspw. der Ausstieg aus der automobilen Kultur nur über den individuellen ›Verzicht‹ auf den immer verfügbaren ›Fetisch‹ (Harald Welzer) realisierbar sein wird.

Das spezielle Augenmerk dieser Publikation richtet sich auf das Bild als Vermittlungsmedium von Zukunft. Bisher wird das kulturelle Phänomen der Transformation zwar durch Bilder der Zerstörung, Gewalt und Katastrophen illustriert, die Bilder eines (vermuteten) positiven Ausganges fehlen jedoch in der Diskussion [Die hier behandelte Themenstellung resultiert aus vielen Gesprächen mit dem Gründungsdirektor des Institutes für Transportation Design (ITD) der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig, Stephan Rammler, der dort seit 2009 den Forschungsschwerpunkt ›Kulturelle Transformation‹ aufbaut.].

Es gibt so gut wie keine Bilder einer positiven Transformation dieser Gesellschaft in eine Kollektivform, die mit weniger Material effizienter und gerechter wirtschaftet. Bei einem zweiten, eher grundsätzlichen Blick ist zudem das Manko festzustellen, dass Bildhersteller wie -anwender über kaum eine Möglichkeit zur Darstellung von Zukunft überhaupt verfügen. Wenn es aber keine solchen Bilderformen bzw. Visualisierungsarten gibt, können Menschenkollektive, insbesondere die medienorientierten westlichen Gesellschaften mit ihren differenzierten Milieus, dem ständigen Kampf um die Aufmerksamkeit des Publikums und der Rivalität der Medien untereinander, nur schwer motiviert, informiert und diskursiv mitgenommen werden. Es ist zu vermuten, dass ohne den gezielten Einsatz von Bildern die Zukunft selber undiskutiert bzw. unangeschaut bleiben und damit die Gestaltung der gemeinsamen Zukunft verlustbehaftet sein wird.

Die erste Arbeitsthese dieser Publikation lautet: Sollten die Menschen eine positive Wendung der transformatorischen Entwicklungen beabsichtigen, kann auf Bildmedien (Standbild, Animation, Film) nicht verzichtet werden.

Die zweite Arbeitsthese geht davon aus, dass keine Bildtypen und Themengruppen für die Darstellung einer positiven kulturellen Transformation existieren.

Als dritte Arbeitsthese wird die Fragestellung bearbeitet, dass so gut wie keine Bildherstellungsmethoden zu identifizieren sind, die Zukunft angemessen (in Bezug auf die kulturelle Transformation) vermitteln könnten.

2. Klima, Kriege, Katastrophen

Die aktuellen Veränderungen in der Welt sind, und das zeichnet sie im Vergleich zu früheren Prozessen aus, rasant und finden mehr oder minder gleichzeitig statt. Diese globalen, ineinander verschränkten Prozesse betreffen Klimaveränderungen, Migrationsbewegungen, Sozialsysteme, Rohstoffversorgung und Kriege mit ihren unterschiedlichen Motivationen und Ausprägungen.

Die Klimaveränderungen betreffen den erwarteten deutlichen Anstieg des Kohlendioxids in der Atmosphäre, einer damit verbundenen Erwärmung der Weltmeere sowie der Erdatmosphäre. Diese Veränderungen korrelieren mit der Zunahme von Extremwetterlagen und einer damit verbundenen Zerstörung von Küsten- und Flussregionen, der Verwüstung von Bergtälern durch Lawinen- und Moränenabgängen, der Versteppung fruchtbarer Böden, dem Tod und der Vertreibung von großen Menschengruppen sowie der Vernachlässigung der bisherigen Infrastruktur dieser Kollektive wie bspw. Verkehrswege, Elektrizitätsnetze, Trinkwasserversorgung oder der staatlichen Daseinsfürsorge.

2005 zerstörte der Wirbelsturm Katrina weite Teile von New Orleans. Unabhängig von den Fragen einer mangelhaften Vorwarnung, unsicherer Dämme und eines schlechten Krisenmanagements sind die Folgen des Ereignisses nachhaltig. Bis 2008 kehrten 250 000 ehemalige Bewohner nicht mehr in die Stadt zurück, genauer gesagt 1/3 der weißen Bevölkerung und 3/4 der schwarzen Bevölkerung haben sich nicht mehr in New Orleans angesiedelt. Der Wirbelsturm hat daher nicht nur die gebaute Stadt zerstört, sondern zugleich die urbane Sozialstruktur, also die wirtschaftliche, politische, intellektuelle und kulturelle Realität von New Orleans nachhaltig verändert.

Die globalen Migrationsbewegungen umfassten nach Angaben des Roten Kreuzes allein in 2008 rund 25 Millionen Klimaflüchtlinge, für das Jahr 2050 geht die Organisation von weltweit 50-200 Millionen Flüchtlingen aus, die vor den Auswirkungen klimatischer Veränderungen (Dürre, Überschwemmungen oder Missernten) fliehen werden. Hinzu kommen Wanderungsbewegungen großer Bevölkerungsteile innerhalb nationaler Territorien bzw. über regionale Grenzen hinweg. Beispielhaft soll hier an die Flucht von rund 2 Millionen Menschen innerhalb von 4 Wochen im Jahr 2009 aus dem pakistanischen Swat-Tal erinnert werden. (Bild-) Historisches Beispiel ist die Migration von Farmarbeitern während der großen Depression der 20er und 30er Jahre des letzten Jahrhunderts in den USA. Alle Migrationsbewegungen sind konfliktreich. Die grenzüberschreitenden Wanderungsbewegungen von Volksgruppen werden häufig zu Auslösern neuer Konflikte in Bezug auf Nahrungsversorgung, Heilfürsorge, Suche nach dauerhaften Arbeitsmöglichkeiten und führen ggf. zu neuerlichen ethnischen Konflikten, wenn aus bisherigen Minderheiten nun territoriale Mehrheitspopulationen werden, wie bspw. in Afrika der Großen Seen. Die globalen Migrationsbewegungen, d. h. über Kontinente hinweg, führen neben der prinzipiellen Versorgungsproblematik u. a. zu kulturellen Anpassungsproblemen, einer problematischen Diasporabildung ohne Integration, der mafiaähnlichen Finanzierung von Terrorgruppen und generellen Menschenrechtsproblemen.

Der drohende Zusammenbruch der westlichen Sozialsysteme resultiert aus einer zunehmenden Überalterung dieser Gesellschaften, die sich in steigenden Rentenkosten und der abnehmenden Versorgung der Älteren manifestiert, einer zunehmend ungleichen Verteilung von Arbeit und Einkommen sowie der ungleichen Finanzierung der Sozialkosten, bspw. für die Bankenkrise 2009.

Neben der Frage einer Verteilung der Aufgaben und Lasten zwischen den Generationen steht also ein Verteilungskampf zwischen gesellschaftlich höchst ungleich aufgestellten Gruppen (wirtschaftliche Funktionsebenen, unterschiedlicher Zugang zu Bildung, differenzierter politischer Einfluss, kulturelle Leitfunktionen) zu befürchten.

Eine Reihe von Autoren, insbesondere die kulturwissenschaftlich bzw. sozialpsychologisch ausgerichteten, wie bspw. Harald Welzer, (*Klimakriege*, 2008), Claus Leggewie & Harald Welzer, (*Das Ende der Welt, wie wir sie kannten*, 2009), J. H. Kunstler (*The Long Emergency*, 2005) oder Jared Diamond (*Kollaps*, 2005) sprechen von bevorstehenden kriegerischen Auseinandersetzungen um Ressourcen. Das betrifft neben Öl, Gas, Uran gerade auch Wasser und das zunehmend knappe Land. Ursache hier sind u. a. die ›ungleiche‹ Verteilung von natürlichen Ressourcen wie bspw. die fossilen Energieträger, Wasservorkommen, fruchtbare Böden und die strategisch wichtigen Rohstoffe für die industrielle Hochtechnologie.

Die kriegerischen Auseinandersetzungen werden neben Dauerkriegen zwischen Nationalstaaten und ihren Koalitionen zunehmend in Form von Bürgerkriegen stattfinden, an denen wirtschaftlich interessierte Parteien (Warlords, Firmenkartelle, Drogenproduzenten) beteiligt sind, die keine Motive für die Beendigung dieser Auseinandersetzung haben, bspw. im Kongobecken oder in Afghanistan. Weiterhin werden jene Formen der gewaltsamen Auseinandersetzungen zunehmend relevant, die religiöse, ethnische oder weltanschauliche Motive nutzen, um asymmetrische Kriege/Terrorismus zu führen. Hier kann den hoch spezialisierten westlichen Gesellschaften mit relativ wenig Aufwand (Bio- und Chemiewaffen sowie Selbstmordattacker) relativ viel Schaden zugefügt werden.

Auch bei einer relativ nüchternen Aufzählung der Problemlage drängt sich das Bild einer bevorstehenden und unabwendbaren ›Katastrophe‹ auf. Dieser Begriff steht für eine totale Zerstörung der Welt (wie wir sie kennen), die Aufhebung aller bisherigen (kulturellen) Regeln und für den Untergang (der Menschheit) schlechthin. Was hierbei aus dem Blickwinkel gerät, ist der Hinweis, dass viele der oben genannten Prozesse – unabhängig, ob sie CO₂-Emissionen, Verteilungskonflikte, Migration oder weltanschauliche Rivalität betreffen – durch Menschen verursacht, bzw. durch menschliches Verhalten gesteuert werden. Das heißt, dass zumindest eine Reihe von Ursachen und Verhaltensweisen verändert werden können, sofern eine Einsicht in die Veränderung vorhanden ist. Womit diese globalen Veränderungsprozesse – auf der Ebene der Vermeidung, des veränderten Konsums und eines sozialverträglichen Umgangs/Verhaltens – letztendlich Fragen der sozialen Kommunikation sind. Im Mittelpunkt einer Lösung stehen Aufklärung, Diskurs und soziale Kontrolle.

Insofern erscheint der Begriff der ›Transformation‹ besser geeignet zu sein, den aktuellen Zustand und die Möglichkeiten der anstehenden kulturellen Veränderungen zu beschreiben. Unter ›Transformation‹ soll im Folgenden eine Veränderung der Gestalt (Form oder Struktur) verstanden werden, ohne dass Substanz oder Inhalt verloren gehen.

3. Die kulturelle Transformation

Die oben geschilderte, durch äußere Umstände (Umweltveränderungen, Überbevölkerung, Energieknappheit, Kriegsgefahren) erzwungene Transformation, kann letztendlich nur kulturell gelöst werden, da die zugrundeliegenden Ursachen bzw. die antreibenden Motive durch individuelles Verhalten, soziale Kooperation und soziale Vereinbarungen in Teilgruppen bzw. Gesellschaften gesteuert werden. Mithin können auch Lösungen und Umgangsweisen mit Naturkatastrophen, Migranten, Rohstoffen oder Kriegen im Wesentlichen nur durch die Entwicklung alternativer Lebensweisen, Anwendung schonender Herstellungsprozesse, Konsumänderungen und ggf. auch durch totalen Verzicht, letztendlich nur über veränderte soziale Vereinbarungen vollzogen werden.

›Soziales Handeln‹ ist nicht durch Kausalität bestimmt und soziale Prozesse verlaufen nicht linear, zwangsläufig oder alternativlos. Vielmehr verweisen soziale Prozesse ständig auf sich selbst und sind rekursiv (WELZER 2009: 125). Was, das sei hier angemerkt, zugleich ihre große Gemeinsamkeit mit Sprache und Kommunikation darstellt. Die schlichte Folgerung ist, dass zur nachhaltigen und selbsttragenden Veränderung des Einzelnen soziale Transformationsprozesse notwendig sind, denn trotz allen Wissens steuern Menschen nicht unbedingt um.

›Die Bürgerinnen und Bürger zeigen Umweltbewusstsein, indem sie nicht mehr mit gutem, sondern mit schlechtem Gewissen Flugzeuge benutzen. Nachdenken über den Klimawandel führt zu unerwarteten Reaktionen, Autofahrer greifen zum stärkeren Modell als ursprünglich vorgesehen, weil die Zeit der großvolumigen Geländewagen mit 12 Zylindern und 500 PS bald abgelaufen sein könnte.« (WELZER 2009: 26).

Welzer legt für diese Differenz von Handeln und Einstellung zwei Ursachen zugrunde: Zum einen sind Menschen bemüht, ›Dissonanz‹ zu reduzieren. Wenn Handeln und Einstellung nicht zusammenpasst, also eine Dissonanz vorliegt, orientieren sich die meisten Menschen an ihrem Referenzrahmen, bspw. Familie, Bekannte, Gesellschaft. Wenn die Anderen nun nicht zu kleineren Fahrzeugen oder kleineren Kühlschränken greifen, also Verzicht zeigen, scheint das Kaufen von Energieverschwendern sozial akzeptiert zu sein. Zum anderen besitzen moderne Gesellschaften sehr lange ›Handlungsketten‹ - ein Problem aller hochspezialisierten und arbeitsteiligen Kollektive - und gerade diese funktionale Aufteilung führt in der Folge zu fehlendem Wissen über die eigenen Handlungsoptionen, zu Verantwortungslosigkeit und zur Institutionalisierung von Problembereichen (WELZER 2009: 30). Insofern hängt auch die Deutung von Bedrohungsgefühlen und die daraus gefolgerten Reaktionen wesentlich von den sozial geprägten, bestätigten und vorgelebten Verhaltensmustern – Erving Goffman nannte sie Referenzrahmen – in den Gruppen ab.

Wenn ein positiver Ausgang der vermuteten und oben dargestellten ›Veränderungsprozesse‹ gewünscht wird, scheint es geboten, das individuelle Verhalten der Individuen über die Positionen, Vorstellungen und Werte, die in den Gruppen und Gesellschaften wirken, zu verändern. Diese kollektiven Vorstellungen basieren auf der Zuordnung von ›Bedeutung‹, die es jedem Mitglied der Gruppe ermöglichen einerseits fallbezogen und eigenständig, andererseits im Rahmen des kollektiv Erlaubten zu agieren.

Für Ferdinand de Saussure ist ›Bedeutung‹ keine feststehende Eigenschaft von Zeichen, sondern ein Effekt ihrer Verwendung durch die Sprachgemeinschaft. Bedeutung ist also für ihn nichts ›Vor-ausgehendes‹, sondern wird erst im sozialen Austausch, in der Zeichensynthese, erzeugt.

Ernst Cassirer stellt fest, dass Menschen nicht in ›der Wirklichkeit‹ leben, sondern sich vielmehr in einem symbolischen Universum bewegen und agieren (CASSIRER 2007). Die Wahrnehmung, die Erkundung, Veränderung und der Austausch über und in der Welt könne der Mensch nur mit Hilfe von Symbolen (Mythos und Religion, Sprache, Kunst etc.) vornehmen. Diese ›Ausdrucksgebundenheit des Denkens‹ wird – auch wenn Cassirer nicht über Kommunikation im engeren Sinne spricht – wesentlich durch Sprache, Schrift oder Bild beeinflusst.

Verhaltensmuster bedürfen – nicht erst seit Internet, Twitter oder sozialen Netzwerken – in Bezug auf ihre Herstellung, Nutzung und Veränderung immer der sozialen Kommunikation. Jürgen Ruesch und Gregory Bateson publizierten 1951 ihre Studie *Communication. The Social Matrix of Psychiatry*. Deren Forschung, eine Mischung aus therapeutischer Praxis und anthropologischer Feldforschung, führte zu einer neuen Sichtweise, die sich nicht mit der individuellen Disposition von Patienten beschäftigte, sondern mit den umgebenen sozialen Systemen und ihren Reaktionen auf bspw. Alkoholranke. D. h. die soziale Matrix bestimmt die ›möglichen Kommunikationen‹ einer Person und zugleich den jeweiligen ›Interpretationsrahmen‹ der einzelnen Zeichen. Kernaussage der Autoren ist, dass weder der Einzelne sein eigenes Verhalten, noch das Kollektiv das individuelle Verhalten ohne die Bezüge zu einem übergeordneten Ganzen versteht (und damit verändern) kann. Die Autoren kommen ebenfalls, nun durch die Betrachtung des Kommunikationsverhaltens von Alkoholkranken aus klinisch-psychologischer Sicht, zu dem Schluss, dass ›Bedeutung‹ nicht feststeht, sondern in einem wechselseitigen Verfahren erst hergestellt werden muss.

Zur Lösung der o. g. Umwelt-, Migrations-, Rohstoff- und sozialen Probleme bedarf es eines Lösungsansatzes, der das Verhalten und die Einstellungen der Individuen im Blick behält und dieses über die Veränderung des sozialen Referenzrahmens, also des kulturellen Kontextes, durchsetzt. Es geht damit letztlich um sozial wirksame Visionen, gemeinschaftliche Bilder und die Projektion von Zukunft, an denen sich die einzelnen Mitglieder des Kollektivs orientieren können. Es fällt auf, dass genau diese Bilder einer Zukunft aktuell nur als Bilder des Konsums, des Mehr-vom-Gleichen und des Materialverbrauches in der Öffentlichkeit (Werbung, PR oder Politikvermittlung) auftreten. Positiv belegte Visionen eines (individuellen und gemeinschaftlichen) Lebens mit einem materiell bedingten ›Mangel‹, ›Beschränkung‹ oder ›Verzicht‹ sind öffentlich nicht präsent, sie werden im öffentlichen Diskurs eher gegenteilig mit den Attributen ›lästig‹, ›unangenehm‹ und ›wirtschaftsfeindlich‹ belegt.

4. Kollektiv und Kommunikation

Der Begriff *Kommunikation* orientiert sich mit seiner begrifflichen Wurzel an der *communio*, also der Gemeinschaft und den dafür zuträglichen Handlungen. Kommunikation steht für *Austausch*, nicht für den Monolog bzw. den reinen Konsum von PR-Strategien. Die globalen und lokalen Transformationsprozesse des im ersten und zweiten benannten Abschnitts betreffen automatisch

eine Mehrheit der Weltbevölkerung und alle Formen der Kultur und Kommunikation. In der Vorbereitung der kulturellen Transformationsprozesse, bspw. durch die Kultur- und Kommunikationswissenschaften, müssen die Referenzrahmen der betroffenen Menschen, d. h. die Bedingungen, Relationen und Kommunikationsformen der Kollektive, erkundet werden und ggf. typische Kommunikationsmuster und sektorale Meinungsführer genutzt werden. Als grobe Ziele sollten gelten:

- Änderung der individuellen Wahrnehmung,
- Änderung gruppenbestimmter Wahrnehmungsabläufe,
- Sensibilisierung für alternative kulturelle Wertesysteme.

Walter Lippmann, ein Pionier des Public Relation in den 1920er Jahren, war – und dieses keineswegs als Antidemokrat – davon überzeugt, dass der massenhaft durch Medien ermöglichte und erweiterte Zugang zu allen Informationen für die Bürger nicht zwangsläufig zu einem umfassend informierten und entscheidungsfähigen Citoyen führt (HARTMANN 2008: 27 f). Der Genuss der Masseninformation führt nicht unbedingt zu der Fähigkeit des Individuums, politische Entscheidungen zu entwickeln, bzw. darüber verantwortungsvoll urteilen zu können. Lippmann bringt diese Haltung mit »We are told about the world before we see it.« (Lippmann in *Public Opinion*, 1922) auf den Punkt. Damit behauptet er, dass Menschen in einer sekundären Welt der Meinungen und unterschweligen Ansichten leben (was im Grunde genommen Paul Lazarsfeld 1932 und schließlich 1944 mit der Theorie des ›Two-Step Flow‹ bestätigt), in der gerade nicht das freie Urteilsvermögen regiert, sondern vielmehr Menschen in ›pseudo environments‹ agieren, die durch Medien und Medienmacher erstellt werden. Jede Kommunikation mit Hilfe von Multiplikatoren, bspw. Lehrer, Pastoren oder Journalisten, basiert hierauf. An die Stelle des vernunftbegabten Bürgers bei Kant (›Recht auf öffentlichen Vernunftgebrauch‹ und einem hieraus resultierenden Recht auf öffentliche Rede), sieht Lippmann vielmehr den ›Stereotyp‹. Die Lenkung der ›Masse‹ bedürfe – zur ihrem eigenen Besten – einer steuernden Elite von wissenschaftlichen Kennern, Journalisten, Publizisten und Kommunikationsexperten, die die Geschicke der Öffentlichkeit verantwortungsvoll beeinflussen.

Und 1928 fügt ein anderer Vater der Public Relation, Edward Bernays, hinzu:

»Die bewusste und zielgerichtete Manipulation der Verhaltensweisen und Einstellungen der Massen ist ein wesentlicher Bestandteil demokratischer Gesellschaften. Organisationen, die im Verborgenen arbeiten, lenken die gesellschaftlichen Abläufe.« (BERNAYS 2007: 19)

Die Lenkung und Manipulation der breiten Masse war für Edward Bernays ein notwendiger Dienst an der Gesellschaft, um Chaos und Konflikt zu verhindern. Die durchaus wünschenswerte Gleichberechtigung aller Wähler in einer demokratischen Gesellschaft lässt zwangsläufig Informationslücken, Entscheidungsfreiheit und damit Konflikte entstehen. Um diese aufzulösen bzw. zu vermeiden, bedürfe es Bernays zufolge einer medialen Führung der Bevölkerung (»Managing the masses«). Die Public Relations im frühen 20. Jahrhundert verfolgte die Annahme, dass ihr Expertenwissen sie dazu berechtige, die vornehmlich unbewusst handelnde Masse zu ihrem eigenen Besten zu manipulieren. Bernays nannte es *die Konstruktion der Zustimmung*.

Wolfgang Welsch (Welsch 1995) erinnert 1995 an die ›Medienvorbildlichkeit‹, also daran, dass die Präsentation von etwas in einem Medium zugleich zu einer Beglaubigungsgeste für die Existenz des Sachverhaltes geworden ist. Weil etwas abgebildet ist, muss es real sein (hier sei zugleich an den Film *Wag the dog* von 1997 erinnert, in der der PR-Berater Conrad Brean einen virtuellen, d. h. nur in den Medien existierenden Krieg der USA gegen Albanien beginnt und diesen dann mit den lakonischen Worten beendet: Der Krieg ist zu Ende. Ich habe es im Fernsehen gesehen.). Welsch fokussiert auf den Umstand, dass die mediale Abbildung dem Publikum immer auch Aufmerksamkeit, Bedeutsamkeit und Relevanz anzeigt.

»Da Persönlichkeitsformung in der modernen Welt vorwiegend anhand von Leitbildern der Medien erfolgt, begegnen wir im Alltag zunehmend medientypisch geprägten Figuren. Durch derlei Rückwirkungen prägen Mediengesetze die Realbestände der Wirklichkeit. Nicht nur die mediale Darstellung der Wirklichkeit, sondern die außer-mediale Wirklichkeit selbst ist fortan von medialen Bestimmungstücken durchzogen.« (WELSCH 1995: 231)

Nicht viel anders in seiner Feststellung des Istzustandes, wenn auch etwas skeptischer in seiner Wortwahl, schreibt Norbert Bolz:

»Auch unsere alltägliche Umwelt hat sich strukturell gewandelt. Virtual Reality, Telepräsenz und Cyberspace sind Techniken einer Visualisierung des Immateriellen und Ungegenwärtigen. Hier macht sich ein ungegenständliches Genießen fest. Es geht uns nicht mehr um Zweck und Funktion, sondern um Erlebnis und Emotion. Zweitausendfünfhundert Jahre abendländische Kulturgeschichte und nur eine Wirklichkeit? Das genügt uns heute nicht mehr. Die Pointe dabei ist: Wer wirklich etwas erleben will, sucht dieses Erlebnis eben nicht mehr in der empirischen, sondern in der virtuellen Realität; sie ist formbar und weniger störanfällig. Und wer tief fühlen will, geht ins Kino.« (BOLZ 1993: 217)

5. Bilder und Bildwissenschaften

Massenkommunikation bedeutet in der Gegenwart – technisch und kulturell möglich – die Verwendung von Bildmedien. Deren Verwendung liegt scheinbar auf der Hand, vergisst jedoch allzuleicht die grundlegenden Probleme der Bildverwendung. Ein Bild ist eine materiell realisierte und daher relativ dauerhafte visuelle Veranschaulichung eines realen oder virtuellen Sachverhaltes. Klaus Sachs-Hombach definiert Bilder vor diesem Hintergrund als kommunikatives Medien (SACHS-HOMBACH 2003: 77), was es im Sinne der o. g. aktuellen Intention auszunutzen gilt, deren Ziel eine Änderung des sozial wirksamen Referenzrahmens und des individuell wirksamen Handlungsraumes ist.

Thesenhaft könnte vermutet werden, dass Fotografien für diese Vermittlungsaufgabe besonders geeignet sind, weil sie konkret, detailliert, naturnah sind und im nicht-sprachlichen Bereich mit einer tiefen kulturellen Anbindung operieren. Die Bildwahrnehmung folgt keiner linearen Struktur wie bei Sprache oder Schrift, sondern besitzt viele gleichzeitige und unmittelbare Zugänge. Bildverstehen beinhaltet zwar Aspekte einer Bildungsabhängigkeit, trainiert sich aber z. T. eigenständig. Insbesondere Fotografien können zudem in besonderer Weise emphatisch wirken.

Fotografien besitzen eine starke emotionale Wirkung, d. h. sie können den ›Glauben‹ der Betrachter verändern. Hier ist bspw. zu erinnern an das ›fliehende nackte Mädchen nach einem Angriff der südvietnamesischen Luftwaffe‹ und alle (älteren) Leser haben das Bild des Pulitzerpreisträgers Nick Ut vom 8. Juni 1972 vor ihrem geistigen Auge, das ein 9 Jahre altes fliehendes Mädchen aus dem Dorf Trang Bang in Vietnam zeigt. Ein anders, aktuelleres Beispiel sind die Bilder des Einschlages des zweiten Flugzeuges in die Twintowers in New York vom 11. September 2001. Auch hier haben sich nicht nur Bilder in unser Gedächtnis eingegraben, sondern die Bilder stehen zugleich für ein komplexes ›Bündel‹ von Positionen, Handlungen und Konsequenzen.

Bei weiterer Betrachtung scheint die Fotografie allerdings nicht sonderlich gut für die Darstellung von Zukunft geeignet zu sein. Das liegt zunächst an der Herstellungsmethode selber, die selbst Zeit benötigt und jeweils nur etwas Vergangenes zeigen kann. Zudem hat die Fotografie einen deutlichen Verweischarakter auf eine existierende Form (und scheint damit auch immer an ein Wiedererkennen gebunden zu sein). Schließlich besitzen Fotografien i. d. R. zwar eine große semantische Fülle, diese bleibt jedoch weitgehend unbestimmt, da nur sehr wenige Konventionen zur Bestimmung ihrer Bedeutung bestehen. D. h., die Menge an Darstellungselementen in einer Fotografie führt nicht unbedingt zu einer Fülle verwertbarer Informationen. Insofern sollten für unsere Thematik auch andere Bildmedien (Zeichnung, Collage, Animation, Film) in Betracht gezogen werden.

Bilder können Katastrophen und deren Folgen zeigen, vielleicht auch menschliches Leid, aber eignen sie sich zugleich für die Vermittlung transformatorischer Prozesse? Bilder, insbesondere Fotografien zeigen, technisch und kulturell bedingt, immer nur vergangene Situationen und im Fall der digitalen Medien annähernd gegenwärtige Anlässe (HELMERDIG/SCHOLZ 2006). Die Information über bevorstehende kulturelle Transformationsprozesse (und die Diskussion möglicher Lösungen) bedeutet jedoch die Projektion in eine Zukunft. Diese Bilder müssen also – unter Zuhilfenahme der fiktionalen Disposition von Bildern – eine (oder mehrere) Möglichkeit(en) visualisieren. Dieses führt über die gezielte Nutzung der Differenz von ›Sehen‹ (Wahrnehmung dessen, was da ist) und ›Blicken‹ (Wahrnehmung des Gemeinten; und ist für Jaques Lacan die Umkehrung der Sehrichtung, d. h. ein ›Angeblicktsein‹ des Sehenden) (BOEHM 1995: 20 ff).

Im Rahmen dieser speziellen gestalterischen Fragestellung ist zunächst eine Untersuchung zu den bisherigen Bildtypen und Darstellungsmethoden geboten, ob nicht bereits – in Ansätzen oder im Medium bereits angelegt – solche Bilder (die Zukunft zeigen) vorhanden sind. Damit verbunden ist die weitergehende Fragestellung, was können, bzw. sollten diese Darstellungen anders und besser vermitteln als andere Bildtypen? Als Mindestanforderungen müssen gelten:

- Zum Ersten müssen die Verwechslung der Zeitebenen in einem Bild ausgeschlossen werden. Das betrifft insbesondere die Frage der Referenz fiktionaler Bilder, die sich eines bekannten Darstellungsrepertoires bedienen, aber nur eine (visuelle) Prognose darstellen.
- Zum Zweiten müssen die dahinterliegenden Argumente eines Zukunftsentwurfes visuell dargelegt oder zumindest prominent darauf verwiesen werden, um die Betrachter zu einem Vergleich und zu einer Diskussion zu befähigen.

- zum Dritten sollen Bilder für Transformationsprozesse die Alternativen bzw. Varianten visuell so dicht beieinander und aufeinander bezogen darstellen, dass ein direkter Vergleich nicht nur ›gesehen‹, sondern ›erblickt‹ werden kann, d. h. die betrachtereigene Position erfasst wird.

Die Mindestanforderungen an diese Bildgruppe beschreiben damit neben den sichtbaren Anteilen einer Prognose (Form, Farbe, Materialität, Proportionen, räumliche Ausdehnung etc.), insbesondere jenen recht schwammigen Bereich der zugrundeliegenden Motive und Argumente zugunsten einer Vision sowie die vermutete Bedeutung für den Betrachter. Die Bild-wissenschaften wird in diesem Fall also auch die aktive Rolle der Betrachter (Motive der Betrachtung, Sinnstiftung durch Bilder und der Konstitution gemeinschaftlichen ›Blickens‹) näher beleuchten und die Reflektion des Gesehenen untersuchen.

6. Die konkreten Möglichkeiten der Bilder

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes untersuchen im Rahmen ihrer individuellen Themenstellung die sehr spezielle Fragestellung der Darstellung einer kulturellen Transformation und zugleich die sehr prinzipielle Fragestellung einer angemessenen Visualisierung von Zukunft. Die Antworten sind vielschichtig, fachbezogen und detailreich, sie geben Hinweise auf existierende konzeptionelle und gestalterische Lösungen in den Medien (Scouting, Themen mit Zukunftsbezug, Dekontextualisierung etc.) und zeigen die prinzipiellen oder pragmatischen Grenzen.

Hierfür werden generelle Blickwinkel, bspw. die Betrachtung historischer Verfahren, Techniken und Methoden, eingenommen oder exemplarische Themen zur Fragestellung einer visuell orientierten Zukunftsforschung bearbeitet. Die Autorinnen und Autoren sind WissenschaftlerInnen aus der Soziologie, der Philosophie, der Designgeschichte und -theorie, den Medienwissenschaften und der Filmwissenschaft.

STEFAN RAMMLER breitet in seinem Beitrag *Im Schatten der Utopie* die kulturelle Transformation in ihrer allgemein-gesellschaftlichen Dimension und in Bezug zu den speziellen Antworten der sozialwissenschaftlichen Forschung aus. Er weist insbesondere auf die Durchschlagskraft von gemeinschaftlich entwickelten Zukunftsszenarien hin und entwirft damit die Notwendigkeit eines höchst kommunikativen und an einem permanenten sozialen Diskurs orientieren Kollektivs. Diese Überlegungen führt er an drei Szenarien beispielhaft aus. An die Stelle einer verbrauchsorientierten und, wenn mit Realismus ausgestattet, zugleich auch kulturpessimistischen Kultur, setzt der Autor die Vorstellung einer ›Kultur der Dauerhaftigkeit‹. Diese benötigt, so Rammlers Fazit, neben einer hohen Innovationsfähigkeit in den technischen Bereichen, vor allem die Fertigkeiten, eine kollektive Utopie zu entwickeln und in der Gesellschaft als Humus auszubreiten.

Das Dilemma jeder Zukunft, irgendwann Gegenwart und damit überprüfbar sein zu müssen, teilen die Bilder von der Zukunft nicht notwendigerweise. KLAUS SACHS-HOMBACH untersucht als Philosoph und Bildwissenschaftler in *Zukunftsbilder* die begrifflichen Zusammenhänge: Worüber und wie ist zu denken und zu sprechen, wenn Bilder die Zukunft im Hier und Jetzt zeigen sollen?

Er erinnert u. a. an die Einschränkung, dass die Bilder ihre Wirksamkeit immer nur aus einer Zuschreibung/ Referenz ziehen können, der Autor verneint die eigenständige Fähigkeit des Bildes in dieser Hinsicht. Vielmehr verweist Sachs-Hombach auf die Pragmatik der Bilder, bzw. auf spezielle Kombinationen, die bestimmte Bilder zu Zukunftsbildern machen, während andere Science Fiction bleiben, also Bilder, bei denen es gerade nicht um eine realisierbare Vision geht.

Der Planet und der Fötus: zwei bedeutungsmächtige Figuren führt der Medienwissenschaftler ROLF F. NOHR in *Sternenkind* an, um die Differenz und die Gemeinsamkeiten von Text und Bild zu beleuchten. Die scheinbare Polarität beider Bilder nutzt der Autor als Beispiele des immer gleichen ›Äußerungssystems‹, das bestimmte Bildern so definiert, dass sie stellvertretend für einen nicht visuellen, die Zukunft aber tatsächlich bestimmenden Diskurs stehen. Der Blick auf die Welt und der Blick auf das werdende Leben sind Ikonen, kulturell aufgeladene Zeichen, die per se wirkungsmächtig sind und in diesen beiden Beispielen Zukunft par excellence zeigen. Nohr spricht die ursächliche Eignung von Bildern in der Vermittlung einer kulturellen Transformation nicht den Bildern selber - für ihn nur Materialisierungen eines Diskurses - sondern letztendlich ihrer ›Nützlichkeit‹ zu.

Die Designwissenschaftlerin SABINE FORAITA und der Farbdesigner MARKUS SCHLEGEL beschreiben in ›Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario‹ das Bild als qualitative Basis einer Vorhersage. Bildern dienen Experten in der Befragung als Ankerpunkte, Anlässe und ggf. zur detaillierten Argumentation. Die beiden Autoren behandeln die These, dass bildhafte Ausdrucksformen aufgrund ihrer Darstellungsart bereits Zukunft visualisieren. Dabei wird deutlich, dass eine Visualisierung von Zukunft durchaus auch Vergangenes, bspw. Tempelanlagen, beinhalten kann. Foraita und Schlegel legen dar, wie und weshalb Designer die Zukunftsszenarien als Bildwelten darstellen. Beispielhaft zeigen sie, dass das Bild von Materialeigenschaften einen maßgeblichen Eindruck von Zukunft vermittelt oder negiert. Beide Autoren machen deutlich, dass Zeit und Raum – zumindest in der für Menschen unmittelbar wahrnehmbaren Form der Physik – nicht völlig frei verhandelbar sind und sich insofern Bilder von Räumen und Materialien immer auf eine bestimmte (und bestimmbare) Zeit beziehen.

Drei ›Leben‹ hat das Design und mithin haben es auch die Medienbilder. Im zweiten und dritten Leben geht das Ursprungsmotiv für ihre Herstellung häufig verloren und die Transformation der Bilder beginnt – ohne eine Steuerung seitens der Autoren. ROLF SACHSSE führt in *How to do things with media images* aus, wie mediale Bilder tatsächlich für positive Transformationen nutzbar gemacht werden können. Der Autor zeigt, dass weniger die Intention, die Konzeption oder die Kreation über die Bedeutung der Bilder entscheidet, sondern vielmehr der Gebrauch und damit das ›Verleihen von Bedeutung‹ zu dem entscheidenden Faktor für die weitere Rezeption wird. Anhand der Architekturzeichnung und insbesondere dem Architekturmodell verdeutlicht Sachsse deren große positive Wirkung für eine Veränderung der realen Welt. In dem etwas als machbar gezeigt wird (ob als Bild oder Modell), wird ein Sachverhalt ›möglicher‹, und das schließt gerade auch die positive Transformation mit ein.

›Das Zukünftige und das Mögliche gehören immer zusammen‹. Der Filmwissenschaftler und Bildwissenschaftler HANS J. WULFF berichtet in *Zeitmodi, Prozesszeit* über die Repräsentation von Zeit im und durch Film. Das Verstehen zeitlich angeordneter Bilder basiert auf Konvention und dem Wissen über die dargestellten Bedeutungen, aber eben auch auf ›Ableitung und Schluss-

folgerung«. Wulffs Beispiele gehen auf die Details der vom Zuschauer zu leistenden Verknüpfungsarbeit für typische Filmszenen mit Schnitten, Groß- und Nahaufnahmen, Episoden und Blickmontage ein, und zeigt zugleich, dass der ›Umschnitt‹ ein probates filmisches Mittel der Darstellung von Zukunft sein kann. Der Autor beleuchtet weiterhin die Synchronisation von Real- und Echtzeit im Film, und diskutiert die spezifische Eigenschaft historischer Aufnahmen, die wiederum in einem zeitlich später angesiedelten Film genutzt werden. Zeitpunkt und zeitliche Distanz spielen Wulff zufolge in Bildfolgen eine andere Rolle, da die Bilder anders untereinander agieren und hierin auch eigene Referenzen erstellen bzw. verändern.

Mode, als publikumswirksame Form von Zeitdimension. ANNA ZIKA beschreibt in *gottseidank* aus der designwissenschaftlichen Perspektive die Vorführung und Nachahmung, die Mode auslöst und wofür sie Bilder elementar benötigt. Mode wird zum ›Paradigma des Zukünftigen‹, zunächst im ankündigenden Bild der Magazine, dann in den Läden der Haute Couture und am Ende bei C&A. Die Autorin beschreibt zugleich die kulturwissenschaftlichen Bestände über eine Alltagswelt, die Spekulation, Fiktion und Zukunft entwerfen muss, um nicht im Hier und Jetzt eingesperrt zu bleiben. Das Bild wird in der Mode zu einem Vehikel, nicht nur der Ankündigung, der Bewerbung und der Absatzsteigerung, sondern vielmehr zu einer Aufladung und Verdichtung der Atmosphäre in einer Epoche. Das Individuum mag sich der Mode und seinen Bildern verweigern, als soziales Wesen kann es dem Entwurf von Modebildern nicht entgehen. Das gilt auch dann, wenn, wie Zika beruhigend ausführt, diese Zukünfte keine Wirklichkeit werden, also Bilder bleiben.

Einige Bilder beinhalten ein *Versprechen*. MARTIN SCHOLZ führt an vier Beispielen aus, welche Bildarten und Gestaltungsformen nützlich für die Darstellung von Zukunft sind. Die These des Designers und Bildwissenschaftlers ist, dass Umgangs- und Anordnungsweisen für diese spezielle Darstellung durchaus vorhanden sind, nur eben etwas versteckt. Das betrifft neben bestimmten Bildthemen, bspw. die Vanitas-Stillleben, die den Betrachter mit Tautröpfchen, Spinnweben und Totenschädel an Vergänglichkeit und Neuanfang erinnern, in besonderem Maße die Bildanleitungen. In diesem Bildtyp, so führt der Autor aus, existieren nicht nur Bildscheiben, also notwendigerweise zeitliche und gedankliche Phasen, sondern auch eine das Bild bestimmende *Wenn-Dann-Relation*. Diese Beziehung wird visuell vermittelt, kann also als Visualisierung von Zukunft gelten. Scholz zeigt an vier Beispielen, dass beim Betrachter durch bestimmte Bilder eine Vorstellung vom zeitlichen Horizont und zur Zukunft entsteht.

Literature

- BOEHM, G.: Die Wiederkehr der Bilder. In: BOEHM, G. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*. München [Fink] 1995, S. 11-38
- BOLZ, N.: Wer hat Angst vorm Cyberspace? Eine kleine Apologie für gebildete Verächter. In: SCHÖTTKER, D. (Hrsg.): *Von der Stimme zum Internet*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1999, S. 213-217

CASSIRER, E.: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Hamburg [Felix Meiner] 2007

DIAMOND, J.: *Kollaps. Warum Gesellschaften überleben oder untergehen*. Frankfurt/M. [Fischer TB] 2009

HARTMANN, F.: *Medien und Kommunikation*. Wien [Facultas wuv] 2008

HELMERDIG, S.: SCHOLZ, M.: *Ein Pixel, Zwei Korn. Grundlagen analoger und digitaler Fotografien und ihre Gestaltung*. Frankfurt/M. [anabas] 2006

LEGGEWIE, C.: WELZER, H.: *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten. Klima, Zukunft und die Chancen der Demokratie*. Frankfurt/M. [Fischer] 2009

KUNSTLER, J. H.: *The Long Emergency. Surviving The Converging Catastrophes Of The Twenty-First Century*. London [Atlantic Books] 2006

SACHS-HOMBACH, K.: *Das Bild als ein kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003

WELZER, H.: *Klimakriege. Wofür im 21. Jahrhundert getötet wird*. Frankfurt/M. [Fischer] 2009

WELSCH, W.: Immaterialisierung und Rematerialisierung. Zu den Aufgaben des Design in einer Welt der elektronischen Medien. In: *Rektor der Burg Giebichenstein: Virtualität contra Realität?* 16. Designwissenschaftliches Kolloquium, Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle/Saale vom 19. bis 21. Oktober 1995. Halle/Saale [Eigenverlag] 1995, S. 229-240

Stephan Rammler

Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation

Abstract

Where the paralyzing routine of the apocalyptic discourse does not produce enough internal thrust to come from knowledge to action, perhaps the idea of a positive future can entice to travel the path from imagination to the change of individual behavior and ultimately to social movement and becoming political. This article examines the effectiveness of guidelines for the design of the fundamental transformation of our modern culture. To this end, the previously little specific concept of cultural transformation is discussed, reflecting the perception and action-guiding function of future-oriented narratives, and viewed in a policy-theoretic context. It concludes with thoughts on requirements for future-oriented stories, the contexts of their development, and the methods of their production and communication in interdisciplinary and participatory processes.

Wo die lähmende Routine des apokalyptischen Diskurses nicht genügend inneren Schub erzeugt um vom Wissen zum Handeln zu kommen, vermag vielleicht die Vorstellung einer positiven Zukunft verlocken, den Weg von der Phantasie zur Änderung des individuellen Verhaltens und schließlich zur sozialen Bewegung zu beschreiten und politisch zu werden. Dieser Artikel fragt nach der Wirkungskraft von Leitbildern für die Gestaltung der fundamentalen Transformation unserer modernen Kultur. Zu diesem Zweck wird der bislang wenig bestimmte Begriff der kulturellen Transformation diskutiert, die wahrnehmungs- und handlungsleitende Funktion von zukunftsbezogenen Narrativen reflektiert und in einem politiktheoretischen Zusammenhang betrachtet. Den

Abschluss bilden Gedanken über Anforderungen an zukunftsbezogene Erzählungen, die Kontexte ihres Entstehens und der Methoden ihrer ›Erzeugung‹ und Kommunikation in inter-disziplinären und partizipativen Prozessen.

1. Das schwierige Verhältnis von Apokalypse und Utopie.

Das Weltretten ist heute ein schwieriges Geschäft. Ungeachtet der Tatsache, dass die Weltrettung angesichts einer eindrücklichen wissenschaftlichen Beweisfülle heute dringlicher wäre als jemals zuvor in der Geschichte – was ja, das soll nicht verschwiegen werden, noch jeder Apokalyptiker für seine Zeit behauptet hat, wenn auch auf geringerem empirischen Erkenntnis-grund als heute – bleibt eine gemeinsame Rettungsanstrengung aus. Auch die apokalyptische Rede, bislang unverzichtbar in unserem rhetorischen Repertoire, hilft da nicht viel weiter. Sie bleibt ein zahnloser Tiger, weil die Apokalypse gewissermaßen habituell geworden ist: In unserer Wahrnehmung des täglichen Weltgeschehens, in den Warnungen informierter Zeitgenossen und schließlich als Weltzustand per se. Die Apokalypse ist Alltag, die Katastrophe eine säkularisierte Erscheinung und die alltägliche Gewöhnung macht aus dieser mit der Utopie wahlverwandten, einst scharfen und oft zweischneidigen Waffe von Visionären und Utopisten ein doppelt stumpfes Schwert. Zweischneidig deshalb, weil die Siege der einst mit messianischem Pathos vorgebrachten Menschheitssträume, wie Enzensberger in seinen »Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang« (ENZENSBERGER 1985) treffend zu bedenken gibt, von ihren Niederlagen mitunter schwer zu unterscheiden sind, was jedes sich der Apokalypse bedienende messianische Pathos heute zu Recht in gewisser Weise suspekt macht. Doppelt stumpf, weil neben der Apokalypse damit eben auch die Erlösung versprechenden Menschenträume systematisch verdächtig geworden sind. Das ist die Ironie der Rettung der Welt in Zeiten ihres schlimmsten Zustands. Nun muss hier die Frage offen bleiben, ob die Welt gerettet werden will, überdies überhaupt gerettet werden sollte und erst recht, was man diesem normativen Antrieb gegebenenfalls an Spaß und Freiheit alles unterzuordnen hätte – wahrscheinlich sehr viel weniger als befürchtet. Es geht, um das ebenfalls gleich zu Beginn zu klären, auch gar nicht um die Welt schlechthin und das absolute menschliche Überleben auf ihr – die Welt wird es weiterhin geben und auch Menschen darauf. Heute geht es im Kern um die zukünftige Verfasstheit des Menschlichen angesichts einer möglicherweise dramatischen Schrumpfung zivilisatorischer Möglichkeitsräume, um die Wünschbarkeit einer im Sinne der Bewältigung dieses Schrumpfungsszenarios zukunfts-fähigen Gesellschaft und schließlich der Frage danach, was man denn dazu tun kann, wenn man denn etwas tun will und welche Mittel und Wege für dieses Ziel die richtigen wären.

Um Zeit zu sparen werden hier nun weder die üblichen empirischen Schwergewichte aufgefahren, um einmal mehr detailliert nachzuweisen, wie schlimm alles steht, noch erneut der zahnlose Tiger der Apokalypse in den Ring geführt. Man lese dieses, wenn noch Apokalypsebedarf besteht, an anderer Stelle nach. Im Gegenteil umkreist die hier verfolgte Argumentation mit aller historisch begründeten Vorsicht die soziale Wirkungskraft der ›hellen Seite der Macht‹: der konkreten Utopie. Wo die lähmende Routine des Weltuntergangs nicht genügend inneren Schub erzeugt um vom Wissen zum Handeln zu kommen, vermag vielleicht die Vorstellung einer positiven Zukunft verlocken, den Weg von der Phantasie zur Änderung des individuellen Verhaltens und schließlich

zur sozialen Bewegung zu beschreiten und politisch zu werden. Noch einmal gibt der kluge Enzensberger warnend zu bedenken, dass wir, wenn wir politisch handeln, nie das erreichen, was wir uns vorgesetzt haben, sondern etwas ganz anderes, das wir uns nicht einmal vorzustellen vermögen. Tatsächlich? Muss das immer so sein? Haben wir es neben dem Versagen der Apokalypse auch mit der Krise der positiven Utopien zu tun? Sollte man es aufgeben, sich Zukunft und zukunftsbezogene Politik überhaupt auszumalen und also, wenn überhaupt, allein noch dem Verantwortungsbewusstsein und zugleich demütigem und respektvollem Pragmatismus einer Politik der kleinen Schritte das Wort reden? Weil wir die Gesetze der Geschichte nicht kennen, weil die gesellschaftliche Evolution kein Subjekt kennt und deshalb unvorhersehbar ist? Die Antwort ist, wie alles was die Weltrettung angeht, kompliziert, ist Ja und Nein. Ja, weil Warnungen dieser Art aus den Erfahrungen der Geschichte heraus sehr ernst zu nehmen sind. Ja, weil die Haltung des Pragmatismus immer der Weg der ersten Wahl sein kann, also einer Haltung des experimentellen Ausprobierens von Spielräumen, die uns die vorgefundene Welt bietet ohne diese Welt sofort ändern zu müssen und zu können – und eben eine Änderung in eben diesen kleinen Schritten suchend, sich vortastend voran zu treiben. Nein, weil die Tatsache, dass das Verfolgen von Menschheitsträumen einer zukünftig besseren Welt oft in einer letztendlich schlechteren Gegenwart mündete, nicht beweist, dass dieses immer der Fall sein muss. Nein schließlich auch, weil die gescheiterten Menschheitsträume der Vergangenheit immer auf eine Ausweitung von zivilisatorischen Möglichkeitsräumen – meist im Sinne von materiellem Wachstum – zielten, während es heute schlicht um die Bewältigung einer gigantischen Schrumpfungslast geht. Vorstellungen einer innerhalb dieses Referenzrahmens des Erwartbaren positiv zu nennenden Zukunft haben wohl per se ein ungleich geringeres messianisches Potential der Verblendung und Verirrung. Wir sind also gewarnt, aber wir sind auch gefordert, sehr schnell zu neuen Leitbildern für unsere Gesellschaft zu kommen, die – zum ersten Mal in der Geschichte – zeigen müssen, wie zukünftig Wohlstand, Zufriedenheit, ja Glück möglich sein können auf einem sehr viel geringerem Niveau der materiellen Bedürfnissicherung.

Den Grundgedanken dieses Sammelbandes aufgreifend fragt dieser Artikel also nach der Wirkungskraft von Leitbildern für die Gestaltung einer solchen umfassenden Transformation unserer modernen Kultur. Dazu wird es zunächst nötig sein, sowohl den für den beschriebenen Zusammenhang bislang wenig bestimmten Begriff der kulturellen Transformation knapp zu diskutieren (Abschnitt 2), als auch über die grundsätzliche wahrnehmungs- und handlungsleitende Funktion von zukunftsbezogenen Narrativen zu reflektieren und als Bedingung für das Gelingen kultureller Transformation kurz in einem politiktheoretischen Zusammenhang zu betrachten (Abschnitt 3). Den Abschluss bildet eine Reflexion über Anforderungen an zukunftsbezogene Erzählungen, die Kontexte ihres Entstehens, Methoden ihrer »Erzeugung« in interdisziplinären und partizipativen Prozessen und Möglichkeiten ihrer Kommunikation (Abschnitt 4).

2. Transformation findet statt: Zur Konvergenz gegenwärtiger Krisendimensionen.

Der Ausgangsgedanke ist, dass die Konvergenz gegenwärtiger Krisendimensionen, also das vielfältig verflochtene Zusammenwirken ökologischer, ökonomischer und sozialer Prozesse im glo-

balen Maßstab einen bislang noch völlig ungesteuerten und in vielerlei Hinsicht noch nicht einmal vollständig begriffenen sozialen und kulturellen Transformationsprozess erzeugt, der sich in seinem Verlauf und seinen Auswirkungen auf eine einfache Formel bringen lässt: Immer mehr Menschen leben auf immer engerem Raum, verbrauchen immer mehr Energie und Rohstoffe und erzeugen dabei immer mehr Emissionen und Altlasten. Während durch die Überbeanspruchung der Quellen und Senken der ökologische Metabolismus der Erde in den Grenzbereich irreversibler Systemschädigungen eintritt, werden durch Urbanisierung, demographischen Wandel, Ressourcenkonflikte und die Entnivellierung sozialer Lagen durch gesellschaftliche Exklusionsprozesse, Armut, ungleiche Reichumsverteilung und ungleiche Verteilung klimabedingter Lebensrisiken zunehmend auch die Grenzen der geopolitischen und kulturellen Tragfähigkeit der sozialen Systeme erreicht. Mit James H. Kunstler (KUNSTLER 2005) könnte man also zugespitzt sagen, dass wir in eine Art »langen Notfall« hineingeraten sind, dessen Verlauf schlicht empirisch betrachtet in kurzer Zeit zum Ende der Welt wie wir sie kennen führen könnte. Oder noch anders formuliert: Wir befinden uns im Übergang von der Weltrisikogesellschaft zu der Weltüberlebensgesellschaft. Die (Welt)Risikogesellschaft ist nach dem Soziologen Ulrich Beck (BECK 2007) durch von dieser Gesellschaft selbst produzierte Risiken im globalen Maßstab definiert. In Überschreitung dieser Definition könnte man die Weltüberlebensgesellschaft nun durch den Akt der weiteren Zuspitzung der reflexiven Modernisierungsfolgen auf die Überlebensfrage der menschlichen Zivilisation schlechthin definieren. Dieser Übergang von der Weltrisikogesellschaft zur Weltüberlebensgesellschaft findet genau dort und dann statt, wo und wenn Risiken in konkrete Gefahren und Bedrohungslagen umschlagen, wie es gerade der Fall ist. Es stellt sich angesichts dieser Herausforderung also die Frage, warum wir nicht handeln. Warum wir nicht tun, was wir wissen? Eine Antwort könnte sein, dass die Weltüberlebensgesellschaft durch einen Widerspruch der in ihren Ausmaßen psychologisch schier überfordernden äußeren Handlungsnotwendigkeiten einerseits und der inneren Handlungsbereitschaft andererseits charakterisiert ist, angesichts dessen die Menschheit bockt wie Burians Esel, der sich in der Mitte zweier gleich großer und gleichweit voneinander entfernten Heuhaufen partout nicht für einen von beiden entscheiden kann und schließlich verhungert, so das treffende Bild des Journalisten Andreas Zielke (ZIELKE 2009) mit Blick auf die Erderwärmung. Wie ein Esel steht die Weltgemeinschaft vor dem Dilemma der Wahl zwischen zwei vermeintlich gleichermaßen unattraktiven Alternativen: Dem freiwilligen Verzicht auf das gewohnte oder – im Falle der Gesellschaften nachholender Modernisierung – erhoffte Wohlstandskonzept einer materiellen Wachstumsgesellschaft oder dem Absturz auf ein ökologisches und soziales Entropieniveau, das aus zivilisatorischer und menschlicher Sicht möglicherweise kaum mehr lebenswert sein könnte.

Angesichts dieser Sachlage spannt sich der Zukunftshorizont der Weltüberlebensgesellschaft zwischen den beiden idealtypischen Polen einer kulturpessimistischen Adaptionshaltung, also einer Anpassung an das nicht mehr Vermeidbare einerseits und einem kulturoptimistischen Machbarkeits-Apriori andererseits auf. Dieses geht davon aus, dass ein tief greifender und zügiger Systemwechsel hin zu einer zukunftsfähigen Gesellschaftsform machbar ist und dass es gelingen kann, jede weitere politische, ökonomische, technologische und kulturelle Entwicklung ab sofort an diesem obersten Ziel auszurichten. Wichtige Teilziele wären, in kurzer Zeit neue Technologien zu entwickeln und einzusetzen, aber zu begreifen, dass Technologie nur sinnvoll ist im Rahmen integraler und weltzentrischer Lebensstile, neue Formen des Wirtschaftens im stabilen Gleichgewicht jenseits der kapitalistischen Wachstumsökonomie zu finden, neue regionalisierte Formen des Wohnens, der Mobilität, der Energieversorgung, der landwirtschaftlichen Produktion und Er-

nahrung zu entwickeln, Lebensqualität und Lebenszufriedenheit anders als allein durch materiellen Wohlstand zu definieren und schließlich die unwirklichen Maßstäbe der fossilen Epoche wieder auf ein menschliches Maß zu verkleinern, sinnvoll und friedlich zu schrumpfen und letztlich in einer Kultur der Dauerhaftigkeit, der Solidarität und Achtsamkeit zu münden. Eine solche umfassende kulturelle Transformation ist zu schaffen, so die Annahme. Sie basiert auf der kulturoptimistischen Annahme von Lernfähigkeit, der Möglichkeit konzertierten Handelns, der rechtzeitigen Verfügbarkeit technologischer Lösungen und neuer sozialer Konzepte und eben der Voraussetzung, dass die entscheidenden »Schalterpunkte« irreversibler ökosystemischer und kultureller Veränderungen eben noch nicht hinter uns liegen.

Kulturelle Transformation wäre in diesem Sinne in erster Annäherung bestimmbar als der Versuch, ungewünschte und ungesteuerte Entwicklungen und Zustände durch weit reichende Veränderungen im tiefenstrukturellen Setting moderner Gesellschaften dauerhaft in erwünschte Entwicklungen und Zustände umzulenken. Der Kraft unserer Vorstellungen von Zukunft kommt bei diesem Anliegen möglicherweise eine besondere Bedeutung zu. Wenn Zukunftsvorstellungen als wichtige Elemente im Prozess der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit verstanden werden, wie in Engführung mit der von Uerz (UERZ 2006) in seiner fulminanten Arbeit über die Sozial- und Wirkungsgeschichte des zukunftsbezogenen Denkens ausgeführten Leitthese auch hier angenommen wird, so hat dieses entscheidende Auswirkungen auch für die Gestaltbarkeit der Gegenwart.

3. Transformation denkbar machen: Zur handlungsleitenden Funktion von zukunftsbezogenen Narrativen.

Der Mensch ist wahrscheinlich das einzige Wesen, das in der Lage ist, zukunftsorientiert zu denken und gedanklich im Modus des Futur II – ich werde getan haben und gewesen sein – zu operieren. »Durch seine auf die Ferne gerichteten Organe und seine Fähigkeit zu verzögerten Reaktionen lebt der Einzelne in der Zukunft und kann sein Leben im Hinblick auf diese Zukunft planen« (MEAD 1968: 138, zit. nach UERZ, a. a. O.). Diese Fähigkeit zur Antizipation ist folgenreich in jeder Hinsicht. Sie macht die menschliche Spezies so erfolgreich und in vielerlei Hinsicht überlegen und sie ist dort, wo sie ihre Grenzen hat, strukturell problematisch. Denn natürlich kann Zukunft nicht mit letzter Sicherheit gewusst werden, weil sie nicht vorherbestimmt ist. Insofern ist das Zukünftige ein steter Stachel des Unvorhersehbaren, des Riskanten, der Sorge und deswegen in letzter Instanz eine individual- wie sozialpsychologisch verunsichernde Größe. Daher rührt das die Geschichte des Menschen begleitende Bedürfnis nach Reduktion von Kontingenz angefangen beim Orakel von Delphi über den eschatologischen Offenbarungsglauben der großen Weltreligionen bis hin zu den Prognosen und Szenarien der modernen, heute oft kommerziellen Zukunftsforschung. Wir sind nicht frei nicht zu handeln und weil wir wissen, dass vieles von dem was zukünftig sein wird von Entscheidungen abhängt, die wir jetzt zu treffen haben, wollen wir Zukunft so gut wie möglich wissen, um Risiken minimieren zu können oder uns schlicht und einfach nur sicher oder auserwählt fühlen zu können. An diesem Dispositiv des Zukünftigen ändert auch die Tatsache nichts, dass in der heutigen Gesellschaft viel mehr als je zuvor von Entscheidungen abhängt, »die schon getroffen worden sind und nicht mehr revidiert werden können«, so Niklas Luhmann (HAGEN 2009). Eine strukturell ähnliche Funktion haben die zukunftsbezogenen Erzählungen. Sie stiften Sinn als

Leitbilder, als Visionen und schließlich auch dort, wo sie über den Umweg der Apokalypse - Unheil und Heil, Angst und Hoffnung miteinander verschränkend - auf die wahlverwandte Utopie verweisen, denn »ohne Katastrophe kein Millennium, ohne Apokalypse kein Paradies« (ENZENSBERGER: a.a.O.). Im narrativen Ping-Pong von Dystopie und Utopie spiegelt sich das fortwährende historische Wechselspiel zwischen dem Bewusstsein einer als unbefriedigend erlebten Realität und dem immer wieder neu inspirierten Willen zu ihrer Überwindung und Verbesserung. »Indem sie die Wahrnehmung und Deutung von Gegenwart mitstrukturieren, Handlungsplanungen beeinflussen und Handlungsimpulse setzen sowie sinnstiftend und gemeinschaftsbildend wirken können«, sind zukunftsbezogene Narrationen also nicht nur Produkte, sondern auch Faktoren im Prozess der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit und können als Modus der gesellschaftlichen Selbstlenkung oder Selbststeuerung verstanden werden (UERZ: .a.a.O.). Zukunftsnarrative haben dabei eine leitbildhafte Orientierungsfunktion indem sich Akteure in ihren Wahrnehmungen und Kommunikationen auf einen gemeinsamen Horizont beziehen (DIERKES ET AL 1992). Sie finden sich zusammen, um im Schatten der Utopie gemeinsam an der Produktion oder der Abwendung einer projizierten Zukunft zu arbeiten. Welche Zukunft dabei vorhergesagt wird und welcher Vorstellung von Zukunft dabei nachgegangen wird, hat dabei entscheidende Auswirkungen auf die Wahrnehmung und Deutung von Gegenwart, insofern diese von ihrem erwarteten weiteren Verlauf her beurteilt wird. So wie psychologisch betrachtet erwartete Zustände einen signifikanten Einfluss nicht nur auf das subjektive Erleben der Gegenwart haben, sondern über physiologische Prozesse tatsächlich auch im Sinne sich selbst erfüllender Vorannahmen wirken, wie von der psychosomatischen Medizin an den unterschiedlichsten Wirkmechanismen eindrucksvoll nachgewiesen (bspw. Placebo, Resilienzforschung, Angststörungen), könnte dieser Mechanismus in gewisser Weise auch für Kollektive gelten. These ist hier, dass die konkrete Vorstellbarkeit positiv-konstruktiver Leitbilder und Visionen – insbesondere im Hinblick auf das eigene individuelle Alltagsleben – ein ungleich größeres Mobilisierungspotential sowohl für individuelle Handlungsbereitschaft als auch die allgemeine Akzeptanzsteigerung von stark wirksamen politischen Maßnahmen – etwa zum Klimaschutz – zur Folge hat, als der heute in weiten Teilen der Bevölkerung vorherrschende Krisendiskurs. Der umwelt-, energie- und klimapolitische Diskurs in Deutschland ist heute gespalten. Während mehr als 50% der deutschen Bevölkerung wegen anwachsender Umweltprobleme nicht oder nur wenig beunruhigt ist, ist ein zunehmender Teil in einer Art Negativtrance katastrophisch-dystopischer Angstszenerien gefangen. Politik und verantwortlich empfindende Bürger handeln heute überwiegend aus der »push-Perspektive« einer möglichst zu vermeidenden Krise, nicht jedoch aus der »pull-Perspektive« der Möglichkeit einer tatsächlich machbaren und wünschenswerten zukünftigen Lebenswirklichkeit heraus. Die nachhaltigkeitsorientierte Gesellschaftspolitik – hier verstanden als die Gesamtheit der umwelt-, ressourcen- und klimapolitischen Strategien und Aktivitäten von Politik, Unternehmen und Bürgern – steckt deswegen in einer Sackgasse. Einerseits erschafft die Wissenschaft ein immer genaueres und auch drastischeres Bild von den Mechanismen und Folgen der Wirk- und Problemzusammenhänge anthropogener Umweltzerstörungen und den eigentlich notwendigen strategischen und instrumentellen Antworten darauf, andererseits gelingt es trotz immer besseren Wissens nicht, eine den tatsächlichen Problemdimensionen angemessene Politikoption zu entwickeln und umzusetzen. Vor allem gelingt es nicht, der Bevölkerung ein kulturelles Grundgefühl der Verantwortlichkeit und der Machbarkeit zu vermitteln und neben der staatlichen Politik vor allem den einzelnen Bürger als verantwortlich handlungsfähigen Akteur und Marktteilnehmer zu profilieren. Dabei wäre dies aber in doppelter Hinsicht notwendig: Zum einen ist eine den heutigen Herausforderungen angemessene gesellschaftliche Reaktion nicht

mehr ohne die fundamentale qualitative Veränderung privater Lebensstile denkbar. Zum anderen sind das Bewusstsein für die grundsätzliche Machbarkeit und die individuelle Bereitschaft zu einer sozialökologischen Transformation in einer demokratischen Gesellschaft zentrale Voraussetzung für die politische Legitimität starker und wirksamer Strategien staatlicher Transformationspolitik. Anders gesagt: Die Politik weiß heute in vielen Bereichen recht genau, wie sie zu handeln hätte, kann dieses aber nicht umsetzen bzw. nur unter Inkaufnahme des Risikos politischen Machtverlustes angesichts einer Wahlbevölkerung, die die Notwendigkeit einer Transformation entweder nicht einsieht oder aber bereits so tief in einer lähmenden kulturpessimistischen Negativtrance apokalyptischer Zukunftsangst und Hoffnungslosigkeit gefangen ist, dass ihr der finale und wenn noch möglich maximal lustvolle Ritt auf dem Vulkan allemal attraktiver erscheint als substantielle Bemühungen und Lebensstiländerungen. Diese fatale Mischung aus grundsätzlicher Problemeinsicht, Ratlosigkeit, falschen Hoffnungen, totalen Problemnegationen, relativierenden Problemverschiebungen, der Beharrungskraft von Verhaltensroutinen und Wertorientierungen und schließlich schlichten privaten Egoismen bestimmt heute weite Teile des ökologiepolitischen Diskurses und schmälert damit die Handlungsfähigkeit von Politik im Hinblick auf Legitimität ihrer Maßnahmen und von Unternehmen im Hinblick auf Zahlungsbereitschaft für zukunftsfähige Produkte ganz enorm.

Dieser Problemaufriss mündet nun im Desiderat einer am Ideal der nachhaltigen Gesellschaft ausgerichteten Zukunftskommunikation, die die bisherige, rein problembezogene Risiko-kommunikation ersetzt und die es mit Erzählungen eines gelingenden Wandels schafft, einen »Möglichkeitssinn« (MUSIL 1994) im Sinne eines übergreifenden Konsenses und einer gesellschaftsweiten Innovationsmentalität in Bezug auf eine zukunftsfähige kulturelle Transformation zu erzeugen. Viel mehr als die etablierten Politikoptionen brauchen wir heute also möglicherweise Impulse für die Macht unserer Phantasie, denn diese geht der Politik voraus. Die Schwierigkeiten eines geforderten Wandels beginnen fast immer an den Grenzen der Vorstellbarkeit. Sie beginnen bei der Notwendigkeit das Neue zu deken und sich aus seinen Gewohnheiten und Routinen zunächst mental zu befreien. Erst diesem Schritt werden dann später überhaupt veränderte Handlungsweisen folgen können. Bislang fehlen uns Bilder, positive Visionen und Geschichten einer anderen, gelingenden Kultur. Es fehlt das innere Bild eines neuen Kontinentes, zu dem wir uns hinwenden können, und es fehlt eine Landkarte des Hinwegs. So ein inneres Bild, wie es in den »Amerikafahrern des Kopfes« (BURCKHART 1997: 158 ff) lebendig war, lange bevor sie tatsächlich aufbrachen, um in der neuen Welt ein besseres Leben zu finden. Erst diese uns anleitenden, Kräfte bündelnden und motivierenden Bilder und Erzählungen einer besseren Welt könnten helfen, den Möglichkeitssinn entstehen zu lassen, den wir brauchen um uns auf wirklich tiefe Veränderungen einzulassen und uns den einen Heuhaufen attraktiver erscheinen lassen als den anderen und dem bockenden Esel Menschheit also eine Entscheidung ermöglichen.

4. Transformation und narrative Zukunftskommunikation

Wie kommen wir nun zu Bildern einer gelingenden Transformation, welche Formate dieser Bilder sind heute angemessen wie können sie kommuniziert werden? Zukunftsbilder gelingender Transformation sollten (a) narrativ und emotional anschlussfähig, (b) hinreichend konkret und de-

tailreich, (c) konstruktiv und positiv, dabei aber nicht unrealistisch sein. Der französische Narrationsforscher Christian Salmon (SALMON 2010) sieht in den USA und in Europa Anzeichen für einen »narrativist turn«, einen Paradigmenwechsel vom Vernunftargument zum Erzählen. Vor dem Hintergrund, dass die Grenzen rationaler Argumentation nirgends deutlicher werden als an der Lücke zwischen Wissen und Tun im Bereich zukunftsfähigen Verhaltens, spricht einiges dafür, an diesem allgemeinen Paradigmenwechsel anzuschließen und auch in der Zukunfts-kommunikation auf die bislang vor allem kommerziell instrumentalisierte Technik des »Storytelling« zu setzen. Beispielsweise macht es einen Unterschied, ob in abstrakten Szenariostudien zur zukünftigen Energieversorgung mit Zahlen, Tabellen und anderen abstrakten Größen argumentiert wird, dass es möglich sein könnte, Deutschland mehr oder weniger umfassend mit regenerativer Energie zu versorgen, oder ob versucht wird, mit Hilfe narrativer Szenarien zu beschreiben, was diese Form der Energieversorgung für das alltägliche Leben der Konsumenten ganz konkret bedeutet. Gleiches gilt für die Mobilität und den Tourismus, für die landwirtschaftliche Produktion oder unsere Ernährungskultur. Es ist eine Übersetzungsleistung in die Lebenswelt, die narrative Alltagsszenarien in dieser Weise erbringen können. Aus der Innovationsforschung ist bekannt, dass Nutzer ihre Hemmungen und Vorbehalte gegenüber einer neuen Technologie meist sehr schnell ablegen, wenn sie in direkten Kontakt mit den Artefakten treten. So ist es zum Beispiel empirisch sehr gut nachgewiesen, dass eine signifikante Akzeptanzsteigerung gegenüber dem Elektroauto eintritt, wenn Nutzer direkte Erfahrungen machen und erleben können, welche Unterschiede, aber auch welche Ähnlichkeiten gegenüber der ihnen bekannten Fahrzeugtechnik bestehen. Gleichwohl die bekannten Einschränkungen der Elektrofahrzeuge unverändert weiter bestehen, lernen die Nutzer, dass diese Einschränkungen für ihre Lebenspraxis und Mobilitätsqualität oft kaum nennenswerte Verluste mit sich bringen, die durch die Vorteile oft sogar gut überkompensiert werden oder sie lernen, mit der strukturellen Fremdheit der Technologie gegenüber ihren etablierten Nutzungsroutinen zu leben und verändern ihre Gewohnheiten und mentalen Muster sukzessive. Ursprünglich als Defizite empfundene Eigenschaften werden in diesem Prozess umgedeutet und irgendwann nicht mehr als defizitär wahrgenommen. Es ist die grundlegende Strategie des strategischen Nischenmanagements in der Technologiepolitik, auf diese Weise soziale Erfahrungsräume für innovative Technologien zu schaffen. Diese Erfahrungsräume sind nun nichts anderes als eine Art »Lebensweltlich-Machung«, wie sie auch konkrete Alltagsszenarien in Annäherung erzeugen können. Visionäre Alltagsszenarien sind in diesem Sinne virtuelle soziale Erfahrungsräume. Natürlich sind Alltagsszenarien einer zukunftsfähigen Energie- und Mobilitätskultur weniger greifbar als ein nutzbares Produkt, andererseits sind sie ungleich konkreter als abstrakte Szenarioaussagen oder politische Programmatiken. Die Lehre, die sich daraus ziehen lässt, ist, dass die Kunst beim Erzeugen solcher Alltagsszenarien darin liegt, eine hinreichende Anschlussfähigkeit an die tägliche Lebenspraxis der Adressaten mit detailreichen zukunftsweisenden Beschreibungen zu verknüpfen, dabei realistisch zu bleiben und eben nicht phantastisch zu argumentieren, als ob das Paradies auf Erden unmittelbar bevor stünde. Im Wechselspiel von Vision und Gegenwärtigkeit gilt es eine emotionale Vertrautheit mit dem Zukünftigen zu erzeugen, die Bereitschaft anzuregen, selbst in dieses Wechselspiel einzutreten, auszuprobieren, gedanklich durchzuspielen und schließlich in einen stetigen experimentellen Grundmodus subjektiver Zukunftsoffenheit einzutreten. Eine solche konkrete und detailreiche »Lebensweltlich-Machung« gelingt paradoxerweise in den bekannten Dystopien von Orwells »1984« bis hin zu McCarthys »Die Strasse« oft gut, während positiv-utopische Varianten literarischer oder cineastischer Erzählungen einer gelingenden Transformation der fossil-industriekapitalistischen Kultur weitaus seltener sind. Eine große Ausnahme

bildet bis heute der Roman »Ökoptia« von Ernest Callenbach aus dem Jahr 1975, welcher trotz offenkundiger literarisch-ästhetischer Schwächen eine überaus starke leitbildhafte Funktion für die amerikanische und besonders die deutsche Umweltbewegung entwickeln konnte (HERMAND 1991: 171). Dabei zeichnete sich dieser Roman insbesondere durch die detaillierten und sehr konkreten Beschreibungen des alltäglichen Lebens in einem fiktiven ökologischen Idealstaat an der amerikanischen Westküste aus. Mit Callenbachs Roman deutet sich ein Umschlag in der Geschichte der utopischen Literatur an. Er entwirft nicht mehr eine als Warnung zu verstehende Anti-Utopie, sondern schildert eine Welt, die als Spiegelbild innovativer Ideen betrachtet werden kann, als deren gemeinsamen Nenner man die umfassende gesellschaftliche Transformation verstehen kann. Nun ist die romanhafte, an klassischen Regeln der spannenden Darstellung und der Dramaturgie ausgerichtete Variante der Erzählung nicht die einzige Form der Zukunftsnarration, gleichwohl sie vielfältige Möglichkeiten bietet, Emotionalität, Konkretion, Detailreichtum und Reflexivität mit einem Spannungsbogen zu verbinden und in die Tradition des narrativen Grund-repertoires der Moderne immer wieder plausibel einzubinden. Ob Erzählungen, Kurzgeschichten, Drehbücher, Bühnenstücke und Inszenierungen, Comics, interaktive Computerspiele, Werbe-strategien oder Internetkampagnen – insgesamt liegt hier noch ein offenes Feld des Experimentierens vor uns, neue Formen der konsistenten inhaltlichen Darstellung und Kommunikation von Alltagszenarien mit unterschiedlicher Anteilen und Mischungen von Aspekten wie zeitlicher Reichweite, thematischer Fokussierung oder gesellschaftstheoretischer Reflexivität für unterschiedliche Themenfelder und Zielgruppen zu entwickeln.

Ein ebenso offenes Experimentierfeld ist die Art der *Erzeugung* dieser Zukunftsnarrationen. Nach welchem Muster und mit welcher Technik können sie erzeugt werden und was sind die sozialen Kontexte ihrer Entstehung? An drei Beispielen wird im Folgenden illustriert wie im Labor für gesellschaftliche Transformation, einer Abteilung des Instituts für Transportation Design an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig diesbezüglich in verschiedenen Projekten zu *sektoralen*, *regionalen* und *organisationalen* Transformationsszenarien mit unterschiedlichen Formaten und inhaltliche Zuschnitten experimentiert wird.

a) Ein sektorales Transformationsszenario am Beispiel der Energiekultur

Am Beispiel des Energiesektors sollen in diesem Fall neue Wege entwickelt und ausprobiert werden, bei breiten Teilen der Bevölkerung ein Bewusstsein für die Möglichkeit einer tief greifenden gesellschaftlichen Transformation hin zu einer zukunftsfähigen Energiekultur zu schaffen. Mit Hilfe der Szenariotechnik werden dabei zunächst denkbare Entwicklungspfade einer regenerativen Energiekultur in Deutschland formuliert – wobei in interdisziplinären Teams von Sozial- und Geisteswissenschaftlern, Designern und Ingenieuren gearbeitet wird – und im nächsten Schritt zu Visionen und Alltagsszenarien weiterentwickelt. Im Unterschied zur üblichen Szenarioarbeit bilden Alltagsszenarien lebensweltliche Anschauungen davon, wie sich das tägliche Leben aus Perspektive des einzelnen Bürgers unter der Voraussetzung der Etablierung einer zukunftsfähigen Energiekultur gestalten könnte. So genannte Rohszenarien, also dichte Beschreibungen in Prosa und bildlichen Visualisierungen und erste Animationen sind das Ergebnis der Szenarioverdichtung durch Fachjournalisten, Schriftsteller, Designer und Künstler. In einem nächsten Schritt werden diese Rohszenarien dann in eine literarische Gesamterzählung umgesetzt. In dieser Rahmen-

zählung wird eine attraktive Zukunftsvision entwickelt, das Bild einer Welt auf der Grundlage einer zukunftsfähigen Energiekultur. Verschiedene Ebenen und Erzählstränge thematisieren die unterschiedlichen Facetten dieser neuen Energiewelt, vernetzen die verschiedenen technologischen, ökonomischen, sozialen und politischen Aspekte und Information miteinander und kleiden sie in ein dramaturgisch elegantes und fesselndes Gewand. Diese Aufgabe wird von einem versierten Autor übernommen, der angesichts der Komplexität der Aufgabe von einem zuarbeitenden, interdisziplinär zusammen gesetzten Autorenkollektiv begleitet wird. Schließlich wird diese Erzählung in ein Hörbuchformat und begleitende Visualisierung im Rahmen einer interaktiven DVD. Entwicklung einer Marketingstrategie umgesetzt.

b) **Ein regionales Transformationsszenario am Beispiel der Region Südostniedersachsen**

Auch das Theater, so der Ausgangsgedanke dieses Projektes, ist ein ausgezeichnetes Medium der Produktion und Narration von Leitbildern einer anderen, gleichwohl gelingenden Zukunft. Da der Schauplatz von Veränderungen immer die konkrete Lebenswelt von Menschen ist, steht in diesem Projekt eine bestimmte Region, in diesem Fall der Großraum Südostniedersachsen, im Mittelpunkt. Diese Region ist – beispielhaft für jede Region – Ort der Problemstehung und Problembehandlung gleichermaßen. Hier werden die ökologischen, ökonomischen und sozialen Probleme der Gegenwart mit verursacht, hier werden sie in der Lebenswirklichkeit manifest und hier ist der Ort ihrer politischen, sozialen und kulturellen Bewältigung. Leitfragen sind, wie sich die abstrakte Realität von Klimawandel und Ressourcenverknappung, ökonomischen und demographischen Strukturwandel, Migration und Integration anderer Kulturen im Alltag der Region niederschlagen wird, welche Bilder dieser »Zukünfte« ihrer gelingenden Bewältigung Dramatiker zeichnen, die in der Region beheimatet sind und schließlich wie diese »Zukünfte« inszeniert, sozusagen »lebensweltlich gemacht« werden können.

c) **Ein organisationales Transformationsszenario am Beispiel eines Automobilunternehmens im Jahr 2050**

In einem dritten Projekt geht es darum, die Denkbarekeit der Transformation einer konkreten Organisation durchzuspielen. Angewendet werden wiederum die bereits beschriebenen Szenariomethoden, mit denen das gesellschaftliche Umfeld und der wahrscheinliche Zukunftsraum der Mobilität insgesamt erfasst werden. Im Anschluss daran wird eine mögliche Strategie des Unternehmens beschrieben, mit den erwartbaren Veränderungen im Zukunftsraum der Mobilität umzugehen und in organisationsspezifischen Change Management Prozessen umzusetzen. Basis der Szenarioarbeit sind wissenschaftliche Expertisen von Mobilitätsexperten, konkrete Designinnovationsprozesse zur Entwicklung neuer Geschäftsmodelle und Produkte und Beratungsleistungen von Experten für die Entwicklung von Organisationen. Die literarische Umsetzung des Transformationsszenarios erfolgt in einem fiktiven Businessplan, Geschäftsjahres-berichten und einer fiktiven Jubiläumsrede des beschriebenen Konzerns im Jahr 2050. Die Organisationsszenarien sollen als Bildungsmaterialien für die interne Management-Weiterbildung des Unternehmens eingesetzt werden.

Trotz der unterschiedlichen Ausrichtung dieser Projekte werden einige bereits nach dem jetzigen Erfahrungsstand vorsichtig verallgemeinerbare Gemeinsamkeiten deutlich: Narrative Zukunftsszenarien sollten in interdisziplinären Team erarbeitet werden. Die Zusammenarbeit von Wissenschaftlern und Kreativen erfordert von allen Seiten Disziplin, Kommunikationsbereitschaft und Offenheit, wird aber auch durch ein hohes Maß an Innovationsstärke belohnt. Schließlich ergeben sich auch Hinweise darauf, dass in Zukunft die »weichen« Geistes- Sozial- und Kulturwissenschaften im Konzert mit den kreativ-gestalterischen Disziplinen ein besonderes Potential zur Beförderung sozialer Innovation und damit ein ungleich größeres »Weltrettungspotential« entwickeln könnten als die »harten«, oft reduktionistischen natur- und ingenieurwissenschaftlichen Disziplinen, die mit ihren gängigen Modellen einer eindimensional technologischen Innovation die lange etablierten und systemisch hochgradig verwobenen technologischen, ökonomischen und kulturellen Pfadabhängigkeiten kaum überwinden können.

Kulturelle Transformation ist heute schon lange keine Frage mehr der technischen Machbarkeit allein – so wie sie in den Wissenschaften und Politik oft genug noch diskutiert wird –, als vielmehr des Zusammenwirkens von veränderten Leitbildern, gesellschaftlicher Innovationsfähigkeit sowie der Akzeptanz individueller Nutzer. »Gerade deshalb werden jene Menschen, die noch nicht der herrschenden Egozentrik verfallen sind, weiterhin grüne Utopien brauchen. Solche Werke sind in mancherlei Hinsicht die einzige Chance die uns bleibt. Weder ein zynischer Realismus noch ein wohlmeinender Reformismus kann uns vor der Gefahr der Irreversibilität retten. Was uns fehlt, sind detaillierte und zugleich Hoffnung stiftende Szenarien einer Welt, in der wir überleben können. Halten wir uns daher lieber an die grüne Maxime: Wer keinen Mut zum Träumen hat, hat keine Kraft zum Kämpfen« (HERMAND 1991: 202).

Literature

BECK, U.: *Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007

BURCKHART, M. : *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*. Frankfurt/M. [Campus] 1997

DIERKES, M.; HOFFMAN, U.; MARZ, L.: *Leitbild und Technik. Zur Entstehung und Steuerung technischer Innovationen*. Berlin [edition sigma] 1992

ENZENSBERGER, H. M.: Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang. In: ENZENSBERGER, H. M. (Hrsg.): *Politische Brosamen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985, S. 225 ff

HAGEN, W.: *Was tun, Herr Luhmann? Vorletzte Gespräche mit Niklas Luhmann*. Berlin [Kulturverlag Kadmos] 2009

HERMAND, J.: *Grüne Utopien in Deutschland. Zur Geschichte des ökologischen Bewusstseins*. Frankfurt/M. [Fischer] 1991

KUNSTLER, J. H.: *The Long Emergency*. New York [Atlantic Monthly Press] 2005

MEAD, G. H.: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus* (1934).
Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1968

MUSIL, R.: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 1994, S. 16

SALMON, C.: *Storytelling. Bewitching the Modern Mind*. London [Verso] 2010

UERZ, G.: *Übermorgen. Zukunftsvorstellungen als Elemente der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit*. München [Fink] 2006

ZIELKE, A.: Schlimmer als Burians Esel. Klimapolitik: Radikaler Wandel für Wohlstandsbürger? In:
Süddeutsche Zeitung, 20.11.2009, 2009, S. 11

Klaus Sachs-Hombach

Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen.

Abstract

The following article reflects upon the concept of images of the future. A conceptual explication is proposed in which images of the future are considered as a special kind of fictional images. The specific difference of these fictional images lies in the intended future reference. Images of the future depict future circumstances with the claim that they are to be real at a certain point of time or at least with a certain likelihood of becoming real. The herewith raised claim of insight has to be deduced from the conditions of image-use and the claim must be indicated to the observer within the communicative process.

Der folgende Artikel reflektiert über den Begriff der Zukunftsbilder und schlägt als begriffliche Explikation vor, Zukunftsbilder als spezielle fiktionale Bilder aufzufassen, deren spezifische Differenz in der intendierten zukünftigen Referenz liegt. Zukunftsbilder stellen zukünftige Sachverhalte demnach mit dem Anspruch dar, dass sie einmal real sein werden oder zumindest mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit real werden könnten. Der damit erhobene Erkenntnisanspruch muss sich aus den Bildverwendungsbedingungen herleiten lassen und den Betrachtern auch kommunikativ angezeigt werden.

1. Einleitung

Bildern wird in der Forschung ein Glaubhaftigkeitsplus zugeschrieben. Das heißt nicht, dass wir Bildern im besonderem Maße vertrauen können oder gar vertrauen sollten, sondern dass sie im Vergleich zur sprachlichen Darstellung eine höhere Wirksamkeit bei Einstellungsänderungen der Rezipienten besitzen. Die visuelle Darstellung von Ereignissen und Sachverhalten wird empirischen Untersuchungen zufolge tendenziell als realer empfunden, als dies bei sprachlichen Darstellungen der Fall ist. Dies gilt nicht nur für Fotografien, sondern für alle gegenständlich darstellenden Bilder. Eine nahe liegende Erklärung hierzu ergibt sich aus dem Wahrnehmungsbezug der Bilder: Zumindest die realistisch darstellenden Bilder können insofern als wahrnehmungsnahe Darstellungen gelten, als sie, semiotisch gesprochen, motiviert sind durch strukturelle Analogien zwischen Darstellung und Dargestelltem. Insofern durch diese Analogien teilweise dieselben kognitiven Mechanismen bei der Rezeption der Bilder aktiv sind, die auch bei der Wahrnehmung der dargestellten Gegenstände aktiv wären, wird die Neigung erhöht, das realistisch Dargestellte als real aufzufassen. Dies heißt selbstverständlich keineswegs, dass es wirklich real ist; es wird nur (gewissermaßen auf Grund einer systematischen Fehlerleistung unseres kognitiven Systems) insbesondere im Verhältnis zum sprachlich Dargestellten als realer empfunden.

In dem speziellen Fall der analogen Fotografie scheint dieses Realitätsempfinden berechtigt zu sein, da wir üblicherweise von einem kausalen Bezug zum Fotografierten ausgehen. Die Fotografie wurde in der Theoriegeschichte daher oft als ein objektives Verfahren der Wirklichkeitsdarstellung bezeichnet. Dies ist sicherlich in einem bestimmten Maße richtig: in dem Maße (nämlich), in dem wir Fotografien als eine Art Messinstrument verwenden, um uns Daten von Bereichen zu verschaffen, die uns mit unseren üblichen Wahrnehmungsfähigkeiten nicht zugänglich sind. Ein gutes Beispiel hierfür sind Röntgenaufnahmen, deren epistemischer Status etwa beim Zahnarzt in der Regel nicht angezweifelt wird. Dieses wie andere Beispiele sollten allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass viele Aspekte der fotografischen Verfahren stilistischen und damit auch rhetorischen Einflüssen unterliegen, so dass die Grenze zwischen dem kausal Verbürgten und dem rhetorisch Nahegelegten nur schwer zu ziehen ist. Daher wird die Fähigkeit, einen Eindruck von Realität glaubhaft zu vermitteln, realistischen Darstellungen insgesamt zugesprochen werden, unabhängig vom fotografischen Aspekt. Interessanter Weise hat entsprechend die Verbreitung der digitalen Fotografie die Glaubhaftigkeitseffekte der Fotografie auch nur wenig erschüttern können, obschon die digitale Fotografie auf der Ebene der Pixel in beliebiger Weise manipuliert werden kann und ihr kausaler Bezug damit grundsätzlich problematisch geworden ist. Unser Wissen, dass etwa die berühmt-berüchtigten Bilder von Abu Ghuraib digital (z. B. mit Handykameras) hergestellt wurden und die Realität des Dargestellten entsprechend nicht verbürgen können, war für ihre Wirksamkeit in der Öffentlichkeit von untergeordneter Bedeutung.

Gehen wir im Folgenden davon aus, dass sich Glaubhaftigkeitseffekte bei Bildern empirisch ausmachen lassen (vgl. die experimentelle Belege bei LEVIE 1987: 22 ff; KROEBER-RIEHL 1996: 84 f). Aus nahe liegenden Gründen wird (nun) jemand, der einen anderen (oder eine Gruppe von Personen) von einem bestimmten Sachverhalt überzeugen will, auf Bilder zurückgreifen oder seine entsprechenden Versuche zumindest mit Bildern unterstützen. Dies ist uns etwa in der Werbung auch zur Genüge geläufig. Wie verhalten sich Bilder aber, wenn sie erklärtermaßen nicht mehr von realen Dingen handeln, sondern von zukünftigen Ereignissen und Sachverhalten? Kommt diesen Bildern

dennoch ein Glaubhaftigkeitseffekt zu oder macht es einen Unterschied, ob wir wissen, dass diese Bilder fiktive Sachverhalte zeigen? Eignen sie sich gegenüber sprachlichen Mitteilungen auch dann besonders gut, wenn es darum geht, etwa auf zukünftige Gefahren hinzuweisen? All diese Frage lassen sich meines Erachtens letztlich nur empirisch klären. Dennoch ist es sinnvoll, sich einige grundsätzliche begriffliche Zusammenhänge klarzumachen, die uns auch in der Konzeption der empirischen Analysen behilflich werden können. Dies ist die Aufgabe des vorliegenden Artikels, die ich als eine genuin philosophische Aufgabe ansehe. In einem ersten Schritt werde ich hierzu die mir in diesem Zusammenhang wesentlich erscheinende Unterscheidung zwischen Inhalt und Referenz erläutern. In einem zweiten Schritt gehe ich auf die Frage nach speziellen kommunikativen Aspekten von Zukunftsbildern ein und werde in einem dritten und letzten Schritt schließlich die Erkenntnismöglichkeiten von Zukunftsbildern diskutieren.

2. Inhalt und Referenz

Auch bei Bildern über Zukünftiges ist (wie bei allen Bildern) die Unterscheidung von Inhalt und Referenz von zentraler Bedeutung. Als Inhalt bezeichne ich das, was wir in Bildern sehen. Was wir in Bildern sehen, kann (auf elementarer Ebene) als bestimmte Formen und Farben konzeptualisiert oder (auf der gegenständlichen Ebene) als jeweils spezifische Gestalten und Objekte interpretiert werden. Der interpretierte, gegenständliche Inhalt kommt einem Bild sicherlich nicht an sich zu; er wird ihm immer durch einen Verwender zugeschrieben. Dabei gibt es sicherlich Adäquatheitsbedingungen, so dass ein Inhalt nicht beliebig zugeschrieben werden kann, sondern intersubjektiv ausgewiesen werden können muss. Sagt ein Betrachter, er sehe in einem Bild einen Elefanten, so erwarten wir, dass er beispielsweise bestimmte Partien des Bildes als eine Rüsseldarstellung erkennt (und uns auch zeigen kann), (andere Partien als Darstellung der Ohren etc.) Indem in dieser Weise ein Inhalt zugeschrieben wird, erheben wir einen Gegenstand überhaupt erst in den Status eines Bildes. Ein Bild entsteht, anders gesagt, mit genau dieser Zuweisung eines Inhaltes zu einem dann als Bildträger verstandenen Gegenstand. Bilder sind also wie alle Zeichen Gegenstände, denen wir in bestimmter Weise einen Inhalt zugeschrieben haben. Dabei ist es ganz unerheblich, ob dieser Inhalt fiktional ist. Die fiktionalen Bilder (unter denen als spezifische fiktionale Bilder die Bilder über Zukünftiges fallen) haben sicherlich einen Inhalt. Sie unterscheiden sich aber dadurch von nicht-fiktionalen Bildern, dass sie keine Referenz haben. Als Referenz bezeichne ich die Relation, die zwischen dem Bild und dem in Bild dargestellten Gegenstand oder Sachverhalt besteht. Das Bild eines Einhorns hat entsprechend ein Einhorn als Inhalt, aber keine Referenz, weil es Einhörner nicht gibt. Der Inhalt (unabhängig davon, ob er bildlich oder sprachlich dargeboten wird) reicht aber aus, um sich bestens über Einhörner zu verständigen, so wie wir uns auch bestens über Winnetou oder Pippi Langstrumpf verständigen können, obschon wir sehr genau wissen, dass es sich um fiktive Personen handelt.

Die Unterscheidung zwischen Inhalt und Referenz ist für alle Zeichen relevant. Auch das Wort »Einhorn« hat beispielsweise einen Inhalt, jedoch keine Referenz. Wird nun gefragt, was das Wort »Einhorn« vom Einhorn-Bild unterscheidet, so können wir auf die spezifischen Weisen hindeuten, in der in beiden Fällen ein Inhalt zugeschrieben wird. Im Falle der Bilder hat dies viel mit perzeptuellen Kompetenzen zu tun, die uns bestimmte visuelle Gestalten als Darstellungen von Einhörner

erkennen lassen; im Fall des Wortes »Einhorn« hilft uns die visuelle Gestalt dieses Wortes nicht weiter: Wir müssen den Inhalt, d. h. die lexikalische Bedeutung des Wortes bereits gelernt und in unserem kognitiven System verfügbar haben. Diese Art der Unterscheidung, mit der ich den schon erwähnten Begriff der Wahrnehmungsnahe erläutere, ist nicht unstrittig und auch etwas komplizierter als hier vorgestellt. Aber die damit verbundenen Probleme möchte ich hier zurückstellen (siehe etwas ausführlicher in: SACHS-HOMBACH 2003) und im Folgenden davon ausgehen, dass der Inhalt eines Bildes sich zumindest um Teile unserer Wahrnehmungskompetenzen verdankt, die Fragen nach der Bildreferenz davon aber unabhängig sind. Sofern es einen Referenten gibt, werden wir berechtigter Weise erwarten, dass er teilweise durch den Bildinhalt festgelegt wird. Ob ein Bild auf konkrete empirische oder auf abstrakte Gegenstände oder auch (im Fall des fiktionalen Bildes) gar nicht referiert, lässt sich aber in der Regel am Bild selbst nicht erkennen. Auch im Falle des Einhorn-Bildes wissen wir nur deshalb um dessen Fiktionalität, weil wir gelernt haben, dass es Einhörner nicht gibt. Jemand, der dies nicht gelernt hat, wird bis zur Aufklärung dieses Irrtums vermutlich denken, dass Einhörner wie andere Tiere in irgendeinem Teil der Erde leben.

Die Bilder über Zukünftiges, um die es uns hier gehen soll, sind eine Unterart der fiktionalen Bilder, weil sie wie diese einen Inhalt, aber auf jeden Fall keinen gegenwärtig existierenden Referenten besitzen. Dadurch wird deutlich, dass wir auch zuvor immer unterstellt haben, dass es sich bei der Rede von Referenz immer um aktuelle Referenz gehandelt hat. Es ist prinzipiell nicht auszuschließen, dass ein Gegenstand, der uns heute als fiktiv erscheint, in der Zukunft real sein wird. Es könnte sich etwa herausstellen, dass es Einhörner doch in einem uns bisher unbekanntem Erdteil gibt. Entsprechend kann auch die Zeichnung eines Hauses heute als fiktional gelten, insofern wir uns dieses Haus nur ausgedacht haben, in der Zukunft aber als real, wenn dieses Haus inzwischen gebaut worden ist. Auch umgekehrt könnte sich herausstellen, dass die Darstellung eines für real gehaltenen Tieres in Wirklichkeit eine fiktionale Darstellung ist, weil sich die zuvor glaubhaften Zeugnisse, auf die sich die Darstellung gestützt hatte, als Fälschungen erweisen. Eine sinnvoll erscheinende Möglichkeit, den Unterschied begrifflich zu fassen, der fiktionalen Bilder, die dem Beispiel des Einhorn-Bildes analog sind, von fiktionalen Bildern im Sinne von Zukunftsbildern unterscheidet, lässt sich daher an einer an Zukunft ausgerichteten Referenz festmachen: Zukunftsbilder sind diesem Vorschlag zufolge gegenwärtig zwar ohne Referenz, sie wurden aber in der Absicht hergestellt, Sachverhalte darzustellen, von denen wir es für möglich oder für wahrscheinlich halten, dass sie in der Zukunft real sein werden.

Ausgehend von der elementaren Unterscheidung in Inhalt und Referenz schlage ich also zur begrifflichen Bestimmung von Zukunftsbildern vor, sie als fiktionalen Bilder aufzufassen, deren spezifische Differenz in der intendierten zukünftigen Referenz liegt. Dies schließt einerseits die Ansicht ein, dass ein Bild nicht durch eine intrinsische Eigenschaft des Bildes zu einem Zukunftsbild wird, sondern durch die auf Zukunft gerichtete Intention des Bildherstellers. Andererseits führt dies aber zu dem Problem bzw. der Frage, woher der Bildbetrachter in diesen Fällen denn weiß, dass es sich um ein Zukunftsbild handelt, denn in den seltensten Fällen ist es möglich (und in der Regel auch gar nicht nötig), den Bildhersteller über seine Intentionen zu befragen. Damit kommen wir zur Frage der Erkennbarkeit von Zukunftsbildern im kommunikativen Prozess.

3. Kommunikative Aspekte der Zukunftsbilder

Um ein Bild als Zukunftsbild zu erkennen, müssen wir es immer auch als fiktionales Bild erkennen. Weder der fiktionale Status noch der Zukunftsaspekt sind den Bildern selbst unmittelbar zu entnehmen. Sie ergeben sich erst durch das Wissen um die Referenz des Bildes. Insofern wird der Bildhersteller, wenn es ihm wichtig ist, dass sein Bild als ein fiktionales Bild erkannt und verstanden wird, zusätzliche Hinweise geben (müssen), die eine entsprechende Betrachtungsart nahe legen (bzw. wird er, wenn er dies verschleiern will, alle diese Hinweise unterdrücken). Die Hinweise auf den Status der Referenz lassen sich – in Anlehnung an die Sprechakttheorie – als illokutionäre Marker verstehen, mit der die illokutionäre Rolle des Bildes angezeigt oder betont wird (vgl. SACHS-HOMBACH 2006). Hierbei sind das Über-Zukünftiges-Informieren oder auch das Vor-Zukünftigem-Warnen die spezifischen illokutionären Rollen des Bildes. Der einfachste Fall eines illokutionären Markers, der ein Bild als Zukunftsbild auszeichnet, ist ein Hinweis in einer Bildunterschrift, der den dargestellten Sachverhalt als einen in der Zukunft liegenden, evtl. prognostisch ermittelten Sachverhalt bestimmt.

Schwieriger und weniger eindeutig ist der Einsatz von bildinternen visuellen Markern. Betrachten wir hierzu zunächst den Fall, dass lediglich der fiktionale Aspekt eines Bildes herausgehoben werden soll. Dies wird oft schon gelingen, wenn ein Gegenstand in für uns ungewöhnlicher oder fremder Weise dargestellt wird, etwa durch die Kombination von Aspekten, die uns jeweils einzeln, aber nicht in ihrer neuen Zusammenstellung bekannt sind. In dieser Weise ist das Einhorn-Bild kombiniert aus der Darstellung eines Pferdes und der Darstellung eines Horns. Jeder einzelne Aspekt referiert auf reale Gegenstände, in der Kombination wird mit der Darstellung aber ein neuer, nun fiktiver Gegenstand entworfen. Selbst bei sehr realistisch gezeichneten Einhorn-Bildern weist uns also die ungewöhnliche Zusammenstellung auf die Fiktionalität des Bildes hin, wobei der Eindruck des Ungewöhnlichen aber wiederum ganz entscheidend von unserem Weltwissen abhängt und damit auch individuelle Unterschiede aufweisen kann.

Eine ungewöhnliche Zusammenstellung kann auch vorliegen, wenn nur der Hintergrund des Bildes einen ungewohnten Kontrast zum dargestellten Gegenstand bietet. Die vor dem fremdartigen Hintergrund erscheinenden Gegenstände wirken dann selber unreal. Auch dies setzt natürlich einen uns vertrauten Standardkontext (und ein entsprechendes Weltwissen) voraus, dem gegenüber wir einen Hintergrund überhaupt erst als fremdartig erleben. Der Eindruck von Fiktionalität wird daher, etwas allgemeiner gesagt, durch den Kontrast zu dem Wissen erzeugt, mit dem wir standardmäßig den thematischen Gegenständen und Kontexten eine bestimmte Form und ein bestimmtes Aussehen unterstellen.

Etwas komplizierter ist der Fall, wenn es sich um die spezielle Form der auf Zukunft gerichteten fiktionalen Darstellungen handelt. Es ist in diesem Zusammenhang sehr interessant, sich erneut ältere Science Fiction Filme (etwa Raumpatrouille Orion) anzusehen, die einerseits durchaus erkennbar auf Zukunft angelegt sind, die andererseits aber zum Teil merkwürdig altmodisch und überholt wirken. Sie machen deutlich, dass die in der jeweiligen Gestaltung umgesetzten Vorstellungen über Zukunft selber geschichtlich sind und mitunter sehr deutlich als längst vergangene Zukunftsbilder empfunden werden, auch wenn sie gegenwärtig noch immer in der Zukunft liegende Sachverhalte abbilden. Es handelt sich gewissermaßen um unglaubliche Zukunftsbilder,

die weitaus mehr über die Vergangenheit zu verstehen geben als über die Zukunft. Es wird mit diesem Beispiel klar, dass die jeweiligen Zeitbezüge des Bildes in unterschiedlicher Weise und zudem gleichzeitig zum Tragen kommen können. Im Beispiel der Serie Raumschiff Orion betrifft der Zukunftsaspekt lediglich die technische Ausstattung, der Vergangenheitsaspekt wird dagegen im Design und weiteren formalen Darstellungsweisen deutlich. In beiden Fällen heben sich die vermittelten Aspekte durch unser jeweiliges Wissen ab, beim Zukunftsaspekt durch unser Wissen um den Stand der Technik (es gibt gegenwärtig eben noch keine Raumschiffe), im Vergangenheitsaspekt durch unser Wissen um die gestalterischen Verfahren und stilgeschichtlichen Entwicklungen.

Mit dieser Unterscheidung wird nun deutlich, dass es mindestens zwei (und vermutlich viele weitere) Dimensionen gibt, über die der Eindruck von Zukunft vermittelt werden kann. Dieser Eindruck wird sich bei allen diesen Dimensionen dem Kontrast zu unserer Kenntnis des gegenwärtigen Zustandes der Welt verdanken. Indem der Zukunftsaspekt aber anhand unterschiedlicher Darstellungsdimensionen zum Ausdruck gebracht werden kann, wird es möglich, dass diejenige Dimension, die den Zukunftsaspekt vermittelt, von anderen Dimensionen, die eher Vergangenheitsaspekte vermitteln, überlagert wird und der Zukunftsaspekt damit zur bloßen Kulisse absinkt.

Sicherlich gibt es sehr vielfältige Möglichkeiten, einen Eindruck von Zukunft mit visuellen Mitteln zu bewirken. Diese Möglichkeiten vervielfältigen sich noch, wenn wir die Konventionen hinzunehmen, die zum besseren Verständnis von Bildern entwickelt worden sind bzw. jederzeit ergänzend entwickelt werden können. In der filmischen Darstellung ist es etwa üblich, Zeitverschiebung, die mit Traum oder Erinnerung einhergehen, durch eine unscharfe, etwas nebelig erscheinende Bildqualität zu vermitteln. Dieses Stilmittel ist sicherlich nicht in natürlicher Weise jedem Zuschauer verständlich, sondern nur durch die entsprechenden Sehgewohnheiten, mit denen dies Verfahren im Sinne einer Konvention verankert wird. Ich möchte die Vielfalt der einzelnen Verfahren hier nicht in Einzelnen besprechen, sondern als Zwischenresümee pauschalisierend festhalten, dass Bilder nicht intrinsisch zu Zukunftsbildern werden, sondern durch spezifische Weisen der Gestaltung, die innerhalb sehr unterschiedlicher Darstellungsdimensionen (etwa Verhältnis der Teile, Verhältnis von Figur und Grund, Stand der technischen Aspekte oder auch einfach nur das Design der dargestellten Gegenstände) einen Kontrast zu unseren Standardannahmen über Stand und Aussehen der Welt erzeugen kann. Diese Form der Gestaltung kann als Einsatz von visuellen Markern beschrieben werden, mit denen der Zukunftsaspekt als illokutionäre Rolle der Bilder herausgestellt wird.

Ein wichtiger Aspekt, der eine Präzisierung meiner begrifflichen Bestimmung erfordern wird, ist mit dem erreichten Stand der Überlegung aber noch ungeklärt geblieben. Die Zukunftsbilder, um die es in den folgenden Beiträgen gehen wird, sind sehr spezielle Zukunftsbilder, insofern sie mit dem Anspruch verbunden werden, etwas Sachhaltiges über die Zukunft zum Ausdruck zu bringen und damit idealer Weise auch einen Beitrag zur verträglichen Gestaltung von Zukunft zu leisten. Im Unterschied hierzu beinhalten etwa Science Fiction Filme zwar Zukunftsbilder in dem Sinne, dass in ihnen eine zukünftige Welt dargestellt wird. Es ist aber in der Regel ganz unklar, ob die dargestellten Welten überhaupt möglich sind (d. h. ob sie sich mit unseren gegenwärtigen physikalischen Erkenntnissen vereinbaren lassen und entsprechend real werden könnten). Das ist bei vielen Szenarien, die in Science Fiction Filmen entworfen werden, aus empirischen oder gar logischen Gründen eher nicht der Fall. Es ist beispielsweise überaus fraglich, ob Raumschiffe jemals

schneller als mit Lichtgeschwindigkeit werden fliegen können, wie es ebenfalls sehr fraglich ist, ob etwa die in Matrix entworfene Welt überhaupt konsistent gedacht, geschweige denn irgendwann einmal realisiert werden kann. Dies ist für den Zuschauer in der Regel aber ganz unerheblich, denn diese Art von Zukunftsbildern sind primär als Kulissen und entsprechend ohne den Anspruch gedacht, etwas Sachhaltiges über die Zukunft zum Ausdruck zu bringen. Wie lassen sich diese Bilder aber begrifflich von den Zukunftsbildern im engeren Sinn unterscheiden, denen es um eine »reale« Zukunft geht? Damit kommen wir zu dem dritten und letzten Punkt, zum Erkenntnisaspekt der Zukunftsbilder. Die speziellen Zukunftsbilder, um die es hier geht, sollen den Zukunftsaspekt nicht nur dekorativ aufweisen; sie sollen zukünftige Sachverhalte vielmehr mit dem Anspruch darstellen, dass sie einmal real sein werden oder zumindest mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit real werden könnten. Sie beanspruchen damit gewissermaßen, ihre Fiktionalität überwinden und so als Argumente für kommende kulturelle Transformationen dienen zu können. Wie ist es aber zu verstehen, dass wir mit auf Zukunft bezogenen und damit notwendiger Weise fiktionalen Bildern in der Lage sein sollen, Erkenntnisse zu erwerben oder zumindest zu vermitteln?

4. Zukunftsbilder und Erkenntnis

Die Frage, ob wir mit Zukunftsbildern Erkenntnisse im strengen Sinn erwerben können, würde ich eher verneinend beantworten wollen, da ich es generell für fraglich halte, dass wir Erkenntnisse über die Zukunft erwerben. In deterministischen Systemen ist es sicherlich möglich, genaue Vorhersagen zu treffen und so beispielsweise eine zukünftige Mondfinsternis zu bestimmen. Schon dies würde ich nicht im strengen Sinn als eine Erkenntnis über Zukünftiges bezeichnen, sondern als eine Anwendung unserer bestehenden Erkenntnisse auf die Zukunft. Noch problematischer ist es aber, dass bereits das Wetter und natürlich das menschliche Handeln keine deterministischen Systeme sind. Es handelt sich um nicht-deterministische Systeme, die, wenn überhaupt, nur statistische Aussagen erlauben und als Prognosen keine Erkenntnisse, sondern eher Wahrscheinlichkeiten darstellen.

Betrachten wir kurz die Voraussetzungen von Prognosen, die in der Wissenschaft durchaus üblich sind. Von einer guten wissenschaftlichen Theorie werden wir sogar erwarten dürfen, dass sie Prognosen zu generieren erlaubt, die dann evtl. auch als Bestätigung der Theorie dienen kann. Eine Prognose hängt hierbei zum einen vom jeweils unterstellten Ist-Zustand ab und zum anderen von den als relevant angenommenen Mechanismen und Gesetzmäßigkeiten, denen die Transformation des Ist-Zustandes unterliegt. Nur wenn wir beide Bereiche in befriedigender Weise erfasst und keine relevanten Einflüsse vernachlässigt haben, können wir annehmen, dass unsere Hochrechnung zuverlässig ist und einen zukünftigen Ist-Zustand hinsichtlich ausgewählter Parameter beschreibt. Das scheint mir bei überaus komplexen Phänomenen wie klimatischen Entwicklungen, für die zudem die jeweiligen gesellschaftlichen Voraussetzungen relevant sind, überaus schwierig zu sein. Unsere Prognosen werden daher einfach voraussetzen müssen, dass beispielsweise die zahlreichen durch menschliches Verhalten bedingten Einflussfaktoren gemäß den derzeitigen Kenntnissen konstant bleiben bzw. sich konstant entwickeln.

Aber lassen wir diese Probleme auf sich beruhen. Gehen wir davon aus, dass Prognosen auch in komplexen nicht-deterministischen Systemen in einem bestimmten Maße möglich sind und dass deren Vorhersagen mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit eintreten werden. Was bedeutet dies nun für die Zukunftsbilder? Zur Klärung dieser Frage sollten meines Erachtens verschiedene Funktionen von Zukunftsbildern unterschieden und getrennt bedacht werden.

Unproblematisch ist der offensichtliche Fall, bei dem die Zukunftsbilder die wissenschaftlich ermittelten Prognosen lediglich veranschaulichen. Im Rahmen der Klimaforschung gibt es entsprechende Visualisierungen in großer Fülle. Bildern wird in dieser Funktion eine didaktische Funktion zugeschrieben. Sie liefern also nicht selber einen Erkenntnisbeitrag, sondern dienen als Vermittlungsmedium. Ihre prognostische Qualität wird von der Qualität der wissenschaftlichen Ergebnisse abhängen, ihre Wirksamkeit von ihrer geschickten Gestaltung. Die Berechtigung solcher Bilder steht nicht in Frage, ihre Wirksamkeit ist jedoch unklar. Da diese Bilder (im Beispiel Klimawandel) nur negativ verfahren, verleihen sie den zukünftig zu erwartenden Katastrophen zwar ein Aussehen, können aber vermutlich nur wenig positive Impulse für das je individuelle Handeln geben.

Neben den didaktischen Funktionen können Bilder durchaus auch im engeren Sinn epistemische Funktionen übernehmen und entsprechend dazu beitragen, mehr oder weniger direkt, Erkenntnisse erwerben. Hier sollten erneut zwei Funktionen unterschieden werden, je nachdem, ob Bilder in Entstehungszusammenhänge oder in Begründungszusammenhängen auftreten. In welcher Weise gilt dies aber auch für Zukunftsbilder? Mit diesen können wir sicherlich nicht in der direkter Weise Erkenntnisse erwerben, dass wir mit bildgebenden Verfahren zukünftige Zustände erfahrbar machen, denn diese sind in der Gegenwart empirisch eben nicht existent. Möglich ist es aber, dass Bilder innerhalb der prognostischen Tätigkeit eine orientierende Funktionen erhalten und so die Entstehungsbedingungen unserer Erkenntnisbemühungen prägen. Auch als Zukunftsbilder können Bilder in diesem Zusammenhängen als Analogiemodelle dienen, mit denen anhand der bildhaften Darstellung der thematischen Zustände und Sachverhalte eine komplexe Struktur von einem theoretisch bereits erfassten Bereich auf einen bisher unerforschten Bereich übertragen wird. Zwar ist der Nutzen bzw. Erkenntniswert solcher Analogiemodelle (auch wenn sehr genau präzisiert wird, worin die Entsprechungsverhältnisse in der Analogie bestehen) prinzipiell begrenzt, da mit diesen Modellen keine Geltungsansprüche, sondern nur strukturelle Ähnlichkeiten generiert werden. Die unterstellten Analogien können aber in normativer Funktion als Anweisung dienen, thematische Bereich anhand analoger Hypothesen genauer zu untersuchen. Ihnen kommt also eine wichtige Orientierungsfunktion zu, indem sie den Blick auf abstraktere begriffliche Zusammenhänge durch eine im Bild notwendig gegebene Akzentuierung und Perspektivierung erheblich beeinflussen und lenken. Dieser erkenntnisfördernde Modellcharakter bestimmter Bilder in der Wissenschaft scheint mir genau derjenige Aspekt zu sein, auf den die kognitive Ästhetik mit Bezug auf Kunstwerke hingewiesen hat. Auch Kunstwerke stellen Modelle zur Verfügung, die uns exemplarisch vorführen, wie wir in angemessener Weise bisher noch nicht befriedigend verstandene konkrete gesellschaftliche Vorgänge besser verstehen und beurteilen können.

Eine weitere Möglichkeit, mit Bildern zum Erkenntnisgewinn beizutragen, ergibt sich aus ihrer Verwendung als visuelle Argumente (vgl. SCHOLZ 2000). In dieser Funktion können sie einen eigenständigen Beitrag nicht nur zur Entdeckung, sondern auch zur Begründung liefern, wenn sie komplexe Sachverhalte derart in schematischer Weise darstellen, dass sachliche Zusammenhänge,

die in sprachlicher Form nur sehr mittelbar nachvollziehbar sind, anschaulich und damit intuitiv einsehbar werden. Eine visuelle Argumentationsfunktion übernehmen Bilder in diesem Sinne etwa in den grafischen Darstellungen geometrischer Theoreme. Das wird mit Zukunftsbildern nur in begrenzter Weise möglich sein. Zudem erfordern Bilder, die in diesem Sinne als visuelle Argumente Verwendung finden, einen klar vorgegebenen, in der Regel sprachlich bestimmten Kontext, der die Bildwahrnehmung, das Bildverständnis und auch die Leistungsfähigkeit von Bildern hinsichtlich der Erzeugung oder Änderung von Überzeugungen leitet.

Wie zu Beginn meiner Überlegungen betont, erachte ich die Fragen nach der konkreten Wirksamkeit von Bildern als empirische Fragen, zu deren Beantwortung wir entsprechend auf den Einsatz experimenteller Verfahren angewiesen sind. Hierbei scheint mir insbesondere die Frage interessant zu sein, ob sich die Wirksamkeit der Bilder nicht sehr schnell erschöpfen wird, wenn sie sich nur negativ auf das Warnen vor Katastrophen beschränkt und es ihr nicht gelingt, positiv eine Identität für nachhaltiges und umweltverträgliches Handeln zu schaffen.

Literatur

LEVIE, W. H.: Research on Pictures: A Guide to the Literature. In: Willows & Houghton 1987, S. 1-50

KROEBER-RIEL, W.: *Bildkommunikation. Imagerystrategien für die Werbung*. München [Franz Vahlen] 1996

SACHS-HOMBACH, K.: *Das Bild als kommunikatives Medien. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003

SACHS-HOMBACH, K.: Kommunikative Verbindlichkeit. Anmerkungen zur Differenz sprachlicher und visueller Kommunikation. In: HOFMANN, W. (Hrsg.): *Bildpolitik – Sprachpolitik. Untersuchungen zur politischen Kommunikation in der entwickelten Demokratie*. Münster [LIT] 2006, S. 181-196

SCHOLZ, M.: *Technologische Bilder. Aspekte visueller Argumentation*. Weimar [VDG] 2000

Rolf Nohr

Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten.

Abstract

The question of the transformative potential of images will be investigated by the example of the image of the blue earth, the fetal images by Lennard Nilsson, and pictures of the prenatal diagnosis. In an interpretation of so-called ›useful images‹ driven by the methods of critical discourse theory and ideology critique the focus is placed to search for a ›meaning surplus‹ – which is a possible point to fix such an (actually impossible) transformational moment.

Die Frage nach dem transformatorischen Potential der Bilder wird am Beispiel des Bildes vom blauen Planeten und den Föten-Bilder Lennard Nilssons und der Pränataldiagnostik nachgegangen. In einer diskurstheoretischen und ideologiekritischen Lesweise von sogenannten ›nützlichen Bildern‹ wird nach einem Bedeutungsüberschuss gesucht, an dem sich ein solcher (eigentlich unmöglicher) transformatorischer Moment festmachen lassen könnte.

Der Ausgangspunkt dieses Hefts ist die Frage, welchen Stellenwert das technische Bild in einer positiven transformatorischen Entwicklung einnehmen kann. Die provokante Frage des Herausgebers ist es zudem, dass keine Bildtypen und Themengruppen für die Darstellung einer positiven kulturellen Transformation existieren. Außerdem geht er davon aus, dass zudem so gut wie keine Bildherstellungsmethoden zu identifizieren sind, die Zukunft angemessen (in Bezug auf kulturelle Transformationen) vermitteln könnten. Es geht dem Herausgeber also hier – kurz gesagt – um die Frage, ob ein Bild operationalisiert werden kann, ob es performant sein kann. Vermag ein Bild eine individuelle oder intersubjektive Wahrnehmung zu ändern, kann es eine Sensibilisierung für alternative kulturelle Wertesysteme evozieren?

Die Frage ist in ihrer Totalität und Generalisierung eher falsch gestellt. Niemand würde sie zunächst in ähnlicher Form an den Text stellen. Und wenn doch, so wäre sicherlich bald ein Konsens erreicht, dass es einen ausufernden Kanon von Schriften gibt, die eine positive kulturelle Transformation skizzieren, die Zukunft angemessen vermitteln. Von der politischen Philosophie und Utopie bis hin zu Science Fiction und Fantastik würde sich ein augenscheinlicher Korpus von Schriften aufzählen lassen, denen man ein solches Potential unterstellt. Ähnlich wäre die Frage nach der Operabilität und Performanz zu beantworten: Natürlich sind Texte in der Lage operationalisiert zu werden, Text und Schrift können performant sein.

Unterscheidet das Bild sich so radikal vom Text? Kann man ihm so einfach den komplexen Status des Textes absprechen? Natürlich hat die Bildwissenschaft viele der großen Problemfelder rund um das Bild und seine Inkommensurabilität mit dem Text aufgezeigt. Bilder sind nicht in der Lage mit einer komplexen Grammatik zu sprechen, Bilder beherrschen die Negation nicht, Bilder laborieren beständig im Rahmen einer ihnen zugesprochenen, aber krisenhaften Referenzialität. Zudem sind Bilder in einer visuellen Kultur inflationär, ihre massenhafte Zirkulation macht sie beliebig, austauschbar, die pure Quantität ihrer Vielfältigkeit und Zirkulation lässt sie kaum mehr als distinkte Objekte hervortreten, sondern nur noch als Cluster.

Entscheidend scheint mir jedoch vor allem, dass Bilder wie auch Texte Teile von Diskursen sind. Entscheidend scheint mir ebenso, dass Transformationen nicht von einzelnen Texten oder Bildern, von distinkten und singulären symbolischen Formen ausgelöst werden, sondern zumeist durch diskursive und dispositive Dynamiken. Es mag eine schöne Metapher sein, dass ein Schmetterlingsflügel einen Orkan entfesseln kann – Bäumen werden aber nicht durch Schmetterlinge entwurzelt, sondern durch Stürme. Veränderungen, egal welcher Natur, sind in einer symbolisch-kommunikativen Gemeinschaft immer das Ergebnis von miteinander verschalteten und interagierenden, mäandrierenden Äußerungssystemen. Unter einer solchen Prämisse können wir dann ›nur‹ fragen, wie Bilder an (positiven) transformatorischen Prozessen beteiligt sind, wie sich gegebenenfalls bestimmte spezifische Aushandlungen an ihnen entzünden. Eine andere (grundsätzliche und hier nicht behandelbare) Frage ist es, wie solche Prozesse generell in Gang gesetzt werden, wie sich eigentlich eine positive Transformation definiert oder wer Transformation von Stasis definitivisch zu trennen vermag.

Zudem muss wohl deutlich sein, dass – egal wie wir uns hier konzeptionell entscheiden – nicht das Bild selbst Subjekte und/oder Gesellschaften transformiert, sondern die Bedeutung des Bildes; also die in einen visuellen Code eingetragene Sinnstruktur. Da Bilder aber nun keineswegs

eindeutig decodierbare ›Bedeutungscontainer‹ sind, sondern ihre Bedeutung schlicht Aushandlungssache ist¹, müsste sich die Frage nach der Transformativität an das aushandelnde Subjekt beziehungsweise an seine intersubjektive Aushandlungsgemeinschaft richten. Zu guter Letzt wird deutlich, dass wir wohl eher danach fragen müssten, wie Subjekte Bedeutungen so aushandeln, dass sie zu positiven gesellschaftlichen Transformationen führen.

Was aber im Rahmen eines solchen Denkens sicher richtig ist, ist nach Bildern zu suchen, die mit einer ›irgendwie‹ erhöhten Aushandlungsdynamik, -potentialität oder -fülle aufwarten. Zudem scheint es Bilder zu geben, die aus der beschleunigten und beliebigen Masse von Bildern hervorstechen. Im Folgenden sollen zwei dieser Bilder (oder besser: Bildmotive) diskutiert werden. Allerdings weniger unter einer Prämisse, inwieweit sie ›starke‹ Bilder sind oder ›ikonografischen‹ Charakter haben. Vielmehr interessiert hier die Frage, wie sie durch den Gebrauch, ihre Platzierung in einer aktuellen visuellen Kultur ihre Bedeutungsentfaltung organisieren, wie sie zu nützlichen Bildern² werden. Beiden Bilderreihen ist jedoch eins gemeinsam: ein vorgeblich (mehr oder weniger) klar datierbarer Moment, an dem sie in das Bildgedächtnis unserer Kultur eintreten. Es soll im Folgenden um das Foto der im Weltall schwebenden Erde gehen, wie es erst die Raumfahrt möglich gemacht hat sowie um den in seinem Uterus schwebenden Fötus, wie er mit Lennart Nilssons spektakulären Fotos der Serie *Ein Kind entsteht* (NILSSON 1967) in die Wahrnehmung der Öffentlichkeit trat. Und es soll nicht zuletzt auch um die Ähnlichkeiten dieser beiden Figuren miteinander gehen.

1. Das transzendente Sacrum

Diese beiden Bilder können als signifikante Stillstellungen im Diskurs gelten, die ganz offensichtlich eine ›Leuchtturmfunktion‹ in der ›Bilderflut‹ haben. Beide scheinen bestimmte Bedeutungsformationen zu beschwören. Um diese strukturelle wie inhaltliche Ähnlichkeit geht es auch Barbara Duden, wenn sie schreibt:

- 1 Hier müsste weiter differenziert werden. Es gibt natürlich symbolischen Systemen innewohnende Bedeutungsstrukturen, die eher denotativ erfasst werden – aber eben auch Bedeutungsebenen, die fast ausschließlich durch Aushandlungen, Konnotationen oder Abstimmung mit anderen Bedeutungsstrukturen ausgebildet werden. Mit dem Begriff des Bildes sollen im Folgenden vorrangig visuelle Phänomene angesprochen werden, die sich durch die Kriterien der Materialität, Artifizialität und Persistenz definieren, und die immer Teil einer diskursiven Masse sind. Damit sind also nicht-singuläre Phänomene adressiert, die im weitesten Sinne als durch kontextuelle Instanzen, Techniken oder Autoren geschaffene, durch flankierenden Bedeutungsstrukturen stark mit determinierte Niederlegung von einer gewissen Dauerhaftigkeit charakterisiert werden. Abgegrenzt sind damit beispielsweise Sprachbilder, mentale Bilder, Spiegelbilder oder Vorbilder (vgl. zur Definition bspw. SACHS-HOMBACH 2005: 12f)
- 2 Das Projekt der nützlichen Bilder versteht sich als ein Projekt mehrfacher Interdependenzen. Vorgeschlagen und angedeutet ist eine Schnittmenge von science studies, Medienwissenschaften, Wissenschaftstheorie, Erkenntnistheorie, cultural studies wie visual culture analysis – und dies alles auf einem Fundament maßgeblich symbolischer und diskursiver Fundierung. Eine Verflechtung dieser Stränge muss zwangsläufig Defizite, blinde Stellen und oberflächliche Leseweisen produzieren. Der produktive Gewinn dieser ›Querlese‹ ist aber, Eindeutigkeiten und normative wie struktur-funktionale Argumente nach Maßgabe zu umgehen. Ein Projekt wie die Beschäftigung mit den nützlichen Bildern ist in seiner Motivation weniger eine neue Idee denn vielmehr eine Querlese, ein ›gegen-den-Strich-bürsten‹ oder ein Zusammenführen von bereits bestehenden Theorien und Ansätzen, Gedanken und Standpunkten.

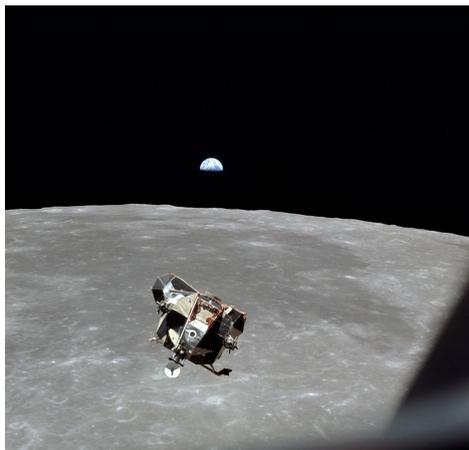


Abb. 1

»Kapselrückkehr, 20. 07. 1969« (Bildquelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Apollo_11_lunar_module.jpg, 08. 10. 2010)

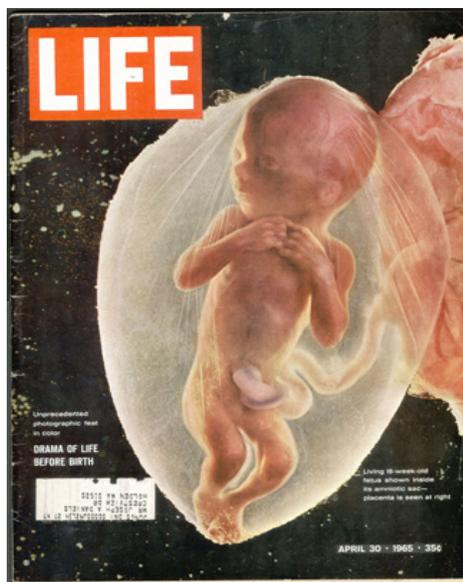


Abb. 2

»Cover des LIFE-Magazine vom 30. April 1965: »Unprecedented photographic feat in color. Drama of Life before Birth. Living 18-week-old fetus shown inside its amniotic sac – placenta is seen at right« (Bildquelle: <http://images.google.com/hosted/life>)

»Das zum Idol gewordenen Emblem [des Fötus] hat eine Stellung im gegenwärtigen Erleben, daß es nur mit einem anderen Bild, nämlich dem »blauen Planeten« teilt. Wie die Satellitenaufnahme der Erde für »das Leben überhaupt« steht, so steht der Fötus für »ein Leben«: wie die »blaue Erde« für die Biosphäre steht und für den Fortbestand des globalen Systems, so steht der Fötus für den Fortbestand von Lebensprozessen. Im Zeichen dieser beiden Bilder wurde »Überleben« zu einem Schlüsselwort: Individuelle, gesellschaftliche, ja globale Krisen müssen um jeden Preis »überlebt« werden. An die mißverstandenen Konkretheit des schutzbedürftigen Fötus wird stillschweigend die universell-normative Bestimmung zum »Überleben« angebunden« (DUDEN 1994: 142).

In der Lesweise Dudens werden die Bilder zu zwei aufgeladenen und bedeutungsmächtigen »Ikonen«, beide aktuell wirksam und historisch verankert und variabel und funktionalisierbar. Sie sind dass, was im Folgenden als »nützliche Bilder« charakterisiert werden soll. Neben vielen anderen Gemeinsamkeiten teilen diese beiden Bilder auch (und vor allem) ihre Abstammung aus einem wissenschaftlichen Bilderkanon. Ebenso verbindet sie die Tatsache, dass sie nicht »einzigartig« oder »original« sind, sondern vielmehr als Cluster, Linien oder Multiples innerhalb unserer Kultur vorhanden sind – in einer Art immerwährender Zirkulation und Oszillation. Beide Bilder stellen aber auch mehr dar als »nur« Visualisierungen, die aus einem spezialisierten Wissenschaftsum-

feld in eine populäre Medienzirkulation überführt wurden. Sie haben sich von ihrer spezialisierten Herstellung befreit, waren bereits im Moment ihrer Herstellung keine rein genuinen Spezialistentechniken. Es sind grundsätzliche Stillstellungen der Wahrnehmung und des Wissens um die Welt. In ihnen schwingt ein kollektives Wissen um das Kleine und das Große mit, die Herausforderung an das Subjekt sich mit seiner Herkunft auseinander zu setzen und Grenzen zu überwinden; sich selbst und den Raum, zu befragen. Kurz gesagt: beide Bilder sind schon existent bevor sie noch ›fotografiert‹ werden, beide Bilder sind im Moment ihres Entstehens schon keine reinen Wissenschaftsbilder mehr.

Das Bild des blauen Planeten – die leuchtend blaue Erdkugel vor der Schwärze des Universums – stammt unmittelbar aus dem Projekt der Raumfahrt her, ist verknüpft mit dem Projekt der Mondlandung ebenso wie mit den ersten Satelliten, ist aber als Vision schon den frühesten Utopien und Science Fiction-Phantasien eingeschrieben. Das Emblem des Fötus, sei es als Fotografie oder Ultraschallbild, weist auf seinen Ursprung in der Pränataldiagnostik und der Endoskopie; darüber hinaus kann diese Bilderlinie rückverfolgt werden bis in das Renaissanceprojekt der Körpererkundung, in die anatomischen Bilder eines Vesalius oder Da Vincis.

Und wie im Zitat Dudens schon angedeutet, befreit oder dekontextualisiert dieser Bilderkanon sich in seiner Aneignung im populären Feld radikal von seiner Abstammung – und dies nicht nur in Form des Fötus und des blauen Planeten. Ob wir von vornehmlich ›virtuellen‹ Erscheinungsformen ausgehen wie dem Apfelmännchen, fraktaler Geometrie, künstlich belebter Körper und Welten oder von länger tradierten Formen wie Bildern von Evolution und (Sozial-) Darwinismus, der Leiter der Doppelhelix, um ein Tausendfaches vergrößerte Fliegenaugen, Landkarten oder Röntgenbildern – diese Bilder eint ihre ursprüngliche Entstehung als epistemologische Werkzeuge, als wissenschaftliche, reduktive und ontologisierende Visualisierungen. Unter den nützlichen Bildern sind solche besonders wirkungsmächtig, die an (visuelle) Urmythen anknüpfen. Sie entfalten ihre diskursive Wirkung weit über die metaphorische Ersetzung hinaus. Barbara Duden spricht in ihrer Analyse des Fötus-Bildes vom »transzendenten Sacrum« (DUDEN 1994); eine Umschreibung, die ohne Schwierigkeiten auch auf andere nützliche Bilder übertragen werden kann.

Wann immer aber die Rede und das Nachdenken auf solche ›Urmythen‹ kommen, wird zu fragen sein, welches der Ort ihrer Verhandlung ist. Lassen wir die Seite des Subjekts einmal außer Acht (also die nahe liegenden Formen der Jungschen Mythen, des Freudschen Unterbewussten und der Traumanalyse etc.), so werden wir uns zwangsläufig den (technischen) Medien zuzuwenden haben. Sie sind der Ort, an dem eine Gesellschaft diese Mythen und kollektiven Symboliken aushandelt und verwendet. Jede dieser Mythen (der blaue Planet, der Fötus) manifestiert sich zunächst im ›ersten‹ aller Medien: der Sprache. Ein Mythos oder ein ›transzendentens Sacrum‹ muss aussprechbar sein, um verstanden zu werden. Erst die Benennung des Dings und die Vereinbarung der Benennung zwischen den Subjekten machen es möglich, überhaupt an diesen Formen zu arbeiten, ihnen Bedeutung zuzuweisen oder abzurufen. Und in einer aktuellen und (nach-) modernen Kultur sind es die technischen Medien (also die Summe aller Kräfte, die an der technischen Reproduzierbarkeit der Welt und des Sprechens arbeiten), die die Verbreitung und Bearbeitung dieser Mythen organisieren. Dabei ist es wichtig, Medien nicht als durch singuläre und distinkte Äußerungen geprägt zu begreifen: die Stimme des Autors ist tot. Das Medium äußert sich – entdifferenziert – als ›Ganzes‹; das Medium ist ein Sprechen und Artikulieren und Zeigen

als inhomogene aber geschlossene Form jenseits von technischen Differenzierungen (Fernsehen vs. Kino), Formaten (Nachrichten vs. Serien) oder unterschiedlichen kulturellen Adressierungen (Hoch- vs. Populärkultur). Nur wer Medien als ein kontinuierliches und umfassendes Artikulieren und Bearbeiten von kulturellen Bedeutungen versteht, kann nachvollziehen, wie sich innerhalb dieses Diskurses bestimmte Artikulationen ›quer‹ zu allen Differenzierungen und Wissensformationen stabilisieren können: wie die Mythen und Ikonen, die kollektiven Symboliken und Rhetoriken innerhalb einer Gesellschaft entstehen und wirken.

2. Blauer Planet

Um nun etwas präziser nach der Bedeutungsentfaltung und insbesondere den transformativen Einsätzen solcher Bilder zu fragen, müssen wir uns mit beiden etwas dezidierter und vor allem analytisch durchdringender auseinandersetzen. Beginnen wir mit dem Typus des blauen Planeten. Diese ›fotografischen‹ Ansichten des gesamten Erdballs vor der Schwärze des Weltraums beziehen sich maßgeblich auf die Satellitenfotografie, sie stammen somit aus einem technischen Bildgebungsverfahren, welches selbst in ein »größentechnisches System« (JOERGES/BRAUN 1994) eingebettet ist: das der Raumfahrt. Solche technischen Sachsysteme haben zuallererst die Eigenschaft, das Materielle des Technischen immer zu überschreiten und somit zur Kulturtechnik zu werden. Was sie ›produzieren‹ ist nie nur ein technologisches Artefakt, sondern auch ein semiotischer Überschuss, der Kulturen temporär oder nachhaltig verändert. Im Falle des Satellitenbildes oder eines Fotos vom Mond aus auf die Erde (s. Abb. 1) wirkt dieser Überschuss zweifach: durch die Erhebung des sehenden Auges über die Begrenzung seiner Bodengebundenheit, die Peter Weibel (Weibel 1987) prägnant als »Entfesselung des Auges« (JOERGES/BRAUN 1994: 86f) bezeichnet hat (vgl. hierzu auch ausführlich Nohr), als auch über die Neuartigkeit des Bildes selbst, des bildgebenden Verfahrens, das diesen Aufstieg herstellt.

»Die Weltraumbilder haben einen neuartigen Status. Sie sind kein ›Bild‹ in dem älteren metaphorischen Sinn, wie es der Reichsapfel in der Hand des Herrschers war [...], auch kein Abbild, wie es, einem Spiegelbild vergleichbar, die Linsen in Teleskop, Mikroskop und Kamera zu erzeugen vermag, weder Bild noch Abbild, sondern – was? Ein ›Puzzle‹ [...], ein ›Mosaik‹, komponiert, addiert und subtrahiert, errechnet und unserer Anschauungswelt nachträglich eingeformt: Synbilder« (PÖRKSEN 1997: 45).

Was ist nun aber die Bedeutungsproduktion, die ein solches »Synbild« freisetzt? Mit dem Schritt in den Weltraum und den ersten Schritten auf dem Mond hat der Mensch auch seinen eigenen Planeten in einen neuen Blick genommen. Der Mond erwies sich dabei zunächst im Vergleich zum neuen Blick auf die Erde als Enttäuschung (vgl. SACHS 1994: 306). In dem Moment, in dem die Menschheit in ihrer Geschichte den am weitesten ausgreifenden Schritt in den unbekanntem Raum unternimmt, stellt sich ein merkwürdiges Innehalten ein. Dass der Blick zurück auf den Ausgangspunkt der Reise, die Erde, weitaus spannender und produktiver erscheint als der Blick nach vorne. Es setzt eine Sinnstiftung ein, die sich an diesen Blick und seine fotografische Umsetzung koppelt, die an der Umcodierung des Ausgangspunkts arbeitet. Am ehesten lässt sich diese Sinnstiftung noch mit einem ›Blick auf das Ganze‹ zusammenfassen. Beim Anblick des ›verletzlich und klein‹ im dunklen Weltraum schwebenden Heimatplaneten, kulminiert ein Denkschwung, der einerseits

als Homogenisierung und andererseits als Imperativ der Bewahrung gelten kann: die Erde als Heimat ist eine verletzbare und fragile, »schützenswerte« und homogene Entität. Diese Erkenntnis setzt sich auf mannigfache Weise um, sei es der (durch den NASA-Berater James Lovelock 1979 mit initiierte) Gaia-Gedanke (James Lovelock: GAIA – Die Erde ist ein Lebewesen, 1997), sei es der nachhaltige Umweltschutz oder globalisierend gedachte Kulturalismen.³



Abb. 3

»Blick auf die Erde, fotografiert während der Apollo 13-Mission«
(Bildquelle: http://www.apolloarchive.com/apollo_gallery.html,
Archivnummer AS13-60-8591)

Ein Foto aus dem Weltall ist immer aber nicht nur ein Blick zurück auf den Ausgangspunkt, er ist auch ein Selbstporträt: der Mensch ist inhärent vorhanden. Die »zeremonielle Verausgabung« (SACHS 1994: 312) des Wettlaufs in den Weltraum ist für ein solches Selbstporträt aber auch eine Anstrengung, die Distanz schafft. Der synoptische Blick des Satelliten und des Weltraumporträts der Erde rückt weit Entferntes zusammen, den Menschen selbst aber macht er unsichtbar. Dabei vollzieht der (militärische oder touristische⁴) Aufstieg des Auges eine Linie der Beobachtungsperspektive nach, die kulturgeschichtlich bereits vorentworfen ist. Der höchste Punkt im Raum ist der, der die beste Einsicht in die Landschaft garantiert (vgl. LACOSTE 1990: 73 ff), der die Verdeckung des Sichtbaren in der Tiefe aufhebt, dabei aber auch die subjektive dreidimensionale Landschaft zum objektiven, zweidimensionalen Raum der Kartographie reduziert. Das Satellitenauge ist allgegenwärtig und allwissend. Es ist a-perspektivisch, es überschreitet die Perspektive und das Panorama, synthetisiert Raum und Landschaft, es versammelt alle denkbaren Fluchtpunkte. Das Satellitenbild stützt eine systemische Wahrnehmung der Simultanität von weiträumigen Beziehungen: »Am Ende arbeitet das Bild vom blauen Planeten der vielschichtigen Realität des Menschen selbst entgegen, indem es ihn auf einen reinen planetaren Biologismus verengt« (WAHLEFELD 1999: 124).

Dem Blick auf den blauen Planeten wohnt nicht nur eine Interpellation inne, die einen beschützenden und bewahrenden Impuls setzt. Ein weiteres spezifisches Signum dieser Bilder ist ihre extrem

3 Zu einer ausführlichen Analyse dieser Bedeutungsproduktion vgl. bspw. ADELMANN

4 Natürlich muss an dieser Stelle zumindest exkursiv angedeutet sein, dass dieser Blick des Satelliten immer militärisch imprägniert ist. Einen ersten Hinweis liefert die Herkunft des Satellitenblicks aus einer militärischen respektive geopolitischen Befehlskette. Die Platzierung eines Satelliten (und nicht zuletzt des ersten Satelliten) steht prinzipiell im Modus der Fernaufklärung, des Überflugs über den »Gegner« (SACHS 1994: 316). Insgesamt und abstrakter steht die Satelliten- und Weltraumfotografie in einem Zusammenhang mit überwachenden, hegemonial-dominanten Blickpositionen, mit der Funktion von Überwachung und Kontrolle – wie uns auch aktuelle Diskussionen um GoogleMaps und GoogleEarth zeigen. Primär ist die Satellitenkarte oder das Luftbild eine Machtpraktik in dem Sinne, als sie eine Überwachungstechnologie ist, sie liefert repressiv funktionalisierbare Information über Körper und seine Position (vgl. ADELMANN/STAUFF 1997: 119 f)

distanzierte Beobachtungsposition. Die Realität der Bilder ist nicht durch die Teilhabe gewonnen, sondern durch die Entfernung: Es handelt sich auch um einen Modus der voyeuristischen und heimlichen Beobachtung. Durch diese blickmächtige Perspektivierung des Blickes auf die Erde stellt sich eine Ambivalenz zu den oben angedeuteten diskursiven Aufladungen der zerbrechlichen Entität ein. Durch die voyeuristische Perspektive schreibt sich eine Allmachtsphantasie der Omnipräsens und der Beherrschbarkeit in diesen visuellen Diskurs ein. Die radikale Erhöhung über die Erde (und nicht zuletzt über das eigene Selbst) im immer weiter greifenden Distanzieren vom Objekt der Betrachtung ist eine technische, aber auch eine subjektive Transgression.

Dabei entkoppelt sich das Satellitenbild (in seiner Umzingelung der Erde als umgekehrte panoptische und panoramatische Anordnung) zunehmend und im Voranschreiten auch vom Sehen und vom Nachvollzug des menschlichen Auges. Der Blick wird arbiträr: Die technische Seite der Bildgewinnung verlässt die naturhaft anmutende Fotografie. Remote Sensing, Multispektral-Scanning und Infrarotabtastung werden zu optischen Anmutungen mit Bildähnlichkeit synthetisiert (die Pörksenschen »Synbilder«), die eher Messungen, Phantombilder, Collagen sind und letztlich in sich nur noch schwer auf einen »Abdruck des Realen« rückführbar gemacht werden können.

Verstehen wir die Satellitenblicke und vor allem das Bild vom blauen Planeten als mythische Urbilder, so können wir die Möglichkeiten ihrer Bedeutungsproduktion, ihrer diskursiven Verankerung und ihrer Narrationen wie gesehen mannigfaltig darstellen und annehmen. Sie sprechen von der Entität der Erde und gleichsam von ihrem Objektstatus, sie modellieren eine dominante Position des voyeuristischen Betrachtens wie sie ebenso eine subjektschwache Position der panoptischen Beobachtung formulieren. Letztlich sprechen sie auch von technischen Machbarkeiten, Allmachtsphantasien und globalisierten Kulturen und Märkten:

»Indem Satellitenbilder globale Perspektivierungen verfügbar machen, unterstützen sie die Diskurse der Globalisierung in den Bereichen der Politik, der Wirtschaft, des Umweltschutzes usw. Gleichzeitig naturalisieren Satellitenbilder Beobachtungsstandorte, mit denen das Objekt Erde und die Aktivitäten seiner Bewohner scheinbar visuell kontrollierbar werden« (ADELMANN 1999: 76).

Am blauen Planeten sehen wir also bereits nach diesem kurzen und überblicksartigen Betrachten der anhängigen Bedeutungsproduktion, dass die transformative Kraft eines solchen Bildes durchaus gegeben zu sein scheint – sowohl im Sinne einer positiven Transformation (die Unifikationsphantasie, die an das Bild gekoppelt ist) als auch in einem eher kritischen Sinne (die panoptistische und voyeuristische Perspektive des Bildes und des es hervorbringenden technischen Systems). Ebenso ist uns klar, dass wir eine ähnlich ambivalente Lesweise auch für das Bild des Fötus annehmen können. Wir können also zunächst davon ausgehen, dass die Frage nach dem Transformatorischen auf alle Fälle positiv zu beantworten ist. Mittelbar durch die ideologische Funktion des Bildes, unmittelbar durch eine ihm innewohnende positiv konnotierbare Aussage. Das Bild des blauen Planeten (wie des Fötus) ist ein »nützendes« wie »benutzbares« Bild.

3. Nützlichkeit

Nützliche Bilder scheinen sich auf eine bestimmte Weise aus der Zirkulation populärer Bilder herauszuheben. Dennoch wäre es, meines Erachtens, falsch, anzunehmen, mit den nützlichen Bildern eine Bilderklasse definiert zu haben, die aufgrund einer (wie auch immer gearteten) deutlicheren Referenz oder einer innewohnenden Deutungsstruktur aus der Zirkulation ausbricht. Ich meine, dass eine solche verkürzte Analyse dem ambivalenten Status dieser Bilder nicht gerecht wird. Denn so sehr das Bild des blauen Planeten ikonisch und eindeutig zu sein scheint, so wird auch offenbar, dass sich dieses Bild einer normativen Funktionalisierung zu entziehen vermag. Wenn das Bild des blauen Planeten eindeutig als Symbol für global-ökologische Nachhaltigkeit oder für das Leben selbst eintreten würde, wie ließe sich diese Lesweise mit der vielfachen Profanisierung dieses Bildes in Werbung, Politik oder Medien vereinbaren? Ebenso wenig wie sich Waschmittel, Parteiprogramme oder corporate identities mit der christlichen Urkone des Gekreuzigten widerstandslos konnotieren lassen, gelingt dies mit dem Bild des blauen Planeten (oder eines Fötus): Zwar kann man mit ihnen Kreditkarten bewerben und Kaugummis verkaufen (Abb. 4 u. 5). Und dennoch scheint uns im Umkehrschluss der blaue Planet instinktiv bedeutungsmächtiger und eindeutiger als beispielsweise ein Landschaftsbild. Dass eine solche ›ambivalente Wirkung‹ an Bilder gekoppelt werden kann, ist sicherlich als Ergebnis einer kulturellen Praktik zu verstehen. Dennoch wäre es meines Erachtens zu kurz gegriffen, die nützlichen Bilder in einem Atemzug mit Werbung, Suggestivbildern oder Propaganda zu nennen; eine solche Analyse übersieht den speziellen Status einer Bilderform, die bei genauerer Betrachtung differenziertere und komplexere Bedeutungsproduktionen freisetzt als bisher gezeigt. Eine wesentliche Differenz ist die Rückbindung dieser Bilder in die Geschichte. Dies weniger im Sinne einer rekonstruierbaren ›ikonografischen Reihe‹, sondern im Sinne einer Einbindung dieser Bilder in eine diskursive Figur, die sich (dynamisch) in die Zeit erstreckt. Diese Einbindung ist dabei nicht nur eine Einbindung in eine diffuse Wissensgeschichte, sondern auch immer (wie schon am Bild des blauen Planeten gezeigt) in eine Geschichte der Produktion von Sichtbarkeit, der Medialität und der technischen Sachsysteme. Gerade aber diese komplexe, verschränkte und nur relativ schwer zu rekonstruierende Eingebundenheit macht aber sowohl den spezifischen Status als auch die performativ-transformatorische Kraft der nützlichen Bilder aus. Betrachten wir diese Ebene noch einmal ausführlicher am Bild des ›ungeborenen Lebens‹.



Abb. 4
 »Citibank-Werbung« (o. A. ca. 1998,
 Bildquelle: eigener Screenshot)



Abb. 5
 »Hubba-Bubba-Kaugummireklame« (2010, Gitam
 BBDO, Israel, Bildquelle: <http://www.ibelieveinadv.com/2009/07/hubba-bubba-earth/>, 15. 10. 2010)

4. Fötus

›Wissenschaftsimmanent‹ scheint das Fötenbild im Duktus des durchdringenden, apparativen (und nicht zuletzt auch patriarchalen) Blickes zu stehen. Im Kontext der modernen Medizin ist das Ultraschallbild des ungeborenen Lebens das Produkt eines biopolitischen und normalisierenden technologischen Systems der Sichtbarmachung. Eine Schwangerschaft ist aktuell ein Vorgang, der nicht als ein subjektiver Prozess begriffen werden kann, sondern ein Vorkommnis, dass die Schwangere unmittelbar in ein System des permanenten monitoring⁵ überführt. Der regelmäßige Besuch beim Frauenarzt führt – normiert und standardisiert – zu einer Evaluation von Daten, die an Grenzwerten, statistischen Normalverteilungskurven und quantifizierbaren Messgrößen abgeglichen wird. Die schwangere Frau wird einer permanenten Lesbarmachung unterworfen. Ihr Blut,⁶ ihre Körperdaten, ihre Erbmasse und ihr Alter, vor allem aber der in ihr wachsende Fötus unterliegt einer biopolitischen Kontrolle.⁷ Maßgeblichstes Moment eines solchen medizinisch-disziplinierenden Blicksystems ist das Ultraschallbild des Fötus. Nicht nur, dass dieses System der Diagnose eine Vorrichtung ist, den Körper der Schwangeren zur Sichtbarkeit zuzurichten, es ist auch ein Bildsystem, das primär der Vermessung dient. Das Wachstum, die Lage und die Mobilität des Fötus werden hier in ein quantifizierbares Datum überführt und damit mit statistischen Normalverteilungen vergleichbar gemacht.⁸ Ebenso ist das Ultraschallbild der Ausgangspunkt für ein Screening nach Anomalitäten.⁹ Die Anordnung des diagnostischen Moments ist zudem angetan, die Schwangere (und den traditionell ebenso anwesenden Vater) über ein System der apparativen Sichtbarkeit in ein System der Evidenzstiftung einzubeziehen. Sowohl die liegende Schwangere als auch der neben ihr sitzende Vater blicken auf einen Monitor, der in ›Echtzeit‹ ein Bild des Nachwuchses zeigt und es aus der unmittelbaren aber indirekten Wahrnehmung (Bewegungen, körperlicher Veränderungen, das diffuse ›In-sich-hören‹ der Schwangeren) in ein System objektiver Sichtbarkeit überführt. Der Fötus ist im Moment seiner visuellen Zurichtung nicht mehr eine unsichtbare aber anwesende imaginäre Größe, sondern ein sichtbares, vermessbares, quantifizierbares und in diagnostische Handlungen überführbares Datum. Der Schwangeren wird der Fötus ›vor Augen geführt‹. Die Kombination aus apparativ generierter Sichtbarkeit, Quantifizierung

5 Das monitoring ist eine wiederkehrende Figur innerhalb der Debatten um die Selbstadjustierung des Subjekts. Wir treffen auf diese theoretische Figur sowohl bei Jürgen Link (1999) als auch bei Lev Manovich (2002)

6 Die (Selbst-) Lektüre des eigenen Blutes enthält in einer biopolitischen Konstellation immer ein Moment der (De-) Stabilisierung des Subjektbegriffes. Am Beispiel des Adis-Test schreibt Alois Hahn: ›Solange ich nicht weiß, ob ich infiziert bin, erhalte ich meine Identität, wie ich sie bislang kenne. Es empfiehlt sich also, das Risiko des Tests nicht einzugehen. Aber andererseits kann ich mir dieser Identität nur sicher sein, wenn ich riskiere, sie durch den Test zu verlieren. Deshalb wäre es ratsam, sich ihm zu unterziehen‹ (HAHN 1994: 609).

7 Der Begriff der Biopolitik (oder Bio-Macht) geht hier auf Michel Foucault (1977) zurück. Er bezeichnet den Zugriff auf das Subjekt in der systemischen Ausübung von Machtwirkungen auf Körper und Leben.

8 ›Mit Hilfe des klinisch-statistischen Wissens werden Klientinnen der vorgeburtlichen Diagnostik verschiedene Landschaften zur normalistischen Verortung angeboten. Sie erhalten Maßstäbe und Meßplatten an die Hand, mit denen sie ihr persönliches Risiko bemessen können. Verbunden mit dieser Information ist allerdings die Aufforderung, sich möglichst um eine Risikovermeidung zu bemühen. Die Konzepte von Normalität und Risiko tragen in der Pränataldiagnostik dazu bei ›Sicherheit‹ im eigentlich unkalkulierbaren Prozess der menschlichen Reproduktion zu installieren, eine Sicherheit, die nicht mehr erzeugt wird über repressive Zwangsmittel, sondern über den Imperativ der Selbststeuerung‹ (WALDSCHMIDT 2002: 142).

9 So dient beispielsweise die Messung der Nackenfaltentransparenzmessung in der 11.-14. Woche der Schwangerschaft als statistischer Wahrscheinlichkeits-Indikator für ein mögliches Down-Syndrom.

und Normalisierung¹⁰ führt zu einer Adaption der Schwangeren in ein System der (Selbst-) Kontrolle und Disziplinierung. Die ›unsichtbare‹ Effektivität dieses biopolitischen Verfahrens zeigt sich tendenziell an dem Wert, der den Ultraschallbildern der Föten in unserer Kultur zukommt. Oftmals dienen die frühesten Ultraschallbilder den Eltern bereits als ›Beweisbilder‹ und werden im Bekanntenkreis herumgezeigt.

Bei dieser Diffusion des diagnostisch-politischen Bildes aus der Praxis des Arztes in die gesellschaftliche Zirkulation können jedoch auch ›taktische‹ Gegenlesweisen¹¹ ausgemacht werden. Die ideologische Position der Deutungsmacht des Arztes wird punktuell unterlaufen. Die Option der Schwangeren und der Eltern liegt in einer Umcodierung des Ultraschallbildes, indem das Bild auf die Ebene des Urlaubsvideos transzendiert, in dem das subjektorientierte Bild des ›eigenen‹ werdenden Lebens das rationale Bild der nichtinvasiven Diagnostik überlagert. Der spezifische Status des Urlaubsvideos ist nicht nur seine »anamnetische Erinnerungsfunktion« und seine mediale Selbstobjektivierung (vgl. HOFFMANN 2002), sondern vor allem seine Aneignung von technologischen und diskursiven Technologien. Das Urlaubsvideo trachtet nach der Annäherung an gestalterische und erzählerische Positionen der Professionalität; transzendiert und hypertrophiert diese jedoch gleichzeitig. Ebenso verfahren die glücklichen Eltern mit dem ihnen übereigneten Ultraschallbild des diagnostischen Vorgangs. Durch eine exzessive Überinterpretation des Bildes entreißen sie es punktuell seinem ›Entstehungszusammenhang‹. Im Kontext der gynäkologischen Arztpraxis wird das so angeeignete Ultraschallbild auch zumeist despektierlich als »Kinderkino« titulierte.

Eine solche Gegenlesweise gegen den zurichtenden und disziplinierenden Blick des biopolitischen Apparatesystems muss sich aber nicht nur an der subjektiven Appropriation des Bildes entzünden. Sie kann auch in einer intersubjektiven und diskursiven Lesweise kollektiv zugänglicher Bilder kulminieren. Besonders die Arbeiten Barbara Dudens und Donna Haraways haben ausführlich gezeigt, wie kontextuelle Diskurse gerade die dominante Ideologie der Bildform des Fötus zu unterwandern in der Lage sind. Gleichzeitig muss aber auch deutlich betont werden, dass die Herstellung der Repräsentationsfigur Fötus selbst auch ein wesentlich diskurspolitischer Akt der

10 Das auf Jürgen Link (1999) zurückgehende Konzept der Normalität grenzt sich von der Normativität ab. Normalität wird über Werte, Normen und Paradigmata präskriptiv diffus konstituiert und dem Selbst als Adaptionsvorlage zur Verfügung gestellt. Demgegenüber wird in der Normativität durch Statistik und Durchschnittswerte das ›Normale‹ erst retrospekt konstituiert und trennscharf abgrenzbar.

11 Der Begriff der Taktik geht hier auf Michel DeCerteau zurück. Die Taktik gilt ihm als Opposition zur Handlungsperspektive der Macht oder Hegemonie. Die Taktik ist nach DeCerteau etwas, das in den Ort dieses Anderen eindringt, ohne ihn vollständig zu erfassen und dem keine Exterritorialität die Bedingung einer Autonomie liefert.: »Als ›Strategie‹ bezeichne ich eine Berechnung von Kräfteverhältnissen, die in einem Augenblick möglich wird wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt (ein Eigentümer, ein Unternehmen, eine Stadt, eine wissenschaftliche Institution) von einer ›Umgebung‹ abgelöst werden kann. Sie setzt einen ›Ort‹ voraus, der als etwas Eigenes umschrieben werden kann und der somit als Basis für die Organisation seiner Beziehungen zu einer bestimmten Außenwelt (Konkurrenten, Gegner, ein Klientel, Forschungs-›Ziel- oder ›Gegenstand‹) dienen kann. Die politische, ökonomische oder wissenschaftliche Rationalität hat sich auf der Grundlage dieses strategischen Modells gebildet. Als ›Taktik‹ bezeichne ich demgegenüber ein Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann und somit auch nicht mit einer Grenze, die das Andere als eine sichtbare Totalität abtrennt. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie dringt teilweise in ihn ein, ohne ihn vollständig erfassen zu können. Sie verfügt über keine Basis, wo sie ihre Gewinne kapitalisieren, ihre Expansionen vorbereiten und sich Unabhängigkeit gegenüber den Umständen bewahren kann. Das ›Eigene‹ ist ein Sieg des Ortes über die Zeit. Gerade weil sie keinen Ort hat, bleibt die Taktik von der Zeit abhängig« (DECERTEAU 1984: 23)

Produktion dominanten, operativen und tendenziell hegemonialen Wissens ist. Carola A. Stabile (1997) kann am Beispiel der Rekonstruktion des amerikanischen juristischen wie öffentlichen Diskurses um die Abtreibung zeigen, dass die Debatten um den Status des Fötus als Subjekt sich nicht nur an verändernden medizinischen Optionen, sondern auch an der Sichtbarmachung des Fötus entzündeten:

»Wie war es möglich, daß die Erhöhung der Lebenschancen des Fötus [ca. Mitte der sechziger Jahre – RFN] dessen politischer Karriere zugute kam? – Alle Resultate technischen Fortschritts, im medizinischen wie visuellen Bereich, standen zu dieser Zeit im Dienst reaktionärer Politik. Den höheren Überlebenschancen außerhalb des Mutterleibs korrespondierten visuelle Technologien, die das Bild eines autonomen Fötus konstituierten« (STABILE 1997: 129).

Das Bild des Fötus macht also nicht nur das transzendente Sacrum sichtbar, das ›ungeborene Leben‹, ein biopolitisch-diagnostisches Normalisierungsverfahren oder das subjektiv überhöhte Bild vom eigenen Nachwuchs – sondern ›entdeckt‹ auch eine juristische Person: den Fötus als Zeuge, Angeklagter und Verteidiger in einem lange anhaltenden Prozess von Roe vs. Wade bis zur aktuellen Debatte um moralisch-juristische Fragen von extrauteriner Gendiagnostik oder Stammzellenforschung.

Dabei kulminiert diese Debatte richtungsweisend an den Bildern Lennart Nilssons. Carola A. Stabile (1997) kann pointiert die Wandelung der (von sich wandelnden öffentlichen Diskursen bestimmten) Lesweise der Nilsson-Fotos nachzeichnen. Gegen den diagnostischen und politischen Blick koppeln gerade an diese Bildern aber auch immer wieder Bedeutungsproduktionen mythischer oder ikonischer Kraft weit jenseits des rationalen oder hegemonialen Blickes an. Duden spricht davon, dass die Fötus-Bilder Lennart Nilssons nicht fotografiert (also mit Licht gezeichnet), sondern aus Licht hergestellt seien. Die technisch generierten Bilder, die sich der Naturähnlichkeit des Fotografischen bedienen, schöpften – so Duden – etwas Neues: eine ›Photogonie‹ (DUDEN 1994: 29). Einen ähnlichen Ambivalenzstatus konstatiert Haraway:

»Wir befinden uns sowohl in einer Echokammer als auch in einem Spiegelkabinett, wo Mimesis in Wort und Bild zurückprallt und Subjekte wie Objekte entstehen läßt. Es ist keineswegs übertrieben zu behaupten, daß der biomedizinische, öffentliche Fötus – der durch die hochentwickelte Technologie der Visualisierung Fleisch geworden ist – eine sakral-säkulare Inkarnation ist; die materielle Verwirklichung der Verheißung des Lebens selbst. Hier vereinigen sich Kunst, Wissenschaft und Schöpfung« (HARAWAY 1998: 36).

Entscheidend für eine Diskussion der nützlichen Bilder ist aber, dass dem vorgeblichen ›Objektivitätsfetischismus‹ des nützlichen Bildes Fötus, der in einer aneignenden Rezeption gebrochen und taktisch gegengelesen werden kann, eine wissenschaftlich-subjektive Form des Sehen-als vorangeht. Gerade am Beispiel des Blickes auf den Fötus, des Blickes in den weiblichen Körper ließe sich eine Argumentation des kompensativen, patriarchalischen Sehens der Wissenschaft aufzeigen. Das Mysterium des weiblichen Körpers, das dem (männlichen) Forscher historisch lange Zeit verschlossen blieb, wird durch den apparativen Blick kompensiert. Auch das Ultraschallbild



Abb. 6

Abb. 6: »Jacob Reuff: Geburtshilfe, um 1580« (Bildquelle: Jacob Reuff: *De Generatione Hominis* (1580), French Laboratories Collection; hier entnommen aus: ROBIN 1992: 104)



Abb. 7

Abb. 7: »Giulio Casserius: Der menschliche Fötus, um 1601« (Bildquelle: Adrian Spigelius: *De Formato Foetu* (1626), Library of Congress, Washington D.C.; hier entnommen aus: ROBIN 1992: 76)

des Fötus und seine »sakral-säkulare« Genese stehen (ähnlich wie auch der blaue Planet) in einer genealogischen Vorgeschichte des Visuellen und des Epistemischen.¹²

Abbildung 6 zeigt eine Geburtsszene, die den eigentlichen Vorgang des Gebärens, des Leben-Gebens als einen immanent weiblichen Akt darstellt. Die ausgeschlossene und in den Hintergrund platzierte Männlichkeit kompensiert ihre Ausgeschlossenheit durch die (wissenschaftlich konnotierte) Handlung der Erstellung eines Horoskops, durch den Blick in den Himmel. So stellt das Bild eine deutliche ›Differenzierung‹ unterschiedlicher Blickregime als Koppelung von Sehen und Wissen aus. Der männliche Blick ist ein gebündelter Blick, der aus der Position eines (männlichen) Geheimwissens spricht, einem Wissen, das sich aus einer gesellschaftlichen Differenzierung heraus bildet: der Priester, der Astronom oder der Schriftgelehrte sind Positionen innerhalb einer gesellschaftlichen Ausdifferenzierung, die gleichzeitig Effekte von Macht und Wissen aufrufen. Damit ist noch nichts über die eigentliche Funktionalität dieser Differenzierung gesagt: ist sie eine vertikale (im Sinne eines ›Klassenbegriffs‹) oder eine ›horizontale‹ im Sinne einer funktionalen Ausdifferenzierung? Gehen beide Stratifikationskräfte noch analog im Sinne einer ›interdiskursiven‹ Form, also einer Gemengelage unterschiedlichster Wissensstrategien, oder ist diese ›Aufteilung‹ von Wissen-Sehen-Macht-Zuschreibungen bereits der ›ausgespezialisierten‹ Gesellschaft geschuldet?

12 Wobei sich dieses Epistemische im Falle des Fötus-Bildes maßgeblich durch den Diskurs der Anatomie bestimmen lässt.

In einem ähnlich gelagerten Bildprogramm (Abb. 7) wendet sich dieser Blick von den Sternen auf den Fötus: das ›aufknospende‹ Leben wird – eingebettet in die ›Blume‹ des weiblichen Körpers dargestellt. Zwar ist das Blickverbot aufgehoben, die Ausgeschlossenheit des männlichen rational-zergliedernden-scientistisch Blickes aus dem lebensstiftenden weiblichen Prozess bleibt aber Thema der Darstellung: Die Topoi Frau, neues Leben und Natur gehen eine Symbiose ein, die auch der zerteilende Blick nicht zu kompensieren vermag, der im Gegenteil die Distanz zu vergrößern scheint. Und die sich in weitaus stärkerem Maße dem forschenden, kühlen und ›wissbegierigen‹ Blick des Betrachters darbietet.



Abb. 8

»Das Sternenkind« (Bildquelle: Standbild aus Stanley Kubrick 2001: A Space Odyssey, GB 1965-68)

Und diese kompensative Distanzierung scheint sich fortzuschreiben im Blick auf den Fötus. Zwar lösen sich die Nilsson-Fotos oder das Ultraschallbild aus dem weiblichen Körper heraus, separieren den Fötus aus dem mythischen Ort des lebensschaffenden fremden Körpers, sprechen aber gerade in dieser Separation eine deutliche Sprache. Die Dialektik zwischen Symbiose und Eigenständigkeit des Fötus lässt sich nicht aufbrechen, sondern eher thematisieren und in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. So ließe sich das Schlussbild (Abb. 9) von Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey (GB 1968) als emblematische Überhöhung dieser Verstörung werten. Das Sternenkind als verheißungsvolles Bild einer Zukunft nach dem wissenschaftlichen Blick spiegelt sich – in orbitaler Position schwebend – als Projektion wider. Der Blick der Astrologen in den Himmel lenkt diese unumstößlich auf das, was sie anzublicken sich selbst verbieten.

5. Bilddiskurse & Transformationen

Mit Kubricks Sternenkind schließt sich der Kreis vom Bildprogramm des blauen Planeten und des Fötus zurück zur Ausgangsfrage des Transformatorischen. Das Sternenkind ist im Rahmen der Erzählung der Space Odyssey zunächst ein ausgewiesenes Bild der Versöhnung, der Transformation (oder gar der christlichen Wiederauferstehung des Fleisches). Es ist aber vor allem im Sinne der hier angedeuteten punktuellen, taktischen und mehrschichtigen Aneignungsmöglichkeiten von nützlichen Bildern auch eine Utopie im ästhetischen, politischen und transformativen Sinn:

»Es ist durchaus legitim, das Sternenkind als ästhetizistische Ikone, als Bild einer Utopie zu lesen. Doch es ist eine Utopie des Augenblicks, nicht mehr. Kubrick weiß, daß die in der Spätromantik entworfene und im Symbolismus nochmals aufgenommene Utopie einer absoluten Kunst nur für den Augenblick (als idealisierte kürzestmögliche Zeitspanne) Gültigkeit beanspruchen konnte. Sie hat sich historisch als ein fragile Utopie erwiesen, und so erscheint sich auch in 2001: als ein Übergangsstadium. Und exakt diesen Status repräsentiert der Astralfötus: etwas das nur in statu nascendi den kurzfristigen Glauben an eine utopische Dimension für sich reklamieren darf, dessen Relevanz sich aber erst nach der Rückkehr des Sternenkindes zur Erde in Aussicht stellt, wo es den nächsten Evolutionsschritt vollziehen wird« (KIRCHMANN 1993: 133).

Es kann also genau nicht darum gehen, den Kubrickschen »Astralfötus«, den blauen Planeten oder die Linie der Nilssonschen intra-uterinen Porträts auf einen eindeutigen, eindimensionalen und operativ festlegbaren (und nachweisbar Transformationen evozierenden) Sinngehalt festzulegen. Bilder sind diskursive Materialisierungen, sie tragen immer ein plurales und mäandrierendes Ensemble von Werten, Bedeutungen, Aussageformationen und different aushandelbaren subjektiven wie intersubjektiven Sinnkonstellationen in sich. Speziell die »aufgeladenen« und herausstechenden nützlichen Bilder binden immer eine Vielzahl unterschiedlichster Diskurse in sich, die nicht nur sehr divergent sind, sondern zudem hochgradig historisch rückbindbar und tradiert. Die Charakteristika, die die nützlichen Bilder also aus dem Strom der »vervielfachten« und »inflationären« Bilder herausheben, sind gleichzeitig ihr interpretatorischer »Nachteil«: es ist ihr hoher Ambivalenzcharakter. Zudem sind diese nützlichen Bilder noch von den Dispositiven ihrer Genese geprägt: in unserem Beispiel durch die »Herkunft« aus dem medizinisch-wissenschaftlichen Labor und dem Zusammenhang des Technisch-Medialen. Das (naturwissenschaftliche) Labor soll hier nur als vager Erklärungszusammenhang dienen – es soll nicht eine konkrete Praktik benennen, sondern eine Wissensformation des Rational-Scientizistischen, die sich variabel manifestiert und aufschreibt. Ebenso sehr wie die nützlichen Bilder aber durch diese spezifische Form der Sichtbarkeit imprägniert sind, so sind sie es auch durch ihren medial-technischen Charakter. Eine »andere« Lesweise, eine Lesweise, die das utopische und transformatorische Moment sucht, muss diese Imprägnierungen und Naturalisierungen überwinden. Genauso sehr wie uns die Äußerungsformen von und in Medien »natürlich« vorkommen, genauso »natürlich« erscheint uns der spezifische Rationalismus der Labore und biopolitischen Zurichtungen. Es ist das Wesen der Diskurse und Dispositive, der Normen und intersubjektiven stabilen Wertvorstellungen unserer Gesellschaft, dass sie uns als stabil, natürlich, unhinterfragbar erscheinen – dass sie Wahrheitsform annehmen, wiewohl sie gesetzt sind, historisch-transformativ-dynamisch herausgearbeitet und immer hochgradig variabel sind.

Interessant an diesem Geflecht an Imprägnierungen, die Bilder überzieht, scheint aber eben der Überschuss an Bedeutung bei den nützlichen Bildern, die wir in unseren Beispielen herausgearbeitet haben, die Option sie »taktisch« zu lesen. Hier, an diesem Ort der punktuellen Übernahme, der Gegenlesweise, des Transzendeten wird das Bild vielleicht »überschüssig«. Hier kann der blaue Planet, der Fötus oder das Sternenkind für einen Moment, für ein Subjekt eine positive Utopie sein. Hier wird das nützliche Bild auch zu einem »anderen Bild«. Ist dieses Bild dann aber transformatorisch? Kann das Bild des blauen Planeten selbst ein Modus der Handlungsauslösung des Nachhaltigen sein? Kann der in der Geborgenheit seines Uterus schwebende Fötus unseren Begriff vom Menschen ändern? Vielleicht müssen wir die Frage anders wenden. Vielleicht muss

die Frage lauten, was es eigentlich bedeutet, wenn ein Bild für einen Moment eine Ahnung des Utopischen aufscheinen lässt?

Das utopische Denken ist zwar ein Denken über die Zukunft – ein Blick in die Zukunft ist auch immer mit dem Versuch verbunden, das Heute verstehen zu wollen. Zwar verleiht nur die Zukunft unserem Handeln einen Sinn, gehandelt aber wird im Jetzt. Vorhersagen über das Morgen sind immer mit Handeln (oder dem Ausbleiben von Handeln) im Heute verknüpft. Über den Aspekt von ›Handeln/Nicht-Handeln‹ aber verändert sich auch das Wesen der Utopie selbst: »Die Utopie ist also eine ganz besondere Art der Vorhersage, die nur dann als solche bestehen kann, wenn man nicht versucht, sie in die Tat umzusetzen, denn dann gerät sie aufgrund ihres radikalen und universalen Charakters zur Ideologie« (MINOIS 1998: 756).

Bilder können also (mit Mühe) Utopien aufscheinen lassen. Transformation aber ist eine Sache von Ideologien. Ideologien sind veränderbar, und können positiv sein. Ideologien sind in den Diskursen und Dispositiven. Transformation liegt also in der Arbeit am Diskurs. Das Bild mag utopisch sein – Veränderung liegt aber in der Dynamisierung komplexer Sinnsysteme, die sich aus vielen symbolischen Artikulationen zusammensetzen, begründet.

Literaturverzeichnis

- ADELMANN, R.: Satelliten, Fernsehen und Kontrollgesellschaft. Verstreute Hinweise zur Popularisierung neuer Visualisierungstypen. In: *kulturrevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie*, 37, 1999, S. 74-82
- ADELMANN, R.; STAUFF, M.: Zwischen Wohnzimmern und Satelliten. Die Empirie der Fernsehwissenschaft. In: *montage/av - Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 1, 1997, S. 119-127
- CERTEAU, M. DE: *Kunst des Handelns*. Berlin [Merve] 1988
- DUDEN, B.: *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben*. Ungekürzte Ausg. München [Dt. Taschenbuch Verlag] 1994
- FOUCAULT, M.: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt /M. [Suhrkamp] 1977
- HAHN, A.: Paradoxien in der Kommunikation über Aids. In: GUMBRECHT, H. U.; PFEIFFER, K. L. (Hrsg.): *Paradoxien, Dissonanzen und Zusammenbrüche – Situationen offener Epistemologien*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1994, S. 606-618
- HARAWAY, D. J.: Das virtuelle Spekulum in der neuen Weltordnung. Fötus. In: *Nummer – Zeitschrift für theoretisches Fernsehen*, 7, 1998, S. 30-46
- HOFFMANN, H.: On the Road. Erfahrung Urlaubsvideo. In: Adelman, R.; Nohr R. F.; Hoffmann, H.

- (Hrsg.): *REC – Video als mediales Phänomen*. Weimar [VDG Verlag] 2002, S. 239-246
- JOERGES, B.; BRAUN, I.: Große technische Systeme – erzählt, gedeutet, modelliert. In: JOERGES, B.; BRAUN, I. (Hrsg.): *Technik ohne Grenzen*. Frankfurt/ M. [Suhrkamp] 1994, S. 7-49
- KIRCHMANN, K.: *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*. Marburg [Hitzeroth] 1993
- LACOSTE, Y.: *Geographie und politisches Handeln*. [Perspektiven einer neuen Geldpolitik]. Berlin [Wagenbach] 1990
- NILSSON, L.: *The everyday miracle. A child is born*. London [Allen Lane, Penguin Press] 1967
- LINK, J.: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Opladen [WDV] 1999
- MANOVICH, L.: *The Language of New Media*. Boston [MIT Press] 2002
- MINOIS, G.: *Geschichte der Zukunft. Orakel – Prophezeiung – Utopien – Prognosen*. Düsseldorf, Zürich [Artemis & Winkler] 1998
- NOHR, R. F.: Das orbitale System der Sichtbarkeit. Satellitenblicke auf die Erde und ins All. In: HEUSER, M.-L. (Hrsg.): *Kultur und Raumfahrt*. Bielefeld [transcript] i.Dr.
- PÖRKSEN, U.: *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*. Stuttgart [Klett-Cotta] 1997
- ROBIN, H.: *Die wissenschaftliche Illustration. Von der Höhlenmalerei zur Computergraphik*. Basel [Birkhäuser] 1992
- SACHS, W.: Satellitenblick. Die Ikone vom blauen Planeten und ihre Folgen für die Wissenschaft. In: BRAUN, I.; JOERGES, B. (Hrsg.): *Technik ohne Grenzen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1994, S. 305-327
- SACHS-HOMBACH, K.: Vorwort. Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdisziplinären Bildwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005
- STABILE, C. A.: Täuschungsmanöver ›Fötus‹. In: KRAVAGNA, C. (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin [Edition ID-Archiv] 1997
- WALDSCHMIDT, A.: Normalität, Genetik, Risiko: Pränataldiagnostik als ›government by security‹. In: BERGERMANN, U. (Hrsg.): *Techniken der Reproduktion. Medien – Leben – Diskurse*. Königstein, Taunus [Helmer] 2002
- WAHLEFELD, G.: Erdsichten. In: BORSODORF, U.; BRENDDEL, J. (Hrsg.): *Sonne, Mond und Sterne. Kultur und Natur der Energie*. Bottrop [Pomp] 1999

Sabine Foraita/Markus Schlegel

Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?

Abstract

What exactly do we need to bring out pictures of the future? The imagination of reality in presence and past has a significant influence on how we imagine our future. Based on a present reality we are able to imagine our future, doing so conclusions of the past will always have to be taken into account. The research project »future of habitation« is to be assigned to this point. This project attempts to generate desirable future scenarios as trendworlds.

Was genau brauchen wir, um Zukunftsbilder darstellen zu können? Die Vorstellungen der Wirklichkeit in Gegenwart und Vergangenheit nehmen erheblichen Einfluss darauf, wie wir uns Zukunft denken. Das heißt, nur ausgehend von der bestehenden Realität sind wir in der Lage, unsere Zukunft zu imaginieren und dabei wird es immer Rückschlüsse auf die Vergangenheit geben müssen. An dieser Schnittstelle ist das Forschungsprojekt »Zukunft des Wohnens« einzuordnen, das wünschenswerte Zukunftsszenarien als Trendwelten generieren möchte.

Die in der Höhle gefesselten Menschen in Platons Höhlengleichnis halten die Schattenbilder, die an die Wand projiziert werden, für die einzige Wirklichkeit. Sie kennen keine andere Realität, weil sie ihrer, für sie bekannten Welt, verhaftet sind. Auch wir kennen nur unsere Wirklichkeit und brauchen diese als Anbindung, um Zukunftsbilder generieren zu können. Unsere Realität ist die Darstellungsebene, von der aus wir unsere Vorstellungen von Zukunft ermitteln können. Die Sehnsucht nach verlässlichem Zukunftswissen ist in der Regel von Ängsten getrieben, denn unsere alltägliche Medienwelt ist von Negativmeldungen und Katastrophen gekennzeichnet, somit ist es auch verständlich, dass die Menschheit bei der Kreation von Zukunftsbildern versuchen sollte, eine wünschenswerte Zukunft aufzuzeigen. Zukunftsfähige Entwicklungen und Gestaltungsprozesse stehen mehr oder weniger bewusst in einem sehr engen Zusammenhang mit Nachhaltigkeit und dem Leitbild einer nachhaltigen Entwicklung. Lise Bek nimmt in diesem Zusammenhang an, dass es zukünftig zwei Formen der Zukunftsbilder geben wird, zum einen die, die eine nicht existente Wirklichkeit als Ausgangspunkt nimmt: Eine, die im Cyberspace stattfindet und als virtuelle Realität am Computer entsteht und eine andere, die auf einer ökologischen Balance basiert (vgl. BEK 1998: 109).

Die synonyme Verwendung der Termini ›nachhaltige Entwicklung‹ und ›zukunftsfähige Entwicklung‹ legt eine inhaltliche Übereinstimmung nahe. Der Diskurs der Nachhaltigkeit wird bisher vorwiegend aus der ökologischen Perspektive geführt und ist verbunden mit einer für die Welt und den Menschen sinnvollen und positiven Entwicklung. Sinnvolle und positive ›Entwicklungen‹ für Mensch, Natur und die Welt im allgemeinen sind aber weitaus mehr als nur ökologische Gesichtspunkte. Neben zum Beispiel ökologischen, sozialen und gesellschaftlichen Aspekten kann in der nächst kleineren Betrachtungseinheit der Lebensraum und der gebaute Raum betrachtet werden. Gerade in diesem Anwendungsbereich ist der ökologisch orientierte Nachhaltigkeitsgedanke ein wesentlicher und auch umgangssprachlich primär geprägt worden (vgl. POPP/SCHÜLL 2009: 9).

Gehen wir also davon aus, dass zukunftsfähige, also nachhaltige Entwicklungen der Lebensräume neben der ökologischen Seite auch anderen Anforderungen gerecht werden müssen. Anforderungen, die auf Zukunft, Raum und Mensch zielen und Rahmenfaktoren, die ökologisch und technische Funktion mit Humanfunktion sowie auch Status, Ästhetik und somit auch Zeitgeist verbinden. Aber was genau brauchen wir, um solche Visionen darstellen zu können? Odo Marquard formulierte dies mit dem einprägsamen Satz »Zukunft braucht Herkunft« (MARQUARD 2003: 234). Marquard ist der Auffassung, dass sich unsere Welt herkunftsneutral in viel zu beschleunigter Form entwickelt und der Mensch mit seiner begrenzten Lebenszeit dieser Beschleunigung nicht dauerhaft folgen möchte. Der Mensch benötigt die Anbindung an das Vergangene, um das Neue zu verstehen. »Der Grund liegt in der Zuversicht, dass die ›Echos der Vergangenheit‹ gute Führer bei jedem Forschen nach den ›Anzeichen der Zukunft‹ sein können« (BEK 1998: 105). Die Vorstellungen der Wirklichkeit in Gegenwart und Vergangenheit nehmen also erheblichen Einfluss darauf, wie wir uns Zukunft denken. Das heißt, nur ausgehend von der bestehenden Realität sind wir in der Lage, unsere Zukunft zu imaginieren und dabei wird es immer Rückschlüsse auf die Vergangenheit geben müssen. Das heißt, wenn wir uns mit Zukunftsforschung beschäftigen wollen, kommen wir um eine grundsätzliche Untersuchung des Vergangenen nicht herum. In Bezug auf die Zukunft des Wohnens haben wir uns in einer kunst- und kulturgeschichtlichen Vergangenheitsbetrachtung mit den kulturellen Einflüssen auf die Gestaltung seit 1950 auseinandergesetzt und dies in ihren Verläufen visualisiert. Betrachtet man diese Abfolge der letzten 60 Jahre, so erkennt

man die Rückgriffe und Zitate, aber auch die Neuinterpretationen dieser Rückgriffe durch die sich verändernden Kontexte.

Das kulturelle Gedächtnis und die Sehgewohnheiten, die durch Sozialisation vermittelt werden, sind abhängig von einem komplexen Geflecht übergreifender Einflussfaktoren und prägen nachhaltig unsere Bedeutungsmuster. So sind geospezifische Parameter wie Natur, Landschaft, klimatische Bedingungen oder Lichtverhältnisse genauso prägend wie soziokulturelle Faktoren, die uns umgeben. Hierzu zählen zum Beispiel die soziale Dynamik und die (subkulturellen) Gruppenbildungen, öffentliche Ereignisse oder Krisen und Konflikte, wie gestalterisch-stilistische Impulse oder mediale Einflüsse genauso wie milieu- und gruppenspezifische Farbpräferenzen, Zeitgeist, Mode oder Trendanstöße. Kultur, Sitten, Gebräuche, Rituale, Mentalität oder Lebensrhythmen prägen unser Bedeutungsmuster oder unsere Wahrnehmungscodes genauso wie Religion, Politik, Wissenschaft, Wirtschaft, und Kunst. Schlussendlich sind wir alle Individuen unterschiedlichen Alters, mit unterschiedlichen Erbanlagen, Geschlechtern, Mentalitäten oder psychischer Verfassung. Alle Menschen sind temporär geprägt durch Stimmungen, Intuitionen und Assoziationen.



Abb. 1

Sabine Foraita / Markus Schlegel: Masterkurs HAWK 09.10, Ausschnitt 1950-1980

Bildbetrachtungen und Wertungen können daher immer nur im Rahmen des Gesamtsystems ›Mensch – soziale Bindung – räumlich-materielle Umwelt‹ sinnvoll beurteilt werden. Entsprechend ist auch nachvollziehbar, dass wir Menschen unterschiedlich konditioniert sind: Bilder, Szenarien oder auch Transformationen aus unseren eigenen momentanen Standpunkten und Verfassungen differenziert deuten, werten und interpretieren.

Dennoch können Formen, Farben und Materialien in ihren Kombinationen stellvertretend für die einzelnen ›Jahrzehnte‹ stehen, die es im jeweiligen kulturellen Umfeld zu verstehen gilt. Epochale raum-, und formalästhetische Signifikanzen oder stilistische Charaktere sind aus vergangenen Trends und Strömungen im Interiordesign nachweisbar. In ihrer Ausprägung folgen diese nicht den Jahrzehntabschnitten, sondern sind über unterschiedlich lange Laufzeiten oder epochale Sequenzen als Lebenszyklen mit unterschiedlich langer Laufzeit darstellbar. Sie entwickeln sich aus sich selbst heraus und bauen jeweils auf ein vorhergegangenes Thema auf. Es handelt sich dabei um den Prozess konstanter Transformation im raum-zeitlichen Kontext. Die, jeweiligen in einer Gesellschaft gültigen, epochalen Zyklen gestalterischer Parameter sind Teil unserer Deutungsmusters

und Basis für alle weiteren Prozesse der Beurteilung, des Sehens und Bewertens. Diese Zyklen gestalterischer Parameter in Vergangenheit und Gegenwart zu analysieren, bildet die Grundlage für eine Prognose zukünftiger Entwicklung.

1. Klima, Kriege, Katastrophen

Der Methodenkanon des Institute of International Trendscouting (IIT)-HAWK zeigt, dass neben der Vergangenheits- oder epochalen Zyklenbetrachtung und der kulturgeschichtlichen Betrachtung, die Echtzeitanalyse zur möglichen Formulierung von Zukunftsbildern steht.

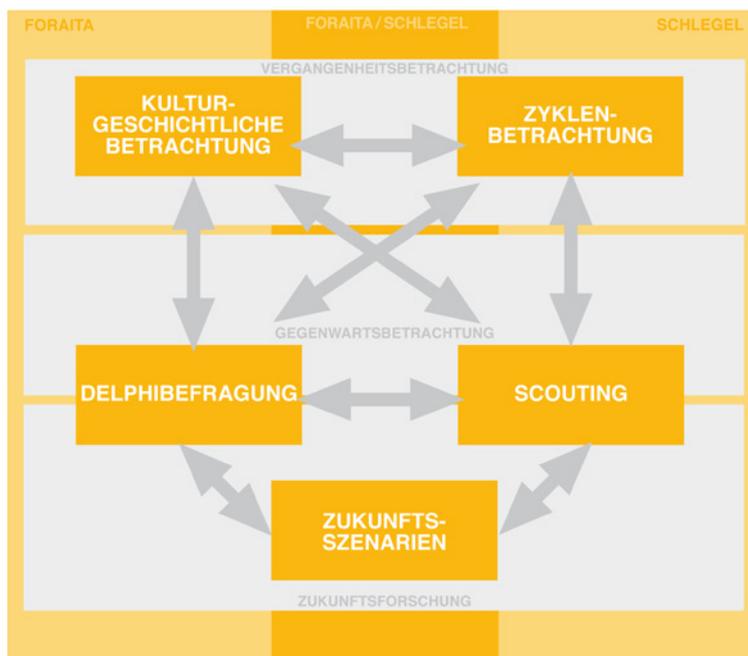


Abb. 2

© Markus Schlegel / Sabine Foraita:
Methodenkanon des IIT-HAWK

Auch die frühe Erkennung der unterschiedlichen Strömungen oder Wandlung von Form, Farbigeit sowie Raumbezügen ist über diesen Methodenkanon erfassbar. Dazu zählt zum einen die Delphimethode als Expertenbefragung und auf der anderen Seite unterschiedliche Verfahren zum Thema Trendscouting und dem daraus resultierenden Monitoring, als strukturierte Fassung und Auswahl des Scoutings. Gescoutet werden über festgelegte Print- und Nonprintmedien signifikante gestalterische Auffälligkeiten in Architektur, Design, Grafik und Mode, die eine deutliche Weiterentwicklung und Fortschreibung des Status quo darstellen. Dies geschieht in mehreren aufeinander aufbauenden Durchgängen (Slots).

Die Festlegung der Betrachtungskriterien für Text und Bild sind meist die Parameter Form, Materialität, Farbe (Licht), Raum, Designtechniken und Medien allgemein sowie mögliche Spiegelbilder unterschiedlicher Mega- bis Mikrotrends. Besonders design- und zukunftsorientierte Printmedien wie Mark, Page, AIT, Frame, Md, detail, form und andere internationale Magazine stehen dabei im Fokus, in denen unter anderem Dummys, Entwurfsmodelle oder allgemein ›Testballons‹ neben aktuellen Design- und Architekturneugigkeiten vorgestellt und diskutiert werden. Dazu sind sämtliche

anderen Printmedien wie Flyer, Prospekte und auch die Auswertungen aktueller Tageszeitungen mit einzubeziehen. Zum Screening werden außerdem internationale Online- Oberflächendatenbanken sowie einschlägige Websites, die aktuelle Daten der Design- und Architekturszene kommunizieren, hinzugezogen.

Orientiert an den Bild-Betrachtungsmodellen des IIT-HAWK und nach festgelegten Kriterien zu Form, Material und Raum-, bzw. Bildcharaktere allgemein, werden die genannten Medien erstmalig gesichtet. Auffälligkeiten werden in dieser Phase noch nicht gekennzeichnet, zunächst wird ein Gesamtüberblick geschaffen. Bei der zweiten Sichtung werden erste Auffälligkeiten erfasst und gekennzeichnet. Dieser Prozess wird mehrfach wiederholt.

Es findet ein Grobmonitoring als Clusterbildungen (Filterung der Daten) statt. Eine weitere Scoutingphase beginnt, in der deutlich formulierte Parameter, wie z. B. Formen oder Reihungen, Schichtungen und Formadditionen aufgespürt werden, um festzustellen, in welcher Häufigkeit und in welchen Anwendungsbereichen diese Themen vorkommen. Die Phase des Filterns und Sortierens stellt Form und Materialität/Oberfläche und Farbe in den Vordergrund und kann bereits in der Andeutung zu den späteren Themenblöcken führen. Weitere Phasen der Clusterbildung berücksichtigen dann die Auswertungen aus der Delphibefragung und der Onlinedatenscreenings. Das Sortieren/Clustern nach unterschiedlichen Fokusthemen ist Teil des methodischen Verfahrens, um von unterschiedlichen Seiten, die entstehenden Bildkontexte zu prüfen.

In der Stufe der ersten Clusterbildungen und der Integration erster Delphirückläufe werden bereits Parallelen zu vergangenen Epochen gesucht, um auf mögliche Retroansätze, Lebenszyklen eines Trends oder auf andere Verhaltensmuster Hinweise zu finden. Die Zusammenführung aller Daten, Texte und Bilder und die Kreation bzw. Transformation von Gegenwärtigem zu in sich schlüssigen (Bild-)Themen ist das Ziel. Gestaltungsrelevante Faktoren und Forschungsergebnisse anderer Institutionen zu Mega- bis Mikrotrends (z. B. Nachhaltigkeit, individualisierte Gesellschaft, Virtualität versus High-touch etc.) werden berücksichtigt und sind mit ausschlaggebend, den jeweiligen Charakter eines Zukunftsthemas zu formulieren. Die Kreation des Monitorings wird im IIT-HAWK meist in drei Phasen durchgeführt, um endgültig ein prägnantes Bild zu erhalten.

Die Zusammenführung aller Daten dieser Methode verdichtet gestalterische, architektonische oder materialorientierte Zukunftsparameter zu differenzierten Gesamtbildern/Szenen. Diese sind im parabelartigen Verlauf von Trend- und Tendenzphänomenen im Bereich der frühen Adaptionsphase der Experten und gestaltungsaffinen Nutzer anzusiedeln. Erst diese Zusammenführung lässt aus vielen einzelnen Vorkommnissen und Bildcharakteren eine logische und visuell fassbare, sowie kontextbezogene Kontur formulieren. Die zusammenfassende Kontur bildet die Basis für eine szenarienartige Prognose, welche dann die Möglichkeit gibt, konkrete Parameter zu den jeweiligen Trend- oder Transformationstypologien zu beschreiben. Diese wiederum sind wesentlich für neue Entwicklungen zu diesen Themen, um einerseits innerhalb eines Trendthemas neue Impulse und Produkte zu generieren aber auch gleichzeitig ein bestehendes Thema weiter umzuwandeln bzw. fortzuschreiben.

Um für das Forschungsprojekt *Zukunft des Wohnens* eine Basis für Bilder einer wünschbaren Zukunft zu entwickeln, wurde eine Delphibefragung durchgeführt. Die Delphibefragung ist eine

schriftliche Expertenbefragung, die als qualitative Prognosemethode in der Zukunftsforschung anerkannt ist. Das Ziel dieser Expertenbefragung ist, ein Gruppenurteil zu bilden, das in mehreren Rückkopplungsschleifen ermittelt wird. Da es sich in diesem Projekt vordergründig um gestaltungsbezogene Fragen handelte, haben wir in dieser Befragung Bilder verwendet, die zum einen die Realität in Form von aktuellen Interieurs und Materialien darstellen und darüber hinaus ein hohes zukünftiges Potenzial in sich tragen. Die Auswahl des Bildmaterials orientierte sich an den Wohnumfeldern sowie an den Formen, Farben und Materialien, die bei einem Scouting am IIT als zukunftsweisend ermittelt wurden. Die Bilder wurden zum Teil am Computer modifiziert, um die gewünschten Aussagen zu verstärken.

Die Befragung wurde mit verschiedenen Experten, vorwiegend aus dem Kreativsektor, in mehreren so genannten Wellen durchgeführt, um die Meinung der Experten intersubjektiv überprüfbar zu gestalten. Es wurden 55 ausgewählte Experten befragt, die in ihren Projekten zukunftsorientiert arbeiten, darunter Architekten, Innenarchitekten, Designer und Farbdesigner.

Bei der Auswertung der ersten Delphibefragung ergab sich jedoch der Verdacht, dass die Farbe einen ganz erheblichen Anteil an der Meinungsbildung der Experten in Bezug auf die Interieurs getragen hat, in der zweiten Runde wurden die Bilder in schwarz-weiß dargestellt, was dazu führte, dass bei den selben Experten, von der ersten Runde abweichende Bilder gewählt wurden.

Dies bestätigt die Erkenntnis, dass Farbigkeit primär wirkt, meist vordergründig, affektiv und im Extremfall auch Form überlagern oder zumindest beeinflussen kann. Einzelne Farbattribute oder Farbkompositionen, wie sie immer im Raum vorkommen, beschreiben über ihren Kanon meist auch stilistische Milieus oder Zeitbezüge und sprechen so nicht selten gegen subjektive Präferenzen und beeinflussen daher wesentlich die neutrale Beurteilung der rein raumorganisatorischen oder formalen Bezüge. Gerade im Bezug auf Darstellung oder Befragungen zu Zukunftsszenarien ist die Anbindung an bestimmte Farbigkeiten fragwürdig, da sie unseren Spielraum der eigenen Interpretation durch Vorgabe massiv einengen und beeinflussen kann.

Für eine weitere Delphirunde werden wir nun noch einen Schritt weitergehen und Bilder erzeugen, die wünschbare Zukunftsszenarien in Form von Materialboards, Collagen, Bildern und computer-generierten Szenarien zum Thema Wohnen der Zukunft darstellen. Die Auswahl der Darstellungsart der Szenarien ist dabei ein überaus wichtiges Entscheidungskriterium.

Es kann festgestellt werden, dass nicht nur das Dargestellte als Inszenierung die Vorstellung von Zukunft hervorruft, sondern auch die Darstellungsart erheblichen Einfluss darauf hat, ob der Rezipient es als ein Bild, das Zukunft darstellt, auch tatsächlich zuordnen kann. Die typischen bildhaften Ausdrucksformen eines Gestaltungsprozesses können z. B. in ihrer Darstellungsart bereits Zukunft visualisieren.

Auch Renderings stellen so eine Zukunftsvision dar und nicht selten werden Produkt- und Architekturkörper oder ganze Topographien sogar als ›grids‹ oder ›meshes‹ dargestellt, die mit den beschriebenen Stilmitteln der Vertrautheit und Kontextänderung oder durch visuell unlogische Linienreduktionen oder Transparenzen Sehgewohnheiten vorsichtig brechen. Daraus hat sich in den letzten Jahren eine eigene Begrifflichkeit, die der virtuellen Ästhetik gebildet. Die virtuellen

Gitter- oder Formmodelle entwickelten nicht selten durch ihre Leichtigkeit und Transparenz eine zukunftsweisende Ästhetik, die oft als nicht realisierbar oder konstruierbar galt. Das spornte die Industrie an, durch Designer und Architekten gefordert, zu forschen. So haben wir heute Verbundwerkstoffe oder technische Gewebe, sowie faserverstärkte Baustoffe zur Verfügung durch die die Ideen der virtuellen Ästhetik in gebaute oder produzierte Realität überführt werden kann. Das ist die Basis für Adaption der Konsumenten und das Generieren neuer Weiterentwicklungen und damit Transformationen oder es ist die sich ständig drehende Spirale der Entwicklung der Sehgewohnheiten.

Transformationen als Umformungen im anschaulichen Sinne bedeutet für die Zukunftsforschung das Generieren von Bildern, die mögliche Zukunft darstellen. Eine Problematik, die jeder Science Fiction Regisseur nachvollziehen kann. 30 Jahre nachdem der erste Star Wars Film gedreht wurde, kommen uns die Kulissen in ihrer Fremdartigkeit und der Fremdartigkeit der vorkommenden Wesen immer noch zukunftsweisend vor. Trotzdem erkennt der Betrachter Unterschiede in den Star Wars Episoden, die in den 70er Jahren gedreht wurden und denen der 2000er. Unsere Sehgewohnheiten und die Vorstellung von Zukunft haben sich in den letzten 30 Jahren zwar nicht radikal verändert, aber sukzessive weiterentwickelt, da auf dem Gebiet der Raum- Form- und Materialgestaltung, Darstellung und Vorstellung, der tatsächlichen und visionären, ständige Weiterentwicklungen stattfinden und daher neue Bezugspunkte zur Adaption formuliert werden. Diese bilden damit immer wieder neu die Ausgangsbasis unserer Sehgewohnheiten.

Die Interieurs der Science Fiction Filme sind daher für unsere Fragestellung ein interessanter Untersuchungsgegenstand, weil sie sehr weit in die Zukunft gedacht sind: Entweder sie sind sehr hell, lichttechnisch inszeniert, vorwiegend monochrom gehalten, im wesentlichen mit nur einer Akzentfarbe und metallischen Materialien sowie mit viel Technologie ausgestattet (wie z.B. *Star Wars, Per Anhalter durch die Galaxis*) oder sie bestehen aus natürlichen Materialien und passen sich in ihre Umgebung mit biomorphen Formen an. Ein weiteres Szenario ist ein düsteres in dunklen Tönen gehaltenes Zukunftsszenario, das angstbesetzt gehalten wird.

Was macht diese Bilder aber eindeutig zu Zukunftsvisionen? Die Bilder in diesen Science Fiction Filmen haben auf Grund ihrer Darstellungsform (Film) einen hohen Realitätsbezug und bieten Identifikations- und Anbindungsansätze.

Mischformen werden ausbalanciert zwischen Vertrautem und Fremdartigen durch Dimensions- oder Kontextänderungen, ungewöhnlichen Perspektiven oder einer illuminierte Perspektivenlosigkeit, Atmosphären und Formänderungen, die wir aus unserem heutigen Technologie- und Weltverständnis nicht sofort nachvollziehen können. Allein die Veränderung einer oder zweier Komponenten reicht aus, um eine Zukunftsvision zu vermitteln. So wurde in Star Wars Episode IV ›Eine neue Hoffnung‹ von 1977 nicht in einer konstruierten Kulisse gefilmt, sondern ein Szenenbild der Mayaruinen aus Tikal in Guatemala für wenige Sekunden eingespielt. Die bereits vor 1500 Jahren gebauten pyramidenartigen Tempelanlagen sind wenig bekannt und stellen heute mitten im tropischen Regenwald eine skurrile Kulisse aus einer anderen Zeit dar. Hier spielt Kontextveränderung und Formtypologie eine wesentliche Rolle. Hier wird Vergangenheit als Zukunft verkauft und als solche anerkannt. Etwas Archaisches, das soweit aus der Vergangenheit ist und dazu noch wenig bekannt ist, kann also schon wieder Zukunft beschreiben. Damit das an dieser Stelle

funktioniert, bietet der Regieschnitt dem Betrachter nur wenige Sekunden das Bild an, dann folgt ein Szenewechsel, bevor weitere Versuche unternommen werden, das Gesehene Bild näher zu deuten.

2. Wendung zu einer wünschbaren Zukunft

Wenn wir eine positive Wendung zu einer wünschbaren Zukunft beabsichtigen, kann dies nur mit Hilfe von Bildmedien und ergänzenden Texten funktionieren (vgl. hierzu SCHOLZ). Die bestimmenden Medien sind derzeit Bilder, Filme und Computerspiele, die Zukunft auf allgemeiner Basis vermitteln.

Die computergenerierte Zukunft in den Kinderzimmern findet vor allem in Form von Computerspielen statt, die leider in den wenigsten Fällen wünschbare Zukunftsszenarien generieren. Kindern wird ein Weltbild vermittelt, das in den meisten Fällen äußerst fragwürdig erscheint. Hier müsste dringend angesetzt werden und eine Hinwendung zu positiven Zukunftsszenarien entwickelt werden. Die Künstlergruppe *Gold Extra* hat sich dieser Aufgabe vor kurzem angenommen und ein Spiel gestaltet, in dem unethisches Verhalten bestraft wird und die Hauptaufgabe des Spiels darin besteht, Menschen zu helfen bzw. deren Notlage zu verstehen, der Spieler lernt nebenbei etwas über die Flüchtlingsproblematik. Aber auch dieses, als pädagogisch wertvoll bezeichnete Spiel kommt nicht ohne Gewalt aus und ist an das Format der Egoshooter angelehnt, beschreitet aber zumindest anteilig einen Weg in eine bessere Vorstellung von Zukunft.

Wenn sich Zukunftsforschung von einem prognostischen Umgang mit der Zukunft zu einem szenarienhaften Umgang derselben entwickelt hat (vgl. GRUNWALD 2009: 27), dann müssen Designer maßgeblich an dieser Aufgabe beteiligt sein. Szenarien bildlich darzustellen ist definitiv eine designrelevante Aufgabe, denn Bildwelten bestimmen unsere Welt und determinieren ebenfalls unser zukünftiges Handeln. Wenn wir als Gestalter darauf Einfluss nehmen wollen, müssen wir die Zukunftsszenarien als wünschbare Visionen auch visualisieren können.

Nehmen wir als Beispiel den Film *Avatar*. Die erste Hälfte des Films zeigt ein absolutes Paradies mit Lebewesen im Einklang mit der Natur (der Ansatz des ökologischen Gleichgewichts im Zusammenhang mit der virtuellen Welt) – leider ist anschließend die zweite Hälfte damit beschäftigt, dies alles wieder zu zerstören und ein düsteres nicht-wünschbares Szenario zu erschaffen. Aber *Avatar* zeigt auch, dass mit Hilfe von Virtual Reality eine wünschbare Zukunft bildlich darstellbar und mit Hilfe von 3D Effekten, sogar quasi-erlebbar gemacht werden kann. Die Einbindung des Zuschauers in diese 3D Welt schafft es tatsächlich, dass man die Hand ausstreckt, um einem der quallenartigen Lichtwesen einen Landeplatz anzubieten.

Bei *Avatar* sind verschiedene Ebenen der Darstellung daran beteiligt, die Vorstellung von Zukunft zu schaffen. Zum einem, indem die Realität des Jahres 2154 als die eine Welt und die (virtuelle) Realität der Na'vi als die andere Welt dargestellt wird. Beide Welten werden als Zukunft dargestellt, wobei die nicht-virtuelle Welt nicht sehr weit von unserer derzeitigen Realität entfernt scheint – außer in ihren technologischen Möglichkeiten. Die Protagonisten stehen ebenfalls stellvertretend

für die beiden Welten, zunächst die realen Personen, die Identifikationsmöglichkeiten für den Betrachter bieten und dann die (virtuellen) Wesen der Na'vi, die in die Kategorie der Außerirdischen einzuordnen sind.

Festzustellen ist: ein großer Anteil, von dem, was die Bildsprache von Science Fiction Filmen ausmacht, ist der Einsatz von Technologie bzw. die Verwendung von High Tech Materialien, die aber im Bereich des Vorstellbaren verbleibt. Technologie und Materialität spielen offensichtlich in allen Zukunftsbildern eine nicht zu unterschätzende Rolle.

So sind zum Beispiel Materialkombinationen oder die Beschaffenheit des Materials in Form von Mehrschichtigkeit oder sichtbarer technischer Gewebestrukturen, Gitter- oder Wabenstruktur dafür ausschlaggebend, wie zukunftsweisend ein Material vom Betrachter eingestuft wird. Auch hier gilt, dass zumindest die Grundstruktur erkannt, die Dimension oder der Kontext aber verändert werden muss, um in einer Visualisierung oder einer visualisierten Anwendung als neu oder fremdartig zu gelten.

3. Zukunftsbilder von Interieurs

Zukunftsbilder von Interieurs der näheren Zukunft, also in einer Zeitachse von 2 bis 15 Jahren gedacht, sind vorwiegend abstrakt und haben ein hohes Maß an Ordnung, so als wären die Gegenstände abwesend, ersetzt durch intelligente Materialien oder Technologien. Die Gegenstände erscheinen und verschwinden wieder, häufig sind sie transparent und interaktiv dargestellt und in der Raumdimension nur schwer zuzuordnen. Signifikante Objekte und Botschaften sind selten statisch und legen sich daher räumlich und dimensional nicht fest. Diese oder vergleichbare Parameter und Formulierungen können auch anhand der Expertenannahmen, in welche Richtung sich das zukünftige Interieur entwickeln wird, abgelesen werden.

Die Experten der Delphibefragung nehmen an, dass zukünftig weitläufige, offene und transparente Räume bevorzugt werden, die eine Vermischung von Erholung und Arbeiten ermöglichen. Die dargestellten Interieurs sind die drei, die nach Meinung der Experten unserem zukünftigen Wohlgefühlbedürfnis am nächsten kommen.

Was braucht es, um ein Interieur darzustellen? Zunächst einen Raum, der einer Architektur zuzuordnen ist. Der Raum braucht konkrete oder scheinbare Begrenzungen der gebauten oder entstehenden Hülle. Das Wahrnehmungsprinzip der linearen Vervollständigung macht es möglich, dass Dinge, die nicht existieren von unserem Gehirn als zusammenhängend vervollständigt werden. Dies machen sich nicht selten Kreativbildnisse von Zukunftsräumen zu Nutze. Heute sind allerdings noch meist ein Boden, eine Decke, Wände und Gegenstände nötig, die anzeigen, um was für eine Art Raum es sich handelt. So spielt also das Maß an Vertrautem oder der gewohnten und gekannten visuellen Logik eine Rolle, Zukunftsbildnisse auf einer Zeitachse von nahe bis ferne Zukunft zu verorten.



Abb. 3

Collagen Interieurs, Masterkurs SS10 von Sabine Foraita / Markus Schlegel

Augmented Reality kann bei der Darstellung von Szenarien sicher noch mehr Unterstützung bieten: Durch die möglichen Überlagerungen von realen und virtuellem Bildern ergibt sich automatisch ein Zeitbezug entweder in Richtung Zukunft oder in Richtung Vergangenheit. Da beides möglich ist, müssen wir allerdings eine Bildsprache entwickeln, die es uns möglich macht, die Bilder eindeutig als Zukunftsbilder zu schaffen und für die Rezipienten die Möglichkeit zu bieten, die Bilder auch eindeutig der Zukunft zuzuordnen zu können.

4. Die Zeit und der Raum sind notwendige Vorstellungen

Bilder, die über Darstellungen (sowohl in dem Dargestellten als auch in der Form der Darstellung), Vorstellungen initiieren, die mit unseren Kategorien der Zukunft übereinstimmen, werden von Konsumenten als visuelle Argumentation für noch nicht Existierendes akzeptiert, adaptiert und in ein eigenes visuell räumliche Denkmodell transferiert. Das bedeutet, wir müssen allgemein kompatible Vorstellungen davon haben, wie Zukunft aussehen könnte.

»Jedes realistische Bild enthält implizit zwei nicht sichtbare Variablen, nämlich Zeit und Ort. Indem wir es betrachten, stellt es uns ohne zusätzliche syntaktische Mittel die Fragen: Wo ist das und wann ist (war) das?« (SCHREIBER 2005: 25). Beginnen kann man mit dem Versuch, das Weltall als inflationäre Universen zu beschreiben oder auch »Inflationstheorie« genannt, als Raum zu begreifen. Es postuliert, dass sich kurz nach dem Urknall ein Raumgebiet, in dem sich auch jenes befand, was später zu unserem sichtbaren Universum wurde, exponentiell aufblähte (RAUCHHAUPT 2010: 62). So sah es Mitte der 1990er danach aus, als sei das Universum negativ gekrümmt und nicht flach, wie von der Inflation gefordert. Der Versuch, Vergangenheit mit Zukunft zu verbinden und das in Abhängigkeit einer raum-zeitlichen Vorstellung zu begreifen und darzustellen, beschäftigte bereits Einstein und bis heute eine Heerschar von Wissenschaftlern.

Immanuel Kant war ebenfalls der Auffassung, dass die reinen Anschauungsformen Raum und Zeit als die elementaren Kriterien für Erfahrung gelten. Raum und Zeit sind für Kant a priori. Dies ist

für unsere Betrachtung elementar, denn wenn wir das Gesehene automatisch in ein zeitliches und räumliches Gefüge ordnen, müssen wir intern Kriterien bzw. Kategorien entwickelt haben, die uns dazu befähigen.

Der Mensch interpretiert alle Sinnesdaten in Bezug auf Zeit und Raum, das gilt natürlich auch und ganz speziell für die Interpretation von Bildern. Die zeitliche Einordnung von Bildern in die Zukunft kann z. B. durch ungewöhnliche Kontexte bzw. Umgebungen, formale und materialästhetische Ausprägungen oder aber auch durch das Verschwinden von bekannten Zusammenhängen erfolgen.

Marcel Breuer mit seiner »Luftsäule« hat es geschafft, so ein Zukunftsbild zu generieren. Das Bild folgt dem beschriebenen Phänomen des Weglassens und Verschwinden der Gegenstände und erreicht dadurch die Vorstellung von zukünftigen Möglichkeiten als Vision. Es gibt keine im Bild angelegte Raumbegrenzung, die Perspektive wird nur durch die dargestellte Frau beschrieben. Sie scheint auf einem imaginären Sessel zu sitzen oder zu schweben. Eine scheinbare Begrenzung erfolgt nur durch den gedachten Kontext zu einem gedachten Fußboden, denn die Person wirkt durch ihre Fußstellung, als würde sie sich auf dem Boden abstützen. Diese Fotomontage entstand 1926 und versteht »[...] das freischwebende Sitzen auf einer elastischen Luftsäule als konsequente Weiterentwicklung des Wassily-Chairs [...]« von Marcel Breuer und damit als Vision der Moderne (vgl. EISELE 2005: 61). Offensichtlich eine Vision, die auch heute noch nicht an Kraft verloren hat: <http://www.dnewsvideo.de/verrucktes/54903/in-der-luft-sitzen.html>

Beide Bilder beschreiben dasselbe Zukunftsszenario, jedoch um mehr als 80 Jahre versetzt. Die dargestellte Vision ist ähnlich, die Mittel sind jedoch unterschiedlich gewählt. Welches der Bilder transferiert eher Zukunft?

Breuer bedient sich des Mittels der Fotomontage und wählt damit eine Darstellungsform, die die Möglichkeit besitzt, Nicht-Reales darzustellen. Das Video hingegen in seiner realen Darstellung, lässt nur die Vermutung zu, dass es sich um einen Trick handelt, den man zu entlarven versucht. Hier steht nicht die Vision im Vordergrund sondern der Effekt.

Insofern ähneln sich die Bilder in Bezug auf das dargestellte Bildobjekt, erhalten aber durch die Auswahl der Darstellungsform eine andere Ebene in der Aussage.

5. Transformation – die Veränderung von Gestalt

Umformung bezeichnet allgemein die Veränderung von Gestalt, Form und Struktur. Eine Transformation kann aber nicht auf allen Ebenen gleichzeitig erfolgen, sondern braucht eine Bezugsebene zum Betrachter. »Zur Ansicht gehört eine gegenständliche Bedeutung, sie muss etwas über die unmittelbaren optischen Gegebenheiten Hinausgehendes zeigen, nämlich ein Stück räumlicher Wirklichkeit, in der sich der Bildbetrachter potenziell bewegen könnte« (FELLMANN 2005: 48).

Der Veränderungsprozess und seine Darstellung ist nur im raum-zeitlichen Kontext zu begreifen und somit ein dynamischer Prozess, dessen metamorphose Teilsequenzen die eigentlichen Zukunftsbilder sind. Nicht greifbar und nie sicher wissend ob abgeschlossen und beendet. Die entstehenden Bildlayouts jedenfalls müssen für die Betrachter noch decodierbar und zuordenbar sein. Der Grad an Verfremdung oder Reduktion von Vertrautem ist daher wesentlich allerdings ist die Fähigkeit zur Decodierung abhängig von unserem kulturellen Gedächtnis und den jeweiligen Sehgewohnheiten oder der Sehkonditionierung.

Die Transformation von Vertrautem zum Neuartigen, das Verschwinden von Grenzen, in denen der Zwischenstatus der Transformation das nicht mehr Bekannte, aber auch noch nicht das völlig Unbekannte sondern das Dazwischen bezeichnet – dies ist die Schnittstelle an der wir Zukunftsbilder generieren können.

Die Grenzen meiner Bilder bedeuten die Grenzen meiner Zukunft (frei nach Wittgenstein 1921: 5.6)

Literatur

- BEK, L.: Wirklichkeitsbilder, Sehensweisen und Formenmöglichkeiten im Design von vorgestern bis übermorgen. In: FUNKE, R.; FISCHER, F. (Hrsg.): *Zukunftsbilder fürs Design*, 2. Europäische Designkonferenz Potsdam, 1998, S. 105-109
- EISELE, P.: *BRD Design. Deutsches Design als Experiment seit den 1960er Jahren*. Köln [Böhlau] 2005
- FELLMANN, F.: Anthropologische Grundlagen der Bildsemantik. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): *Bildwissenschaft: Zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln [Halem] 2005
- GRUNWALD, A.: Titel. In: POPP, R.; SCHÜLL, E.: *Zukunftsforschung*. Berlin, Heidelberg [Springer-Verlag] 2009
- MARQUARD, O.: Zukunft braucht Herkunft Philosophische Betrachtungen über Modernität und Menschlichkeit. In: MARQUARD, O.: *Zukunft braucht Herkunft*. Philosophische Essays. Ditzingen [Reclam] 2003
- POPP, R.; SCHÜLL, E.: *Zukunftsforschung und Zukunftsgestaltung*. Berlin, Heidelberg [Springer-Verlag] 2009
- SCHOLZ, M.: Von Katastrophen und ihren Bildern. In: SACHS-HOMBACH, K; SCHIRRA, J.; SCHWAN, S.; WULFF, J. (Hrsg.): *Image*, 12, Köln [Halem] 2010, S. 2-14
- SCHREIBER, P.: Bildlogik. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): *Bildwissenschaft: Zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln [Halem] 2005

RAUCHHAUPT, U. VON: Der letzte Horizont. In: *FAZ*, 05.09.10, S. 62

WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995

Rolf Sachsse

How To Do Things With Media Images.

Zur Praxis positiver Transformationen stehender Bilder.

Abstract

The possibilities that positive transformations of an anticipatory understanding of the world by still images have, rest on the practice of using them. Base of this practice is an understanding of design that goes back to the fundamental interpretation of the word in the constitution of meaning: the use of design is more important than its production. The consequences of this proposition can be seen in the sense of a media ecology and thus lead out of the hermeneutic problems of iconology today

Die Möglichkeiten positiver Transformationen eines antizipierenden Verständnisses von Welt anhand stehender Bilder beruhen auf der Praxis im Umgang mit ihnen. Grundlage dieser Praxis ist ein Design-Begriff, der auf den Ursprung des Worts im Verleihen von Bedeutung zurückweist: Der Gebrauch von Design ist wichtiger als die Gestaltung. Daraus ergeben sich Konsequenzen, die im Sinn einer Medienökologie helfen können, aus den hermeneutischen Problemen heutiger Ikonologie heraus zu kommen.

Der Titel dieses Textes ist eine Paraphrase über John L. Austins Vortragsreihe aus dem Jahr 1955, die eine »Theorie der Sprechakte« begründete (AUSTIN 1979). Der Begriff *Words* wurde hier durch *Media Images* ersetzt worden, bewusst nicht durch *Photographs* oder eine andere technische Fixierung des Verfahrens. Denn es soll im Folgenden nicht um die Genese von Bildern gehen, sondern um die inzwischen ubiquitäre Voraussetzung des ständigen Vorhandenseins vieler, allzu vieler Bilder, mit denen Menschen seit ihrer Geburt umgeben sind. Mit dieser Annahme ist auch eine Diskussion um die Differenzen ausgeschlossen, die sich aus dem linguistisch geprägten Bildbegriff von Austin etwa zu dem von Ludwig Wittgenstein ergeben könnte (TRAUTSCH 2010). Stehende Bilder werden hier insofern vorausgesetzt, als sie sich im Begriff des *Photogramms* besser zur – retrospektiven wie antizipierenden – Projektion eigenen Verhaltens eignen als bewegte Bildformen (METZ 1977). Im folgenden Text sollen einige historische Beispiele, willkürlich doch hoffentlich hinreichend sinnvoll ausgewählt, die Möglichkeiten ausloten, die medialen Bildern als Basis positiver Transformation explizit wie implizit mitgegeben wurden. Dabei werden Definitionen von Kunst und Design im Kontext von Medien eingesetzt, die der Autor an anderer Stelle entwickelt hat (TSVASMANN 2006).

Zunächst mag mit einem Paradoxon begonnen werden: Das Universum der Bilder schrumpft. Zwar wächst die absolute Zahl der medialen Bilder, doch handelt es sich dabei zumeist um Wiederholungen von Bildmotiven, -formen und -symbolen, die anderweitig semantisch definiert, ikonographisch fundiert, selbst in den ersten zwei oder drei möglichen Bedeutungsableitungen ikonologisch ausgereizt erscheinen und direkt in eine Verhaltensform münden, die Robert Pfaller als Interpassivität charakterisiert hat (PFALLER 2008). Die motivische, formale und symbolische Reduktion geht jedoch mit einer anagrammatischen Erweiterung einher: Alte Bilder fokussieren neue Körper und deuten alte Körper in neue Erwartungen um, eben in passive Übereinkünfte zu ihrem jeweiligen Gebrauch (WEIBEL 2004). Eine ikonographische Analyse des einzelnen Bildes im Kontext seiner Entstehung lohnt nur noch in seltenen Fällen und ist selbst über einen Anspruch auf künstlerische Autonomie kaum noch als Verhaltensform gegenüber einem Bild zu fordern; vielmehr haben sich sub-kulturelle Codes durchgesetzt, die über konstante Neubewertungen und De- wie Umcodierungen kurzfristigen Schwankungen in Gebrauch und Validisierung ausgesetzt sind.

Damit ist zunächst eine Konstante des Betrachtens von Bildern außer Kraft gesetzt, die jedweder positiven Transformation strikt entgegengesetzt schien: In seinem Spätwerk *La Chambre Claire* hat Roland Barthes jeder Photographie den existentialistischen Stellenwert eines Memento Mori zugewiesen, dessen Existenz im Moment der Aufnahme unwiderruflich historisiert und damit als lebendig ausgelöscht sei (BARTHES 1985: 108f). Abgesehen davon, dass er in früheren Debatten visueller Codierung die Differenz zwischen dem photographischen Akt und seinem medialen Ergebnis wesentlich präziser und damit für transformatorische Prozesse offener angelegt hatte (BARTHES 1983), fällt die spätere Definition Barthes mit dem Ende der analogen Photographie zusammen, mit der für diese Technologie spezifischen, weitgehenden Bindung des Bildergebnisses an den Akt der Aufnahme (DUBOIS 1998). Nicht berücksichtigt wird in dieser Produzententheorie, wie weitgehend die mediale Wirkung von Bildern auf ihrer prinzipiell unendlichen Reproduktion beruht, und um diese soll es im Folgenden gehen.

Durch seinen massenhaft wiederholten Gebrauch wird jedes einzelne Bild im Sinn Austins zur Äußerung im Sprechakt, vor allem in der Differenz zwischen lokutionärem, illokutionärem und per-

lokutionärem Akt in der Kommunikation (AUSTIN 1979: 137 ff). Und ganz offensichtlich, eben dem Gebrauch von Bildern gemäß, etablieren sich im vielfältig vernetzten Angebot der (AUSTIN 1979: 137) und darüber hinaus als Basis einer positiven Transformation angesehen werden können. Damit dies funktioniert, müssen – ganz dem Gebrauch von Worten und sprachlichen Äußerungen gemäß – sich ikonologische Codes ablagern, in eher un- oder vorbewusste Formen eines visuellen Humus übergehen, aus dem sich jene Erwartungen speisen können, die im transformierenden Gebrauch der Bilder notwendig sind. Bei der Suche nach derartigen Codes kommen allerdings auch mediale Bilder in den Sinn, die sich von vornherein als positiv transformierend verstanden haben, selbst in der Geschichte ihrer Genese. An drei sehr unterschiedlichen Beispielen sollen zunächst die hier gegebenen Thesen konkretisiert werden, bevor auf einen Umgang mit medialen Bildern einzugehen ist, der – im weitesten Sinn des Worts als ökologisch zu bezeichnen – nahezu alle Bilder perlokutionär und positiv transformierend einzusetzen versteht.

Die einfachste Form einer positiven Transformation ist die Re-Inszenierung vorhandener, als ikonisch klassifizierter und damit ubiquitär verfügbarer Bilder unter der Maßgabe eines zukünftigen Bedeutungswechsels. Eine pointierte Version dieser Methode hat Zbigniew Libera seit 2003 mit seiner Serie *Positives* vorgeführt, in der er heroische Photographien aus der Geschichte des Bildjournalismus nachstellen ließ und dabei die historische Bedeutung in ein optimistisches Dispositiv verkehrte: Ché Guevara lässt sich eine Zigarre anzünden, statt auf dem Totenbett zu liegen; fröhliche Menschen stehen hinter einem Stacheldrahtzaun, statt als Auschwitz-Überlebende auf die Befreier zu warten; ein nacktes Mädchen tollt mit Freundinnen im Sand herum, statt auf einem vietnamesischen Feld vor Brandbomben zu fliehen (LUNGI 2006). Libera, der schon früher mit spektakulären Werken der *Appropriation Art* auf sich aufmerksam gemacht hat – u. a. 1996 mit der Lego-Version eines Konzentrationslagers – spielt hier eindeutig und recht zynisch mit den Erwartungshaltungen der Bildbetrachtung: Die Bedeutung des Ursprungsbildes steht fest, seine Echtheit kann bezweifelt werden, der Umgang mit dem Bild wird bei jeder neuen Reproduktion mehr vom Sinn entleert. Für positive Transformationen ist hier, wie fast immer im Bereich des Ready Made oder der *Appropriation Art*, kein Platz; der Erkenntniswert eines Bildes von Kunst über Kunst ist durchwegs retrospektiv, geradezu revisionistisch (SCHMIDT 2000).

Zwei dieser Positive Liberas haben immerhin ihren Weg in einen historischen Bildatlas des 20. Jahrhunderts gefunden (PAUL 2008, 2. Bd.: 214, 437). Dieser Atlas behauptet, die wichtigsten Ikonen eines bildlastigen Jahrhunderts zu versammeln und bietet daher den illokutionären Akt des Umgangs mit Bildern an: Zwar verbleiben die einzelnen Bilder – neben Photographien vor allem Plakate, Comics, Film- und Videostills – in ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang, werden aber durch ihre Erklärung Teil einer – im ganzen Konzept eines solchen Buchwerks als bedeutend apostrophierten – umfassenden Bildgeschichte, die sich in den Köpfen ihrer Rezipienten zu einer konsistenten Geschichtsvorstellung verdichten soll (PAUL 2008, 1. Bd.: 14). Was Gerhard Paul den Bildern in seinem Atlas zuweist, ist eine Rolle, eben das was Austin mit dem illokutionären Akt des Sprechens beschrieb (AUSTIN 1979: 146 f): ein normierter Bericht, ein klares Konzept, unter prinzipiellem Verzicht auf semantische Konnotationen und semiotische Verzeichnungen. Derartige Rollen machen die Vorstellung positiver Transformationen möglich, auch wenn sie sie nicht selbst evozieren.

Wer sich die Bilder beider Bände auf die denkbare Möglichkeit einer positiven Transformation hin anschaut – nicht nur auf eine Re-Inszenierung à la Libera oder Thomas Demand, sondern auch auf filmische Fiktionalisierung à la Steven Spielberg oder Quentin Tarantino und ihre anschließende Weiterbearbeitung in skulpturalen Installationen à la Mathew Barney, der kann schon prima vista eine einfache Rechnung aufmachen: Von 181 vorgestellten Bildern sind mindestens 74, also mehr als ein Drittel, ohne weiteres einer medial positiven Transformation zugänglich, d.h. lassen sich in ein auf Zukunft gerichtetes Muster ausdeuten. Dabei nimmt interessanterweise die Zahl bildlicher Transformationsgrundlagen über das ganze Jahrhundert hinweg zu: Im ersten Band, bis 1949, sind nur 28 von insgesamt 91 Bildern geeignet, über eine ikonische Transformation – gleich ob über mediale Grenzen oder über Verschiebungen von Bedeutungen hinweg – in positiven Konnotations-kontexten platziert zu werden. Im zweiten Band sind es schon 46 von 90 Bildern, also mehr als die Hälfte. Das lässt sich als zunehmende Mehrdeutigkeit jeden Bildangebots, als stärkere Medialisierung jeden Bildinhalts oder als geringere Bindung an Realien im Bildsinn interpretieren (RÖSCH 1997), aber auch als die noch eher vage Idee von der veränderten Funktion des medialen Bildes im kommunikativen Prozess seit dessen Digitalisierung und Vernetzung.

Die perlokutionäre Funktion des medialen Bildes als Aussage einer positiven Transformation war in Architektur, Skulptur, Zeichnung, Fotografie, Film und Video bis in die 1980er Jahre hinein einem einzigen Genre vorbehalten, das seine Existenz eher am Rande der Aufmerksamkeit fristete: dem Modell. Spätestens in der Renaissance wurde das Modell als Element positiver Transformation eingesetzt (EVERS 1995): Wenn Filippo Brunelleschi den Florentiner Granden die neue Verschalung der Domkuppel mit einem hölzernen Modell erklärt, hat er mehr geleistet als die Verbildlichung und damit Konkretisierung eines Plans: Er hat durch Verkleinerung, semiotisch also durch die Verzeichnung eines Entwurfs, die Machbarkeit des Großen und Ganzen demonstriert, also ein bestehendes Problem ins Positive transformiert. Prospektiver und retrospektiver Modellbau begleitet seither die Architekturgeschichte und verändert im Lauf der Jahrhunderte schnell seinen Gebrauch: Seit Antonio Chichi und Carl May haben Generationen von vermögenden Touristen Korkmodelle antiker Bauten über die Alpen gebracht, und aus ihrer Anschauung wie aus den Stichen Giovanni Battista Piranesis erwuchs der Vorbildcharakter antiker Architektur in Klassizismus und Historismus des 18. und 19. Jahrhunderts. Von dort wiederum war es nur ein kleiner Schritt in die Medialität: Die Vorbildsammlung des Landrates Freiherr von Minutoli zu Liegnitz, die der Photograph Ludwig Belitski um 1850 anlegte, enthielt mindestens ein Bild eines Korkmodells von May (VOGELSANG 1989). Dort verwies ein ausdrücklich nicht auf die sammlerischen Leidenschaften eines Touristen, sondern sollte im Kontext der anderen Bilder den niederschlesischen Handwerkern zu besserer Anmutung und höherer ästhetischer Qualität ihrer Produkte verhelfen.

Mit der Moderne kamen die Modelle, in der Architektur wie im Denken. Und mit den Modellen kam die Modellphotographie, die zunächst ihre Herkunft aus Einzeichnung und Photomontage nicht leugnen konnte (SACHSSE 1997: 147 ff), aber durch das Einkopieren von Wolken, das Einbelichten kleiner Straßenszenen und andere Tricks den Charakter einer hoffnungsfrohen Vorab-Darstellung zukünftiger Wirklichkeiten zu tragen begann. Spätestens mit der Digitalisierung aller Entwurfstechniken und Medien wurden Modelle zu Simulationen, schon im Begriff Transformationen einer möglichst zukünftigen Realität (OJEDA/GUERRA 1995). Doch wie bei allen Verzeichnungen beginnt sich das Modell in seiner eigenen Geschichtlichkeit vor die Realien zu drängen und diese zu überholen. Ein menschlicher Modellbegriff entwickelt sich parallel zur postmodernen Doppelco-

dierung in Architektur und Design, erfasst die Mode und macht den Kleiderständer bedeutender denn das, was als Produkt getragen wird. Die Antizipation einer positiven Transformation, die das Modellphoto – sowohl im architektonischen als auch im modischen Sinn – zu leisten vorgibt, kann nicht nur häufig in eine Ent-Täuschung münden, was ja an sich ein modernes Verfahren der Erkenntnis ist, sondern vor allem auch schnell verbraucht sein. Der perlokutionäre Akt von medialen Modellbildern – hier ist tatsächlich mehr als nur die Photographie gemeint: 3D-Simulationen, CGI-Darstellungen noch nicht fertiger Design-Entwürfe, stage settings in games und Bühnen wie Installationen formen derartige Bilder – ist zwar als Rolle in Richtung zukünftigen Handelns hin angelegt, wirkt aber nicht immer so: Die positive Transformation ist, was den Fundus einer produktiv konzipierten Mediengeschichte vor allem der stehenden Bilder angeht, eine außerordentlich flüchtige Erscheinung, durchaus richtig in Plutarchs Beschreibung der Begegnung Alexanders von Mazedonien mit Diogenes von Sinope gefasst (»Geh‘ mir aus der Sonne«): Das Schreiben mit Sonne, das alle medialen Bildern brauchen, selbst die simulierten, ist für einen positiven Nutzen noch nicht genug.

Medienbilder sind Design, und als Ding mit Gestalt wird jedes Medienbild mindestens drei Mal mit Bedeutung versehen, also Gegenstand und Vorwurf eines Design-Prozesses von durchaus geringer Steuerbarkeit. Die erste Ebene des Designs ist im Entwurf gegeben, im intentionalen Handeln des gestaltenden Prozesses – sie ist die Bekannteste und am besten historisch wie methodisch Erforschte; ideologisch wie ideologiekritisch gesehen ist dies der Ort aller positiven Transformationen, aber eben auf den Bereich der Kreativen beschränkt. Doch diese erste Ebene sagt schlicht nichts aus über die beiden nächsten Ebenen – in Analogie zur Praxis von Computer Games wären sie ohne weiteres als ›Leben‹ zu bezeichnen – des Designs. Die zweite Ebene ist die Aneignung eines gegebenen Designs, in Form eines Dings oder eines medialen Bildes oder eines Klangs oder was auch immer sich zur Projektionsfläche für Bedeutungen anbietet: Diese Aneignung ist ein zwar im Entwurf mitbedachter, aber von diesem nicht steuerbarer Prozess – und er verändert das Design grundsätzlich durch seine individuelle Kontextualisierung. Jede Aneignung von Bildern ist ein psychophysischer Prozess, bei dem die Herkunft des jeweiligen Bildes sekundär ist; genau da setzt der zweite Design-Prozess ein. Die Quelle verschwindet, das Bild bleibt, die Kritik verliert sich, der symbolische Gehalt formt die nächsten Möglichkeiten des Umgangs damit. Vom Ursprung in einem Entwurf, von einer primär anvisierten Gestalt bleibt dieser zweite Prozess des Designs weit entfernt.

Noch komplexer wird die Situation im dritten Teil des umfassenden Design-Prozesses, der mit diesem Einschluss auch als ökologischer Vorgang gewertet werden kann. Es geht um das, was Brandes und Erlhoff als »nicht intentionales« Design bezeichnet haben (BRANDES/ERLHOFF 2006), um die erweiterte Aneignung von Bildern und Dingen nach dem ersten Nutzungsablauf. Für dinghafte Objekte wie Stühle, Wasserbecken und Yoghurtbecher ist es simpel zu sehen, wie aus ihnen Kleiderständer, Pflanzschalen und Zahnputz-Utensilienhalter werden; bei Bildern ist der tertiäre Aneignungsweg etwas verschlungener – wie das oben genannte Beispiel von Zbigniew Libera bereits gezeigt haben mag, denn seine Transformations-Inszenierungen grausamer Realitäten sind direkt mit seiner übrigen künstlerischen Arbeit und dadurch mit einem festen Set an Bedeutungszuweisungen verbunden, die er für seine Arbeit als unabdingbar erklärt hat – ob sie danach noch als positive Transformationen taugen, interessiert ihn nicht und muss bei jeder Betrachtung individuell neu entschieden werden.

Zunächst mag der Weg dieser Aneignung von Bildern als Festlegung von Stereotypen verlaufen (LOCKEMANN 2008). Damit sind kulturelle – für manche Forschungen bis zur Epigenetik reichende – Bindungen an Deutungsmuster gegeben, die jedwede Transformation in Erkenntnis, Interesse und Handlungsformen bestimmen. Allein: die Konstitution dieser Muster ist ebenso wenig zu fassen wie ihr späterer Gebrauch – hier enden auch Zugriff und Wirkung der Psychoanalyse (DOERING/MOELLER 2008: V). Doch kein Stereotyp hält ewig, auch wenn der Begriff diese Konnotation mit sich führt. Gerade im Internet haben sich Formen und Haltungen fixiert, die es den ‚geübten Usern‘ – wie es so gern in Foren heißt – ermöglicht, direkte Erkennungen für Spam und andere unliebsame Erscheinungen ablaufen zu lassen und auf diese Weise wenigstens einen Großteil des alltäglichen Datenmülls abzuwehren. Selbstverständlich ist man auch hier nie vor Überraschungen gefeit – diese bestehen aber zumeist aus konventionalisierten Mustern, die nur in ihrer Re-Kontextualisierung noch nicht beachtet worden sind.

Hierfür hält die neuere Medienbildkunst in zwei Œuvres klassische Beispiele bereit: Beate Gütschow (EGAN 2007) und Andreas Gefeller (UTHEMANN 2009) montieren Bilder aus großen Mengen kleinster Bildschnipsel, die sie aus dem Internet beziehen – allerdings benötigen sie zum Verständnis ihrer Arbeit offensichtlich noch den Rekurs auf etablierte Muster der Wahrnehmung, entweder in der Landschaftsmalerei und Architekturphotographie (Gütschow) oder in der touristischen und Nachtphotographie (Gefeller), also in Themengebieten, die mehr oder minder als prämodern bis modern konventionalisiert sind (BÄTSCHMANN 1989: 193 ff). Wie die Arbeit von Zbigniew Libera ist ihr Werk maximal im Rückgriff auf bekannte Deutungsmuster transformierbar, also kaum zur Schaffung positiver Visionen geeignet. Doch sie demonstrieren, wohin die Reise gehen könnte, die ein vom Ursprung losgelöster Gebrauch medialer Standbilder fährt: in die offene Struktur einer Möglichkeit, die nach und nach den Druck der Konvention zugunsten erweiterter Bildstrukturen, im metaphorischen wie symbolischen Sinn neuer Kontexte aufweicht.

Dafür sei am Ende noch ein Beispiel angedeutet, das – wie so vieles im Internet – mit dem Charme der Novität antrat und von den Walzen des Kommerzes überrollt worden ist. Die Rede ist von ‚de digitale stad‘ Amsterdam, die 1995 von Geert Lovink und anderen als Versuch gestartet wurde, kommunale Strukturen der Kraaker-Bewegung ins Internet zu überführen (AURIGI 2005: 74 ff). Hilfsmittel dazu waren eine Benutzeroberfläche in Kristall- und Wabenform, die zunächst an die Hilfsmittel der Bus- und Bahnlinien samt ihrer Tarifstruktur erinnerte; sie wurde unterhalb dieser Struktur mit Logos für alle Dienstleistungen und Kommunikationsbereiche versehen – und das halbe Internet musste zunächst rätseln, was gemeint war. Doch genau das war ein wichtiges Moment der Identifikation mit der urbanen Agglomeration, die allein virtuell existierte; so wenig man 1933 Harry Becks Plan der Londoner U-Bahn mit der Topographie der Stadt in Verbindung bringen konnte, so wenig war Amsterdam digital bildhaft, doch bestand es aus Bildern, die allesamt in einer positiven Transformation brauch- und nutzbar gemacht werden konnten. Das System war seiner Zeit weit voraus und brach nach einigen Jahren von unten wie oben weg – von unten durch Hacker, von oben durch kommerzielle Aufkäufer, die aus der digitalen Stadt ein globalisiertes Einkaufszentrum machten.

‚De digitale stad‘ hatte einen Aspekt, der es so perfekt funktionieren ließ und gleichzeitig den Neid der globalen Warenumschlags-Planer hervorrief (der letztlich zum nutzlosen Aufkaufen der Site und damit zu ihrer Zerstörung führte): Die Reichweite des Angebots war klar definiert – ohne

Bezug zur realen Stadt Amsterdam war die Überführung dieser Informationen in eigenes Handeln nicht zu leisten. Damit sind alle Voraussetzungen einer positiven Transformation durch mediale Bilder gegeben: Die Bilder selbst dürfen kaum ästhetische Ansprüche stellen, um achtlos benutzt zu werden; die benutzbaren Oberflächen formen selbst Bilder, die in sich bedeutungslos sind; und alles, Nutzung wie Erkenntnis ist zeitlich relativ begrenzt, damit sich seine Bedeutungen wenigstens für eine Weile als Konsens einer spezifischen Gruppe erhalten – eben in einer Gruppe begrenzter Reichweite, wie sie auch für die Genese von Kunst unabdingbar ist (SACHSSE 1997). Gerade das Beispiel aller digitalen Städte im Internet – es waren um 2000 rund 50, sie sind vollständig verschwunden und nicht einmal mehr auf Sammel-Sites wie www.archive.org zu finden, weil auch ihre Software nicht mehr aktualisiert wurde – zeigt deutlich, dass mediale Komplexität nur in ausgesuchten und begrenzten User-Kreisen aufrecht zu erhalten ist; diese Erfahrung mussten auch spätere Online-Umgebungen wie ›Second Life‹ machen.

Was zu zeigen war: Ja, mediale Bilder sind zu positiven Transformationen nutzbar, auch und gerade stehende. Doch sie zahlen dafür einen hohen Preis: ihre relative Bedeutungslosigkeit. Damit ist aber ein Tor zu einer Medienökologie eröffnet, das aus dem hermeneutischen Zirkel einer immanenten Bedeutungszuweisung herausführt: Alles ist mit allen Bildern machbar – und das ist nur für die Bildermacher selbst, in ihrer eigenen Bedeutungszuweisung, eine ungemütliche Vorstellung.

Literatur

- AURIGI, A.: *Making the digital city, the early shaping of urban Internet space*. Aldershot [Ashgate] 2005
- AUSTIN, J. L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, Oxford 1962. Stuttgart [Reclam] 1979
- BÄTSCHMANN, O.: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*. Köln [DuMont] 1989
- BARTHES, R.: Rhetorik des Bildes (1964). In: KEMP, W. (Hrsg.): *Theorie der Fotografie*, Bd. 3, 1945-1980. München [Schirmer-Mosel] 1983, S. 138-149
- BARTHES, R.: *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985
- BRANDES, U.; ERLHOFF, M.: *Non Intentional Design*. Köln [Daab] 2006
- DOERING, S.; MÖLLER, H. (Hrsg.): *Frankenstein und Belle de Jour, 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen*. Heidelberg [Springer] 2008
- DUBOIS, P.; WOLF, H. (Hrsg.): *Der fotografische Akt, Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd. 1. Dresden [Verlag der Kunst] 1998
- EGAN, N. (Hrsg.): *Beate Gütschow LS/S*. New York [Aperture] 2007

- EVERS, B. (Hrsg.): *Ausst.Kat. Architekturmodelle der Renaissance*. München [Prestel] 1995
- LOCKEMANN, B.: *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*. Bielefeld [Transit] 2008
- LUNGI, E. (Hrsg.): *Traces de parcours 1996-2006, Casino Luxembourg Forum d'art contemporaine*. Luxembourg [Casino Forum d'Art Contemporaine] 2006, S. 177
- METZ, M.: *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris [Union Générale d'Éditions] 1977
- OJEDA, O. R.; GUERRA, L. H. (Hrsg.): *Exh.cat. Hyper-Realistic, Computer Generated Architectural Renderings*. San Francisco [evergreen] 1995
- PAUL, G. (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder, 2 Bde.* Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2008
- PFALLER, R.: *Ästhetik der Interpassivität, Fundus 175*. Hamburg [Philo Fine Arts] 2009
- RÖSCH, T.: *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik im Werk von Jacques Derrida*. Stuttgart [Passagen] 1997
- SACHSSE, R.: The Quest for Quality in Art and Media. In: KLOTZ, H. (Hrsg.): *Perspektiven der Medienkunst*. Ostfildern [Hatje Cantz] 1996, S. 58-65
- SACHSSE, R.: *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur, Bauwelt Fundamente 113*. Braunschweig [Vieweg] 1997
- SCHMIDT, U. K.: *Kunstzitat und Provokation im 20. Jahrhundert*. Weimar [VDG] 2000
- TRAUTSCH, C.: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich. In: SACHS-HOMBACH, K.; SCHIRRA, J.; SCHWAN, S.; WULFF, J. (Hrsg.): *Image, 11*, Köln [Halem] 2010, S. 42-51
- TSVASMAN, L. R. (Hrsg.): *Das Große Lexikon Medien und Kommunikation, Kompendium interdisziplinärer Konzepte*. Würzburg [Ergon] 2006
- UTHEMANN, E. W. (Hrsg.): *Ausst.Kat. Andreas Gefeller photographs*. Ostfildern [Hatje Cantz] 2009
- VOGELSANG, B.: Das Museum im Kästchen, oder Die Erfindung des Kunstgewerbemuseums als Photosammlung durch den Freiherrn von Minutoli. In: DEWITZ, B. VON; MATZ, R. (Hrsg.): *Ausst. Kat. Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*. Heidelberg [Braus] 1989, S. 522-547
- WEIBEL, P.: Virtuelle Welten: Des Kaisers neue Körper (1990). In: SACHSSE, R. (Hrsg.); WEIBEL, P.: *Gamma und Amplitude, Medien- und kunsttheoretische Schriften, Fundus 161*. Berlin [Philo Fine Arts] 2004, S. 366-406

Hans Jürgen Wulff

Zeitmodi, Prozesszeit: Elementaria der Zeitrepräsentation im Film

Abstract

The cinematographic representation of time is based on the coexistence of different strategies of representation, additionally coordinated with different modes of reference (especially the potentiality and futurity of what is shown stands beside the dominant mode of ›it exists‹, the prime epistemic approach to the imaginary reality of cinematographic images). Film is able to record real processes and to reproduce them in a way that the perception of filmic images is similar to the perception of pre-cinematographic appearances. It has to be considered that relations of Before and After are not only part of pre-cinematographic time but also indicated and regulated by higher levels of filmic representation – inner structures of (social and dramatic) scenes, sequences and narrative structures. Secondly it can be seen that the phenomena of representing time in film are contrasted with the ›present of the viewer‹, building the framework for understanding the film text. The prime device of representing time in cinematographic structures is to follow the unit of time episode (the unity of action and interaction sequences, projects, and so on) and to represent only parts of real events following principles of relevance. Thus, the representation of time in film is based on the intentionality of the actions of characters in a film as well as on the intentionality of the act of communicating via film.

Die Repräsentation von Zeit im Film erweist sich als Nebeneinander mehrerer Strategien der Zeitdarstellung, die zudem mit verschiedenen Modalitäten des Zeichenbezuges (insbesondere der Möglichkeit und der Zukünftigkeit des Gezeigten) zusammengehen: Ausgehend von der Fähigkeit des Films, sichtbare Prozesse wahrnehmungsähnlich aufzeichnen und in der Projektion reproduzierbar zu machen, zeigt sich schnell, dass sich die Beziehungen von Vor- und Nachzeitigkeit nicht allein aus dem Vergehen vorfilmischer Zeit erklären lassen, sondern dass die höheren Schichten der (sozialen oder dramatischen) Szene, der (filmischen) Sequenz und der Erzählung die Zeitver-

hältnisse zwischen Elementen der filmischen Darstellung regulieren und vereindeutigen. Zudem steht der Film immer der ›Zuschauerzeit‹ entgegen, die den Rahmen der Rezeption bildet. Die fast immer elliptische filmische Repräsentation von Zeit erweist sich als gebunden in den Zusammenhang von Zeit-Episoden (Handlungszusammenhänge, Projekte und ähnliches), die einerseits mit der Intentionalität des Handelns dargestellter Figuren, andererseits mit der Intentionalität der Akte des filmischen Mitteilens motiviert ist.

1. Handlung und die Zeitlichkeit des Dargestellten

Film ist eine standardisierte Form der Chronophotographie. Ein vorfilmisches Geschehen wie eine Bewegung wird bei der Aufnahme in 24 Einzelphotographien pro Sekunde aufgelöst. Die Projektion kann man sich in einem technischen Sinne als eine sehr schnelle Vorführung von Einzeldias vorstellen, die so schnell erfolgt, dass das Auge des Zuschauers die Einzelbilder gar nicht mehr einzeln auffasst, sondern sie zu einem synthetischen Wahrnehmungseindruck verarbeitet. Der Abbildungsmaßstab kann modifiziert werden, wenn die Geschwindigkeiten von Aufnahme und Projektion differieren – wenn man mehr Bilder pro Zeiteinheit aufnimmt als man sie wiedergibt, entsteht der Eindruck einer künstlichen Dehnung der aufgenommenen Bewegung; wenn man umgekehrt weniger Bilder aufnimmt als wiedergibt, kommt es zu einer Raffung. In beiden Fällen tritt die ›normale Zeit‹ eines Ablaufs gegen die Zeit, die seine Repräsentation während der Projektion einnimmt. Es bedarf eines urteilenden und wissenden Bewusstseins, um die Differenz der beiden Zeiten zu erkennen.¹

Alle Überlegungen der Chronophotographie beziehen sich auf die Repräsentation eines zusammenhängenden Geschehens, dem eine gleichmäßig vergehende physikalische Zeit innewohnt. Gleichwohl sind schon auf elementarsten Stufen der Filmwahrnehmung Interpretationsleistungen in erheblichem Umfang nötig: Ich sehe einen winkenden Mann am Bahnhof. Ich muss die Bewegung mit Bedeutung anreichern, sie zeitlich um das Bild herumkonstruieren. Vor allem muss und werde ich die Situation verstehen, den Blick, der den winkenden Mann mit der Frau am geöffneten Fenster des Zuges verbindet. So wird aus einer Bewegung und einer Körperposition eines Mannes die Geste oder gar Handlung eines Liebenden. Erst wenn ich das Bild als Momentaufnahme eines Handlungszusammenhanges begreife, wird auch klar, dass das Winken eine adressierte Bewegung und dass es mit Ausdruckswerten belegt ist, dass also auch der Gesichtsausdruck des Mannes etwas über die emotionale Einfärbung der Bewegung verrät, so, wie das Verhalten der Frau lesbar wird als Antwort auf die Geste des Mannes wie auf die ganze Situation des Abschieds.

Das so schlicht erscheinende Bild wird also zum Kern einer ganzen Reihe von Interpretationsleistungen: Auffüllung der zeitlichen Horizonte des Bewegungsmoments, Identifizierung des situ-

1 Im Film dienen Zeitraffer- und Zeitlupenaufnahmen, Doppelbelichtungen, manche Split-Screens und Montagesequenzen dazu, die oft unterstellte Kontinuität und Einzigartigkeit der dargestellten Zeit aufzubrechen und die Tatsache, dass die Zeit, von der der Film handelt, anders ist als die umgebende Alltagszeit. Ein exzessiv genutztes Mittel, die Zeit der Abbildung zum Thema zu machen, ist die Zerdehnung von Bewegungen und ihre Überführung in eine eigene, ›sekundäre‹ Rhythmik in den Arbeiten von Martin Arnold (z. B. PIÈCE TOUCHÉE, Österreich 1989).

ativen Kontextes sowie des Handlungs- und Kommunikationszusammenhangs, emotionale Abschattung der Bewegung. Ich sehe vielleicht eine komplexe soziale Interaktion, obwohl mir nur das Bild eines winzigen Ausschnitts der Bewegung, die ihr zugehört, gezeigt wird. Eines zeigt das minimalistische Beispiel zur Genüge: Bildverständnis im Film ist rezeptive Arbeit, Ableitung und Schlussfolgerung, Applikation von Wissen. Damit steht das Filmbild immer in einem mehrfachen zeitlichen Horizont – die Bewegung wird zum Teil einer mehr oder weniger vereindeutigten Handlung, die sich als ›Horizont‹ um das Bild herumlegt (wie Husserl sagen würde: formal notwendig, aber nicht inhaltlich gefüllt oder festliegend).

Nur die Pose immunisiert das Dargestellte gegen die Ausarbeitung eines (zeitlichen und handlungsbezogenen) Horizonts – Bilder der Pose sind im Umgang mit Zeit anders als die manchmal so genannten ›Schnappschüsse‹, sie präsentieren ihren Gegenstand als schon im Vor-Bildlichen aus der Alltagszeit des Handelns herausgenommen. Darum auch könnte man den Schnappschuss als eine Form des ›Phasen-Bilds‹ ansehen, als einen eigenen Bildtypus nehmen: Eine Bewegung wird nicht in Gänze dokumentiert, sondern nur in einem momentanen Ausschnitt festgehalten. Nur die Pose hat keine Phasen, darum auch keine zeitlichen Horizonte.²

Gerade im Film, der *qua definitionem* eine Folge von Aufnahmen ist und selbst Prozesscharakter hat, sind schon in Mikrostrukturen Impulse enthalten, die das Bild zum erst noch kommenden Bild hin öffnen. Wenn etwa in einer Blickmontage der Schnitt vom ersten Bild, das den Blick einer Figur (den *glance*) zeigt, just in diesen Blick hinein erfolgt, dann wird der Akt des Sehens zum folgenden Bild, das zeigt, was gesehen wird, hin geöffnet – wie eine Vorankündigung, ein Doppelpunkt, eine sich im Moment öffnende Leerstelle. Blickmontagen sind konventionell geregelt; man kann das zweite Bild verweigern oder maskieren; dennoch bleibt die momentane Öffnung des ersten Bildes in den Fluss des Noch-Kommenden erhalten. Ein Beispiel für eine ›Verweigerung‹ des Point-of-View-Shots findet sich in der Anfangssequenz von *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray 1955): Wir sehen eine Filmfigur, die eine andere heimlich verfolgt, wie sie um eine Ecke guckt, offensichtlich, um zu kontrollieren, ob die verfolgte Frau noch auf der Straße ist; der Umschnitt zeigt aber nicht das, was der Verfolger sieht, sondern springt noch vor die verfolgte Frau; im Hintergrund erkennt man den Mann, der ihr nachsieht; auf diese Art und Weise verhindert der Film eine allzu schnelle Klärung dessen, wer die Protagonisten-Figur ist – der Mann könnte zum Anker der subjektiven Aufnahme werden, dann hätte er die Macht über das folgende Bild. Die Öffnung aber, die durch den Blick in das folgende Bild hinein erfolgt, ist auch hier beobachtbar – weil das Schema der Blickmontage neben der Integration der Bilder in eine kleine Handlungssequenz auch eine Zei-

2 Es sei denn, es sind institutionalisierte oder ritualisierte Kontexte (wie etwa Taufen und Hochzeiten, Firmenjubiläen und Ähnliches. Dann ist eine – allerdings nur formal konkretisierbare – Kontextualisierung möglich. Interessant sind Filme, die von Posenphotographie handeln, weil sie die zeitliche Offenheit der Filmbilder gegen die Statik und tendenzielle Kontextlosigkeit des Posenbildes setzen. Sie zeigen meist, wie sich der Photographierte für die Pose inszeniert. Bei Gruppenphotos wird zudem deutlich, dass das Arrangement der Beteiligten Ausdruck einer intendierten sozialen Gruppe ist (das durchaus den realen Machtverhältnissen widersprechen kann). Ein Beispiel ist Angelika Kettelhacks Dokumentarfilm »MAL ALLE HIERHER LÄCHELN...« DER FOTOGRAF IN WINSEN AN DER LUHE (BRD 1988). Von grundlegender Bedeutung ist die Differenz von Pose und szenischem Bild in Frederick Wisemans Film *Model* (USA 1980): Er erzählt von den Titelgesichtern von Zeitschriften, Mannequins, die für Kataloge oder Modemagazine abgelichtet werden; immer gehen die Figuren in einen anderen Seinsmodus über, wenn sie von der Szene des Photographiertwerdens zum photographierten Objekt werden. Weniger radikal betreibt Helga Reidemeister diesen im Grunde rein ästhetischen Bild-Diskurs in ihrem Porträtfilm »Mit starrem Blick aufs Geld« (BRD 1983).

tordnung der Bilder festlegt, ist das Bild, das dem Blick folgt, nicht ganz frei, sondern zumindest partiell determiniert

2. Bildzeiten, Bildalter

So automatisiert dem Betrachter der Zugang zur filmischen Aufzeichnung von Bewegung und so naiv das Verhältnis des Zuschauers zur filmischen Aufführung zu sein scheint, so wohnt all dem doch ein fundamentales Wissen über die Apparativität des Geschehens inne. In François Truffauts Film *Tirez sur le Pianiste* (1960) findet sich folgende Einstellung: Der Pianist tritt im Erdgeschoß ins Haus/Reißschwenk nach oben/er tritt im vierten Stock ans Fenster. Die Szene ist hochgradig wahrnehmungsauffällig (und erzeugt regelmäßig einen Lacher), weil hier das photographische Moment der Zeitdarstellung irritiert wird: Eine zusammenhängende Kamerabewegung impliziert eine klar erkennbare Synchronisation von Real- und von Filmzeit (in aller Regel die Normalzeit); dann ist die Differenz der beiden Zeitmodi nicht weiter problematisch. In der genannten Sequenz aber muss ein nicht-sichtbares Geschehen angenommen werden, das in der Zeit, die das Bild braucht, nicht hätte realisiert werden können (der Gang des Mannes in den vierten Stock). Ganz offensichtlich treten hier eine ›Bildzeit‹ und eine ›Zeit des Dargestellten‹ auseinander, sie werden nicht-solidarisch. Der Wahrnehmung des Bildes im Kino unterliegt so einer ›apparativen Annahme‹, einem Wissen um die Medialität der Darstellung.

Einen eigenen Bildtypus bilden die hier so genannten ›Zwei-Zeiten-Bilder‹. Man hat es dann mit synthetischen Bildern zu tun, die aus mindest zwei Grundbildern erzeugt worden sind. Eine derartige Kleinmontage findet sich in dem Rockmusikfilm *VNV Nation – Past Perfect* (2004):³

1. Man sieht eine Aufnahme der jubelnden Zuschauer nach einem Konzert
2. eine Aufnahme der vorhergehenden Performance wird der Aufnahme überblendet; zugleich wird das Tempo des Zuschauerbildes auf Zeitlupe zurückgenommen
3. eine zeitlang sieht man beide Bilder, das eine im normalen, das andere im gedehnten Modus
4. das Performancebild wird ausgeblendet, zugleich das Tempo des Zuschauerbildes wieder auf normale Geschwindigkeit angehoben.

Das kurze Filmstück ist aus mehreren Gründen interessant, weil es Aktion und Reaktion, die in normaler Auflösung nachzeitig sind, zu einem einzigen Bild verschmilzt; gleichwohl bleibt das reale Zeitverhältnis als Folie der Darstellung erhalten. Mit der Verschmelzung erfolgt aber auch die Transformation des Beifalls zu einem Akt, der einem gleichzeitigen Gegenüber gilt (sei es ein Musiker oder Schauspieler, sei es ein Objekt der jubelnden Aneignung) oder der sich auf ein kulturelles Objekt richtet. Damit verändert sich auch der Status des Doppelbildes, das zwei Bedeutungshorizonte gleichzeitig anspricht.

Auch die beiden Zeitmodi, in denen die Darsteller in Wong Kar-Weis *Chunking Express* (1994) agieren (die Figuren der Geschichte bewegten sich in einem deutlich verlangsamten Tempo als

3 Den Hinweis verdanke ich Olaf Koch.

die Figuren des Hintergrunds), sind Gegenstand einer ästhetisch-reflexiven Aneignung: Das dargestellte Geschehen folgt zwei verschiedenen Tempi, wogegen das Bild (kraft seiner Eigenschaften als Photographie, die auf ein vorphotographisches Geschehen verweist) die Gleichzeitigkeit beider behauptet. Wenn Zuschauer hier Fragen nach der Gemachtheit dessen, was sie sehen, aufwerfen, thematisieren sie genau die Inkompatibilität der Elemente der filmischen Signifikation, die einander eigentlich ausschließen. Die Gemachtheit und Künstlichkeit des filmischen Bildes selbst wird hier zum Thema der Aneignung. Es sind die Protagonisten, die so vom Hintergrund gelöst werden; das Prinzip der dramaturgischen Relevanz (allgemein SPERBER/WILSON 1986), das protagonale Figuren vom szenischen und sozialen Hintergrund abhebt, wird hier in eine Bild-Inszenierung übersetzt, die ein eigentlich formales Prinzip zu einem Prinzip der Anschaulichkeit macht. Es ist nicht allein die Sensationalisierung des Bildes selbst, das eigene Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern es wird verbunden mit einer Regel des Erzählens, der gemeinhin ganz selbstverständlich gefolgt wird. Die Anomalie der repräsentierten Zeiten findet so in einem reflexiven Bezug zur Dramaturgie eine funktionale Erklärung.

Ähnlich wird der Zeitbezug der Bilder selbst modifiziert, wenn in Spielfilmen historisches Bildmaterial einmontiert ist. Das manchmal schwarzweiß gegen den farbigen Kontext abgesetzte historische Material, zudem durch seine veränderte Körnigkeit, eine leicht modifizierte Laufgeschwindigkeit und ähnliches markierte Archivmaterial wird oft als *Referenzindikator* genutzt. Hier dient es dazu, einen referentiellen Bezug anzuzeigen, der dem historischen Filmmaterial zukommt und der auf diese Weise mit dem Material in den neuen Film importiert wird. Die Redeweise vom *Referenzindikator* bedarf einer Begründung, spielt sie doch mit zwei verschiedenen Modi der semiotischen Bezugnahme: Historisches Material wird im neuen Film nicht versteckt, sondern seine Andersartigkeit des Materials wird sogar herausgestellt. Ihm kommt ein eigener Signalwert zu, der auf seine eigene Herkunft verweist. Insofern ist in der Markiertheit des Archivmaterials auch eine Indikation der Herkunftsqualität enthalten. Die Herkunft des Materials hängt eng mit der Annahme zusammen, dass das historische Material die Vergangenheit auch referenzialisieren kann. Dabei sind wiederum ganz unterschiedliche Typen der Referenzialisierung im Spiel – für einen Kontext geht es darum, tatsächliche Referenz im Sinne des Bezugs auf ein spezifisches Ereignis herzustellen, im anderen darum, allgemeine Bilder vom Alltagsleben einer besonderen Epoche zu zeigen, im dritten schließlich darum, überhaupt nur Bilder aus der Zeit, in der eine Geschichte spielt, als historisches Environment zu setzen. *Referenzindikator* meint beide Aspekte am Material gleichermaßen:

- dass hier eine Beziehung zum Historischen aus den Bildern selbst abgeleitet werden soll,
- dass die Andersartigkeit des Materials selbst wiederum ausgestellt ist (und so auch Gegenstand eigener ästhetischer Aufmerksamkeit werden kann).

Wenn historisches Material gefälscht wird (wie in Oliver Stones Kennedy-Film JFK, 1991), spielt dieses wiederum mit seinen Eigenheiten. Im Normalfall aber entstammen die historischen Bilder tatsächlich den Archiven und verweisen dann auf ›ihre‹ Referenz-Zeit. Ein Beispiel sind die Aufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg in *Jules et Jim* (1962), die dazu dienen, auszudrücken, dass der Erste Weltkrieg die Freunde, von denen die Geschichte erzählt, für Jahre voneinander trennt; die historischen Aufnahmen zeigen hier nicht nur das Kriegsgeschehen, sondern auch ihr eigenes Al-

ter, verweisen auch auf die fast fünfzig Jahre, die Jules et Jim von den Wochenschau-Aufnahmen trennen. Das historische Material ruft Wissen über den Weltkrieg auf, aktiviert so auch historische Distanz. Die Referentialisierung des Geschehens mittels des alten Materials installiert einerseits einen historisierenden Authentie-Effekt, andererseits aber gleichzeitig eine Desillusionierung der Erzählung, die in einen historischen Raum hinein angebunden wird, der nicht nur von der Erzählung behauptet, sondern mit den kompilierten Filmstücken auch durch die materiale Qualität des Films reklamiert wird.

3. Zeitmodi

Viele Modalitäten, die wir in der sprachlichen Aussage problemlos ausdrücken können, sind einer visuellen Darstellung nicht zugänglich. Auch in der Sprache müssen Modalitäten aber angezeigt werden, das sollte nicht vergessen werden. Ein Bild kann weder den Modus der Möglichkeit darstellen noch den der Zukünftigkeit, es kann noch nicht einmal eine Negation vollziehen. Ein einzelnes Standbild, müsste man ergänzen, weil sich die Verhältnisse ändern, wenn die Bilder in Kontexte eintreten.

Nach dem Zusammenbruch der beiden Hochhäuser des World Trade Centers in New York zeigen Bilder der Skyline auch die Abwesenheit der Türme, weil die Bilder nicht allein Bezug haben auf das New York, das man (und die Kamera) sehen kann, sondern auch auf andere Bilder New Yorks, die der Betrachter im Kopf hat und die wie eine Folie der Aneignung neuer Bilder zur Seite gestellt sind.⁴ Das ähnelt dem Erkennen von Falschschreibungen, die nur der identifizieren kann, der das richtig geschriebene Wort im Kopf hat.

Tatsächlich müsste die Frage nach dem Verhältnis von Zuschauerzeit und dargestellter Zeit grundsätzlicher gestellt werden, weil das Wissen des Zuschauers um seine Präsenz im Gegenüber des Mediums auch einen verbindlichen Zeitrahmen definiert. Ich bin jetzt im Kino, und manches, was geschieht, geschieht im Jetzt der Projektion, nicht im eingeklammerten Jetzt der Darstellung (der Film reißt, er wird unscharf, die Leinwand wellt sich im Wind usw.). Auch die Jetzt-Behauptung, der die Life-Übertragungen unterliegt, ist durchaus brüchig, wenn etwa nach dem Interview in den Fernsehnachrichten festgehalten wird: »Das Gespräch wurde vor der Sendung aufgezeichnet«.⁵

Ein Triptychon von Marcel Duchamp zeigt dreimal eine Reproduktion des Mona-Lisa-Bildes; auf dem mittleren trägt sie einen Bart. Die Unterschrift *Mona Lisa – Mona Lisa barbée – Mona Lisa ra-*

4 Das führt zu der eigenartigen Situation, dass Filme, die nach dem September 2001 gedreht werden, aber in einem New York vor diesem Zeitpunkt spielen sollen, die Türme künstlich in das Stadtbild integriert werden müssen, zählen sie doch zu den signifikanten New-York-Indikatoren.

5 Ein besonders krasser Fall, an dem man die Unzuverlässigkeit derartiger Aussagen illustrieren kann, war die TV-Neujahrsansprache des Bundeskanzlers Helmut Kohl, die die ARD am 31.12.1986 ausstrahlte: Statt der aktuellen Aufzeichnung wurde die Rede vom Vorjahr gesendet – nach Angaben des Senders aus Versehen. Die korrekte Fassung vom 31.12.1986 wurde am 01.01.1987 verspätet versendet. Film- und Fernsehrezeption umfasst also auch die Relationierung von Zuschauer-Jetzt und Zeitstatus des Films respektive der Fernsehsendung. Unter einem rezeptionsästhetischen Gesichtspunkt ist also das Zeitverhältnis komplizierter; im Falle chronophotographischer Aufzeichnung ist auf jeden Fall klar, dass das Bild vorzeitig zum Jetzt der Betrachtung ist.

sée bringt die Nebeneinanderstellung der Bilder mit ins Spiel, untermischt sie mit der Leserichtung (also einem Prinzip der linearen Aneignung). Die Differenz der Bilder wird mit einem Prozess-Moment angereichert, so dass das letzte Bild tatsächlich nicht identisch mit dem ersten ist, sondern in ein zeitliches und ein aktionales Verhältnis zum ersten gerät: Es zeigt eine Mona Lisa, die der aus dem ersten Bild nachzeitig ist.

Auch der Fluss der Einstellungen in einer filmischen Darbietung ist immer zum zukünftigen Bild hin geöffnet. Zwar ist oft unklar, welches Bild *en detail* folgen wird, dass aber eines das Bildfeld erfüllen wird, ist klar. Man kann diese unbestimmt-bestimmte Offenheit zum folgenden Bild als *Volatilität*⁶ der filmischen Einstellung bezeichnen. Die Determination des folgenden Bildes ist von verschiedenem Grad. Liegt – wie in Blickmontagen – eine Konvention vor, sind die formalen und inhaltlichen Vorbestimmungen des kommenden Bildes recht ausgeprägt (hinsichtlich der Position der Kamera wie auch des Gegenstandes der folgenden Einstellung). Anderes ist eher formal bestimmt; wenn etwa der *establishing shot* konventionell in Initialstellung der Szene steht, so folgt ihm ein Hineinsprung in den Handlungsraum, ohne dass klar wäre, was das Bild zeigt (meist ist es einer der Handelnden). So, wie in der Geologie die *Volatile* flüchtige Bestandteile des Magmas sind und ursächlich mit den Formen und Intensitäten vulkanischer Ausbrüche zusammenhängen, hängt die *Volatilität* der filmischen Einstellungen mit der Menge der konventionellen Determinationen und der Menge und Art der Hinweisreize zusammen, die vom ersten auf das zweite Bild wirken.⁷

In manchen Filmen wird mit der integrativen Potenz der Bilder, mit vorher- und nachgehendem Material vereinigt zu werden, gespielt. Sidney Lumets Film *They Shoot Horses, Don't They?* (1968) ist unterschritten mit *flashforwards* auf das Gerichtsverfahren nach dem Mord an der Heldin. Sie wirken während des Films wie *flashbulb memories* der Vorgeschichte des Täters, des zweiten Protagonisten und Zufallspartners der Heldin; erst ganz am Ende wird aufgeklärt, dass es Bilder aus der Zukunft des Geschehens sind, von dem der Film erzählt. Der zeitliche Status der Bilder dieser Thematik ist also unklar; dass sie sich von den Bildern der ›narrativen Gegenwart‹ unterscheiden, dass sie in einem zeitlichen Anders-Status stehen, ist allerdings immer klar. Den Konventionen des Erzählens im Kino folgend, ist die Annahme der Vorzeitigkeit wahrscheinlicher; dass sie sich als nachzeitig herausstellen, realisiert aber die Forderung des Anders ebenso, auch wenn diese Tatsache sich als Festlegung einer allwissenden narrativen Instanz erweist, die dem Film ansonsten kaum anzusehen ist.⁸

In der Redeweise Jurij Lotmans sind Filme sekundäre *modellbildende Systeme* – sekundär, weil sie der alltäglichen Realität des Handelns nachgeordnet sind, modellbildend, weil sie mögliche Realitäten sind, die eigene relativ autonome Ordnungen der Zeit, des Raumes, der sozialen Ord-

6 von lat. *volatilis* = veränderlich, beweglich, flüchtig, dampfförmig.

7 In einem hellsichtigen Text nannte Hans Beller diese bildübergreifende Verbindungen clues: »Clues liefern Anhalts- oder Anknüpfungspunkte, Clues geben Hinweise, Clues vermitteln Ahnung, liefern eine Spur oder den Schlüssel zu etwas. Clues können Indikatoren sein, cues, Hinweisreize, codes und Zeichen« (BELLER 1994: 116).

8 Neben der Frage der Indikation oder Vereindeutung des Verhältnisses der Vor- und der Nachzeitigkeit stellt sich auch die Frage der Darstellung der Gleichzeitigkeit von Ereignissen oder Handlungen (etwa im Verfahren der Parallelmontage; vgl. ELLING/MÖLLER 1985). Es sei auch auf Montagen verwiesen, die eine Aufhebung der Zeit – etwa in Darstellungen des Liebesaktes – betreiben; vgl. dazu BELLER 2005.

nungen usw. ausbilden können. Geschichten können von phantastischen Realitäten ebenso handeln wie von Wirklichkeiten, die der ersten Wirklichkeit der Zuschauer entnommen bzw. aus dieser motiviert sind. Weil die diegetischen Realitäten, die Filme aufrichten, eigene Realitätsmodelle sind, umfassen sie auch Zeitverhältnisse. Wenn in der Filmtheorie vom Verhältnis ›Film und Zeit‹ gesprochen wird, dann geht es meist um die Art und Weise, wie das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Erinnerung und Erleben, von Hoffen und Gedächtnis jeweils beschaffen ist.

Natürlich können Geschichten darum auch von Zukünftigem erzählen. Man kann mit einer Schrifteinblendung klären, dass die Geschichte in einem bestimmten Jahr spielt, die Geschichte damit in einer Zeitordnung lokalisierend, in der auch der Zuschauer gefangen ist. Oft ist diese Relationierung der Zeit im Grunde trivial – es wird ein zukünftiger Zeitpunkt behauptet und qua Inszenierung, qua stereotypem Vorwissen und ähnlichem inszeniert. Wir sind im Raum der Fiktion, heißt das, darum ist alles so eingerichtet, dass die reklamierte Zukünftigkeit des Handlungsortes auch visuell zur Erscheinung gebracht wird.

Manchmal aber geraten die Bilder in einen Widerspruch der Modalitäten, ihre eigenzeitliche Verortung und das Realitäts-Fiktions-Verhältnis treten als Spannungsverhältnis auf. Michael Winterbottoms Film *CODE 46* (2003) erzählt von einer Liebe in einer nicht weit entfernten Zukunftsgesellschaft; die ungemein künstlich wirkenden Bilder allerdings, die riesige Megastädte zeigen – die ihrerseits den architektonischen Rahmen und den baulichen Ausdruck der totalitären Gesellschaftsverhältnisse der Zeit gleichermaßen repräsentieren – ausnahmslos reale Aufnahmen von Städten aus der Jetzt-Zeit, in der der Film entstand. Die Bilder tragen die Information zweier Zeiten: Sie zeigen das, was in der Gegenwart der Zuschauer ist und indizieren gleichzeitig diese Architektur als Ausdruck und Kondition einer sozialen Ordnung, die einer dystopischen Phantasmagorie zukünftiger Zustände zugehört. Derartige Bilder sind nicht phantastisch – dann würden sie einer imaginären Anderszeit und einer phantastischen Anderswirklichkeit zugehören –, sondern realistisch. Aber sie stehen dabei auch und zugleich im ontologischen Modus des Möglichen und im temporalen, Modus des Zukünftigen.

Das Zukünftige und das Mögliche gehören immer zusammen. Aber im Rahmen der Erzählung können die beiden Modalitäten auseinander treten. Spielt die Geschichte in einer Zeit, die vor der Zuschauerzeit liegt, ist das, was in der Realität der Geschichte zukünftig ist, von der realen Geschichte vielleicht längst eingelöst worden. Für die Figuren der Geschichte sind dann Vorausblenden zukünftig und möglich (und weil es sich oft um subjektiv motivierte Zukunftsvisionen handelt, zudem mit affektiven Werten aufgeladen). Für den Zuschauer aber tritt das Wissen um die reale Geschichte der Erzählung zur Seite, so dass er das Kontrafaktische von Wunsch, Hoffnung, Befürchtung erkennen kann. Es resultiert daraus eine ganz eigene melancholische Spannung, die das Vergebliche subjektiven Strebens angesichts der Macht der Geschichte als inneren Kern enthält. Es resultiert daraus aber auch ein reflexiver Impuls, der den modalen Status der Bilder und der Energien, aus denen sie entspringen, als eigene Qualität auffasst.

Mit den Möglichkeiten, den modalen Status der Bilder zu einem verdeckten Gegenstand der filmischen Darstellung zu machen, spielen Filme wie *Let's Make Money* (Österreich 2008) von Erwin Wagenhofer, der hier von den Verfahren und Objekten des Investmentbankings berichtet. Ein

längeres Stück des Films handelt von den spanischen Investitionsbauten. Ganze Städte sind hier entstanden, luxuriös ausgestattet, mit einem Golfplatz in unmittelbarer Nähe. Die Bauten dienen der Herstellung von Verlustzuweisungen und wären im besten Fall Spekulationsobjekte gewesen, hätten einen Gewinn abgeworfen, der weit über die Herstellungskosten gegangen wäre. Aber es sind keine Bauten zum Wohnen, die Städte sind leer. Die Bilder Wagenhofers erinnern an Bilder aus Science-Fiction-Filmen, in denen eine Bombe oder eine tödliche Virenkrankheit alles Leben dahingerafft hat. Moderne Geisterstädte, in die in jenen Filmen die Helden einziehen und überleben müssen, und ob die Infrastrukturen weiter funktionieren werden, ist ungewiss. Wir sehen auf Wagenhofers Tableaus große Sprengler-Arme, die das Grün der Golfplätze benetzen; für diese Bewässerung wird das Wasser verschwendet, das 16 Millionen Menschen als tägliche Wasserration verbrauchen, erfahren wir später – und spätestens diese Information macht die Bilder endgültig zu irisierenden Objekten zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit. Das Szenario gerät zu einem Zwi-schending zwischen den Bildern der Fiktion (mit den Geschichten, in die sie hineingehören) und den Bildern eines Dokumentarfilms (also des Films, den wir sehen). Das Reale und das Zukünftige geraten in eine unsichere Deckungssynthese zwischen *realis* und *irrealis*, weil die Bilder ihre Bildgeschichte und damit den Horizont des Möglichen mitbringen.

Diese Überlegung steht in der Nähe von Deleuze' Metapher des *Kristallbildes*, das neben dem ›Erinnerungsbild‹ – das mit Rückblenden, Überblendungen u. ä. arbeitet, um die Virtualität oder Irrealität des Gezeigten zu markieren – und dem ›Traumbild‹ steht, das subjektiv imaginierte Szenarien zeigt. Im *Kristallbild* treten Aktuelles und Virtuelles nebeneinander, das Vergangene und das Imaginierte überlagert das Gegenwärtige. Insbesondere die in das Bild eingelagerten Artefakte – Film/Theater/ usw. im Film, Gemälde, Photographien, Plastiken, situative oder erinnerungs-stimulierte Bedeutungen tragende Objekte u. a. m. – brechen das Bild des Seienden vor der Kamera auf, bereichern es um weitere Bedeutungen, die sich nur aus der Gegenwart nicht erklären lassen. Kristallbilder vereinen Bildelemente aller Zeitstufen; sie koexistieren und sind gegeneinander durchlässig (eine These, die Deleuze im Bild der *Koaleszenz* fasst, eines chemophysikalischen Zustands von Flüssigkeiten, in dem kolloidale Teilchen zusammenfließen und bis sich zur Ununterscheidbarkeit miteinander mischen; vgl. DELEUZE 1989). Ein Beispiel sind die Filme Luchino Viscontis: Weil die kristallin umspielten Bedeutungen hier durchweg auf eine verloren gegangene historische Welt des Adels, der Kunst-Bohème und der Großbourgeoisie des 19. Jahrhunderts verweisen, werden die Figuren als gebrochene Gestalten zwischen den Zeiten konstituiert – konfrontiert mit einer Realität, die mit der subjektiven Realität der Wünsche nicht mehr übereinstimmt. Die virtuellen Elemente der koaleszenten Mischung sind objektiv als Leistungen der Bildgestaltung und der Mise-en-Scène gegeben; in der Interpretation des Films aber werden sie zu Indikatoren einer besonderen subjektiven Verfasstheit der Handelnden. Desillusionierung – die Einsicht in die Unvereinbarkeit des Realen und des Virtuellen individueller Existenz – ist darum auch eines der zentralen narrativen Motive in Viscontis Filmen.

4. Prozesszeit

Mit den Kontextualisierungen und den damit einhergehenden temporalen Modalisierungen von Filmaufnahmen, die bis hier angesprochen sind, geht die Frage einher, worin der Modus der Refe-

renzzeit beschaffen ist, den es zu repräsentieren gilt. War die Frage der Chronophotographie noch ganz auf die physikalische Realzeit basiert, geht es nun um Prozesszeiten (wenn es um die Darstellung von Handlungen, Produktionsprozessen und ähnlichem geht), die sich neben die physikalische Zeit stellen. Produktzyklen (von der Erzeugung bis zum Verbrauch oder zur Entsorgung als Müll), Projektverläufe (etwa ein Haus zu bauen) und anderes erzeugen ein Muster von Relevanz; will man derartige Verläufe filmisch repräsentieren, zeigt sich schnell, dass die filmische Darstellung zahlreiche Zeitsprünge umfasst. »Filme sind wie Schweizer Käse«, hat Lubitsch angeblich einmal gesagt – und doch können sie auch komplexe Prozesse präzise darstellen. Das Zeitliche wohnt hier oft dem Dargestellten inne.

Wenn der Rahmen ›Ein Haus wird gebaut‹ aufgespannt ist, sind viele einzelne Vollzüge Um-zu-Dinge (›Ich mache Speis, um ihn zu vermauern‹), insofern intentional auf die kommende Nutzung ausgerichtet. Ein sehr prägnantes Beispiel ist der russische Kurzdokumentarfilm *Segodnya* (*Segodnya – Heute bauen wir ein Haus*, Sergei Loznitsa, Marat Magambetov, 1998): Er zeigt viele Einzeltätigkeiten, die nicht funktional auf den Titel des Films ausgerichtet sind, Pausen der Arbeitenden, scheinbar sinnlose Tätigkeiten, Gespräche, bei denen die Arbeit ruht; am Ende ist das Haus aber fertig. Die Inszenierung erfolgt gegen die Relevanz, die der Titel behauptet.

Die Zeichnung des Architekten gibt dem allen ein Ziel – sie ist ein Vorgriff auf das Produkt, das am Ende hergestellt sein wird. Projektrahmen sind auch Zeitmodelle, sie implizieren z. B. ein ›erst dies, dann das‹ (die Mauern müssen stehen, bevor das Dach aufgesetzt wird). Vor allem sind Projektrahmen zeitliche Inseln, die einen Anfang und ein Ende haben. Natürlich kann man derartige Pläne repetieren (bis zur Extremform der Fließbandherstellung). Mit der Erreichung des Ziels verlässt man den Plan, nun kann das Produkt in weitere Pläne eintreten (›Ein Haus wird eingerichtet‹).

Wie alle Gegenstände, Mittel und Prozesse des symbolischen Austauschs sind Bilder nicht isoliert, sondern eingebunden in die grundlegende kommunikative Konstellation. Sie gehören dem kommunikativen Verkehr an, implizieren die kommunikativen Rollen von Aussagendem und Adressiertem. Weil die Regel: Sei relevant! zu den grundlegenden Konversationsmaximen gehört (SPERBER/WILSON 1986) und weil die wenigsten filmischen Repräsentationen Bewegungs- und Prozessabläufe in Gänze zeigen, sondern nur – allerdings relevante! – Ausschnitte, basiert die filmische Prozessdarstellung auf einem abstrakteren Prinzip, das nicht der chronometrischen Zeit, sondern einer Analyse der Prozesse unterworfen ist, von denen die Rede ist. Und die Darstellung ist eingebettet in die Intentionalität der Mitteilung.

Ein einfaches Beispiel für die Darstellung zeitlicher Verhältnisse ist die Nach- oder Nebeneinanderstellung zweier Bilder. Vorher – nachher. Aus dem dicken Mann wird ein schlanker, aus der schlecht frisierten Frau eine attraktive, aus einem verwahrlosten Altbau ein schmuckes Stadthaus. Impliziert ist ein Eingriff, den die Bilder nicht zeigen. Da muss eine Abmagerungskur gemacht oder ein Hair-Stylist aufgesucht werden. Die Vorher-Nachher-Juxtaposition gehört meist der werblichen Kommunikation an – es geht nämlich nicht um die Bilder, sondern um das Mittel, das das zweite Bild aus dem ersten hervorgehen lässt. Derartige Bilder-Doppel müssen zurückgeführt werden auf eine kommunikative Intention, nicht auf eine Bildintention.

Ähnlich ist der Einsatz von Bildpaaren in Prozessen der Stadtplanung. ›So sieht es aus‹, zeigt das erste Bild, ›so könnte es/sollte es/wird es aussehen‹, das Zweite. Das eine ist real motiviert, es zeigt etwas, das ist. Das andere ist in der Möglichkeitsform motiviert, es zeigt etwas, das (noch) nicht ist. Das Eine ist als photographische Repräsentation zu erfassen, das Andere dagegen als nicht-photographische Phantasie. Beide sind oft von ähnlicher Gestalt, auch wenn das Zweite ein ganz anderes Bildfundament hat als das Erste. Darum sind die beiden Bilder aufeinander beziehbar, ineinander übersetzbar. Wiederum markieren die beiden Bilder nur die Anfangs- und Endpunkte eines Prozesses, der den eigentlichen Gegenstand der Kommunikation bildet (hier etwa im Weiteren die ganze Reihe der Umbauarbeiten, im engeren die Freigabe von Mitteln, die Erteilung von Aufträgen etc.).

Es dürfte deutlich sein, dass die Beispiele auf die pragmatische Geltung des Modells der Prozesszeit gründen. Das elementare Prinzip der zeitlichen Ausgliederung von Plänen und Prozessen aus der allgemeinen Zeit, die Fundierung derartiger Projektzeiten auf der Intentionalität des Geschehens und auf der Planhaftigkeit der Elemente, der umfassende Um-zu-Charakter der Teile, die sich zu dem Ganzen am Ende fügen, sind Grundlage für filmische Auflösung. Erst im Rahmen des Prozesses kann in einem sinnvollen Sinne von Zukünftigkeit die Rede sein. Und selbst diejenigen Ereignisse oder Gegebenheiten des Environments, die sich als Hindernisse, als Erschwernisse oder gar als Verunmöglichungen herausstellen, sind funktional bezogen auf den Horizont der Projekte. Erst in dieser Beziehung lassen sie sich als relevant bestimmen, erst dieser Bezug entscheidet über ihren Rang in der Darstellung. Auch das misslungene Projekt bildet eine Einheit in der allgemein fließenden Zeit. Wenn der Plan, eine Art Seilbahn zu bauen, um das Holz für den Ausbau einer Mine vom Berg ins Tal zu schaffen, am Ende grandios mißlungen ist, ist das Projekt zu Ende (in *Zorba the Greek / Alexis Zorbas*, Mihalis Kakogiannis USA/Großbritannien/Griechenland 1964).

Projekte sind der semantische Rahmen von Zeit-Episoden. Die Episode ist die Gliederungseinheit der Handlungszeit. Sie schneidet nicht nur Stücke aus dem allgemeinen Voranschreiten der physikalischen Zeit heraus, sie segmentiert sie, verleiht ihr einen Relevanz-Filter, scheidet das Kontingente vom Wichtigen. Hier muss über die Zeitmodi des Vergangenen, des Gegenwärtigen und des Zukünftigen neu verhandelt werden. Allerdings ist das Problem der Abwesenheit der zeitlichen Modi, die das photographische Bild von der sprachlichen Ordnung der Zeiten unterscheidet, nun nicht mehr gegeben – auch filmisch lassen sich im Ordnungshorizont der Zeit-Episode Vor- und Nachzeitigkeiten, Unterschiede von potentiellen und realen Dinge usw. wie in einer sprachlichen Darstellung repräsentieren. Im nochmals umgreifenderen Rahmen der Erzählung sind so nahezu alle Relationierungen der Zeitbezüge herzustellen, die auch in der sprachlich dargebotenen Erzählung (als Bezüge der erzählten und der erzählenden Zeit) artikuliert werden können. Aber sie bleiben auf die rezeptive Arbeit des Zuschauers angewiesen. Das Bild allein kann Zeitliches nur in einem höchst primitiven Sinne transportieren.

Literatur

BELLER, H.: Spiel mit kognitiven Clues. In: MÖLLER, K.-D.; SCHNEIDER H.; WULFF, H. J. (Hrsg.):
1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Münster ,88. Akten. Münster [MAKS
Publikationen] 1994, S. 115-123

BELLER, H.: Der montierte Liebesakt. In: *Der Schnitt*, 40, 4, 2005, S. 12-18

DELEUZE, G.: Die Zeitkristalle. In: DELEUZE, G.: *Das Bewegungsbild*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989,
S. 95-131

ELLING, E.; MÖLLER, K.-D. (Hrsg.): *Untersuchungen zur Syntax des Films. 2. Alternation /
Parallelmontage*. Münster [MAKS Publikationen] 1985

SPERBER, D.; WILSON, D.: *Relevance: Communication and cognition*. Oxford [Blackwell] 1986

Anna Zika

gottseidank: ich muß keine teflon-overalls tragen. mode(fotografie) und zukunft

Abstract

In the 1960s Pierre Cardin, Paco Rabanne and André Courrèges launched their »futuristic collections« on the catwalks, without too much success in selling them to fashionable customers. Nevertheless their designs became famous as costumes for Science-Fiction-movies, e.g. Barbarella. Science-fictional narratives constitute the visual strategies of certain fashion photographs regarding accessory and setting, especially since the 1950s. Sustainable innovations are found (until now) mainly in textile technologies and the development of materials, as well as in the sphere of casual and functional wear.

Um 1960 kamen »futuristische Kollektionen« von Pierre Cardin, Paco Rabanne und André Courrèges auf die Laufstege, aber nicht unbedingt an die Körper allzu zahlreicher ModekonsumentInnen. Bekannt wurden die Entwürfe auf dem Umweg über Kostüme für Science-Fiction-Filme (z. B. Barbarella). Science-Fiction-Elemente bilden ihrerseits den visuellen Vorrat für Requisiten und Kulissen bei Inszenierungen der Modefotografie, vor allem seit etwa 1950. Zukunftsfähige Innovationen bleiben (bisher) vor allem auf den Bereich der Textil-/Materialtechnologie bzw. auf den Sektor von Freizeit- und Funktionskleidung beschränkt.

Das brennendste Interesse der Mode liegt für den Philosophen in ihren außerordentlichen Antizipationen.

Es ist ja bekannt, daß die Kunst vielfach, in Bildern etwa, der wahrnehmbaren Wirklichkeit um Jahre vorausgreift ... Und dennoch ist die Mode in weit konstanterem, weit präziserem Kontakt mit den kommenden Dingen kraft der unvergleichlichen Witterung, die das weibliche Kollektiv für das hat, was in der Zukunft bereitliegt. Jede Saison bringt in ihren neuesten Kreationen irgendwelche geheimen Flaggensignale der kommenden Dinge. Wer sie zu lesen verstünde, der wüsste im Voraus nicht nur um neue Strömungen der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen.

(BENJAMIN 1982: 112)

Zu dem Zeitpunkt, als Pierre Cardin, André Courrèges und Paco Rabanne ihre futuristischen Kollektionen über die Laufstiege trieben, begann meine persönliche Zukunft, indem meine Eltern planten, mich in die Welt zu setzen. ([Bildbeispiel 1](#), [Bildbeispiel 2](#), [Bildbeispiel 3](#), [Bildbeispiel 4](#), [Bildbeispiel 5](#), [Bildbeispiel 6](#), [Bildbeispiel 7](#) und [Bildbeispiel 8](#))

Die genannten Designer revolutionierten mit ihren in ihrer Zeit visionären Entwürfen die Kleidung der Frau und – beabsichtigerweise – auch des Mannes. Denn sie verwendeten zum einen nicht länger Baumwolle und Wolle, Samt und Seide oder deren synthetische Imitate, sondern Metall und Plastik. Die Materialien ihrer Kollektionen wurden nicht wie herkömmliche Textilien gewebt oder gestrickt, gehäkelt oder gewirkt, sondern gegossen und geformt, gehämmert und genietet, verbunden nicht durch Nähte, sondern durch Ösen und Kettenglieder. Die dabei entstehenden Flächen waren teils nicht in sich geschlossen, sondern boten Einblicke auf den Körper, die zuvor nicht üblich, wahrscheinlich nicht einmal vorstellbar waren.

Diese Mode schien schiere Zukunft zu visualisieren. Vor allem, wenn man berücksichtigt, dass »Zukunft« in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in erster Linie mit technischem Fortschritt assoziiert wurde. Dazu später mehr.

So hatten die Entwürfe von Rabanne, Courrèges oder Cardin Ähnlichkeit mit Astronautenanzügen, galt doch der Aufbruch in den Weltraum – abgesehen davon, dass sich auf diesem Feld der Wettbewerb zwischen den Supermächten in Ost und West extraterrestrisch austragen ließ – als ein Anzeichen weitreichender gesellschaftlicher Veränderungen in den 1960er Jahren. Zu diesen Veränderungen gehört beispielsweise die (angestrebte) Neudefinition von Geschlechterrollen – neben Mondflug und Weltfrieden ein Hauptparameter in der Kulturgeschichte der Zukunftsentwürfe. In einer 1910 von Arthur Brehmer herausgegebenen Aufsatzsammlung, *Die Welt in 100 Jahren*, sah die schwedische Reformpädagogin und Frauenrechtlerin für das Jahr 2010 voraus: »Der männliche und der weibliche Typus sind in so hohem Grade verschmolzen, dass der Blick nur durch gewisse, aus Zweckmäßigkeitsgründen noch beibehaltene Verschiedenheiten in der Kleidung die Geschlechter unterscheiden kann« (KEY 2010: 119).

Und so präsentierten sich die kosmischen Kollektionen der späten 1960er Jahre, die wie in das dritte Jahrtausend vorauszuweisen schienen, häufig als Unisex-Look ([Bildbeispiel 9](#)). Zwar nahmen in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder einzelne Designer Plättchenkleider oder geschmeidige Overalls in ihre Laufstegpräsentationen auf und erwiesen damit Rabanne und Co. bis heute Referenz; eine breitenwirksame Mode waren deren Outfits in ihrer eigenen Zeit jedoch

nicht geworden. Vielmehr höhnte beispielsweise die Stilfibel *Architectural Digest*, wie *Vogue* ein Geschöpf der modemächtigen Condé Nast-Gruppe, rückblickend:

»Im Jahr der Mondlandung erregte die Serie *Up* von Gaetano Pesce Aufsehen, deren organisch geformte Sessel für die Werbung mit körperbestumpften Damen im Science-Fiction-Look accessoiriert wurden. So stellten sich die Sixties die Zukunft vor, und zum Glück hatten sie nur beim Mobiliar Recht.« (AD 2006: 84)

(Bildbeispiel 10)

Immerhin hatte sich die »utopische Kleidung« Paco Rabannes in einem anderen Feld als der Alltagsmode bewährt: die Filmfigur Barbarella aus dem gleichnamigen Science-Fiction-Epos von Roger Vadim brannte sich nicht zuletzt wegen ihrer gewagten Ausstattung dem kollektiven Gedächtnis ein. (Bildstrecke: Bildbeispiel 11) So bestätigte sich dann auf dem Umweg über den Science-Fiction Film Rabannes Look als stilprägend für die Visualisierung künftiger Kleidung. Aufgewachsen mit Fernsehserien wie Raumschiff *Enterprise* lebte ich jedenfalls bis in die 1980er Jahre in der beständigen Furcht, dass eine noch zu erlebende Zukunft Gegenwart würde, in der ich ununterscheidbare, beschichtete Overalls zu tragen hätte.

Es kam anders.

À la Mode

Was also hat es mit der Zeitdimension der Mode auf sich? Mit ihrem Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft, zwischen die der winzige Spalt des Aktuellen geschoben ist? Mit ihren offenen und versteckten Beziehungen zum Leben und zum Tod? Zum Symbolischen und zum Allegorischen? Wir tun gut daran, uns hinsichtlich solcher Fragen an Simmel und Benjamin zu halten.

(BÖHME 2009: 56)

Obwohl die einleitend erwähnten Designpositionen zu den Meilensteinen neuerer Modegeschichte gehören und keine kostümkundliche Abhandlung ohne ihre Erwähnung resp. Abbildung auskommt, sind sie zur Zeit ihrer Lancierung nicht wirklich Mode geworden. Was aber ist »Mode« per definitionem überhaupt?

Der in der Empfehlung von Hartmut Böhme genannte Philosoph Georg Simmel machte das »Wesen der Mode« darin aus, »dass immer nur ein Teil der Gruppe sie übt, die Gesamtheit aber sich erst auf dem Wege zu ihr befindet« (SIMMEL 1911: 29). Der »Teil der Gruppe« verweist hier auf das Prinzip der sozialen Elite. Jahrhundertlang war das äußere Erscheinungsbild ein Hauptkennzeichen von Eliten. Zu diesem Erscheinungsbild gehörte außer der Kleidung etwa auch der Stil von Haus und Inneneinrichtung, Fahrgerät und Habitus – kurz alles, was sich unter Mode im wörtlichen Sinne von »Art und Weise« fassen lässt. Insofern diese Bestandteile in der Regel als Luxusgegenstände kostbar und teuer waren, trugen sie konstituierend zur Elitenbildung bei. So sprach auch René König von Mode als einem »Zeichen des Reichtums« und ihrer Exklusivität als einer Beschränktheit auf die Oberklassen. Distinktionsmerkmal für solche Oberklassen blieb die Formulierung äußeren Anscheins aber immer nur vorübergehend, denn, wie Simmel weiterhin anmerkt,

formuliert sich Mode in Zeitverläufen; d. h., sie ist zum einen ein Mechanismus der »Vorführung« (durch Wenige) und – wie auch immer zeitversetzten – Nachahmung (durch Viele). So wird »Mode« zum Paradigma des jeweils Künftigen; noch heute wird sie daraufhin beurteilt oder bewertet, ob sie als vergangen (out), gegenwärtig (in) oder in Aussicht stehend (coming soon) gilt.

»Der Nachahmungstrieb als Prinzip charakterisiert eine Entwicklungsstufe, auf der der Wunsch nach zweckmäßiger persönlicher Tätigkeit lebendig, aber die Fähigkeit, individuelle Inhalte derselben zu gewinnen, nicht vorhanden ist. Der Fortschritt über diese Stufe hinaus ist der, dass außer dem Gegebenen, dem Vergangenen, dem Überlieferten die Zukunft das Denken, Handeln und Fühlen bestimmt.« (SIMMEL 1911: 180)

So ist der »teleologische Mensch« als der »Gegenpol des Nachahmenden« der Inbegriff des modischen Menschen. Dieser befindet sich in der prinzipiell unlösbaren Situation, dass die Mode, wenn sie durch zu reichliche Nachahmung »völlig durchdrungen« (SIMMEL 1911: 187) ist, ihrem Wesen nach keine Mode mehr ist und durch eine andere, »neue« ersetzt werden muss. So ist er ständig »auf dem Wege zu ihr«. Mit der Demokratisierung westlicher Gesellschaften nach dem Ende des Ancien Régime setzte diesbezüglich ein Beschleunigungsprozess ein, indem die Nachahmungsperioden immer kürzer wurden, die Kreise also immer näher »aneinanderrückten« (SIMMEL 1911: 184). Die Moden wechselten immer häufiger, bis schließlich im »Spiel zwischen der Tendenz auf allgemeine Verbreitung und der Vernichtung ihres Sinnes, die diese Verbreitung gerade herbeiführt« im »Reiz gleichzeitigen Anfangs und Endes« (SIMMEL 1911: 188 f) beinahe verschmilzt: »Sie [die Mode] steht immer auf der Wasserscheide von Vergangenheit und Zukunft und gibt uns so, solange sie auf ihrer Höhe ist, ein so starkes Gegenwartsgefühl, wie wenige andere Erscheinungen« (SIMMEL 1911: 188 f).

Als »Präsentationsform des immer Neuen« bietet sie »einen Vorgriff auf Kommendes, auf Zukunft« – nicht nur in ästhetischer Hinsicht: So hatte z. B. »die Mode den Folklore-, den Natur- und den Schmuddellook bereits im Angebot, als die Leute das Wort Ökologie noch gar nicht buchstabieren konnten« (BOVENSCHEN 1986: 25). Auf der individuell-biographischen Ebene könnte etwa das Aneignen von Luxusmarken durch Jugendliche bestenfalls als Vorgriff auf eine wirtschaftlich erfolgreiche Existenz gedeutet werden (vgl. RICHARD 1998: 60).

Eine künftig kommende Mode muss, bevor und während sie sich an Avantgarden und Eliten realisiert, bekannt sein bzw. bekannt gemacht werden, damit sich die »Gesamtheit« auf sie einstellen und sie erwarten kann. Hierbei sind seit über 250 Jahren publizistische Formate behilflich, nämlich Modejournale, -zeitschriften und -magazine.

Die frühen Ausgaben solcher Periodika seit der Mitte des 18. Jahrhunderts arbeiteten mit verbalen Beschreibungen von Kleidern und Sachen, da zunächst keine geeigneten Reproduktionstechniken für die Verbreitung zahlreicher Bilder zur Verfügung standen. Die Unterwerfung unter die Mode als eine abstrakte, unberechenbar wirkende Größe bestimmte die Rolle der Schreibenden als die sensibler Wahrnehmender:

»Die Horcher wollen vernommen haben«, schreibt beispielsweise der Confectionär am 1. Juni, dass Meister Worth und Pingat für die Confection, die Mäntel und Paletots der Herbstsaison dem engeren Ärmel ihre Gunst entziehen [...] Bei Redfern wird man Herbstmodelle schaffen, die aus zweierlei Stoff gehalten sind [...] Bei Francis [...] will man den Karpfen sich zum Muster nehmen [...] Doucet wird versuchen [...] usw.«
(SOMBART 1902: 1-23)

– Before it's in fashion, it's in Vogue!

Von kommenden Dingen

Die Person, die mittels einer Anstecknadel und eines Ohringes telefonieren kann, wird als
avantgardistisch modisch gelten.
(RICHARD 1998: 88)

Mode und Zukunft hängen, wie Benjamin darlegte, unmittelbar zusammen. Moden, im Sinne wechselnder Kleid- und Repräsentationsformen, die durch Beobachtung und Nachahmung Verbreitung finden, existieren, seit es Hochkulturen gibt. Die regelmäßige mediale Berichterstattung über Mode datiert jedoch erst ins 18. Jahrhundert zurück. Ebenfalls erst seit dem 18. Jahrhundert sind der Begriff der »Zukunft«¹ als einer kommenden, zu erwartenden (fernen) Zeit und die theoretische wie fiktive Beschäftigung mit ihr allgemein gebräuchlich – und das, obwohl Menschen seit Jahrtausenden planend und erwartend, hoffend und fürchtend mit Zeit umgingen – sei es beim Ackerbau, bei der Kinderaufzucht oder im Finanzwesen. Historische Utopien als Gesellschaftsmodelle wie z. B. Platons Politeia waren jeweils als kritische Kommentare zur eigenen Gegenwart gemeint. Erst »auf die Entdeckung der Erde folgte die Entdeckung der Zukunft. Etwa ab 1770 ist sie es, die zum Land der Verheißung wird, zur Terra incognita [...], zum noch nicht bekannten Land« (STEINMÜLLER 1999: 13). Als ältester Zukunftsroman, dessen Handlung in einer deutlich voraus datierten Zeit spielt, wird zumeist *Das Jahr 2440* von Louis-Sebastien Mercier genannt. Diese Fiktion markiere, so Angela und Karlheinz Steinmüller, »den Wandel von der räumlichen zur zeitlichen Utopie – weg vom imaginären Wunschort, hin zu einer möglichen künftigen Wunschzeit« (STEINMÜLLER 1999: 13).

In Umkehrung des Schlegelschen Diktums vom Historiker als »rückwärts gekehrtem Propheten« deutet Georg Ruppelt »Autoren, die über die Zukunft schreiben [als] vorwärts gewandte Geschichtsschreiber« (BREHMER 2010: V). Doch sind Methoden und Instrumentarien dieser komplexeren Species von Autoren äußerst verschieden: Quellen und Aufzeichnungen hier, hoffende oder befürchtende Visionen dort.

1 Vgl. zur Etymologie ausführlicher Grimm, J.; Grimm W. (1854-1960: 1854ff). Grimms weisen daraufhin, dass bis ins 17. Jahrhundert hinein »Zukunft« vor allem im räumlichen Sinne von Ankunft verwendet wurde.

Science and Fiction

Eine Wissenschaft von der Zukunft gibt es nicht. Trendforschung ist also keine Futurologie.
(BOLZ 1998: 19)

Insofern »verbindliche« Aussagen über die Zukunft natürlicherweise nicht belegt oder beurkundet werden können, haftet ihnen ein Rest des Spekulativen und/ oder Fiktionalen an. Versuche, Zukunft im Rahmen des Vorhersagbaren zu »erforschen« und Versuche, »Zukunft« in der Art »vorwärts gewandter Geschichtsschreibung« wort- und bildsprachlich zu schildern, treffen sich im kompositen Genre der »Science Fiction«. Dieser Begriff ist mehr oder weniger zum Synonym für (romanhafte) »Literatur über Wissenschaft bzw. Technik« (vgl. STEINMÜLLER 1995: 9) (vornehmlich in der Zukunft) geworden:

»Wir haben [...] keine Literatur der Zukunft, wohl aber eine Literatur über die Zukunft, die nicht nur die Werke der großen Utopisten, sondern auch die moderne Science-Fiction umfasst. Letztere erfreut sich als literarische Gattung nur geringen Ansehens [... Doch...] besitzt sie als phantasieanregende Kraft zur Schaffung vorausschauender Denkgewohnheiten enorm großen Wert« (TOFFLER 1974: 303).

Freilich hat – so jedenfalls Jean Pierre Faye (1977) – auch Geschichte im Sinne von Historiographie jeweils einen narrativen und häufig genug fiktiven Kern.

Einer der Hauptgegenstände populärer Science Fiction in Buch und Film ist der technologische Fortschritt (häufig als Bedingung oder Begleiterscheinung gesellschaftlichen Wandels), sei es im Bereich des Personenverkehrs, der Telekommunikation oder der Kriegsführung. Besonders wünschenswert galten die Überwindung der Erdanziehung und das Vordringen in weitere kosmische Sphären. Den Traum vom Fliegen referierten schon antike Mythen, und eine Reise zum Mond gehört spätestens seit der Renaissance zu den bevorzugten Topoi (Beispiele bei STEINMÜLLER 1995: 95). Aufgrund der Beliebtheit und Verbreitung von Science-Fiction (keineswegs nur in der Jugend- oder Subkultur) scheint sie besonders geeignet zur Plünderung, wenn es darum geht, fortschrittliche Aspekte und Zukunftsfähigkeit von Produkten, z. B. in der Werbung zu visualisieren. So gehören Versatzstücke des Raumflugs und der Kontaktaufnahme mit Außerirdischen zu den bevorzugten Requisiten für Inszenierung einer künftigen bzw. atmosphärisch in die Zukunft verweisenden Mode (s. u.). Schlagworte wie Cyberspace oder Cyberpunk haben darüberhinaus längst den Weg aus der Begriffswelt von Nerds und Freaks in die Starkdenke der ästhetischen und soziologischen Theorie gefunden.

Eine Zwei und drei Nullen

... I cannot see a single, all-unifying millennial movement which (even as the miniskirt did in 1964) will sweep us all into stylistic synchronization.

(POLHEMUS 1996: 135)

Im 20. verdichteten sich unterschiedlichste Projektionen zur »Zukunftstollheit« (STEINMÜLLER 1999: 16). In einer Epoche welterschütternder Ereignissen wie den beiden Weltkriegen, die ein bisher nicht gekanntes Höchstmaß technischer Aufrüstung brachten, und Umwälzungen, die in faschistisch-totalitären Systemen extreme Ausprägungen erreichten, spielte das Herannahen der Jahrtausendschwelle erst recht eine Rolle. Stellte die Zwei mit den drei Nullen in früheren Jahrhunderten eine zeitliche Utopie dar, war dieses Jahr für Autoren des voranschreitenden 20. Jahrhunderts oder wenigstens für deren unmittelbare Nachkommen erlebbar. Bereits Edward Bellamy wählte für seine Roman-Utopie, einen »Rückblick« auf die eigene Gegenwart (1887), das Jahr 2000 als zeitlichen Ausgangspunkt.

Anlässlich der Weltausstellung 1900 in Paris, die insbesondere die Errungenschaften und Verheißungen der Elektrizität feierte, wurde Schokolade mit beiliegenden Bildchen herausgebracht, auf denen elektrische Anwendungen »en l'an 2000« zu sehen waren. Eines dieser Bildchen zeigt eine Dame im Boudoir: anscheinend ist den Zeichnern kein Zukunftslook eingefallen, so trägt die soeben Aufgestandene ein züchtig-bodenlanges Nachtgewand mit Spitzenrüschen, und ihr Haar ist entsprechend der Mode um 1900 üppig gekraust. Die Schönheitspflege erfolgt mithilfe von elektrisch angetriebenen Bürsten und Quasten, die von einer galgenartigen Vorrichtung zur Dame herunter ragen. Diese steuert derweil den kosmetischen Prozess mit Knöpfen an einem Reglerpult und kontrolliert die Resultate in einem Spiegel, dessen Neigungswinkel sie pedaliter verändern kann (vgl. Abb. POLHEMUS 1996: 23).

In den folgenden Jahrzehnten (einschließlich der 1990er Jahre) packte jede Epoche in das Jahr, »was sie bewegte« (Polhemus 1996: 278f). U. a. fragte die FDJ-Zeitung Junge Welt vom 17. April 1970 »Was tust du am Donnerstag, dem 6. Januar des Jahres 2000?« Eine der Einsendungen, die in den folgenden Ausgaben abgedruckt wurden, freut sich auf eine Mode, die »im Jahr 2000 für diese Tageszeit aus Supermini-Kleidern [besteht], die man mit langen Röcken oder mit kurzen Hosen variieren kann. Das Material ist pflegeleicht oder aus Papier, so dass man sie nach einmaligem Gebrauch wegwerfen kann« (zitiert nach POLHEMUS 1996: 202) – die Zeitgenossen des realexistierenden Minirocks bewegte am meisten, ob die Rocksäume weiter klettern werden.

Noch 1996 versuchte Ted Polhemus in seiner modesoziologischen Studie herauszufinden, what to wear in the third millennium. Ihn und die von ihm Befragten² motivierte – und zwar unabhängig von ihren Neigungen, Sozialisationen oder ästhetischen Vorlieben – die Hoffnung, das unmittelbar bevorstehende Jahr 2000 werde etwas »Großes« und »Anderes« und »Kosmisches« bescheren, zuvörderst aber den stilistischen Ausdruck einer Gemeinschaft, die mehr sei, als die Summe ihrer Teile. Polhemus sah diesbezüglich eine deutliche Bevorzugung uniformitärer Elemente wie Logos

2 Andrew Gregory etwa erwartet für sich vom Jahr 2000 einen »extremen« Look, Clare Rose ein »starkes Bild« (vgl. POLHEMUS 1996: 39f).

und Embleme, gleichförmiger Schnitte und Farbgebungen voraus, um wie in traditionellen Stammesgesellschaften Gemeinsinn zu signalisieren, statt – wie bisher – die individuelle Persönlichkeit zu betonen. Die Frauenrechtlerin und Reformpädagogin Ellen Key hatte (1910) für das Jahr 2006 gar ein Serum prognostiziert, »durch welches die entsetzliche Krankheit, gegen die die Gesellschaft trotz zahlloser hygienischer Verhaltensmaßregeln vergebens angekämpft hat – die Individualitäts- und Originalitätssucht [mithin die eigentlichen Ursachen für Mode, d. V.] –, ganz erlöschen wird.« (KEY 2010: 118)

Nun haben wir, wie sich für die Arbeit an diesem Text herausstellen sollte: praktischerweise, nicht nur das Jahr 2000 überlebt, sondern auch das Jahr 2010 erlebt, um Ellen Keys Prognose in Abrede stellen zu können.

Es irrten auch diejenigen, die am Ende des Jahres 1979 einer Einladung gefolgt waren, in einem Londoner Club den »Style for the 80s« antizipierend zu feiern und daher in »futuristischen PVC-Raumanzügen« (POLHEMUS 1996: 68) erschienen waren. Sie hatten, von Ted Polhemus sanft belächelt, die Zeichen dämmernder Postmoderne übersehen und zeigten sich daher nicht in der Lage, das Gestaltprinzip nostalgisch-eklektizistischer Stilmischungen im Rückgriff auf historische Anregungen zu verkörpern, das – übrigens auch über den Jahrtausendwechsel hinaus – stilprägend bleiben sollte. Denn Polhemus' Erwartung, nach einer zyklischen Folge von Revivals (der Revivals) könne es nach der Millenniumsschwelle etwas vollständig Neues geben, hatte sich (bisher) nicht erfüllt!

So, wie sich insgesamt zum Jahr 2000 hin die historischen Zukunftsvisionen – sowohl die Befürchtungen als auch die Hoffnungen als »verbraucht« (STEINMÜLLER 1999: 281) erwiesen, hatte sich auch in der Mode der kolossale Wandel nicht eingestellt.

Bezeichnenderweise ist mir in meiner (wennauch lückenhaften) Sammlung von Ausgaben etwa der deutschen Vogue zuletzt im Januar 2000 (das Heft wurde also in den letzten Wochen des 20. Jahrhunderts produziert) eine Modestrecke mit futuristischem Gepräge aufgefallen: »Mit smarten Linien und schillernden Stoffen schmeichelt die neue Mode dem Space Age« (Vogue (deutsch) 2000: 134 ff). Gemäß der Überschrift »Jetzt ist die Zukunft« fotografierte Raymond Meier Models in gegenwärtiger, bestenfalls modernistischer, keinesfalls utopischer Umgebung, bestehend aus Hochhausarchitekturen oder schlicht im Waldstück. Die Looks: durchweg schimmernd. Scheint's, interessierte in den Moderedaktionen kurz nach Ausbruch des Dritten Jahrtausends das Dritte Jahrtausend kaum jemanden mehr.

Mode und Kleidung – nicht ganz dasselbe

»Wir wissen alle, dass wir immer in der Zukunft leben. Es gibt nur diesen schmalen Grat der Gegenwart, in dem wir zwischen Vergangenheit und Zukunft existieren. Mein Interesse liegt jenseits der Erfindung der Zukunft, in Kleidung, Wohnen, Leben und Arbeiten.«

(JOCKS 2009: 112)

Gleichwohl stößt, wer sich mit dem Zusammenhang von Mode und Zukunft beschäftigt, auf begeisterte Hymnen textiltechnologischer Entwicklungen, vornehmlich im Bereich der Oberflächenkonstruktion, -gestaltung oder -ausrüstung sowie im Bereich der Applikation technischer Anwendungen an Kleidung. Solche »Wearables« werden seit spätestens den 1990er Jahren erforscht und hatten teils Einzug in die Outfits der Techno-Szene kurz vor der Jahrtausendwende finden können. Ihre Beschreibung als (zukunftsfähige) Kulturtechnik war u. a. Gegenstand der Erörterungen etwa von Birgit Richard im Themenheft »Mode« der Zeitschrift Kunstforum Band 141, 1998. Richard fokussierte hier eine gesellschaftliche Erscheinungsform, die sich im Rückblick auf die (von heute aus) vergangenen zehn Jahre inklusive Millenniumsschwelle als vorübergehend vollendet (vgl. SPIELER 1999: 139) erwiesen hat. Denn die vestimentären Gesten und Gepflogenheiten der Angehörigen dieser Szene haben sich nicht nachhaltig auf andere Gruppen übertragen. Vielmehr war an der Jahrtausendschwelle zu beobachten, wie Gesellschaften »in Stämme zerfallen, die sich mit komplizierten, rasch wechselnden Codes ausgestattet haben, die es ihren Mitgliedern ermöglichen, sich auf der Straße gegenseitig zu erkennen« (Hollander zitiert nach HEINZELMANN 2001: 20). Zwar folgt auch hier das Kleidungsverhalten dem Muster von Beobachtung und Nachahmung, die Kleidung wird hier jedoch eher als eine Art »Tracht« genutzt, insofern Gruppenzugehörigkeiten – und sei es für eine durchtanzte Nacht – markiert und empfunden werden sollen. Dabei wird es zum Ende des 20. Jahrhunderts – und daran hat sich grundsätzlich bis heute nichts mehr geändert – in Anbetracht synchroner (und nicht wie früher sukzessiver) Stilpluralismen immer schwieriger, von der Mode (als einer einzig jeweils gültigen, wie z. B. der Mode des Mini-rocks um 1970) zu sprechen. Mode zerfällt ihrerseits in mehr oder weniger kurzlebige Sub-Moden, die sich nur bedingt um das historische Woher und das künftige Wohin scheren.

Die Kleidung der Techno- und Houseszene hatte immerhin »abstrakt über Symbole und Embleme auf Zukunft und Technologie« (RICHARD 1998: 80) verwiesen und ist hier daher von gewissem Interesse.

»Blinkende Applikationen an der Kleidung, kleine Lampen, leuchtende Lutscher, Laserpointer und andere reflektierende, strahlensendende Dinge sind niederkomplexe Technologien. Dabei erstellt sie [die Techno- und Houseszene] unbewusst ein Bild von neuen Technologien mit infantilen Mitteln. Sie erprobt die Bilder der Zukunft kindlich-naiv, spielerisch, sie geht auf Kindesbeinen auf zukünftige Entwicklungen zu« (RICHARD 1998: 80).

Allein, auf diesen Kindesbeinen blieb der Gang in Richtung »zukünftiger Entwicklungen« stehen. Die Zukunftsgewandtheit der Techno- und Houseszene fand nachfolgend keinen erwachsenen Ausdruck, und Tendenzen zur Cyborgisierung, zum »Abheben aus endlichen Körperwelten« (RICHARD 1998: 79.) – extropisch oder durch Ausflüge ins All – manifestierten sich modisch allenfalls auf der Ebene von Accessoires wie Insektenbrillen oder Sternen- und Planetenmotiven.

Insgesamt machen sich technische Innovationen eher in der (Freizeit- und Funktions-)Kleidung als, in der »Mode« bemerkbar. Zumeist handelt es sich um haptische, weniger um ästhetische Qualitäten, die umso schwieriger ins fotografische Bild zu setzen sind. Häufig verzichtet die fotografische Lancierung solcher Neuheiten im Interesse größerer Produktinformation auf inszenatorische Effekte, also auch darauf, einen futuristischen oder futurologischen Kontext zu assoziieren.

So präsentierte etwa Philips Design im Segment Multimedia Clothing der Ausstellung Vision of the Future 1996 u. a. music t-shirts mit integrierten, solarzellbetriebenen Kopfhörern und ins Gewirk eingearbeiteten Musikwiedergabe-Chips. Visuell ist ein solches T-shirt von einem herkömmlichen zunächst kaum zu unterscheiden. Die Fotografien in der gleichnamigen Publikation zeigen junge Menschen bei einer Handhabung von Kopfhörern, die nicht Teil der Kleidung sind (vgl. Design 1998). Ein Ski-Jacket im klassischen Troyer-Schnitt und aus traditionellem Winterfleece ist mit teils ausklappbaren Applikationen ausgestattet, die das Navigieren im Skigebiet ebenso gestattet wie den Hilferuf im Notfall. Kopfhörer und Mikrophone ermöglichen, wer hätte das gedacht?, die Kommunikation mit Co-Skifahrern, die außer Sicht- und Hörweite geraten sind (Abbildung und Beschreibung Design 1998: 66 f). Insofern Telekommunikations- neben wie auch immer gearteten und beanspruchten Informationstechnologien eine Hauptanwendung der Smart Fashions und Wearables darstellt, dürfen in Philips' Vision of the Future natürlich auch Videophone Watches nicht fehlen, Armbanduhren, die den Anblick einer angerufenen oder anrufenden Person im Briefmarkenformat ans Handgelenk heften, und die den Weg in die Realität selbst Skype-Süchtiger noch nicht geschafft haben – obwohl bereits in den 1930er Jahren die Videotelephonie am Handgelenk von Comic Figuren wie Buck Rogers oder Dick Tracy thematisiert wurde. Die Benutzung solcher Geräte im heutigen Straßenverkehr zu gestatten bliebe allenthalben fragwürdig.

Obwohl sie das Wort »Mode« im Titel ihrer 2007 erschienenen Publikation »Mode und High-Tech – Anziehbare Computer erobern den Laufsteg«³ führen, versäumen es die Autoren »Mode« zu definieren oder allgemeinere Überlegungen zur Mode anzustellen. Stattdessen behaupten sie »Mode und High-Tech verweben sich« – um sogleich einräumen zu müssen »auch wenn heute noch primär künstlerisch ausgebildete Modedesigner diese Vernetzung mit Technik nur mit Sitnrunzeln oder Ablehnen sehen« (BÖGER/HARTMANN 2007: 7). Dennoch ist das Vertrauen der Ingenieure Astrid Böger und Wolf-D. Hartmann ungebrochen: »Die Zukunft kleidet sich in High Tech. Spätestens seitdem Mobiltelefone, digitale Assistenten oder MP3-Player wie USB-Stifte zum Outfit zählen, gewinnt die Mode neue Mitgestalter aus dem Bereich der Hochtechnologien« (BÖGER/HARTMANN 2007: 6). Nun blieben derartige apparative Erweiterungen unserer sinnlichen Wahrnehmungen und kognitiven Leistungen bisher weitgehend von der Kleidung getrennt und wurden von international markt- und markenführenden DesignerInnen zur Integration in ihre Kollektionen auch nicht vorgeesehen.

Zu den Fragestellungen, die »im Mittelpunkt des umfangreichen Programms« (vgl. BÖGER/HARTMANN 2007: 11 ff) von Böger und Hartmann standen, gehörten Ästhetik und/ oder Soziologie der Mode/ Designstrategie etc. nicht. Die meisten der im Buch besprochenen Innovationen entstammen dem »Bereich der Technik, und die Entwickler sind größtenteils Ingenieure« (BÖGER/HARTMANN 2007: 182). Genau die entscheidende Verknüpfung/ Transferleistung zwischen Techniker und Ge-

3 Der im Vorwort empfohlene Link www.dc2wearlab.de war 2010 nicht mehr aktiv!

stalter/ künstlerischem Visionär fehlt also. Vielmehr stand ausschließlich Funktionalität der Kleidung bzw. in erster Linie der Materialien, aus denen sie gefertigt wird, im Focus (z. B. UV-Schutz, Klimaausgleich, Datentransfer, persönliche Sicherheit/ Selbstverteidigung).

Wie ist es um die Bildwelten dieser »Verwebung« von »Mode und High-Tech« bestellt? Das Cover der Publikation wartet mit einer Fotografie auf, die fünf Personen beiderlei Geschlechts in Outfits zeigt, die in Zusammenarbeit mit Siemens für die Berliner Messe HomeTech 2002 entwickelt worden waren, unter Integration »aktive[r] Leuchtelemente, Tablet-PC, USB-Interfaces und konzeptionell weitere[r] Schnittstellen für Ambient Intelligence Anwendungen im Smart-Home-Umfeld im Themenpark Wie leben wir morgen?« (Bildunterschrift zitiert BÖGER/HARTMANN 2007: 135). Männer und Frauen tragen gleichartige weiße, glänzende, körperfern geschnittene Anzüge mit geringer Passform, die den Uniformen von Weltraumfahrern oder Entsorgungstechnikern nachempfunden scheinen. Auf der Vorderseite der Körperhüllen wirken kreisförmige Leuchtelemente wie in einen Brustlatz gesteckte CDs. Mobilfunkzubehör baumelt von schwarz gefütterten Kragen herab. Unter solchen Umständen empfinde ich Erleichterung darüber, dass die Eroberung des Laufstegs durch anziehbare Computer bisher ausgeblieben ist. Sollte Derartiges tatsächlich je »Mode« im von uns gebrauchten Sinne werden, besteht immerhin Hoffnung, dass sie – definitionsgemäß – auch wieder vorübergeht.

Aus dem Jahr 2002 stammt eine Kollektion e-Smog abweisender Funktionswäsche der Firma Silvertext. Das Foto der Produktverpackung (Abb. BÖGER/HARTMANN 2007: 60) zeigt ein Paar, das – frisiert und gestylt als käme es frisch aus den 1970er Jahren – schützend je eine Hand erhebt, wie um große, blendende Helligkeit abzuwehren. Vergleichbare Posen sind etwa in Auflärungskampagnen der 1950er Jahre zu finden, als Bürgern empfohlen wurde, zur Schadensvermeidung während eines Atomkriegs eine Aktentasche vor das Gesicht zu halten.

Auf dem Foto (Abb. BÖGER/HARTMANN 2007: 30) einer »Multimediajacke mit integrierter Tastatur im Ärmel, PDA mit Internetzugang, Speaker, Mobilphoneanschluss, GPS Receiver, Alarmfunktion«, entwickelt von dc2wearLab/BTu, 2005, sehen wir eine nicht taillierte Reversjacke, die traditionell mit Knöpfen geschlossen wird. Anstelle einer aufgesetzten Vordertasche lässt sich eines der genannten Geräte (in der Publikation nicht bezeichnet) herausklappen und bedienen. Die Trägerin von Jacke und Freisprechanlage erweist mit Leia-Organen-Frisur eine sichtbare Referenz an einen populären Science-Fiction Film.

Mode und Kleidung – nicht ganz dasselbe⁴

Angela und Karlheinz Steinmüller schildern das architektonische Futurama auf der New Yorker Weltausstellung »World of Tomorrow« des Jahres 1939 und weisen darauf hin, dass »die Besucher in konventionellen Anzügen und Kostümen, nicht in Zellophan oder silberglänzende Alufolie gekleidet« (STEINMÜLLER 1999: 120) daherkamen. Auch diesen Autoren erscheinen also derartige Materialien als Inbegriff zukünftiger Mode. Ähnlich verwendet Silvia Bovenschen die Epitheta »silbrig«

4 Haysi Fantayzee, Songtext SHINY SHINY (1983)

und »geglättet« – und zwar um die Einfälle von Kostümdesignerin für Science-Fiction-Filme als »ärmliche Versuche« (vgl. BOVENSCHEN 1986: 27 f) zu schmähen.

Die Erfindung der »Kunstseide« in den 1920er Jahren gehört zu den Meilensteinen der Modegeschichte, insofern sie wesentlich zur Demokratisierung (und Vulgarisierung) luxuriöser Erscheinungsbilder beitrug. Zu glänzen oder gar ein Glanz zu sein – der sehnlichste Wunsch von Irmgard Keuns »kunstseidenem Mädchen« – ist nun erschwinglich geworden. Indes ist auf einer Modefotografie etwa eines Abendkleids häufig nicht zu erkennen, ob es sich um teure echte oder billige Kunstseide handelt. Das zukunftssträchtige, gesellschaftlich revolutionäre Potential des synthetischen Materials bleibt auf der ästhetischen Ebene im Als-Ob der Imitation verborgen. Gleiches gilt für die Herstellung von Modeschmuck, den die Designerin Coco Chanel unbekümmert mit echten Cimetien mischte: etliche Porträtaufnahmen zeigen sie mit mehreren Reihen von Geschmeiden reich gerüstet, ohne dass das Betrachterauge imstande wäre – zumal auf einer Schwarzweißfotografie – das Wahre vom Falschen zu unterscheiden.

Innovative Materialien werden denn auch weniger wegen ihrer ästhetischen als wegen ihrer Trageeigenschaften gerühmt; dazu gehören »komfortabel, pflegeleicht, elastisch, schmutzabweidend, thermoregulierend, atmungsaktiv, um nur einige zu nennen« (BÖGER/HARTMANN 2007: 31). Diese Eigenschaften sind zu fühlen, nicht unbedingt zu sehen und folglich schwer im Bild darstellbar.

Das »Morgen« im Modebild – siehe gestern

september is the january in fashion
(Candy Pratts Price)⁵

Walter Benjamin sprach Mode die Gabe „außerordentlicher Antizipationen“ zu, wie sie vergleichbar auch die »Kunst« aufweise, die »vielfach, in Bildern etwa, der wahrnehmbaren Wirklichkeit um Jahre vorausgreift«. Das »Bild« als ästhetisches Produkt bzw. Resultat ist der Mode und der Kunst gemein. Im »Bild« werden Mode und Kunst u. U. identisch, womit sich u. a. die Ausstellung und das zugehörige Katalogbuch »Chic Clicks« ausführlich beschäftigt haben. Die Modefotografie bringt längst nicht nur zu verkaufende Kleidung zur Geltung – dies vielleicht sogar am wenigsten – sondern schafft Atmosphären, in denen sich ein semantisches Programm an Haltungen, Posen, Befindlichkeiten und Stimmungen entfalten kann, das zu Nachahmung und Identifikation ermuntert. Ob, wie Benjamin pries, die Mode und ihre Bilder tatsächlich »um Jahre« vorausgreifen, muss angesichts eines globalisierten Milliardenumsatzgeschäfts, dessen Antizipationskraft gerade einmal von September bis zum Januar des folgenden Kalenderjahres reicht, überdacht werden. Statt utopische Gesellschaftsmodelle oder alternative Lebensformen zu entwerfen, entwickelt die aktuelle Modeindustrie lediglich weiter, was sich bereits gut verkaufen ließ. Daraus folgt das »flaue Gefühl, die vage Ahnung, die wachsende Befürchtung und die niederschmetternde Einsicht, dass alles, was man gesehen hat, all das Neue, Revolutionäre, Umwerfende, Andere, Rebellische und Junge, irgendwie bekannt und dazu noch gleich aussieht.« (KAISER 1999: 57) Und auch die Mög-

5 The September Issue, Filmdokumentation von R.J. Cutler, 2009.

lichkeiten der Fotografie, seit knapp 100 Jahren die wichtigste Vermittlerin von Mode, Neuheit und Voraussein wenigstens inszenierend vorzutauschen, haben sich als übersichtlich erwiesen.

Hier nur einige Beispiele: Das schweizer Mode- und Unterhaltungsmagazin Sie und Er (Ersch. seit 1924 in Zürich.) bescherte seinen Leserinnen und Lesern in der Ausgabe Nr. 9 vom 26. Februar 1959 eine Reise ins Weltall. Die hanebüchene Inszenierung mit Attrappen von Raketen-Interieurs lässt selbst die Ausstattung der Raumpatrouille Orion als technisch avanciert erscheinen. »Unsere Phantasie mag den Tatsachen um einiges [tatsächlich: um 8 Jahre, Anm. d. V.] vorausseilen, und doch ist es heute schon amüsant, auf Flügeln des Gedankens ins Weltall hinauszufiegen.« Möglicherweise sehen daher die Models auch überdurchschnittlich erheitert aus.

»Zunächst allerdings wird sich die Garderobe der Raumschifffahrer wenig um die Mode kümmern. Aber wer weiß, ob nicht eines Tages auf dem Mond, den Planeten oder gar den Fixsternen Modeparaden vor den erstaunten Augen von Mond, Mars- oder Andromeda-Menschen vorbeidefilieren werden.« (Sie und Er 1959: 36f)



Abb. 1
Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 2
Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

In diesem Fall kümmerte sich die Mode jedenfalls auch nicht um die Garderobe der Raumschifffahrer, denn die jungen Damen präsentieren in klassischen Posen zeitgenössische Tailleurs und Complots von Dior oder Guy Laroche, die der eigenen Gegenwart mitnichten vorausseilen.

Auch für Richard Avedon ist die technische Welt des Raumflugs nur Kulisse für die Inszenierung einer Modefotografie: für die Februarausgabe von Harper's Bazaar 1960 lichtete er ein schlichtes, ärmelloses Modell von Trigère an einer jungen Frau ab, die breitbeinig, mit in die Taille gestemmen Händen für die Kamera posiert. Außergewöhnlich mutet allenfalls eine helle Stoffbahn an, die quer über Schultern und Kopf gelegt ist. Im Hintergrund machen sich behelmte Arbeiter an einer Rakete der United States zu schaffen, die von einem Gerüst aus versorgt wird. In die Zukunft weist die Fotografie insofern, als mit einer baldigen Zündung der Rakete zu rechnen ist – einen ersten bemannten Raumflug (ohne Zwischenlandung) trat der US-Amerikaner John Glenn 1962 an.

Es bleibt fraglich, ob das Yogarad, das Melvin Sokolsky 1962 auf dem Dach eines New Yorker Hochhauses fotografierte, als Katapult in den Weltraum dienen soll. ([Bildbeispiel 12](#)) Zumindest nimmt der Fotograf den Fitnesswahn künftiger Jahrzehnte vorweg. 1963 lässt Sokolsky Models in Glaskugeln wie in Miniraumschiffen durch urbane Landschaften schweben. ([Bildbeispiel 13](#)) Inspiriert wurde der Bildgeber nach eigener Auskunft jedoch weniger durch futuristische Beförderungsmöglichkeiten, sondern durch Hieronymus Boschs Garten der Lüste (um 1500).

Weltraumreisen bzw. Kontakte mit Außerirdischen erweisen sich gleichwohl als das hartnäckigste Motiv für inszenierte Modefotografie. Ein Bildgegenstand, der nur dadurch gesteigert wird, dass die gezeigte Mode selbst die »Garderobe der Raumschifffahrer« nachempfindet oder sogar vorwegnimmt. Dies ist ansatzweise bei den eingangs erwähnten Kollektionen von Pierre Cardin, André Courrèges oder Paco Rabanne der Fall. Diese Mode beeinflusste jedoch eher Filmkostüme als die Kleiderschränke solventer Kundinnen. Zeitnah bricht eine neue Ära der Fernsehunterhaltung an: am 17. September 1966 startet die deutsche Serie Raumpatrouille – Die phantastischen Abenteuer des Raumschiffs ORION. Die »Handlung« der Episoden ist im Jahr 3000 angesiedelt. Die Ausstattung der Raumkapsel und das Starlight-Casino, in dem sich die Mannschaft mit futuristischen »Tänzen« von ihren Abenteuern entspannt, knüpfen unmittelbar an innovative Produktdesignstendenzen der späten 60er Jahre: Plexiglas und andere Kunststoffe sowie Leichtmetalle gehören zu den bevorzugten Materialien, die in ihrem kurvigen Design von Verner Panton entworfen sein könnten. Geschlechtslose Strampelanzüge umhüllen weibliche wie männliche Körper der Besatzung wie zweite Häute, deren Farben von der TV-Nation (schwarzweiß!) noch nicht unterschieden werden können. Die toupierten Frisuren und das Makeup der Damen mit dramatischen Lidstrichen unterscheiden sich kaum von den kosmetischen Vorlieben der ZeitgenossInnen.

Folglich beobachtet Daniel Devoucoux, dass »die Kostüme in Science-Fiction-Filmen [...] im Allgemeinen sehr leicht durchschaubar und weniger verrückt [sind], als man erwarten würde« (vgl. DEVOUCOUX 2007: 223 ff). Insgesamt geben ihre Ästhetiken eher Aufschluss über die Zeit, in der sie entworfen wurden als über die (künftige) Zeit, in der die Handlungen der Filme angesiedelt sind. Auffällig ist in Filmen wie Blade Runner (1982), Brazil (1985) oder Gattaca (1997), dass diese Filme zwar jeweils in einer Zukunft spielen, das Kostümbild jedoch an der Mode der 1940er oder 50er Jahre orientiert ist. Der Look einzelner Filmfiguren gemahnt an das Erscheinungsbild von Menschen in Zeiten totalitärer Systeme bzw. des Kalten Krieges. Über das Dejavu des historistischen

Outfits wird die Zukunft imaginierbar als eine Epoche bekannter, da schon einmal erlebter politischer Schrecken und Bedrohungen. Blade Runner und Brazil entstanden überdies auf dem kulturellen Höhepunkt der Postmoderne, als deren charakteristische Designstrategie in den 1980er Jahren wir eklektizistische Stilmixe und historische Zitate kennen. Das postmoderne Revival des Hypothetischen wurde von Barbara Vinken als »Zurück zur Zukunft« benannt, etwa wenn Thierry Mugler oder Claude Montana in ihren Kollektionen das Genre des (historischen) Science-Fiction-Comics zitieren (vgl. VINKEN 1993: 87). Postpostmodern und gleichsam zu einer Mode nach der »Mode nach der Mode« (VINKEN 1993) wird beispielsweise eine Kollektion von Nicolas Ghesquière für das Haus Balenciaga, wenn er einräumt, »ein Kind der Achtziger« (Vogue (deutsch) 2009: 30) zu sein und Star Wars zu lieben. Er zitiert somit seinerseits ein Zukunftsbild, das prägend für die Postmoderne war und vice versa von ihr geprägt wurde. Desungeachtet (miss)interpretiert die Vogue-Redaktion diese Retro- als Perspektive und titelt: »Vor uns die Zukunft. Sternzeit 2009« (Vogue (deutsch) 2009: 30).

Unter den Länderausgaben der Vogue nimmt die italienische hinsichtlich Typographie und Layout sowie Exzentrizität der Fotostrecken eine rühmliche Sonderstellung ein. Peter Lindbergh präsentierte hier beispielsweise im Oktoberheft 1998 (No. 578 Theatre of fashion) looking forward. Zwei Models haben, gekleidet u. a. in Designs von Jean Paul Gaultier, Alberta Ferretti, Nino Cerruti, Aufenthalt in einem Wüstencamp genommen, das mutmaßlich der Beobachtung des Weltraums dient. ([Bildbeispiel 14](#)) Die hochpreisige Markenkleidung wird accessoriert mit Datenhelmen, Leuchtkörpern, die wie Schutzschilde gehandhabt werden, sowie Kameras und Kopfhörern. Graphisches Intro ist die Reproduktion eines Patents von Nikola Tesla, dem Entdecker elektromagnetischer Wellen und Vorreiter der Wechselstromtechnik, aus dem Jahr 1896. Damals ließ er u. a. seine Grundidee für ein Radiosystem patentieren. Fahrzeuge aus den 1930er Jahren verweisen zurück in eine Zeit, in der Science-Fiction, besonders als Comicstrip, besonders populär war.

Andere Fotostrecken von Peter Lindbergh, bevorzugt in Schwarzweiß, bedienen sich in den 1990er Jahren des Außerirdischen als Assistenzfigur. ([Bildbeispiel 15](#), [Bildbeispiel 16](#) und [Bildbeispiel 17](#))

In der genannten Vogue Italia No. 578 publizierte Helmut Newton Tomorrow's girl. Die Zukünftigkeit dieses Girls ist speziell durch die Ausstattung mit Kleidung und Accessoires aus glänzenden, reflektierenden Materialien angedeutet, deren Verwendung in den Bildkontexten unverkennbar Schutzfunktion übernimmt. Das auf der Aufmacherdoppelseite abgebildete Kleid von Versus bilden lose verbundenen Rechtecken, die aus Metallmaschen gewirkt sind und wie bei Paco Rabanne Ausblicke auf den Körper gewähren. Von Rabanne stammt die Schutzbrille des rücklings auf den Boden gestreckten Models. Visiere und Helme oder extravagante Schutzhandschuhe, die an Ritterrüstungen erinnern (u. a. von Alexander McQueen), vervollständigen die Modestrecke auf den folgenden Seiten und wecken die Befürchtung, dass das Leben tomorrow besonders gefährvoll sei: auf einer Fotografie muss das in ein metallisch reflektierendes Bustier von Dolce & Gabbana gezwängte Model gewaltsam aus seinen Handschellen befreit werden. ([Bildbeispiel 18](#) und [Bildbeispiel 19](#))

In Westen nichts Neues. Und in Bildern auch nicht.

Prophezeiungen haben nur dann Sinn und Zweck, wenn sie Schlußfolgerungen aus schon Vorhandenem und dessen bisherigem Entwicklungsgang sind.

(LOTTO 2010: 275)

Während sich seine Mitautoren Welt und Leben im Jahre 2010 vorzustellen versuchten und zu teilweise sehr konkreten Visionen gelangten, kapitulierte Cesare del Lotto 1910 vor der Unberechenbarkeit und Unvorhersehbarkeit der Kunst. Gleiches gilt wohl für die Mode, wie diejenigen einräumen, die sich professionell mit ihr und ihren Bildern beschäftigen. »Wenn ich wüßte, was der Millennium-Look ist, würde ich viel Geld damit verdienen, ihn zu designen!« (MENKES, S; BECKER, S. 1999: 102). So stimmt Norbert Bolz mit del Lotto dahingehend überein, dass man Trends »nicht erfinden« kann – »Man kann sie nur abtasten, verstärken – und ihnen Namen geben« (BOLZ 1999: 199).

Derartige Einsichten decken sich mit der Arbeitsthese von Martin Scholz, die der Arbeit an dieser Publikation zugrunde liegt, dass »so gut wie keine Bildherstellungsmethoden zu identifizieren sind, die Zukunft angemessen (in Bezug auf die kulturelle Transformation) vermitteln könnten«. Jedenfalls entspricht es dem eingangs erläuterten Wesen von Mode, »individuelle Wahrnehmung(en)« und »gruppenbestimmte Wahrnehmungsabläufe« (Scholz) jeweils nur kurzfristig zu verändern. Um geringfügige Variationen dennoch bildnerisch als augenscheinlich »neu« inszenieren zu können, fällt Modefotografen nicht viel mehr ein als blinkende Accessoires, utopische Kulissen, technologisch avancierte Verkehrsmittel oder extraterrestrische Begleitererscheinungen. Diese Inszenierungsmittel haben sich aber im wesentlichen nicht mehr geändert, seit sich solche Zukunftsträume im technischen Bild manifestieren, und so kommen selbst avancierteste und avantgardistischste Designer wie Gareth Pugh oder Walter van Beirendonck um sie nicht herum.

Da macht es auch keinen großen Unterschied, dass sich die Präsentationsparameter dieser stabilen Ikonographien gewandelt haben: schon 1910 sah Robert Sloss das 21. Jahrhundert als »drahtloses« voraus; er schilderte die Bestellung eines Brautkleids durch »teleautophonische Verbindung mit dem Modehaus«: »Man wird einfach von seinem Zimmer aus alle Warenhäuser durchwandern können und in jeder Abteilung halt machen, die man eingehender zu besichtigen oder wo man etwas auszuwählen wünscht« (SLOSS 2010: 4). So nahm er Internet- und Teleshopping vorweg und datierte deren allgemein zugängliche Realisation ganz richtig auf die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert. Die Vorführung von Kleidung auf digitalen Displays mit entsprechenden Zoom- und Animationsfunktionen einschließlich der Simulation, wie das Kleidungsstück am eigenen Körper der Kaufwilligen aussehen könne, ist inzwischen Wirklichkeit. Doch auch, wenn Online- bzw. virtuelle Modenschauen und –präsentationen rein numerisch einen größeren Zuspruch erfahren als Laufstegspektakel in Paris, Mailand, London oder New York, bleiben diese als Realitätskern unverzichtbar. Suzy Menkes sieht zwar die Zukunft der Mode auf Bildschirmen (MENKES, S; BECKER, S. 1999: 96), ich selbst sehe sie aber bis auf weiteres immer noch auf Körpern. Bisher haben sich jedenfalls vollständig virtuelle Models, als deren Erstes Ende der 1990er Jahre das japanische Cyber-Girl Kyoko Date angetreten war (vgl. ausführlicher MEIER 1998: 204) nicht nachhaltig im Modebild behaupten können. Was insofern erstaunlich ist, als ein computergeneriertes, digitales Model die Frage nach Realitätsbezug und Repräsentati-

onsvermögen von digitaler Fotografie spiegeln würde. Eine Frage freilich, die per se einen herkömmlichen Verstand an die Grenzen des Leistbaren führt, denn das menschliche Gehirn hat sich, ungeachtet technologischer Innovationen in den Bereichen der Bilderzeugung und –vermittlung hinsichtlich seiner kognitiven Verarbeitungspotenziale in den letzten Jahrtausenden praktisch nicht verändert. Stark vereinfacht: wir glauben – wider besseres Wissen – auch heute noch, was wir sehen, und was es noch nicht gibt, kann schlechterdings nicht sichtbar sein. 200 Jahre Fotografiegeschichte und die Kenntnis dieser Geschichte haben nun einmal die Referenz (den Verweischarakter auf Wiedererkennbares) als Konstituens dieses technischen Mediums etabliert.

Roger M. Buergel hatte die Documenta XII daraufhin befragt, ob die Moderne unsere Antike sei. Entsprechend wäre zu überlegen, ob die Zukunft unsere Gegenwart sei. Einige Indizien sprechen dafür, dass das Science-Fiction-Zeitalter angebrochen sei, da verschiedene der prognostizierten technischen Erfindungen und gesellschaftlichen Entwicklungen »Wirklichkeit« geworden sind. Hierbei haben die Mode und ihre Medien eine erstaunlich untergeordnete Rolle gespielt. Die Erzeuger, sowohl der Mode als auch ihrer Bilder schielen längst nach dem Museum als der institutionellen Pathosformel des Bewahrenswerten. Die Zukunft schert sie immer weniger. Denn der dem Wesen der Mode immanente Vorausblick wenigstens auf die übernächste Saison hat sich in dem Augenblick erledigt, wenn juvenile Blogger life von den Catwalks ins Internet petzen, so dass die Massenartikler den »neuen« Prada-Look schneller ins Regal hängen können als Prada selbst. Indem wir so zwar einerseits vom Hereinbrechen der Zukunft in unsere Gegenwart sprechen können, bleiben wir andererseits weit hinter dem Erwartungshorizont des Herausgebers zurück, »visuell dar[z]ustellen, wie Menschen in 10, 20 oder 50 Jahren leben können oder wollen«.

Literatur

AD/Architectural Digest 10, 2006

MENKES, S; BECKER, S: Am Millennium – jenseits der Mode, Interview mit Suzy Menkes. In: BECKER, S.; SCHÜTTE, S. (Hrsg.): *Magisch angezogen. Mode.Medien.Markenwelten*. München [Beck] 1999, S. 95-103

BENJAMIN, W.: Das Passagen-Werk, Aufzeichnungen und Materialien, B – Mode. In: BENJAMIN, W.: *Gesammelte Schriften V, 1*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1982

BÖGER, A; HARTMANN, W.-D.: *Mode und High-Tech. Anziehbare Computer erobern den Laufsteg*. Hamburg [Merus] 2007

BÖHME, H.: Zeiten der Mode. In: *Kunstforum International*, 197, 2009, S. 48-83

BOLZ, N.: Mode oder Trend? Ein Unterschied, der einen Unterschied macht. In: *Kunstforum International*, 141, 1998, S. 197-201

BOVENSCHEN, S. (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1986

- BOVENSCHEN, S.: Über die Listen der Mode. In: BOVENSCHEN, S. (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1986, S. 10-32
- BREHMER, A. (Hrsg.): *Die Welt in 100 Jahren (1910)*. Hildesheim [Olms] 2010
- CUTLER, R. J.: *The September Issue*, Filmdokumentation, 2009
- JOCKS, H.-N.: Das Leben ist meine Komplexität. Ein Gespräch mit Morgan Puett. In: *Kunstforum International*, 197, 2009, S. 112-125
- DEVOUCOUX, D.: *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*. Bielefeld [Transcript] 2007
- FAYE, J. P.: *Theorie der Erzählung*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- GRIMM, J; GRIMM, W.: *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde [in 32 Teilbänden]. Leipzig [Verlag von S. Hirzel] 1854-1960
- HEINZELMANN, M.: Wie die Mode untragbar wurde. In: ANNA, S.; HEINZELMANN, M. (Hrsg.): *untragbar. Mode als Skulptur*. Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz Verlag] 2001, S. 11-23
- KAISER, A.: Aus alt mach neu: die Marken wechseln, die Formen bleiben. In: BECKER, S.; SCHÜTTE, S. (Hrsg.): *Magisch angezogen. Mode.Medien.Markenwelten*. München [Beck] 1999, S. 57-66
- KEY, E.: Die Frau in hundert Jahren. In: BREHMER, A. (Hrsg.): *Die Welt in 100 Jahren (1910)*. Hildesheim [Olms] 2010
- LOTTO, C. DEL: Die Kunst in 100 Jahren. In: BREHMER, A. (Hrsg.): *Die Welt in 100 Jahren (1910)*. Hildesheim [Olms] 2010, S. 275-282.
- MEIER, C.: Fashion goes virtuell. Zur schicksalhaften Allianz von Mode und Fotografie. In *Kunstforum International*, 141, 1998, S. 203-219
- PHILIPS DESIGN: *Vision of the Future* (Ausstellung 1996). 4th ed. Blaricum, 1998
- POLHEMUS, T.: *Style Surfing, What to wear in the 3rd millennium*. London [Thames & Hudson] 1996
- RICHARD, B.: Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex. In: *Kunstforum International*, 141, 1998, S. 48-95
- RUPPELT, G.: Zukunft von gestern. In: BREHMER, A. (Hrsg.): *Die Welt in 100 Jahren (1910)*. Hildesheim [Olms] 2010, S. V-XX
- Sie und Er*. 9, 26, 1959

SIMMEL, G.: Die Mode. In: BOVENSCHEN, S. (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1986, S. 179-207

SLOSS, R.: Das drahtlose Jahrhundert. In: BREHMER, A. (Hrsg.): *Die Welt in 100 Jahren* (1910). Hildesheim [Olms] 2010, S. 27-50

SOMBART, W.: Wirtschaft und Mode. Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung. In: BOVENSCHEN, S. (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1986, S. 80-105

SPIELER, S.: Sport, Musik und Fernsehen, das globale Modedorf. In: BECKER, S.; SCHÜTTE, S. (Hrsg.): *Magisch angezogen. Mode.Medien.Markenwelten*. München [Beck] 1999, S. 136ff

STEINMÜLLER, A.; STEINMÜLLER, K.: *Visionen 1900 2000 2100. Eine Chronik der Zukunft*. Hamburg [Rogner & Bernhard] 1999

STEINMÜLLER, K.: *Gestaltbare Zukünfte. Zukunftsforschung und Science Fiction*. Abschlußbericht (13). Gelsenkirchen [Sekretariat für Zukunftsforschung] 1995

TOFFLER, A.: *Der Zukunftsschock*. München [Knaur] 1974

VINKEN, B.: *Mode nach der Mode, Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. [Fischer] 1993

Vogue (deutsch) 1/2000

Vogue Fashion News. Supplement zur Ausgabe *Vogue* (deutsch) 1/2009

Martin Scholz

Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen.

Abstract

Pictures cannot carry out all operations language is generally able to. In this respect pictures only seem to be a limited suitable method to pass on future visions. The central thesis of this article is that at least four forms (special picture topics, negation, visualization of consequences, visual instruction manual) not only show time in a fixed-image but also develop future visually.

Bilder können nicht alle Operationen ausführen zu denen Sprache gemeinhin in der Lage ist, insofern erscheinen sie als nur eingeschränkt taugliche Mittel zur Vermittlung von Visionen von Zukunft. Die Kernthese des Artikels ist, das zumindest vier Formen (spezielle Bildthemen, Negation, Visualisierung von Konsequenzen und Bildanleitungen) nicht nur Zeit im stehenden Bild darstellen, sondern ›Zukunft‹ visuell erschließen kann.

Stellvertretend für sehr unterschiedliche Lösungs- und Forschungsansätze sollen im Folgenden vier Bildtypen und Darstellungsformen skizzenhaft vorgestellt werden. Die Beispiele stehen für Bildkonzepte in denen

- a) Vergänglichkeit und mithin die ›Idee‹ von Zukunft dargestellt wird;
- b) jeglicher zeitlicher Kontext negiert und so der Eindruck von Dauer erweckt wird;
- c) die Konsequenzen eines Handelns gezeigt und damit dessen zeitliche Dimension visualisiert wird;
- d) Bildanleitungen das Versprechen auf eine bestimmte Zukunft darstellen.

Keine der hier vorgestellten Bild- oder Gestaltungsformen stellt eine alleinige oder vollumfängliche Antwort auf die Kernfrage dieses Bandes, sie geben jedoch Hinweise auf Lösungswege und -richtungen für dieses visuelle Problem.

1. Attribute, Bedeutung, Belehrung

Die Stilleben des 16. und 17. Jahrhunderts stehen in der Tradition der religiösen Malerei des Spätmittelalters, die das Konzept der Vermittlung von Bedeutung mittels gemalter Attribute zur Veranschaulichung von Rang nutzt. Weiße Lilien stehen bspw. stellvertretend für die Gottesmutter Maria und mithin für ›Jungfräulichkeit‹, Bücher repräsentieren weltliches Wissen, bzw. die ›Gelehrsamkeit‹. Die Stilleben der niederländischen, deutschen und französischen Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts zeigen häufig profane Gegenstände und verknüpfen sie mit einer moralischen Botschaft. Auf dieser zweiten Ebene, der Sinnebene, entsteht damit etwas, was der Betrachter nicht sieht und trotzdem ›erblickt‹.

Stilleben als Bildtypus eignen sich besonders gut für eine visuell vermittelte Sinnstiftung, da sie erstens über die Darstellung von profanen Situationen die individuellen Alltagserfahrungen der Betrachter aktivieren. Zweitens vermitteln sie dem Betrachter durch die offensichtliche Inszenierung der Dinge zugleich eine Hilfe zur Konstruktion der Bedeutung. Drittens werden in Stilleben häufig, über die kontrollierte Darstellung von Licht und Schatten, einzelne Objekte in ihrer Gewichtung betont, bzw. andere Dinge weniger hervorgehoben und ihnen hierdurch, trotz eines scheinbar versteckten Daseins, eine für die Bilddeutung wichtige Rolle zugeordnet. Diese Inszenierungen basieren also einerseits auf dem Wiedererkennen von Alltag, einer korrekten Zuordnung von Symbol und seiner Bedeutung und andererseits – was ihre ästhetische-bildnerische Qualität ausmacht – auf dem individuellen Motiv. Auch wenn die Themen häufig ähnlich erscheinen, unterscheiden sich alle Stilleben einer Themengruppe in ihrer gestalterischen Ausführung. Deshalb langweilen sie auch nicht, sondern lassen Raum für die nachforschende Erkenntnis. Die Bilder müssen sicherlich



Abb. 1
Harmen Steenwyck: Vanitas-
Stilleben, London, National Gallery
o.J. (SANDER 2008: 150)

als Experimentierfelder der technischen und ästhetischen Fertigkeiten der jeweiligen Künstler gesehen werden, aber sie wurden eben auch ›Zur Belehrung und zum Vergnügen‹ (Ausstellungstitel des Rijksmuseum Amsterdam, 1976) angefertigt (SANDER 2008).

Die verwendete ›Bildsprache‹ setzt ein gewisses Vorwissen voraus, ist jedoch deutlich anders einzuordnen als bspw. das Vorwissen für die Entschlüsselung von Piktogrammen, bei denen ein Zeichen letztendlich für einen Satz bzw. eine einzige, fest umrissene Bedeutung steht. Für das Stillleben benötigt der Betrachter ein kulturelles Grundwissen, das während der Bildbetrachtung aktiviert und weiterentwickelt wird. Insofern zählt der individuelle ästhetische Erfahrungsprozess des Betrachters des Bildes ganz wesentlich zum Konstruktionsprozess. Jeder Betrachter wird eine etwas andere Deutung für dasselbe Bild finden. Somit trägt es zur Unterhaltung und zur Belehrung bei, wenn Betrachter mit anderen Rezipienten in einen Austausch über das Bild kommen. Hingegen wird kaum ein Nutzer über ein Verkehrsschild diskutieren, denn alle Verkehrsteilnehmer verfügen – mehr oder weniger – über den gleichen Wissensstand zur Bedeutung des Zeichens. Im Gegensatz hierzu muss bei den gemalten Stillleben des 16. bis 18. Jahrhunderts deren Bedeutung visuell mit den Augen ertastet und konstruiert werden.

Die im 16. und 17. Jahrhundert häufiger zu findenden Vanitas-Stillleben, als Untergruppe der Stillleben, besitzen als ein zentrales Moment die Darstellung von Totenköpfen, die hierbei eine Art ›Zwittergegenstand‹ darstellen, denn sie gehören nicht mehr zu einem lebenden Wesen, sind aber auch noch keine tote Sache. Der Totenkopf steht für den Übergang von Leben und Tod, er erinnert die Betrachter an die Vergänglichkeit und das eigenen Sterben, ist also Warnung und Mahnung zugleich.

Die Vanitas-Bilder verknüpfen diesen Aspekt mit weiteren Attributen. Das gezeigte Bild von Harmen Steenwyck (1612-1656) aus der Londoner National Gallery zeigt bspw. die Flöte und das Räucherwerk als Hinweis auf leibliche (und höchst flüchtige) Genüsse, die Uhr als Hinweis auf die Vergänglichkeit der Gegenwart schlechthin und die abgebildeten Bücher als Verweis auf Gelehrsamkeit.

Das Interessante für die Kernfrage dieser Publikation (›Existieren Bilder, die Zukunft zeigen?‹) liegt für die Gruppe der Vanitas-Bilder darin, dass die Mahnung an die eigene Sterblichkeit für jeden Menschen der implizite Hinweis darauf ist, das eigene (immer beschränkte) Leben zu nutzen. Etwas weniger offensichtlich, aber umso wichtiger wird ihr Wert für unsere Themenstellung, wenn der Ort der Anbringung dieser Bilder berücksichtigt wird. Dieser war zumeist die Rückseite von Porträts, d. h. während die eine Seite des Bildes den lebenden Menschen zeigt, verweist die Vanitas-Darstellung auf der Kehrseite auf die ›andere Seite‹ des Lebens.

Die gemalten Stillleben des 16. und 17. Jahrhunderts könnten, in beschränktem Maße in doppelter Hinsicht, als konzeptionelle und gestalterische Beispiele für Bilder stehen, die Zukunft zeigen. Das geschieht zum einen durch einen ›Trick‹. Diese Bilder stellen gar keine Zukunft direkt dar, sondern vielmehr Dinge in ihrer Vergänglichkeit. Diese Bilder ›provozieren‹ das Gefühl von Zeit und auch von Zukunft, sofern sich die Betrachter in die Situation und das gezeigte Thema hineinversetzen. Das Bild der ›Zukunft‹ entsteht also nicht in der materiellen Vorlage, sondern im Kopf des Betrachters. Zum anderen erinnern die gemalten Stillleben daran, dass die Kunstgeschichte reich an



Abb. 2
Michael Reisch: *Kühlturm 0/028*, 150 x 118
cm, 2001 (REISCH 2006: 49)

Beispielen für visuell dargebotene Symbol- und Sinnsysteme ist, in denen ›Zeit‹ thematisiert und eine nachforschende Erkenntnis in den Köpfen der Betrachter ausgelöst wird.

2. Subjektlos, kontextlos, ewig

In den Architektur- und Werbefotografien der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts zeigte sich ein Trend zur Abbildung von Gebäuden, Infrastruktur, Automobilen und ähnlichen hervorgehobenen Gegenständen einer Moderne, die ohne Personen, ohne Umraum oder andere Bezüge auskam. Das kann im Fall der Werbefotografie noch als Wunsch der Auftraggeber nach einer universellen Verwendbarkeit aufgefasst werden, denn nicht jedes Produkt rechtfertigte den Aufwand einer ständigen und regional angepassten Abbildung. Die Werbeaufnahme eines VWs sollte in anderen Kulturkreisen nicht auf Ressentiments stoßen. Die Übernahme des Prinzips der ›Dekontextualisierung‹ in die Architekturfotografie kann schon kritischer gesehen werden. Hochhäuser sind keine Massenwaren und eine komplette Hochhaussiedlung wie, bspw. Berlin-Marzahn und Köln-Chorweiler, beeinflusst das Lebensgefühl der Bewohner nachhaltig. Insofern ist der Wunsch der Auftraggeber nach Abbildung einer klaren, sauberen und aufgeräumten Architekturleistung nachvollziehbar, zeigt allerdings selten die Realität dieser Architektur.

Interessant für die Fragestellung nach die Zukunft zeigenden Bildern, ist ein Nebenprodukt dieser Aufnahmeform, die mit einer kontextvermeidenden Abbildung einhergeht: die ›Zeitlosigkeit‹. Beispielhaft kann das an einem Bild des Fotokünstlers Michael Reisch gezeigt werden, das in der Publikation ›Michael Reisch‹ aus dem Jahr abgebildet ist und hier wiederum stellvertretend für viele weitere künstlerische Fotografien steht (bspw. Candida Höfer, Axel Hütte, Kris Scholz). Und selbst Andreas Gursky, auf dessen Panoramen durchaus Menschen zu sehen sind, nutzt die abgebildeten Personen letztendlich nur in ihrer kollektiven Form als ›Menschenmasse‹, als einen visuellen Farb- und Grauwert.

Die oben gezeigte Fotografie ›Kühlturm 0/028‹ von Michael Reisch aus dem Jahr 2001 ist exemplarisch, denn die Betrachter erfahren im Bild nichts über den Ort, den Namen, die genaue Funktion, die Zeit, das Umfeld oder über die Position des Fotografen. Bei genauerer Betrachtung fällt zudem auf, dass das Bild nachträglich und nachhaltig mit Bildbearbeitungssoftware verändert worden ist, der Kühlturm ruht auf einer Basis von nachträglich manipulierten/ arrangierten Bäumen und Buschwerk. An der linken unteren Ecke, dort wo Kühlturm und Buschwerk aufeinander treffen, wird die komponierte und letztendlich unrealistische Verbindung von Architektur und Grün sichtbar. Der Kunst tut das keinen Abbruch, nutzt Reisch die Fotografie doch erklärtermaßen zur Konstruktion von ›Skulpturen‹. Rolf Hengesbach schreibt in einem begleitenden Aufsatz in der gleichen Publikation:

»Es gibt keinen erzählbaren Verlauf, keine Spuren deuten auf Vergangenes. Die fotografischen Arbeiten von Michael Reisch haben auch keinen dokumentarischen Charakter, sie bilden weder einen bestimmten Zeitpunkt, noch einen bestimmten Ort ab.« (HENGESBACH 2006: 14)

Für Reisch gehört es zum künstlerischen Repertoire, den Ort, die Zeit und den Bezug seiner Objekte zu negieren. Für unsere Themenstellung können wir etwas weitergehen, denn die bewusst abgebildete ›Zeitlosigkeit‹ führt zu einem Ewigkeitsanspruch des Dargestellten. Nichts ist im Bild (oder dem Kontext des Bildes in Form von Bildtitel, Kommentar etc.), welches eine zeitliche Verortung zuließe. Diese Modellierung einer Realität lässt – nebenbei und relativ unreflektiert – eine Vorstellung von Zukunft entstehen, die sich mit dem Faktischen begnügt. Etwas ist da, benötigt augenscheinlich weder Menschen, Rohstoffe, Umwelt oder Nutzer und besitzt auch keine Entstehungsgeschichte. Im Fall des gezeigten Bildes von Michael Reisch bedeutet dieses ›Prinzip der Kontextvermeidung‹, dass die hier gezeigte Form der Energieproduktion mit einer Großanlage immer so weiter gehen wird: Visualisierung von Zukunft durch Negation des Kontextes.

In gewisser Hinsicht betrifft diese Darstellungstechnik die überwiegende Anzahl der Aufnahmen in kommerziellen Bildarchiven. Hier suchen Agenturen und Grafiker Bilder aus (Web-) Katalogen zur Bebilderung eigener und beauftragter Publikationen und sparen damit häufig die Kosten für einen eigenen Fotografen. Diese Bilder müssen für viele potentielle Kunden kompatibel sein und dieses idealerweise für eine große Zeitspanne, um so die Rentabilität der Herstellungs- und Bereitstellungskosten von Fotograf und Archivbetreiber zu sichern. Insofern werden (hinderliche) Moden, Epochen oder Hinweise auf eine kulturelle Zuordnung vermieden. In dieser Branche entsteht das Bild von Zukunft durch die Negation von Zeitlichkeit und quasi ›von der Seite‹ und als Anspruch auf ›Ewigkeit‹.

3. Erzählung, Entwicklung, Folgerung

Maria Sibylla Merians Illustration zeigt vier Entwicklungsphasen eines Schmetterlings, ausgehend von dem Eierbündel, über das Raupenstadium und die Puppe zu einem Schmetterling. Neben diesen Einzeldarstellungen fungiert im abgebildeten Beispiel der Ast einer Pflanze als zentrales Motiv und gestalterisches Gerüst, hier spielen sich die wesentlichen Veränderungen im Tierzyklus ab. Die Eier und die Puppe hängen unbeweglich an einer Pflanze, während die Raupe und der Schmetterling zwar prinzipiell unabhängig von der einzelnen Pflanze agieren, bezüglich ihrer Nahrungsversorgung jedoch auf Blätter bzw. Blüten der Pflanze angewiesen sind, zumindest ist dieses aus der prominenten Darstellung des Astes zu vermuten.

Bildliche Darstellungen von Beobachtungen sind vordergründig nicht dafür gedacht, ›Zukunft‹ zu visualisieren. Im Fall von Phasendarstellungen tun sie dieses allerdings implizit, denn sie zeigen einen Verlauf. Im Fall von Handlungsanleitungen, bspw. dem Binden einer Krawatte (s. a. GOMBRICH 1989; sowie den Kommentar von SCHOLZ 2000: 36 ff), erheben diese Bilder sogar explizit den Anspruch auf Zukunftsvorhersage.

Für die Fragestellung, ob Bilder existieren, die Zukunft zeigen, ist es nicht wirklich von Bedeutung, ob die einzelnen Phasen in einem Bild oder einer Bildreihe dargestellt werden. Hierfür sind, neben modischen und ästhetischen Gründen, eher Aspekte der Übersichtlichkeit, der Blick- und Aufmerksamkeitssteuerung sowie der Komplexität der vermittelten Handlungen ausschlaggebend. Im Fall des oben gezeigten Merianschen Bildes von 1705 erfolgt die kompositionelle Anordnung der Verwandlungsstadien von unten nach oben, d. h. analog zum Aufenthaltsort der Insekten. Entscheidender Aspekt dieser Bildgruppe für die Fragestellung der Publikation ist das Konzept einer sichtbaren ›Abfolge‹ (teilweise unterstützt durch kontextuelles Vorwissen), mit der ein definierter temporärer Prozess abgebildet wird, der Anfang und Ende besitzt. Der Eindruck von Zukunft wird im vorliegenden Bildbeispiel in der Transformation des Insekts zwangsläufig als Produkt von visuellen Zeitdarstellungen sichtbar. Die Zukunft des Insektes entsteht natürlich nicht durch das Bild, aber unsere Vorstellung von dem zeitlichen Ablauf des Sachverhaltes entsteht durch die konkrete Abbildung insbesondere der Anzahl der Phasen. Das mag zunächst als Aufzeichnung eines vergangenen (und daher ja wissenschaftlich belegten) Umstandes gelten, die Betrachter projizieren diese visuelle Erkenntnis jedoch auf jeden kommenden Schmetterling.

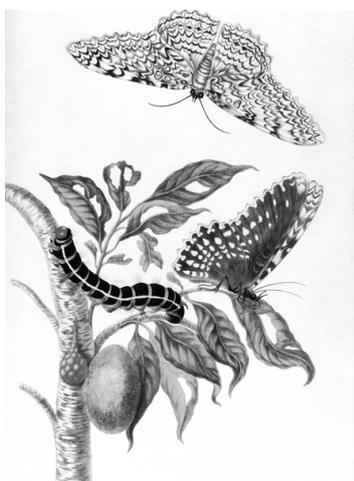


Abb. 3
Maria Sibylla Merian: *Der Raupen wunderbare Verwandlung*, 1705 (ROBIN 1992: 30)

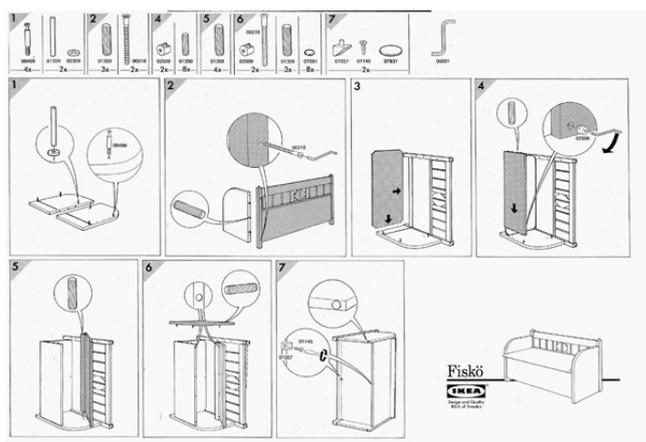


Abb. 4
IKEA Deutschland Verkaufs-GmbH & Co:
Aufbauanleitung Bank ›Fiskö‹ München
1998

4. Serie, Sinn, Verheißung

Würde Sie sich den Mühen eines Möbelaufbaues unterziehen, sofern Ihnen keine Hilfsmittel in Form von visuell aussagekräftigen Bildanleitungen zur Verfügung stehen?

Ganze Geschäftsmodelle basieren auf der Selbstmontage von Dingen des täglichen Lebens, weil Kunden davon ausgehen, dass das visuelle Versprechen am Ende der Bildanleitung auch eingehalten wird. Zugegeben, niemand kauft ein Möbelstück WEGEN einer guten Anleitung. Aufgrund schlechter Erfahrungen in der Vergangenheit werden aber Folgekäufe gemieden, es wären also schlechte Kaufleute, die Bilder nutzen, die falsch sind.

Die wesentlichen Aspekte, Motive und Umsetzungsstrategien von Montageanleitungen und bildlichen Erläuterungen sind hinreichend beschrieben worden (SCHOLZ 2000). An dieser Stelle soll an das besondere, weil visuell vorhandene Versprechen der bildlichen Anleitungen erinnert werden. Bild 4 zeigt eine Bauanleitung für eine Bank der Firma IKEA aus dem Jahr 1998. Mit Hilfe der Bildnummerierung (von 1 bis 7), den Zusatzgrafiken mit den notwendigen Einzelteilen (in der oberen Reihe) und unter Ausnutzung der westlichen Leserichtung (von links oben nach rechts unten), wird der Aufbau bewältigt. Das geschieht im Wesentlichen flankiert durch die textuellen Hilfen, die individuelle Vorerfahrung und das kulturelle Wissen.

Hier soll jedoch auf das letzte Bild eingegangen werden, die pure Darstellung der kompletten Bank rechts unten. Dieses ist die Verheißung für den Heimwerker und beinhaltet das wesentliche Moment der Anleitung: »Wenn Du (alle vorherigen Bilder in der Realität ausführst), dann wirst Du (auf der Bank tatsächlich sitzen können).« Letztendlich gilt diese Form der Zukunftsdarstellung auch in jedem einzelnen Bild, in jeder einzelnen Phasendarstellung. Wenn etwas genau so eingesteckt, gedreht, montiert und kombiniert wird wie gezeigt, dann geht es weiter, dann wird das Ding nachher auch ordnungsgemäß funktionieren. Nun ist die Darstellung von etwas durch diese vier besprochenen Bildformen natürlich nicht als Zukunft per se gelten, da wird eine mögliche Zukunft nur gezeigt, aber diese Darstellungsformen produzieren eine Vorstellung von Zukunft, die dem Betrachter als plausibel erscheint.

Literatur

GOMBRICH, E. H.: Bildliche Anleitung. In: SCHUSTER, M.; WOSCHEK, B. (Hrsg.): *Nonverbale Kommunikation durch Bilder*. Stuttgart [Verlag für angewandte Psychologie] 1989, S. 123-142

HELMERDIG, S.; SCHOLZ, M.: *Ein Pixel, Zwei Korn. Grundlagen analoger und digitaler Fotografien und ihre Gestaltung*. Frankfurt/M. [anabas] 2006

HENGESBACH, R.: Die subjektlose Welt. In: REISCH, M.: *Katalog*. Ostfildern [Hatje Cantz] 2006, S. 14-17

REISCH, M.: *Katalog*. Ostfildern [Hatje Cantz] 2006

ROBIN, H.: *Die wissenschaftliche Illustration. Von der Höhlenmalerei zur Computergrafik*. Basel [Birkhäuser] 1992

SANDER, J. (Hrsg.): *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500-1800 / Katalog*. Ostfildern [Hatje Cantz] 2008

SCHOLZ, M.: *Technologische Bilder. Aspekte visueller Argumentation*. Weimar [VDG] 2000

Impressum

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

Bisherige Ausgaben

[IMAGE 11](#)

TINA HEDWIG KAISER: Dislokation des Bildes - Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit

CODA PLAUM: Bildnerisches Denken

MARTINA ENGELBRECHT, JULIANE BETZ, CHRISTOPH KLEIN, RAPHAEL ROSENBERG: Dem Auge auf der Spur: Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden

CHRISTIAN TRAUTSCH: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz im Vergleich

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologir des S(ch)eins

[IMAGE 10](#)

ANETA ROSTKOWSKA: Critique of Lambert Wiesing's phenomenological theory of picture

NICOLAS ROMANACCI: Pictorial Ambiguity. Approaching ›applied cognitive aesthetics‹ from a Philosophical Point of View

PETRA BERNHARDT: ›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989: Werbebilder als soziale Indikatoren

EVELYN RUNGE: Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids

STEFAN HÖLSCHER: Bildstörung – zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik

KATHARINA LOBINGER: Facing the picture – Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine meta-analytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung.

BIRGIT IMHOF, HALSZKA JARODZKA, PETER GERJETS: Classifying instructional visualizations: A psychological approach

PETRA BERNHARDT: Tagungsbericht zur Internationalen Fachkonferenz Bilder – Sehen – Denken (18. - 20. März 2009)

IMAGE 9

- DIETER MAURER / CLAUDIA RIBONI / BIRUTE GUJER:** Frühe Bilder in der Ontogenese - Early Pictures in Ontogeny
- DIETER MAURER / CLAUDIA RIBONI / BIRUTE GUJER:** Bildgenese und Bildbegriff - Picture Genesis and Picture Concept
- MICHAEL HANKE:** Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt
- STEFAN MEIER:** »Pimp your profile« – Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0
- JULIUS ERDMANN:** My body Style(s) – Formen der bildlichen Identität im Studivz
- ANGELA KREWANI:** Technische Bilder: Aspekte medizinischer Bildgestaltung
- BEATE OCHSNER:** Visuelle Subversionen: Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

IMAGE 8

- CHRISTIANE VOSS:** Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
- KATHRIN BUSCH:** Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
- WOLFGANG ULLRICH:** Fiktionen und Placeboeffekte. Wie Produktdesigner den Alltag überhöhen
- GERTRUD LEHNERT:** Paradies der Sinne. Das Warenhaus als sinnliches Ereignis
- RÜDIGER ZILL:** Im Schaufenster
- PETRA LEUTNER:** Leere der Sehnsucht: die Mode und das Regiment der Dinge
- DAGMAR VENOHR:** Modehandeln zwischen Bild und Text – Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift

IMAGE 7

- RAINER GROH:** Das Bild des Googelns
- NICOLAS ROMANACCI:** »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung.
- DAGMAR VENOHR:** ModeBilderKunstTexte – Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem
- HERMANN KALKOFEN:** Sich selbst bezeichnende Zeichen
- BEATRICE NUNOLD:** Sinnlich – konkret: Eine kleine Topologie des S(ch)eins

IMAGE 6

- SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE:** Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik
- HERMANN KALKOFEN:** Bilder lesen ...
- FRANZ REITINGER:** Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs
- ANDREAS SCHELSKE:** Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

STEPHAN KORNMESSE rezensiert: Symposium »Signs of Identity – Exploring the Borders«

SILKE EILERS rezensiert: Bild und Eigensinn

MARCO A. SORACE rezensiert: Mit Bildern lügen

MIRIAM HALWANI rezensiert: Gottfried Jäger

SILKE EILERS rezensiert: Bild/Geschichte

HANS J. WULFF rezensiert: Visual Culture Revisited

GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: Ästhetische Existenz heute

STEPHANIE HERING rezensiert: MediaArtHistories

MIHAI NADIN rezensiert: Computergrafik

SILKE EILERS rezensiert: Modernisierung des Sehens

IMAGE 5

HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow

REGULA FANKHAUSER: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit

BEATRICE NUNOLD: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft

PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics

STEFANO BORGIO / ROBERTA FERRARIO / CLAUDIO MASOLO / ALESSANDRO OLTRAMARI: Mereogeometry and Pictorial Morphology

WINFRIED KURTH: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational Growth Grammars

TOBIAS ISENBERG: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering

HANS DU BUF / JOÃO RODRIGUEZ: Image Morphology: From Perception to Rendering

THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers using Ontologies

JÖRG R. J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins

STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste Person

MARIO BORILLO / JEAN-PIERRE GOULETTE: Computing architectural composition from the semantics of the »Vocabulaire de l'architecture«

ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der Hirnforschung

ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

- FRANZ REITINGER**: Karikaturenstreit
FRANZ REITINGER rezensiert: Geschichtsdeutung auf alten Karten
FRANZ REITINGER rezensiert: Auf dem Weg zum Himmel
FRANZ REITINGER rezensiert: Bilder sind Schüsse ins Gehirn
KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: Politik im Bild
SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bilder auf Weltreise
SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bild und Medium
THOMAS MEDER rezensiert: Blicktricks
THOMAS MEDER rezensiert: Wege zur Bildwissenschaft
EVA SCHÜRMANN rezensiert: Bild-Zeichen und What do pictures want?

IMAGE 3

- HEIKO HECHT**: Film as dynamic event perception: Technological development forces realism to retreat
HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Ein Kapitel aus der psychologischen Optik
KAI BUCHHOLZ: Imitationen im Produktdesign – einige Randnotizen zum Phänomen der Ähnlichkeit
CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation

- NINA BISHARA**: Bilderrätsel in der Werbung
SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten
DAGMAR SCHMAUKS: Ringelschwanz und rosa Rüssel. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft
KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R. J. SCHIRRA: Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

- BENJAMIN DRECHSEL**: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft: Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation
EMANUEL ALLOA: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs
SILVIA SEJA: Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe »Bild« und »Handlung«
HELGE MEYER: Die Kunst des Handelns und des Leidens – Schmerz als Bild in der Performance Art
STEFAN MEIER-SCHUEGRAF: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medien-spezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

KLAUS KEIL: Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft

EVA FRITSCH: Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu Filmgeschichte und Filmanalyse

MANFRED RÜSEL: Film in der Lehrerfortbildung

WINFRIED PAULEIT: Filmlehre im internationalen Vergleich

RÜDIGER STEINMETZ/KAI STEINMANN/SEBASTIAN UHLIG/RENÉ BLÜMEL: Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis

DIRK BLOTHNER: Der Film: ein Drehbuch des Lebens? – Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm

KLAUS SACHS-HOMBACH: Plädoyer für ein Schulfach »Visuelle Medien«

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

PETER SCHREIBER: Was ist Bildwissenschaft? Versuch einer Standort- und Inhaltsbestimmung

FRANZ REITINGER: Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder

KLAUS SACHS-HOMBACH: Arguments in favour of a general image science

JÖRG R. J. SCHIRRA: Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft – Kleine Provokation zu einem Neuen Fach

KIRSTEN WAGNER: Computergrafik und Informationsvisualisierung als Medien visueller Erkenntnis

DIETER MÜNCH: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft

ANDREAS SCHELSKE: Zehn funktionale Leitideen multimedialer Bildpragmatik

HERIBERT RÜCKER: Abbildung als Mutter der Wissenschaften

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

KLAUS SACHS-HOMBACH / STEPHAN SCHWAN: Was ist »schräge Kamera«? – Anmerkungen zur Bestandaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen

HANS JÜRGEN WULFF: Die Dramaturgien der schrägen Kamera: Thesen und Perspektiven

THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung

MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos

JÖRG SCHWEINITZ: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeley's »Lullaby of Broadway«

JÜRGEN MÜLLER / JÖRN HETEBRÜGGE: Out of focus – Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' The Lady from Shanghai (1947)