



LUKAS GLAJC

# BILDERFLUT UND FOTOGRAFIE

Kontemplative Betrachtungs- und  
Bedeutungsweisen im Zeitalter  
der Digitalisierung

MIT EINEM GELEITWORT VON  
CHRISTOPH TÜRCKE



BÜCHNER

# BILDERFLUT UND FOTOGRAFIE



Dr. *Lukas Glajc*, geb. 1973 in Cieszyn/  
Teschen (Polen). Studium der Freien  
Kunst an der Hochschule für Bildende  
Künste Braunschweig. Im Anschluss un-  
ter anderem tätig als Lehrbeauftragter an  
der HBK sowie Promotion in philoso-  
phischer Ästhetik an der Hochschule für

Grafik und Buchkunst Leipzig. Glajc erforscht die Schnittstelle von  
Fotografie und Philosophie mit besonderem Fokus auf den ideenhis-  
torischen Kontext der Digitalisierung. Aus dem Jahr 2008 stammt  
seine Monografie zum »Verlust des Negativs. Eine kulturphiloso-  
phische Reflexion über die Fotografie« (Athena, Oberhausen).

Lukas Glajc

# BILDERFLUT UND FOTOGRAFIE

Kontemplative Betrachtungs- und  
Bedeutungsweisen im Zeitalter der Digitalisierung

Mit einem Geleitwort von Christoph Türcke



**BÜCHNER-VERLAG**  
Wissenschaft und Kultur

Lukas Glajc

Bilderflut und Fotografie.

Kontemplative Betrachtungs- und Bedeutungsweisen im Zeitalter  
der Digitalisierung

Zugl.: Leipzig, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Diss., 2019

Die vorliegende Studie wurde im Jahr 2018 unter dem Titel »Am Limit  
der Sichtbarkeit. Kontemplation der Fotografie im digitalen Zeitalter«  
als Dissertation von der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig  
angenommen.

ISBN (Print) 978-3-96317-174-1

ISBN (ePDF) 978-3-96317-688-3

Copyright © 2019 Buechner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | tn

Bildnachweis Umschlag: Galerie der Landkarten in den Vatikanischen Museen,  
Fotografie des Autors

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den  
Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags  
unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im  
Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

[www.buechner-verlag.de](http://www.buechner-verlag.de)

# Geleitwort

Je heftiger die Reizflut technischer Bilder auf uns einstürmt, desto wichtiger wird es, sich etwas sehr altmodisch Erscheinendes zu bewahren: die Fähigkeit, sich in einzelne Bilder zu versenken, statt sich ruckartig von Bild zu Bild treiben zu lassen. Kontemplation und Andacht werden unversehens wieder zu aktuellen Begriffen. Diese Begriffe sind im christlichen Platonismus zu ihrer philosophischen Höhe entwickelt worden, und das Originelle an der vorliegenden Dissertation von Lukas Glajc ist, dass sie diesen philosophischen Diskurs für die Fotografietheorie erschließt. Der Autor erachtet die Fotografie als einen Abkömmling des Platonismus; er hält es nicht für zufällig, dass der Niederschlag von Licht auf chemisch präparierten Flächen seinen Siegeszug in einem kulturellen Kontext antrat, in welchem zuvor jahrhundertlang die irdische Welt als Niederschlag und Abbild des göttlichen Lichts gedacht worden war. Ob man dies göttliche Licht für bare Münze nehmen muss, um das Phänomen Fotografie angemessen zu verstehen, sei dahingestellt. Aber dass die platonische Denkweise dafür sensibilisiert, in einem Bild mehr zu sehen als es selbst, eine Erscheinung von etwas nicht unmittelbar Sichtbarem, ist schwer zu bestreiten. Die Rückbesinnung auf christliche Platoniker wie Augustinus, Eriugena, Meister Eckehart oder den islamischen Lichttheoretiker Al-Ghazali hilft der Wiedergewinnung der Kontemplation unter High-Tech-Bedingungen. Sie kann dem Fotografiediskurs nur gut tun.

*Christoph Türcke*  
im Juni 2019



# Inhalt

Einführung .....	9
I <i>Icons</i> – kulturkritische Perspektiven auf die »digitale Bilderflut« .....	17
II Doppeldeutigkeit des fotografischen Bildes .....	33
1. Kopie – Dokument – Reproduktion .....	33
2. Abbild – Lichtbild – Erinnerungsbild .....	53
III Ideenhistorische Wurzeln der Kontemplation der Fotografie .....	79
1. Augustinus und die »Memoria« – Erinnerung als Bild .....	79
2. Eriugena und die »Theophanie« – Erscheinung als Metapher .....	90
3. Meister Eckhart und die »Augen der Seele« – Mystik der Fotografie .....	104
IV Modernität der Kontemplation .....	115
1. Der kontemplative Ausblick in die Natur .....	117
2. Kontemplation im Kontext der modernen Kultur .....	129
V Substitute der Kontemplation .....	143

VI Andacht trotz allem .....	153
Epilog .....	211
Literaturliste .....	215
Danksagung .....	221
Summary .....	223

# Einführung

Bilder sind das effektivste Mittel der zwischenmenschlichen Kommunikation. Das waren sie schon immer – könnte man meinen. So beispielsweise für die Menschen der Steinzeit, die ihre Situation in der Welt visuell darzustellen begannen und dabei alles andere als Kunst im Sinne hatten. Die erhaltenen Höhlenmalereien zeugen von einem exzellenten Kommunikationssystem, das in seiner Funktion den heutigen Netzwerkplattformen wie Facebook, YouTube oder Instagram nicht unähnlich war. Soweit sich dies zurückverfolgen lässt, wohnte der Bildproduktion an ihrem Anfang ein pragmatischer Nutzen inne und dies gilt gewissermaßen auch heute noch – oder eben erneut. Je weiter sich die menschliche Zivilisation fortentwickelte, desto mehr wichen Bilder der Schrift als einem glaubwürdigeren, reiferen und auf Reflexion ausgerichteten Medium. In der langen Zwischenzeit sind Bilder in verschiedenen Kulturen mit unterschiedlicher Intensität als wichtiges Element des sozialen Zusammenhalts und der Identifikation hergestellt und betrachtet worden. Ihr volles Potential konnten sie allerdings meistens dank der sie begleitenden Texte entfalten, so dass sie selbst zu einem lesbaren »Meta-Text« wurden.

Die traditionsreiche abendländische Malerei hat seit der »internationalen Gotik« Bilder hervorgebracht, die ausschließlich auf der Schrift basierten – wohlverstanden: auf der *Heiligen Schrift*. Sie waren allerdings mehr als »heilige Bilder«, wie etwa die Ikonen, die seit der Spätantike den Gläubigen Antlitze Jesu, Maria und der Apostel vermitteln sollten und deshalb in frommer Verehrung angeschaut wurden. Vielmehr bedurften sie aufseiten des Betrachters einer reflexiven Fähigkeit, um die in ihnen enthaltenen Informationen erkennen

und richtig deuten zu können – kurz: sie zu *lesen*. Sie bedurften also einer textbewussten Kontemplation und waren dank ihrer ästhetischen Integrität auch selbst als Objekte der Kontemplation hervorragend geeignet. Letztlich ließ die zentralperspektivische Ordnung des Renaissancegemäldes in Europa einen intellektuellen Kanon des kontemplativen Betrachtens entstehen, der die antike Philosophie mit neuzeitlicher Ästhetik verband und bis in die Anfänge des ersten industriellen Bildmediums Fotografie überdauerte. Die Frage, die sich stellt: »Hat die Industrialisierung die Kontemplation unwiederbringlich verdrängt?«

Die Moderne hat es der Kontemplation jedenfalls nicht leicht gemacht. Mit der Erfindung und massenhaften Verbreitung der technischen Bildmedien wie Fotografie, Film und Video entstanden ganz neue Bildkonzepte und Sichtweisen. Aufseiten des Betrachters zog diese Entwicklung neue Erwartungen und Bedürfnisse, genauso aber auch Herausforderungen und Spannungen nach sich. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit der Bilder wurde »Zerstreuung« zum Inbegriff der Wahrnehmung. Ein ungestörtes, kontemplatives Verweilen vor den Kunstwerk-Originalen und das langsame »Einatmen ihrer Aura« (W. Benjamin) schien für immer verloren zu sein. Zeitgleich entstehen unerwartet kunsthistorische Querverbindungen, die die alten Sehgewohnheiten infrage stellen und Deutungsmuster durchbrechen, den kunsthistorisch geschulten Blick aber gleichzeitig auf imaginäre Wandschaft schicken. Wo technische Bildreproduktion mit Bildreflexion Hand in Hand geht, wird das Sehen befreit: Außerhalb der Hektik der tagtäglichen Bildproduktion und dennoch in gewisser Korrespondenz zu ihr werden vom Kunsthistoriker Aby Warburg »Andachtsräume« der Moderne erschaffen, wo das Nebeneinander von Reproduktionen antiker Skulpturen, populärer Illustrationen, Kunst und Werbung einen assoziativen, wahrnehmungserweiternden Mehrwert generiert. Hier schlägt die »Industrialisierung der Kontemplation« (J. Cray) in eine Kontemplation der industriellen Bilderzeugnisse um.

In meiner Arbeit rückt das fotografische Bild als industrielles Bilderzeugnis *par excellence* ins Zentrum einer ideenhistorischen Betrachtung. Dafür muss zuerst an ihm eine grundlegende Unterscheidung vorgenommen werden. Einerseits liegt das fotografische Bild in Form unzähliger gedruckter und weltweit kolportierter Reproduktionen vor und existiert somit massenhaft in Zeitungen, Büchern, auf Plakaten oder Postkarten. Diese Art der Existenz beschreibt wohl am trefflichsten der Ausdruck »Bilderflut«. Andererseits weisen seine metaphorischen Beinamen wie »Abbild«, »Lichtbild« oder »Erinnerungsbild« auf philosophische und theologische Konzepte hin und führen das Betrachten von Fotografien auf vormoderne – und damit auf den ersten Blick historisch weit entfernte – Texte zurück. Jedem fotografischen Bild wohnt eine Doppeldeutigkeit inne, die in seiner Produktionsweise bereits angelegt ist. Aufgabe einer Ideengeschichte der Fotografie ist es, eine gültige Korrespondenz zwischen dieser Produktionsweise und einer in ihr geborgenen Metaphorizität herzustellen.

Zugegebenermaßen bewegen wir uns hier in einem Bereich der fotografischen Technik, der seine besten Jahre bereits hinter sich hat. Denn die besagte Metaphorizität scheint mit einer Produktionsweise kongruent zu sein, die heute innerhalb der »Bilderflut« kaum mehr eine Rolle spielt: Die Rede ist hier von der *analogen Technik*, die binnen weniger Jahre von der *digitalen* verdrängt wurde. Im Zuge der Digitalisierung wurde auf zuvor nie dagewesene Weise die Produktivität des Mediums Fotografie gesteigert. Die chemische Bearbeitung wurde eliminiert und der gesamte Herstellungsprozess vereinfacht. Die Anzahl der Bilder wurde unvorstellbar. Aus Hunderten Schwarz-Weiß-Abzügen wurden plötzlich Milliarden von Display-Bildern. Quasi über Nacht hat sich die »Bilderflut« vom kuriosen Phänomen in ein Denk- und Wahrnehmungsparadigma verwandelt, das sich anschickt, die Menschheitsgeschichte neu zu schreiben. Werden im digitalen Zeitalter Bilder zu einem neuen Hypertext? Und wenn ja, wie soll man diesen Text verstehen?

Die vorliegende Arbeit möchte mehrere gedankliche Pfade abschreiten, auf denen man sich einem solchen Hypertext annähern

kann. Wesentlich scheint mir in diesem Zusammenhang der stete Rückgriff auf das elementare Bauelement der »Bilderflut«, nämlich das analoge fotografische Bild. Diesem Rückgriff ist eine entsprechende Betrachtungsweise inhärent: Er bedarf des Innehaltens und einer – im positiven Sinne: – langatmigen Anschauung. Intendiert wird hier insofern nicht mehr und nicht weniger als eine *Kontemplation der Fotografie im digitalen Zeitalter*. Denn letztendlich muss es darum gehen, sich von dem »medialen Trommelfeuer« (Ch. Türcke) zu befreien, das tagtäglich die Bildschirme beherrscht und die Sicht auf eine tiefer liegende Bedeutung, auf den Sinn und Gehalt der Bilder, verdeckt.

Die Besinnung auf das Analoge ist kein leichtes Unterfangen, wenn man gleichzeitig mitten im Digitalen steckt. Ein solcher Ansatz wird bereits verfolgt, auch wenn diese Praxis aktuell noch einer Avantgarde gehört, die allerdings durchaus überzeugend agiert und keineswegs eine erfolglose gesellschaftliche Gruppe darstellt. In seinem 2016 veröffentlichten Buch »Die Rache des Analogen« (*The Revenge of Analog*) beschreibt der kanadische Publizist David Sax das Phänomen anhand verschiedener Lebensbereiche und in verschiedenen Teilen der Welt. Interessant dabei ist vor allem, dass die analoge Technologie, die oft mit Rückständigkeit, Ineffizienz und Umständlichkeit assoziiert wird, gegenwärtig im Begriff ist, beträchtliche Teile gerade des nordamerikanischen Kontinents zurückzuerobern und ihren Siegeszug ausgerechnet in den Zentren vom Silicon Valley antrat, von wo in den Siebziger- und Achtzigerjahren die »digitale Revolution« ausging. »In der digitalen Welt wird Analoges stärker geschätzt als anderswo«, konstatiert Sax. Indes ist die global zu verzeichnende »Rückkehr« einer Technologie »von gestern« nicht gleichzusetzen mit der Rückkehr einer kontemplativen Gesinnung. Das Interesse an analogen Dingen (und analogen Ideen) – diese Grundunterscheidung nimmt Sax vor – geht oft mit einem Lebensstil einher, der fern

---

1 David Sax: »Die Rache des Analogen. Warum wir uns nach realen Dingen sehen«. Residenz Verlag, Salzburg, Wien 2017, S. 253.

jeglicher Kontemplation verläuft und keinerlei Anspruch auf Letztere erhebt. Im Vordergrund steht zumeist das Interesse an der Technik selbst – einer Technik, die in ein positives Licht gerückt und als »lebensnah«, »original« bzw. »echt« angesehen wird. Auch persönliche Erinnerungen spielen eine Rolle. Es sind Gefühle, die die »Rache des Analogens« vorantreiben und – dies bringt das Buch unmissverständlich zum Ausdruck – mithilfe eines Geschäftsmodells in klingende Münze verwandelt werden: Mit Sehnsucht und Nostalgie lässt sich gutes Geld verdienen.

Trotzdem ist die weltweite Tendenz zum Analogens mehr als eine bloße Modeerscheinung. Das kulturübergreifende, politisch unabhängige und damit im besten Sinne völkerverbindende Bedürfnis nach einem *Schritt zurück* entspringt offensichtlich einem gewissen epochalen Grundgefühl, das als anthropologisches Spezifikum des digitalen Zeitalters gelten darf. Es ist das Gefühl, »am Limit« zu leben – die Welt am Limit wahrzunehmen. Das Limit selbst ist zweifacher Natur: Zum einen ist es die riesige Anzahl der mikroelektronisch erzeugten Reize (oder, wenn man den speziellen Gegenstand dieser Untersuchung benennen will: der Bilder), zum anderen reduziert die schiere Anzahl der Bilder, mit der scheinbar alles sichtbar gemacht wird, die Betrachtung auf das Wahrnehmen einer Oberfläche und verhindert so das reflexive Eindringen in eine tiefer liegende Bedeutungsschicht. So wird das Leben »am Limit der Sichtbarkeit« zu einem Leben, in dem das Sichtbare die ganze Aufmerksamkeit absorbiert. Es scheint unmöglich, über das Sichtbare hinauszublicken und es in ein Verhältnis zum Unsichtbaren zu stellen. In einem solchen Leben wird das ästhetische Erleben, welches mit dem Begriff der »Kontemplation« gefasst wird, auf einen vorher nie geahnten Nullpunkt abgesenkt. Die brennende Frage lautet deshalb: Ist die digitale Oberfläche dennoch in der Lage, kontemplative Lektüren zu ermöglichen? Gibt es irgendwo in der Bildschirmlandschaft einen Punkt, und sei er noch so winzig – ein Schlüsselloch –, durch das wir so etwas wie eine »andere Dimension« der Bilder erblicken können? Mit dieser Frage befasste ich mich im letzten Teil meiner Untersuchung.

Wenn es eine plausible, die Begriffs- und Ideengeschichte einschließende Definition des Wortes »Kontemplation« gibt, dann ist es am ehesten diese: *eine andere Dimension des Sichtbaren erblicken*. Dabei ist entscheidend, dass das kontemplativ erblickte Sichtbare in einem kulturhistorischen, philosophischen oder religiösen Kontext steht und damit *per se* Texte in die Betrachtung einbezogen werden. Das unterscheidet die Kontemplation von der Meditation. David Sax schreibt über Adobe-Mitarbeiter, die in den Firmenräumen vor Fototapeten mit tibetischen Landschaften meditieren. Es ist eine offene und durchaus interessante Frage, wie weit die Firmenräume kalifornischer Softwarekonzerne, die zu Meditationsräumen umfunktioniert wurden, als »Andachtsräume« des digitalen Zeitalters gedeutet werden können (was Sax übrigens nicht tut). Zweifelsohne handelt es sich bei der Meditation um eine Praxis, die der elementare Logik des Kapitalismus zuwiderläuft und mit den Prinzipien des nüchternen marktwirtschaftlichen Kalküls, mit dem Wachstum der Produktivität und dem Wettbewerbsgedanken nur wenig zu tun hat. Man könnte sagen, dass die meditierenden Adobe-, Facebook- und Google-Mitarbeiter dem System ein Schnippchen schlagen, sie wagen einen Schritt zurück, sie ziehen an der Notbremse. Doch wird damit genug getan, um den rasenden Zug wirklich zum Stehen zu bringen?

In seiner überaus beachtenswerten Bestandsaufnahme schildert David Sax, wie angesichts einer technologischen Grenzerfahrung ein erster »Schritt zurück« aussehen kann – sowohl in materieller, als auch in ideeller Hinsicht. Es ist ein unbestrittener Verdienst seines Buches, die an den Smartphones und Tablets »klebenden« Menschenmassen dafür zu sensibilisieren, dass es auch anders geht. Auch wenn das »Anders-Gehen« eine ziemlich diffuse Angelegenheit bleibt, und zwar sowohl im Hinblick auf die mentalen oder ökonomischen Unterschiede der Beteiligten als auch auf deren Absichten. Wenn es so etwas wie den *Geist* der »Rache des Analog« gibt, dann befindet er sich nach der Lektüre des Saxschen Buches weiterhin im Dunkeln.

Meine Arbeit setzt an diesem blinden Punkt an, um in Kontrast zu Sax' Bestandsaufnahme und auch in Abgrenzung zu weiteren, em-

pirischen Studien textbezogene Rahmenbedingungen und geistige Perspektiven jenes »Schrittes zurück« aufzuzeigen. Bei diesem Unterfangen vermag die Heterogenität der von mir gewählten Perspektiven vermutlich zu verblüffen, um nicht zu sagen: zu irritieren. Schließlich widme ich mich in diesem Zusammenhang nicht nur dem Verhältnis von Malerei und Fotografie sowie dem Verhältnis von analoger und digitaler Technik. Darüber hinaus bringe ich Ikonen und Icons, die altrömische Augurenkontemplation und christliche Andacht, fotografische Negative und negative Theologie in einen theoretischen Zusammenhang und beschäftige mich sowohl mit der Technizität des Mediums als auch mit der Metaphorizität der Erscheinung. All diese konträr angelegten Aspekte spannen nach meiner Überzeugung den adäquaten theoretischen Rahmen auf für das produktive Nachdenken über den Gegenstand meiner Arbeit – die Kontemplation der Fotografie im digitalen Zeitalter –, der schließlich ebenfalls vom Spannungsverhältnis zweier Pole bestimmt wird: der Vorstellung der kontemplativen Reflexion versus einer totalen Zerstreuung. Tatsächlich kann ein solches Nachdenken zu einer sehr subjektiven »Andacht vor den Bildern« führen. Ihr Ziel, und damit auch ein Ziel dieser Arbeit, ist die Freisetzung und Verbreitung der *Kontemplation der Fotografie* als einer relevanten Form der Bedeutungssuche und Bedeutungsfindung sowie die Aktivierung und Unterstützung ähnlicher gedanklicher Positionen innerhalb künstlerischer Prozesse.



## I Icons – kulturkritische Perspektiven auf die »digitale Bilderflut«

Es gehört Mut, wenn nicht sogar Anmaßung dazu, einen kunsthistorisch und religiös derartig stark besetzten Begriff wie denjenigen der »Ikone« als Fachbegriff der Informatik zu annectieren. Dass Informatiker diesen Terminus zur Bezeichnung der kleinen Piktogramme auf Computerbildschirmen adoptiert haben, könnte man als Zeichen einer gewissen Extravaganz deuten oder ihnen – mit einem Blick auf die tradierte religiöse Fundierung – sogar Ignoranz unterstellen. Man muss allerdings anerkennen, dass das Wort »icon« im Englischen tatsächlich eine gewisse Zweideutigkeit besitzt (als »Ikone« und »Piktogram«) und die Annexion durch die Informatik insofern in seinen Verwendungsweisen bereits vorangelegt war. Wohl kann aber die fragile Neubesetzung des alten Terminus als das Symptom einer Sehnsucht nach einer *anderen Bildlichkeit* verstanden werden – einer Bildlichkeit, die über die Komplexität der Welt erhaben ist, mittels Schemen und Zeichen in diese eingreift, das Dickicht der visuellen Eindrücke ordnet und als Gegenpol zur *digitalen Bilderflut* hervortritt. Mit den byzantinischen Ikonen wurde einst die Transzendenz Gottes symbolisiert. In ihnen wurde der Blick auf das höchste Unsichtbare verwiesen. Die heutigen grafischen Symbole der Software-Programme treten ihrerseits an die Stelle ikonischer Verweise, indem sie die Vorstellung von einem unsichtbaren, über die Welt waltenden Gott durch eine innenweltliche »künstliche Intelligenz« ersetzen und dieser nunmehr erlauben, – von Oben herab – für die Ordnung und Orientierung in der undurchschaubaren virtuellen Realität der global vernetzten Rechner zu sorgen.

Wirklich erhaben sind die *icons* über die Bilderflut allerdings keineswegs. Im Gegenteil, sie sind deren integraler Bestandteil, wenn nicht gar deren Indikator. Man braucht nur bei einer Suchmaschine den Begriff »icon« einzutippen und schon reihen und türmen sich unzählige Piktogramme, die zum Download angeboten werden. In ihrer riesigen Anzahl stellen sie das unermessliche Potential der mikroelektronischen Bildproduktivität dar. Was zum Erscheinen kommt, ist eine *ästhetische Totalität*, die mit der Erfindung der Fotografie als des ersten technischen, von den gestalterischen Bedingungen der menschlichen Hände losgelösten Bildmediums<sup>2</sup> begonnen hat und nun im digitalen Zeitalter eine nahezu uneingeschränkte Ausdehnung erfährt. Es steht außer Frage, dass mit der Technisierung des Bildes auch tief greifende Veränderungen von Wahrnehmung, Empfindung und Denken einhergehen.

Gewöhnlich sind die *icons* an den Rändern der Bildschirme anzutreffen. Sie sollen weniger betrachtet als registriert werden, um das Sehen auf das Wesentliche zu lenken. Kaum sind sie da, schon machen sie Platz für das eigentlich Interessante – für das Großformatige. Man nimmt sie als kleine »Fensterchen« wahr, die sich durch das Einklicken in die großen »Fenster zur Welt« verwandeln: in die flimmernden, global vernetzten, die Aufmerksamkeit raubenden Computer- und

---

2 Der Begriff »technisch« ruft eine Vielzahl von Implikationen hervor, die einerseits aus der alltäglichen Sprachpraxis, andererseits aus seiner etymologischen Verwurzelung im altgriechischen Wort τέχνη (*téchne*) resultieren. Zum Letzteren gehören etwa philosophische oder kunsthistorische Konnotationen, die mit dem heutigen Wort »Technik« kaum etwas zu tun haben. Meine Gebrauchsweise des Begriffs, die hier im engen Zusammenhang mit der »fotografischen Technik« steht, lässt dessen Verständnis in den Kontext der modernen Industrialisierung rücken. Wenn ich die Fotografie als das »erste vollkommen technische Bildmedium« begreife, so möchte ich damit die früheren Formen der Bildherstellung als *Bildtechniken* keinesfalls desavouieren. Vielmehr geht es mir darum aufzuzeigen, dass das fotografische Verfahren historisch an die industriellen, nicht-individuellen Produktionsprozesse gebunden ist und dementsprechend einen *Automatismus* verkörpert, der das interpretatorische Moment einer malenden Hand gänzlich ausschließt, weshalb es als eine Art »technische Zäsur« im Hinblick auf sämtliche vormoderne bildgebende Techniken gelten kann.

Fernsehbildschirme mit den Milliarden täglich ausgestrahlter Bildschirm-Ikonen. Oftmals begleitet von akustischen Signalen, bilden sie ein regelrechtes »mediales Trommelfeuer«<sup>3</sup> – aber ihre audiovisuelle Natur steht stets unter dem »Primat des Optischen«<sup>4</sup>. Bisweilen tut sich dabei eine gar monströse Dimension auf: Wie ein Schlund saugen die Fernseh- und Computer-Monitore die Blicke ihrer Betrachter auf und betäuben deren Ohren. Die Wahrnehmung wird entweder vollkommen determiniert oder abgestumpft, wie etwa beim passiven Mit-Sehen und Mit-Hören. Die von den Geräten permanent ausgehende optisch-akustische Unruhe – die mikroelektronische Dauerbestrahlung sozusagen – lässt keine Zeit zur Reflexion übrig, dafür schafft sie umso mehr Raum für die Präsenz der leeren Sensationen. Das Monströse der Bilderflut zeigt sich nicht nur in den schreienden Bilder-Exzessen: in den brutalen Videos, in der aggressiven Werbung, in Horrorsequenzen und Pornografie. Schon im täglichen, »normalen« Umgang mit den digitalen Medien steckt die Gefahr eines *Zwangs*, sich im Alltag dem Auffallenden und Exzessiven anzugleichen.

Den »Sendezwang« nennt dies Christoph Türcke: eine affektive, kollektive Form der Kommunikation, die an die ständig wachsende, mikroelektronische Infrastruktur der postindustriellen Welt gekoppelt ist. Der Ästhetik im Allgemeinen und dem Bild im Besonderen kommt dabei eine Vorrangstellung zu. Das »Sein« wird ausschließlich als Wahrgenommenwerden und als Wahrnehmen definiert. Die digitale Bilderflut ist demzufolge nichts anderes als die Folge einer globalen »Gleichschaltung« von Milliarden menschlicher »Sender«, die der Welt ihre Existenz als *icons* mitteilen wollen und dabei stets von der Vorstellung geleitet werden, mit anderen Menschen in Kontakt zu treten und Inhalte mit ihnen zu teilen – wie der kuriose Werbeslogan von Facebook besagt: »Auf Facebook bleibst du mit Menschen in Verbindung und teilst Fotos, Videos und vieles mehr mit ihnen«. Bilder, die auf diese Weise entstehen, entstehen weniger aufgrund bewusster

3 Christoph Türcke: »Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation«. C. H. Beck, München 2002, S. 17.

4 Ebd. (siehe Anmerkung).

Entscheidungen als vielmehr unter der »Sogkraft des Marktes« – eine Kraft, die Menschen wie Marken gleichermaßen eine entsprechende mediale Präsenz als Existenzbedingung aufzwingt: »Der Sendezwang ist nicht irgendeiner. Er ist die Sogkraft des Marktes unter mikroelektronischen Bedingungen. Uniform tragen oder im Gleichschritt gehen muss man nicht unbedingt, aber ›auf Sendung‹ sein sehr wohl«<sup>5</sup>, konstatiert Türcke.

Was »auf Sendung sein« bedeutet, hat auch Peter Sloterdijk in seinem Essay »Die Verachtung der Massen« beschrieben, als er die kultursoziologischen Prämissen übernahm, die schließlich bei Christoph Türcke systematisch zu einer »Philosophie der Sensation« ausgebaut wurden. Zu den sensationsstiftenden Affekten gehört vor allem der Wille, aus einer anonymen, »grauen« Masse hervorzustechen: »auf-fallen« – wahrgenommen werden. Demnach gibt es heutzutage keine grauen oder schwarzen Massen mehr; es gibt sie nicht in ihrer überwältigenden physischen Macht, die bereits an sich eine politische Macht wäre. Es gibt kein *Kollektiv*, das zur revolutionären Tat mobilisiert werden könnte. Stattdessen gibt es eine medial forcierte »bunte Masse«<sup>6</sup>, eine Masse, die aus Unzahl von Moden und Trends besteht und von den Bildschirmen zu einem Konkurrenzkampf aller gegen alle angeheizt wird, wodurch ihr altes Gefühl des Miteinanders, das sie einst zum Subjekt der Geschichte gemacht hat, ausgehöhlt wird. Durch das Fehlen der emotionalen Basis verliert die postmoderne Masse nicht nur eine klare ideologische Perspektive – das individuelle Dasein in ihr wird immer mehr von Einsamkeit geprägt:

»Die postmoderne Masse ist Masse ohne Potential, eine Summe aus Mikroanarchismen und Einsamkeiten, die sich kaum noch erinnern an die Zeit, in der sie – angereizt und zu sich gebracht durch ihre Vor-

---

5 Ebd., S. 64.

6 Peter Sloterdijk: »Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft«. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 20.

sprecher und Generalsekretäre – als ausdruckschwangeres Kollektiv Geschichte machen wollte und sollte.«<sup>7</sup>

Anstelle ehemaliger »Generalsekretäre« sind heute Sendegeräte getreten, anstelle der »Zentralkomitees« die sozialen Netzwerke. Mittels digitaler Medien bündelt sich die Masse unbehelligt und unsichtbar zusammen. Gleichwohl ist ein solches Bündel kein kongruenter »Massenkörper«, eher ein *Erregungszustand*, in dem sich die Masse – als eine Ansammlung von Individuen – solcherart erleben darf, dass ihr die Erfahrung des medial Vorgelebten bereits zu genügen scheint und sie den Verzicht auf ihr physisches Zusammenkommen fast schon in Kauf nimmt:

»Die durchmedialisierte Gesellschaft vibriert in einem Zustand, in dem die Millionen nicht mehr als aktuell versammelte Totalität, nicht mehr als konspiratives, zusammenströmendes und losbrechendes Kollektivbewesen schwarz, dicht, heftig in Erscheinung treten können. Vielmehr erlebt sich heute die Masse selbst nur noch in ihren Partikeln, den Individuen, die sich als Elementarteilchen einer unsichtbaren Gemeinheit genau den Programmen hingeben, in denen ihre Massenhaftigkeit und Gemeinheit vorausgesetzt wird.«<sup>8</sup>

Freilich dürfte zu jener »Massenhaftigkeit und Gemeinheit« maßgeblich die Ästhetik der Werbung beigetragen haben. Als Produkt der »visuellen Kommunikation« ist sie einer visuellen Edukation schroff entgegengesetzt. Wenn die Werbung *in* und *mit* den Bildern argumentiert, dann tut sie das in den allermeisten Fällen vorbei an deren inhaltlichen und historischen Zusammenhängen. Sie ignoriert die Fragestellungen der traditionellen *Ikonomie*, minimiert das Bedürfnis der Deutung und setzt das Prinzip eines »kulturellen Rüstzeugs«<sup>9</sup>

---

7 Ebd., S. 18.

8 Ebd., S. 19.

9 Erwin Panofsky: »Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin«. In: »Sinn und Deutung in der bildenden Kunst«. DuMont Verlag, Köln 2002, S. 21.

außer Kraft. Stattdessen lässt sie sich vollends auf »die Macht der willkürlichen Assoziation«<sup>10</sup> ein. Mit der Expansion der Massenmedien wird die klassische Erfindungsgabe (*invenzione*) der Künstler, der zufolge »die Maler [...] den Rat der Dichter suchen [sollten]«,<sup>11</sup> zunehmend durch das an das Wort ungebundene *Brainstorming* der Werbemacher ersetzt:

»So weit ist die Macht der willkürlichen Assoziation inzwischen gedeutet. Surrealismus und Behaviorismus haben sie auf sehr unterschiedliche Weise eingeübt. Die Früchte dieser Arbeit fallen nun der Werbung zu. Hier wird die willkürliche Assoziation zum Gemeingut, zum Gemeinplatz, zu einer allgemeinen Mitteilungs- und Wahrnehmungsweise.«<sup>12</sup>

Mit der Digitaltechnologie bekommt die Sprache der Werbung den Status einer neuen *Lingua franca*. Gekoppelt an die medialen, stark verkürzten und schnell wechselnden Mitteilungsformen wird sie selbst zum Medium der Mitteilung. Die Geräte, die sie braucht, sind überall zu haben. Das sprechende Lebewesen Mensch wird zu einem vernetzten Wesen. Und weil die synthetische Werbesprache auf Bilder angewiesen ist, so wird sie immer wieder in eine Art »Sichtbarkeit« transformiert. Ohne visuelle Präsenz könnte die Werbung als »Sprache« kaum erklingen. Hier kommt die erwähnte Sichtbarwerdung der »unsichtbaren Gemeinheit« ganz zum Vorschein. Dies alles bedeutet weit mehr als lediglich eine Senkung des »guten Geschmacks«. Vielmehr handelt es sich dabei um ein regelrechtes Einsaugen der Sprechakte – als Akte des menschlichen Daseins – durch das kapitalistische Wettbewerbssystem, was wiederum die Umwandlung der Ontologie

10 Ch. Türcke, »Erregte Gesellschaft«, S. 50.

11 Die Herausgeber Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda in ihrem Vorwort zu: Leon Battista Alberti: »Della Pittura – Über die Malkunst«. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002, S. 24. Die entsprechende Passage bei Alberti findet sich ebd. (53–54), S. 151–155).

12 Ch. Türcke, »Erregte Gesellschaft«, S. 50.