

IM SCHATTEN DES FOTOGRAFEN ODER DIE KUNST DES ERINNERNS

Am Freitag, den 25. Oktober 1946, kommt es im Moral Science Club des King's College der Universität Cambridge, England, zu einer Begegnung, die Jahre später zu einer spannenden, wenngleich vornehmlich in Kreisen der Philosophie ausgetragenen Kontroverse führen wird. Bertrand Russell hatte Karl Raimund Popper eingeladen zu einem Vortrag im Gibbs Building, einem neoklassischen Gebäude aus dem 18. Jahrhundert: Weißer Kalkstein, hohe Fenster, Erker und Holzgetäfelte Räume, die damals, kurz nach dem Krieg, nur sporadisch durch Kamine beheizt wurden. Ebenfalls anwesend ist der Vorsitzende des Clubs, Ludwig Wittgenstein. Und obwohl Popper und Wittgenstein nahezu zeitgleich in Wien aufgewachsen waren, sind sie sich bis dahin nie begegnet. Tatsächlich wird es auch das einzige Treffen von Russell, Wittgenstein und Popper bleiben: Die drei berühmtesten Philosophen ihrer Zeit kommen in ihrem Leben nur einmal zusammen - an diesem herbstlichen Abend also in Cambridge, in einem spärlich erwärmten Seminarraum.

Eine philosophische, prominente Versammlung demnach, und im Protokollbuch findet

sich später der nüchterne Satz: „Die Zusammenkunft war ungewöhnlich spannungsgeladen.“ Der Gastredner, Karl Popper, sprach zum Thema „Gibt es philosophische Probleme?“ - Allein das schon eine Provokation des einladenden Russell? Schließlich war bekannt (und es musste Russell bekannt gewesen sein), dass Wittgenstein eine solche Vorstellung klar ablehnen dürfte. Wittgenstein hielt philosophische Probleme für sprachliche Zauberspielchen, für einen Ausbund intellektueller Arroganz. Das wiederum nannte Popper blanken Unsinn. Es gebe in der Welt grundlegende moralische Probleme, und die könne und müsse man bezeichnen. Es kommt, wie erwartet: Wenige Minuten, nachdem Popper seinen Vortrag begonnen hatte, unterbricht ihn der ungeduldige Wittgenstein, und der folgende Wortwechsel wird zur Legende.

Wortwechsel?

Wittgenstein ist nachgerade bestürzt und schon gar nicht gewohnt zuzuhören. Er referiert. Etwas selbstvergessen und in sich gekehrt und offenbar, um seine Argumentation zu unterstreichen, greift er sich einen Feuerhaken aus dem viktorianisch flackernden Kamin, manche sagen: einen rot glühenden Feuerhaken, und fuchelt damit herum. Schließlich fragt er seinen Gast, rhetorisch versteht sich, ob es denn seiner Ansicht nach moralische Grundsätze gäbe, die er hier anführen könne. Etwas, was jeder verstehen müsse. Er möge ihm mal so eine allgemeine moralische Regel nennen, die von Wert wäre. „Man soll einen Gastredner nicht mit einem Schürhaken bedrohen“, antwortet Popper - woraufhin Wittgenstein dünnhäutig, verschnupft und wortlos aus dem Raum stürmt und den ganzen Abend nicht zu sehen ist.

So zumindest, hier verkürzt, die Ausführungen in Poppers Autobiographie, die rund zwei Jahrzehnte nach seiner Begegnung mit Wittgenstein veröffentlicht wird. Eine Anekdote nur? Sicher. Als Karl Popper 1994 stirbt, kocht die Geschichte wieder hoch. Hat es sich tatsächlich so abgespielt? Der englische Philosoph Peter Geach, als Student seinerzeit im Gibbs Building dabei, erklärt, Poppers Darstellung sei glatt erfunden. Von Anfang bis Ende falsch! Sir Karl - ein überheblicher Lügner? An Augenzeugen von Rang mangelt es nicht. Der junge Georg Kreisel etwa, ein Mathematiker,

der 1966 in die Royal Society aufgenommen wird; (Sir) John Violett, studiert in Cambridge und wird einmal Richter am Hohen Gerichtshof Großbritanniens; die Philosophen Stephen Toulmin, Michael Wolff und Peter Munz und einige mehr. Der Neuseeländer Munz beginnt sogar sein Buch *Our Knowledge of the Search of Knowledge* mit dem Schürhaken-Zwischenfall. Er erinnert sich an einen glühenden Gegenstand, den ein wütender Wittgenstein einem leicht konsternierten Popper unter die Nase hielt.

Tatsächlich ist der Feuerhaken so ziemlich das einzige, was den Erinnerungen von gut zwei Dutzend Zuhörern gemein ist. Ob Wittgenstein damit lediglich seine Argumentation plastisch unterstrich oder Popper damit wild drohte, bleibt ungewiss. Auch über den Verlauf der Diskussion scheiden sich die Geister. Die Schilderungen weichen in wesentlichen Punkten voneinander ab. Hat Popper tatsächlich so etwas wie eine Schürhaken-Regel aufgestellt? Jeder erinnert sich - irgendwie - anders. Und natürlich ist uns so etwas nicht wirklich fremd. Sich richtig zu erinnern: gelegentlich eine Kunst. Die besondere Ironie dieser kleinen Geschichte ist, dass die widersprüchlichen Darstellungen des Geschehens allesamt von Leuten stammen, die sich professionell mit der Theorie der Erkenntnis befassen, mit dem logischen Denkvermögen und dem Versuch, Wissen zu schaffen und Wahrheiten zu bestimmen - und sie nicht zu vergessen.

Der Mensch ist bekanntlich ein Mängelwesen: Die ungeheure Komplexität der Welt, der (möglichen) Ereignisse, Reize und Zustände verlangt es geradezu. Ein total recall bleibt unmöglich (nur amerikanischen Blockbustern vorbehalten) und wäre vielleicht sogar gefährlich. Sich dagegen an nichts zu erinnern, sicher auch. Schon kognitiv sind uns Grenzen gesetzt. Das muss unweigerlich Einfluss auf jedes soziale Leben nehmen, und im Laufe der Geschichte haben sich daher sehr verschiedene Formen, ja: Kulturen und Systeme entwickelt, die auf je eigene Weise zum Gedächtnis der Gesellschaft beitragen. Das geht funktional betrachtet weit über das schlichte Vermögen hinaus, sich an bestimmte Dinge zu erinnern und andere zu vergessen. Auch die Kunst - und in Form der Fotokunst ist das ist

der eigentliche Gegenstand dieses kleinen Essays - ist ein besonderer, auf eigene Art operierender Teil dieses Gedächtnisses.

Dass die Speicherung von Erfahrungen sich mitunter schwierig gestaltet, wurde anekdotisch angesprochen. Eine schöne Illustration, die den gesellschaftlichen Nutzen der Reduktion von Komplexität vor Augen führt, findet sich in der Fabel „Von der Strenge der Wissenschaft“ des Argentiniers Jorge Luis Borges. In dieser Geschichte werden die Kartografen eines Reichs aufgefordert, eine möglichst getreue Karte des Landes anzufertigen. Nach einigem Hin und Her und langen Sitzungen präsentiert eine Kommission schließlich das überaus präzise Ergebnis und rollt eine Karte im Maßstab 1:1 aus. Sie bedeckt das ganze Land, Punkt für Punkt - und ist so unhandlich wie faszinierend nutzlos. Um so einen Zustand zu vermeiden, entwerfen die Wissenschaften ihre eigenen, aber eben hoch-reduktiven Karten, die zentrale Dinge hervorheben und überzeichnen (und andere völlig außen vor lassen): Theorien. Theorien sind im Kern nichts anderes als Landkarten. Ihr Zuschnitt, ihr Maßstab und die Wahl ihrer Elemente und deren Relationen macht ihren Wert aus als Vorschlag, Wirklichkeit zu bewältigen. Und sie tun das mit einem besonderen Verständnis von Zeit: der Vorläufigkeit. Wissen, so zumindest das zentrale wissenschaftstheoretische Verständnis, bedarf der permanenten Überprüfung und Neujustierung über den Versuch, allein vorläufig akzeptierte „Wahrheiten“ zu testen und womöglich zu widerlegen. Das wissenschaftliche Gedächtnis, wenn man so will, steht jeden Tag auf dem Prüfstand. „Ein guter Wissenschaftler“, meinte der Ethologe Konrad Lorenz dazu, „verspeist zum Frühstück eine Theorie. Am besten, seine eigene.“

Diese wissenschaftlichen Gedächtnisstrukturen in Form von (labilen) Theorien im Durchlauferhitze empirischer Analysen sind so ziemlich genau das Gegenteil von dem, was Religionen ausmacht. Ein „vorläufiger Glaube“ macht wenig Sinn. Wohl aber vereinnahmen Religionen Zeit auf andere Weise. Etwa kennen die meisten Religionen das, was man heute „Schlüsselereignisse“ nennt: Die Kreuzigung oder Christi Himmelfahrt zum Beispiel, die Auswanderung des Propheten Mohammed von Mekka nach Medina oder den Geburtstag Buddhas. Entsprechende Festtage

sind zeitliche Orientierungen, so wie viele andere religiöse Traditionen und Rituale, sei es, dass sie den Kalender ordnen oder bestimmte Zeremonien. Und natürlich transzendieren Religionen auch Zeit, wenn sie etwa ein ewiges Jenseits kennen oder die Vergebung von Sünden. Nebenbei bemerkt, findet sich gelegentlich so etwas wie ein topographisches religiöses Gedächtnis: Man denke nur an die in Bayern allgegenwärtigen Kruzifixe - eine einzige, permanente Erinnerung.

Damit soll anhand der Wissenschaft und der Religion nur skizziert werden, was die Soziologie, konkret die Systemtheorie mit Talcott Parsons als Latent Pattern Maintenance bezeichnet: Die Funktion von sozialen Systemen, (kulturelle) Muster zu erzeugen, zu erhalten und gelegentlich zu verändern. Etwas hölzern wird dafür häufig der Begriff der Struktur benutzt. Solche Strukturen, die auch andere gesellschaftliche Systemen auf je spezifische Weise produzieren - die Wirtschaft, die Politik, das Recht usw. -, werden hier metaphorisch als gesellschaftliches Gedächtnis verstanden. „Geld“ beispielsweise manifestiert Regeln des Tauschhandelns (und gibt ihm eine Zukunft), „Macht“ Möglichkeiten politischer Interessen, „Gesetze“ die Chance friedlichen Zusammenlebens. Und die „Liebe“ ist ein besonders schönes, bindendes Gedächtnis des Systems Familie. In einem derart breiten Ordnungsmuster festigen sich die bislang denkbaren Zustände und Erfahrungen als Vorschläge, eher so als anders zu entscheiden, um im Rahmen einer prinzipiell offenen Zukunft handlungsfähig zu bleiben.

Allen Gedächtnissen ist dabei gemein, dass sie spezielle Mechanismen benötigen, die Komplexität verringern: Scripts, Prototypen, Schemata, cognitive maps. Sie erlauben überhaupt erst, anschlussfähige Erfahrung zu bilden und praktisch zu sein: In der Regel verbindet der Mensch das, was er wahrnimmt (auch das „Neue“), mit seinen vergangenen Erfahrungen, Wahrnehmungen, Routinen und Bildern und produziert damit Vorstellungen und Assoziationen, die je nach Kultur variieren mögen. Solche schemageleiteten Attribute und Präferenzen sind auch ein Stück weit flexibel, um der operativen Komplexität moderner Gesellschaften gerecht zu werden. Gedächtnisse oszillieren gewissermaßen zwischen Verharren und Erneuern. Und, um der

Argumentation etwas vor zu greifen: Es sind dann Schlüsselereignisse wie der 11. September, die den Horizont des Denkbaren, das Potenzial des Imaginären derart drastisch erweitern (obwohl, zugegeben, Hollywood ähnliche Szenarien schon kannte), dass sie selbst wiederum - als Ereignis - zum Symbol des Zeitenwandels werden, ihn beschleunigen oder gar erzwingen und bezeichnenderweise eine eigene Erinnerungskultur erfahren. Ein weiteres Beispiel wäre der Kniefall Willy Brandts vor dem Ehrenmal für die Toten des Warschauer Ghettos: Eine Geste, deren Kraft das Bild Nachkriegsdeutschlands im Ausland ungemein verbesserte. Anders gestaltet sich die Erinnerung an prägende Ereignisse, wenn sie zeitlich oder räumlich weiter diffundieren, etwa der Mauerfall und die deutsche Wiedervereinigung.

Viele andere solcher (ge-)denkwürdiger, nicht-alltäglicher Vorgänge ließen sich hier anführen. Öffentliches Erinnern mag dann vornehmlich Geschichtspolitik sein, also eine soziale Praxis in Form gedenk-staatlicher Ikonographie. Das Foto der amerikanischen Soldaten, die während der Schlacht von Iwo Jima im 2. Weltkrieg die US-Flagge hissen, wurde sofort als Briefmarke gedruckt (bis heute mit rund 137 Millionen Stück die US-Marke mit der höchsten Auflage), für die Anwerbung von Kriegsanleihen genutzt und brachte dem Fotografen Joe Rosenthal 1945 den Pulitzer Preis ein. Tatsächlich scheint sich Staatlichkeit überall auf der Welt schon immer (auch) auf Identitätsschablonen und kollektives Erinnern zu stützen - wobei man ähnlich wie Religionen einen kalendarischen Takt vorgibt, Gedenkstätten errichtet, narrationstaugliche Schlüsselereignisse bemüht und erinnerungswürdige Preise vergibt. Dass in den modernen Massengesellschaften eine solche Erinnerungspolitik gelegentlich auch Geschichtsdiskurse provoziert, Geschichte geradezu verhandelt wird, führt uns unmittelbar zu den Medien und ihrer Rolle im Selbstgespräch der Gesellschaft.

Medien dienen vornehmlich dazu, gelungene Kommunikation wahrscheinlicher zu machen. Vermutlich ist uns angesichts der Allgegenwart von Medien und ihrem alltäglichen Einsatz oft nicht bewusst, wie unwahrscheinlich erfolgreiche Kommunikation tatsächlich ist.

Sprache, beispielsweise, ist eine höchst spannender Versuch, eigentlich unverständliche Geräusche und Laute in Sinn zu verwandeln. Sie ermöglicht zunächst die Verständigung unter Anwesenden - und die zeitgleiche Kontrolle, ob der Versuch gelungen ist und Anschlusskommunikation erlaubt. Hinzu kommt (was die Komplexität der Welt enorm steigert): Sprache „erfindet“ die Negation, die Benennung von Dingen, die nicht existieren. Erst durch Sprache wird also das Unsagbare sagbar, so paradox das klingen mag. Und das hat, was unmittelbar auf der Hand liegt, eine wichtige Folge auch für die Kunst: Auf den Plan tritt nunmehr die Fiktion (und die Lüge). Ein Unterschied zwischen Fiktion und Realität kann erst mit der Sprache benannt werden.

Die Schrift wird angesichts ihres offenkundigsten Merkmals, die Kommunikation unter Abwesenden wahrscheinlicher zu machen, vorzugsweise als Verbreitungs-Medium gefasst. Das ist einerseits richtig. Andererseits aber ist sie zunächst allein eine Gedächtnisstütze: Sie dient anfangs vorzugsweise der mündlichen Kommunikation z. B. von Priestern als Stütze, komplexere Texte korrekt vorzutragen. Erst mit dem Buchdruck mit beweglichen Lettern ändert sich das; jetzt rückt tatsächlich die Verbreitung von Inhalten in den Mittelpunkt. Zudem werden nun (mit etwas Verzögerung) Bibliotheken gegründet als Infrastruktur eines dann öffentlichen und nicht nur den Priestern vorbehaltenen kollektiven Gedächtnisses, das nicht länger angewiesen ist auf die Fähigkeiten einzelner, sich zu erinnern. Schrift limitiert also grundsätzlich und in ganz unterschiedlichen Kontexten die Chance des Vergessens - weshalb z. B. die schriftliche Fixierung von Pflichten und Rechten im Vertragswesen so verbreitet ist. Schrift „sortiert“ dadurch unsere Vorstellung von Zeit vollkommen neu: Sie unterscheidet folgenreicher als die Sprache zwischen Vergangenheit und Zukunft. Schriftlich kann sogar noch ein Toter reden, im Testament.

Freilich kommt das nicht ohne Preis. Was schon im Mündlichen angelegt ist, steigert die Schrift: Das Risiko der Täuschung, weil eine Kontrolle durch Anwesende (wie von Angesicht zu Angesicht) nicht unmittelbar erfolgt. Das betrifft nicht nur das Verstehen, sondern auch die Glaubwürdigkeit und den Sinn des Kommunikationsangebotes. Mit anderen

Worten: Gesellschaften, die Zeichen und Symbole zur Verständigung nutzen, belasten sich zugleich mit dem Problem des Missbrauchs. Um dem entgegen zu wirken, werden nun Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit moralisch belohnt - und bleiben doch immerfort wandkende Gestalten, wie man mit Blick auf die Fake-News-Diskussion einwerfen mag. Für die Literatur ist es sogar Voraussetzung, dass ihre Texte nicht konsenspflichtig sind (wie z. B. Nachrichten): „Man liest“, so Daniel Kehlmann, „und kann dabei nie den Verdacht loswerden, daß das Gelesene nicht stimmt.“ Es muss aber prinzipiell möglich bleiben. Umberto Eco hat daher einmal von einem Fiktionalvertrag gesprochen zwischen der Literatur und ihren Lesern: Man kann ihre Geschichten als Illusion oder als Imitation aufnehmen; sie können stimmen, müssen es aber nicht. Aber sie müssen stimmen können - wie gesagt: in der Literatur.

Die elektronischen Massenmedien steigern die bislang skizzierten Probleme. Wieder eröffnet, einerseits, die Unterbrechung des unmittelbaren Kontaktes und die einfache, nun massenhafte Verbreitung enorme Freiheiten und ein Übermaß an Kommunikationsmöglichkeiten. Durch das in der Technik offenkundige, für alle sichtbare Konstruktionsprinzip drängt sich, andererseits, der Manipulations- und Verblödungsverdacht noch stärker auf. Und es entstehen Programme, die die Täuschung inkorporieren, einbauen: Die Unterhaltung geht davon aus, dass ihr Motiv bekannt ist und auch, dass ihre Inhalte „nicht wirklich“ stimmen. Am weitesten treibt es die Werbung. Einmal abgesehen von der Schleichwerbung operiert sie mit der offenen, unverhohlenen Persuasion und Täuschung. Von Verdacht weit und breit keine Rede.

Demgegenüber ist es Aufgabe des Journalismus, die Selbstbeobachtung der Gesellschaft zu erlauben und ihr solche relevanten Themen zur Selbstvergewisserung zur Verfügung zu stellen, die nicht willkürlich aus der Luft gegriffen sind. Diese Themen sind die Module eines schnell operierenden Informations-Systems. Die Nachrichten dieses Systems gründen auf einem besonderen Informationsbegriff, den der Überraschung: Information ist ein „Unterschied, der einen Unterschied macht“, wie es der Soziologe Gregory Bateson markant formulierte. (Das einzige, was im Fall der Wie-

derholung einer Information neu ist, ist die Wiederholung.) Journalismus ist also eine besondere Form der Realitätskonstruktion und kann beschrieben werden über die Selektionen, die er vornimmt, über die Prinzipien, die seiner Publizität zugrunde liegen. Denn im Zeitalter der elektronischen Massenmedien wird die Selektion als solche beobachtet. Warum berichten Journalisten so - und nicht anders? Entsprechend wird auch für das System selektiert, etwa durch Öffentlichkeitsarbeit, die Journalismus und seine Entscheidungen nachgerade simuliert. Und entsprechend öffnen sich alle Türen des Zweifels und der Verschwörungstheorie. Gefälschte Nachrichten gibt es schon länger. Schließlich waren die Amerikaner schon Ende der 1960er Jahre nicht auf dem Mond. Oder?

Für die Argumentation hier ist wichtig, dass es dabei nicht um eine Verzerrung der Realität geht, wie man meinen könnte. Denn das würde ja eine objektive, konstruktionsfrei beobachtbare Realität voraussetzen. Wie könnte man überhaupt unverzerrt von Realität berichten? Medien referieren auf Wirklichkeiten - und bilden sie nicht eins-zu-eins ab. Wirklichkeiten, die ihren Rezipienten die parallele Konstruktion, die Synchronisation zumindest ähnlicher Welten erlauben. Ansonsten wäre das „Selbstgespräch der Gesellschaft“, wie Niklas Luhmann es fasst, schlicht unmöglich. Sonst redete man vollkommen aneinander vorbei. Das setzt Vertrauen voraus, z. B. in die Professionalität, die Überparteilichkeit von Nachrichtenjournalismus und ähnliche Tugenden, die man nicht mit vorgehaltener Pistole einfordern kann. Was passiert, wenn ein solcher Realitätsbezug (warum auch immer) nicht mehr unterstellt wird, lässt sich längst schon nicht nur in den Echokammern des Internets beobachten, sondern auch in den Town Halls des amerikanischen Kernlandes, wenn Donald Trump redet. Und andernorts.

Zuletzt kommt hinzu: Journalismus als System, das mit der Unterscheidung von Information und Nicht-Information arbeitet, hat ein Gedächtnis, das die Gegenwart im Grund gar nicht kennt! Wenn die Information in dem Augenblick zur Nicht-Information wird, in dem sie konsumiert wird (eine Nachricht, etwa, wird gelesen), dann ist das Hier-und-Jetzt eigentlich nur ein sehr flüchtiger Über-

gang von der Vergangenheit in die Zukunft. Nachrichten konstituieren sich allein über ein Vorher-Nachher, sie kennen nur zweierlei: den Zustand des Systems vor ihrem Bekanntwerden, den Zustand danach. Die Realitätsvergewisserung über (elektronische) Medien ist also enorm anspruchsvoll, wenn man nach ihrem Beitrag zur Erinnerungskultur einer Gesellschaft fragt. Tatsächlich haben sich dann besondere Formate entwickelt: u. a. der Historienfilm für die Unterhaltung, die Dokumentation für das Nachrichtenwesen. Und hier kommt schließlich, meine ich zumindest, die Kunst ins Spiel.

Kunst ist eine besondere Art, die Welt zu beobachten und sich ihrer zu vergewissern. Im Gegensatz zu allen anderen Funktionssystemen der Gesellschaft, legt es die Beobachtung durch das System Kunst aber darauf an, beim Beobachten beobachtet zu werden. Als Beobachtung zweiter Ordnung will sie also im Prozess ihrer Wirklichkeitskonstruktion selbst wahrgenommen werden. Nicht etwa vom Ergebnis her, wie der Journalismus, der zumindest behaupten muss, Wirklichkeit abzubilden. Kunst verweist zwar auf Realität, trägt aber immer eine offen fiktionale Komponente vor sich her, einen Doppelsinn, auf den sie verweist. Das ist ihr Prinzip. In gewisser Hinsicht ähnelt Kunst also der Werbung, die ihr Motiv auch nicht verbirgt: Niemand ist so naiv zu glauben, das, was da abgebildet oder ausgestellt wird, sei die Wirklichkeit. Freilich muss gleich eingewendet werden, dass es Grenzfälle gibt: „Ist das Kunst, oder kann das weg?“ - eine schöne Phrase, die wohl auf die irrtümliche Entfernung einer „Fettecke“ von Joseph Beuys in der Düsseldorfer Kunstakademie zurückzuführen ist. Kunst muss kommuniziert werden.

Damit können wir die naheliegende Frage „Was ist Kunst?“ durch die Betrachtung kunstspezifischer Kommunikation ersetzen. Im Mittelpunkt steht dabei, was Luhmann eine „Provokation des Betrachters“ nennt: Kunst stellt zur Schau, was sie unterscheidet. Sie antizipiert dabei, dass sie abgelehnt wird oder angenommen im Sinne der Akzeptanz der Beobachtungshaltung. Was dem aber folgt, liegt nicht mehr in den Händen des Künstlers oder der Künstlerin. Konsens kann nicht befohlen werden. Das hat Kunst indes mit anderen gesellschaftlichen Kommunikationssystemen

gemein. Nur beim Paten kann derartiges eingefordert werden. Nur die Mafia macht „ein Angebot, das nicht abgelehnt werden kann“. Stehen, wie wir gesehen haben, Kommunikationssysteme dabei immer im Verdacht, etwas zu verbergen, so trifft das allerdings nicht auf die Kunst zu (sie steht allenfalls im Verdacht, nichts zu bedeuten): Im Unterschied zu den Nachrichten etwa dürfen Kunstwerke ambivalent und mehrdeutig und fiktional sein. Es geht auch nicht um eine konkrete Darstellung (es sei denn, aus rein ästhetischen Gründen), sondern allein darum, die Differenz zu beobachten, die ein erster Beobachter (der Künstler oder die Künstlerin) einem zweiten Beobachter anbietet. Die muss nicht sonderlich offenkundig sein, sie mag schwer zugänglich sein - oder frappant offensichtlich. Dabei kennt die Kunst, was den Zugang erleichtern würde, im Gegensatz zu allen anderen gesellschaftlichen Systemen nicht die stereotype Zeichenverwendung (wie der Buchdruck oder die Wirtschaft). Nur unter bestimmten Bedingungen wird das Stereotype - wie bei Andy Warhol - Stil. Und natürlich beziehen sich Epochen, Kunstsequenzen und Serien episodenhaft aufeinander. Regelmäßig aber sind Kunstwerke Unikate.

(Was, nebenbei bemerkt, den schöpferischen Charakter der Herstellung von Kunstwerken ausmacht.) Wozu sonst all die Museen?

Nun bin ich kein Kunsthistoriker. Deshalb kann ich hier auch nur vermuten, dass es immer schon Aufgabe der Kunst war, in ihrer Differenz von Realität und Werk das Allgemeine im Besonderen erscheinen zu lassen - mit unterschiedlicher Akkuratess und allen Grautönen des Vagen. Religiöse Darstellungen, die Schlachtenmalerei, die Porträts des Biedermeiers, die Imitation der Natur: Sinnbilder des Glaubens, der Erhabenheit, der wirtschaftlichen Prosperität eines ganzen Zeitalters und mehr - und allenfalls, wenn überhaupt, „Gänsefüßchen-Wirklichkeiten“. Zur wohlfindlichen Erbauung der Betrachter? Vielleicht hat man sich im Biedermeier schon gefragt, warum der Künstler diese Perspektive anbietet - und andere nicht. Und womöglich hat man das sogar als Zumutung empfunden.

Das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, so Walter Benjamin 1936, verändert durch das Potenzial der massenhaften Reproduktion die kollektive Wahrnehmung künstlerischen Schaffens. Zwar widmet sich Benjamin vor-

nehmlich dem Film, seine Thesen betreffen aber auch die Fotografie. Die hat ihren künstlerischen Anspruch bereits im 19. Jahrhundert angemeldet, findet jedoch wohl erst mit László Moholy-Nagy Mitte der 1920er Jahre breitere Beachtung. Vor allem aber entwickelt sich über die moderne Drucktechnik in der Weimarer Republik eine ausgesprochen visuelle Zeitungskultur: Die illustrierten Zeitschriften bahnen einem neuen Fotojournalismus den Weg und führen zu einem Aufschwung in der Zeitungsbranche.

Dieser Fotojournalismus hat ausgesprochen dokumentarischen Charakter und steht sofort im Verdacht, das visuelle Gedächtnis der Gesellschaft zu strukturieren. Medientheoretisch vermittelt das Bild dem Journalismus eine neue Authentizität - schließlich geht mit der Schrift, wie wir gesehen haben, sofort der Manipulationsverdacht einher. „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“, sagt das Sprichwort: die Verknüpfung des Fotojournalismus mit dem schriftlichen journalistischen Bericht erhöht, latent zumindest, Glaubwürdigkeit. Medienpraktisch sind es dann die kompakten Kleinbildkameras, die dem Fotojournalismus eine neue Mobilität erlauben. Tatsächlich werden nun Geschichten und Kontexte fotografisch geschildert, die bislang keine bzw. kaum visuelle Darstellung erfuhren. Berühmt wird z. B. das einer Fotoserie entnommene Foto Migrant Mother von Dorothea Lange, das 1936 in der Nähe von Los Angeles aufgenommen wurde und als eines der einflussreichsten Fotos der Geschichte gilt. Denn natürlich geht es nicht um das Schicksal der Fotografierten und ihrer Kinder, jedenfalls nicht primär. Das Foto verweist hoch-emotional auf das Elend unzähliger Wanderarbeiter und ihrer Familien in jener Zeit. Es ist ein Appell.

So nähert sich das Bild einem Kernmerkmal, das wir für die Kunst bestimmt hatten: der Abstraktion; eine hinter dem Bild liegende Wirklichkeit wird thematisiert. Allerdings bleibt noch eindeutig die aufklärerische Absicht der Bildaussage im Vordergrund. Auch Bertolt Brecht hatte z. B. in der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung der Weimarer Republik ein Mittel gegen die Verschleierungsphantasien der Bourgeoisie gesehen; die Fotografie diene nicht der Verdunkelung von Tatbeständen, sondern der Darstellung von Wirklichkeit. Eine solche, politisch inspirierte Perspektive muss dann eigentlich die künstlerische Idee jeder

fiktionalen Komponente ablehnen. (Es sei denn, man denkt schon konstruktivistisch an die eigene Wirklichkeit.)

Tatsächlich können Fotos Zusammenhänge auf frappante, unvergessliche Weise fassen. Das ikonische Foto etwa von Robert Capa, aufgenommen im spanischen Bürgerkrieg im September 1936, das einen republikanischen Soldaten im Augenblick seines Todes erfasst, ist ein machtvolles Symbol der tausend- und millionenfachen menschlichen Tragik im Krieg. Freilich versucht man durch die Bearbeitung des Fotos schon früh mit ästhetischen Veränderungen die Prägnanz der Aussage zu steigern (ohne sie zu inszenieren). Dorothea Lange entfernt aus ihrem Bild einen Daumen, der die Linienführung stört. Das berühmte Foto eines vietnamesischen Mädchens, das durch Napalmbomben schwer verletzt wurde, ist aus perspektivischen Gründen für die Publikation enger geschnitten worden. Und es geht auch unfreiwillig: Die elf Fotos, die Life 1944 von der Landung der Alliierten in der Normandie veröffentlicht, wirken allesamt verwackelt. Das vermittelt eine starke Dramatik. Zuerst hieß es, der Fotograf (wieder Robert Capa) habe in dem Feuergefecht zu heftig gezittert. Tatsächlich aber waren die Fotos seinerzeit in einem Londoner Fotolabor beschädigt worden. Gezittert hat Capa nach eigenen Angaben freilich auch.

Wann eigentlich sind Fotos authentisch? Nie, würde ich sagen. Denn für den Betrachter oder die Betrachterin, und darauf kommt es an, bleibt immer eine Ungewissheit. Weder Authentizität noch Konsens kann als gesichert gelten. Auch nicht, dass Authentizität oder Konsens überhaupt möglich wären. Die Digitalisierung und die digitale Bearbeitung in der modernen Fotografie steigern dieses Unge- wisse noch - bis sie alle Regeln der visuellen Wahrnehmung aufheben und die Wirklichkeit, mit der der Fotograf operierte, allein eine Frage des Anspruchs wird: journalistisch und dokumentarisch oder künstlerisch?

Für die Fotokunst kommt mit der Digitalisierung hinzu, dass jetzt beobachtet wird, wie der Künstler oder die Künstlerin (vermutlich) seine oder ihre Wirklichkeit, die man ohnehin nicht kennt, noch im Nachhinein bearbeitet! Da tritt also ein Fragezeichen 2. Ordnung auf den Plan, das in den üblichen Metaphern des

Konstruktivismus eigentlich gar nicht mehr zu fassen ist. Die Digitalisierung hat demgegenüber den Fotojournalismus in eine neue Krise der Repräsentation geführt. Man stelle sich vor, ein Foto tauche auf, das Donald Trump in den Armen einer Schönheit zeigt, die nicht seine Ehefrau ist. Fake News?

Für Dorothea Lange und Robert Capa und viele andere Fotojournalisten stand der dokumentarische Charakter ihrer Arbeit sicher im Vordergrund. Insofern spielen ihre Fotos eine wichtige Rolle in der Erinnerungskultur zumindest der westlichen Welt. Mit der Digitalisierung verliert die Fotografie aber ihren Glaubwürdigkeitsvorsprung und reiht sich ein in die Liste der Medien, die unter universellem Verblödungsverdacht stehen. Und von dieser Liste kommt man nicht mehr herunter. Von Dokumentation oder Erinnerung keine Rede. Unerwartetes, etwa in Form von Konfrontationen mit dem bislang Nicht-Beobachteten, oder Grenzüberschreitungen in der Kriegsberichterstattung, laufen fortan unter „Gänsefüßchen“-Realität, auf die man im Nachhinein sowieso keinen „wirklichen“ Zugriff hat. Sie muss, nebenbei bemerkt, immer im Kontext beurteilt werden: durch z. B. die Glaubwürdigkeit des Publikationsorgans, durch die Vielfalt ähnlicher Zugriffe auf ein und dasselbe Ereignis und mehr.

Anders stellt es sich für die Fotokunst dar. Mit der Digitalisierung betritt sie in gewisser Hinsicht die Geschichtsschreibung. So sie denn will. Nun kann sie erstmals, ohne die Regeln der Einzigartigkeit sowohl des historischen Ereignisses als auch des künstlerischen Werkes zu verletzen, solche Selektionsentscheidungen zur Beobachtung anbieten - glaubhaft anbieten -, die sich auf historische Entwicklungen oder Schlüsselereignisse beziehen. Kunst, hatten wir gesagt, stellt einen eigenen Weltzugang zur Schau. Die Beobachtung zweiter Ordnung kann aber nur dann wirklich interessant sein, wenn der Entscheidung des Künstlers oder der Künstlerin ein Mindestmaß an Kontingenz zugrunde lag: Wenn er oder sie wirklich eine Wahl hatte, alle Freiheiten, und wirklich eine Entscheidung bezüglich des Doppelsinns treffen musste. Alles andere ist Schnapschuss.

Mit der Digitalisierung öffnet sich der Fotokunst also gewissermaßen eine Nische in der

Erinnerungskultur, die vor Jahrhunderten den Bildhauern vorbehalten war. Ein Foto von der Entdeckung Amerikas? Im analogen Zeitalter allenfalls dem making-of von 1492 entnommen. Die Erstbesteigung eines Berges? Schema. Jeder weiß, wie Gipfelsiege aussehen. Heute kann man dasselbe Ereignis nicht nur auf eine vollkommen unerwartete Weise ästhetisieren, es kann auch glaubhaft versucht werden, dem historische Gedächtnis mindestens eine neue, hinreichend komplexe Perspektive, ein neues Muster anzubieten und vielleicht sogar aufzuräumen mit festgefahrenen Schemata. Wohlgemerkt aber ein historisches Gedächtnis, das am Ende des Tages nicht der Künstler oder die Künstlerin verhandelt und ordnet, sondern der Beobachter oder die Beobachterin. Das allerdings, immer, im Schatten des Fotografen.

TEXT: PROF. DR. KLAUS KAMPS

seit 2014 Professur für Kommunikation und Medienpolitik an der Hochschule der Medien in Stuttgart.

Literatur

Benn, W. (1980, erste Fassung 1935). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In W. Benjamin, Gesammelte Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 431-469.

Edmonds, David J. & Eidinow, John A. (2001). Wie Ludwig Wittgenstein Karl Popper mit dem Feuerhaken drohte. Eine Ermittlung. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt.

Kehlmann, D. (2016). Kommt Geister. Frankfurter Vorlesungen. Berlin: Rowohlt.

Lethen, H. (2014). Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit. Berlin: Rowohlt, 4. Aufl.

Luhmann, N. (1996). Die Realität der Massenmedien. Opladen: Westdeutscher Verlag, 2. Aufl.

Luhmann, N. (1997). Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Bd. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.