

Bilder der Beschleunigung

Sehr geehrte Damen und Herren

An einem überaus regnerischen, gewittrigen Tag des Jahres 1843, irgendwo zwischen Maidenhead und der Grafschaft Devon, steckt ein alter, fast siebzjähriger Herr den Kopf aus dem Fenster: genau neun Minuten lang. Freilich, es ist kein gewöhnliches Fenster, und dieser Akt des Aus-dem-Fenster-Schauens, eher so etwas wie ein Selbstversuch: jenem heroischem Akt vergleichbar, den der besagte Herr als junger Mann unternommen, und der darin bestanden hatte, dass er sich auf der Überfahrt von Dover nach Calais am Mast des Schiffs festbinden liess: einzig um das tosende, stürmische Meer zu sehen, mit seiner Gischt, dem Schaum und der Luft, die ein eigenes drittes Element zwischen Wind und Wellen ist. Auch wenn der siebzjährige Joseph Mallord William Turner nun nicht mehr ganz so rüstig und verwegen ist, so hat doch seine visuelle Neugierde keineswegs nachgelassen, ja, korrespondiert seinem körperlichem Alterungsprozess eine fast reziproke Verjüngung des Blicks – und so ist, was er, den Kopf aus dem Abteifenster der Great Western Railways herausgestreckt, sieht, so fremd und andersartig, dass jenes Bild, das ihm entspringt und das nüchtern die Umstände seiner Entstehung vermerkt ("Regen, Dampf, Geschwindigkeit"), im Umfeld der zeitgenössischen Malerei ganz und gar einzigartig dasteht.¹

Aber wer kennt das heute nicht? Man fährt an einem Sonntagabend auf einer Autobahn, sagen wir der A81, Richtung Heimat – die Lastwagen sind nicht unterwegs – so mit etwa 160/170 km/h auf der Überholspur, man fühlt sich irgendwie leicht untermotorisiert, es wird dunkel, es beginnt zu regnen, die Abstände werden noch dichter, die Welt jenseits der Windschutzscheibe, die in Amerika > Screen< geheissen wird, verwandelt sich in Echtzeit in den Monitor einer Jupitersonde beim Eintritt in die Atmosphäre: **Regen, Dampf, Geschwindigkeit**. Dass man sich dabei in akuter Lebensgefahr befindet, wird subjektiv nur marginal wahrgenommen, das ästhetische Vergnügen scheint es wert zu sein.

Als ich vor etlichen Jahren meinen Kollegen Tomas Zander zum ersten Mal besuchte, kam ich zu einem Landschaftsmaler ins Atelier, der in seinen Bildern die aperspektivische, impressionistisch-prätachistische Visur „Turnerischer“ Prägung mit zentralperspektivisch-geometrisierenden Raumkörpern konfrontierte und kombinierte. Damals wusste ich weder von seiner Vergangenheit als Bildhauer und Plastiker noch ahnte ich etwas von seiner Existenz als praktizierendem ‚Mail-Artist‘. Doch schon bei dieser ersten Begegnung schienen mir diese Landschaften unbekannt Bodenschätze zu bergen und seither erlebte ich in einem beständigen Dialog, wie sich seine Arbeit bis zur hier und heute präsentierten Ausstellung teils explosiv und krisenhaft, aber auch überraschend konsequent entwickelt hat. Und darüber möchte ich Ihnen etwas berichten.

Die geradezu ausufernde Erweiterung des Landschaftsbegriffs in Zanders Malerei war der erste Schritt, den ich beobachten konnte, ähnlich den auch sprachlich immer beliebter werdenden Verbindungen dieses Begriffs, wie: Stadtlandschaft, Medienlandschaft, Gesichtslandschaft, Seelenlandschaft usw., und gemeint ist eigentlich immer so etwas wie räumliche Strukturen mit einer gewissen Selbstbezüglichkeit. 1992 erfuhr diese, bei Tomas Zander latent schon lange vorhandene, verschärfte Wahrnehmung von Strukturen eine unberechenbare, katalytische Beschleunigung mit der Anschaffung einer aktenkoffergrossen, etwa vier Kilo schweren Maschine. Es muss Liebe schon vom Hörensagen und erst recht beim ersten Knopfdruck gewesen sein, und wahrscheinlich war der Mail-Artist Zander zunächst der Verführbarere, doch der gleichnamige Maler zeigte auch schon bald nur noch schwache Gegenwehr.

Es war eine Copy-Camera, d.h. eine digitale Camera mit integriertem Drucker, in diesem Fall einem Thermodrucker, wie er auch meist in Telefaxgeräten verwendet wird. Diese Copy-Camera stellt eine Art digitale SW-Polaroid-Camera dar, die, im Gegensatz zu herkömmlichen Kopiergeräten, auch dreidimensionale Szenarios wiederzugeben vermag, entweder aufgerastert in 16 Graustufen, oder als reine harte SW-Darstellung. Dafür stehen die drei Betriebsmodi: BLACKBOARD (für normale SW-Darstellung), WHITEBOARD (für die invertierte SW-Darstellung) und SCENERY (für Graustufendarstellung) zur Verfügung, die der Ausstellung auch den Titel gaben. Diese Trilogie von Begriffen umreisst sozusagen symbolisch das Dreieck zwischen den beiden Zuständen des binären Codes digitaler Wandlungen einerseits und der Apotheose eines innerhalb dieser Pole wiederauferstehenden Bildes andererseits. Ich komme darauf zurück!

Dieses Gerät ist eigentlich ein merkwürdiger Irrläufer und markiert im Niemandsland zwischen analoger und digitaler Welt so etwas wie ein Missing Link: Der ausgewachsene CCD-Chip* in seinem Inneren reiht es doch eindeutig in die High-Tech-Welt der siliziumdominierten Apparate, doch alles andere, der Fax-Drucker (eine Technik der 50er Jahre), das Design (eher einem historischen Science-Fiction Film entsprungen) und die langsame Software altertümeln auf liebenswerte Art. Dieses Gerät ist weit von jeder "Echtzeit" entfernt und produziert aufgrund seiner gemächlichen zeilenweisen Abtastung hochinteressante räumliche Streckungen und Stauchungen bei bewegten Motiven. Aber für ein unverzerrtes Portrait beispielweise muss man etwa 10 Sekunden ganz still sitzen, wie zur Gründerzeit der Photographie. Insgesamt also eine Maschine, die, gemessen am "normalen" utilitaristischen Stand der Dinge, eigentlich schon 1990, bei ihrer Markteinführung den Charme des Futuristischen Manifests von 1909 ausstrahlte.

Jedoch: BLACKBOARD, WHITEBOARD, SCENERY, dazu noch ein heller/dunkler Regler, wie bei jedem Kopierer, das genügt Zander um zur Sache zu kommen und viel mehr, als nur alten Wein in "Neue Medien" zu schütten. Zwar steht seine Maschine im Vergleich zu derweil existierendem digitalem Equipment zur Bildverarbeitung, wie etwa eine Lilienthalscher Flugapparat im Verhältnis zu einem Linienjet da, aber gerade diese hardware-betonte Grundsituation stimuliert wirklich grundsätzliche Erfahrungen, die speziell an den Übergangszonen und Grenzen zwischen Welten gemacht werden können, hier insbesondere zwischen analoger und digitaler Welt.

Und so kam, was kommen musste: In Konstanz war zeitweise kein Faxpapier mehr erhältlich. Tomas Zander verbrauchte einfach alles mit seiner Junggesellenmaschine, mit der ein Mythos der Moderne angerührt ist: die abstrakt und lichtgewordene Zeugungskraft. Stoisch wickelte sie meterweise ihre Bilderrolle ab, während der Besitzer ihr nimmermüde neues optisches Futter vor die Linse setzte. Ich glaube er hat wenig ausgelassen. Ganz besonders angetan hatte es ihm wohl auch eine gefundene Kiste mit Ausschussbildern einer Photofirma. Scheinbar konnte er gerade hier, in der Pandora-Büchse der Bilderhölle trivialster, hochprivater Selbstdarstellungen des kleinsten gemeinen Nenners von Hobby-photographen, besonders fette Beute machen. Hatte nicht schon Francis Bacon provokant for-muliert, er finde manchmal ein Amateurpolaroid aufregender, als einen Cezanne? Übrigens verdanken wir diesem Fund das Titelbild der Ausstellung (das Paar mit den Hüten. Ich denke der Datenschutz ist gewährleistet ...).

In manischen Schüben waren zusätzlich auch die schon vorhandenen Kopien erneut Gegenstand weiterer Kopierdurchgänge. Dieses iterative Kopieren erscheint mir wie ein Leitmotiv der Moderne und zeigt sich als "Feedbackschleife" in den verschiedensten Kontexten, fast wie ein Naturgesetz. Natürlich war auch seine bisher entstandene Malerei als fast unerschöpflicher Quell immer neuer Scans nicht ausgenommen, und gerade hier verästelte sich der Stamm von einer Kopiegeneration zur nächsten in immer formelhaftere Landkarten der eigenen Malerei, auf der sich das scheinbar vertraute Terrain eher wieder in Regionen mit vielen weissen Flecken verwandelte.

All diese Mutationsvorgänge genauer zu beschreiben soll hier nicht meine Aufgabe sein. Aber einige anregende Reizworte zum fraktalen Charakter dieses prozesshaften Geschehens will ich doch geben:

Muster und Raster, Materie und Kraft, Zeichen und Rhythmus, Resonanz und Schwingungsmuster, Organismus und Gewebe, Überlagerung und Interferenz, morphische Felder und Zellen, Wellen und Teilchen, Zeichen und Textur, Erinnerung und Vergessen, Reduktion und Redundanz usw.; Sie merken schon: Hier geht es um einen zentralen Begriff der Mediengesellschaft: Information.

Norbert Wiener, der Vater der Kybernetik, definiert sie sogleich durch das was sie nicht ist: "Die Information ist weder Masse noch Energie. Information ist Information." „Folglich ist sie die dritte grundlegende Dimension der Materie“ (Zitat Paul Virilio). Sehr, sehr viel später wird Gregory Bateson, einer der ersten, der die Information als einen allgemeingültigen Begriff betrachtet, ergänzen: " Die Information ist eine Differenz, die eine Differenz erzeugt."²

Dazu noch ein sehr verkürzter Blick zurück in die Geschichte: Wahrscheinlich waren die ersten nicht sprachlichen und irgendwie über den Augenblick hinaus gespeicherten, kommunikationsfähigen Datenstrukturen auch Kopien, nämlich Abdrücke und Spuren, also ganz analoge, bildhafte Relikte vom wirklichen Leben. Und vermutlich haben sich aus diesen bildhaften Spuren auch die ersten abbildhaften Darstellungen entwickelt (Höhlenmalereien etc.) und aus diesen wiederum sehr viel später über symbolische Abkürzungen Bild- und Keilschriften bis zu den Lautschriften der Neuzeit. Diese analoge Informationscodierung muss heute jedes Schulkind lernen. Der Phänomenologe Vilem Flusser hält vor allem das Aufrollen der Bilder in Linien oder Zeilen für den entscheidenden Durchbruch bei der Erfindung der Schrift und beschreibt die kognitiven Stadien dieser Entwicklung mit den Begriffen "Magisches Bewusstsein" für die von Bild-Szenen geprägte Menschheitsgeschichte der prä-schriftlichen Periode und "Historisches Bewusstsein" für den Zustand nach der Schrifterfindung. (Ich zitiere:)

"Dieses Bewusstsein hat nicht etwa sofort über das magische gesiegt, es hat es mühsam und langsam überwunden. Die Dialektik zwischen Oberfläche und Linie, zwischen Bild und Begriff, hat als Kampf begonnen, und erst spät haben die Texte die Bilder aufgesogen. Die Griechische Philosophie und die jüdische Prophetie sind Kampfansagen der Texte gegen Bilder: Plato z.B. verachtet die Bildermache-
rei, und die Propheten eifern gegen die Idolatrie. Erst im Lauf der Jahrhunderte begannen Texte (Ho-
mer und die Bibel) die Gesellschaft zu programmieren, und das historische Bewusstsein blieb in
Antike und Mittelalter das Kennzeichen einer kleinen Elite. Die Masse wurde weiter von Bildern
pro-grammiert, obwohl diese Bilder zunehmend von Texten infiziert wurden; sie verharrte sozusagen
im magischen Bewusstsein, blieb > heidnisch <". (Z. Ende)³

Er konstatiert dann im Folgenden bereits wieder eine Verflüchtigung des *Historischen Bewusstseins*
und sieht eine Art *posthistorische Klimaveränderung* heraufziehen, indem er schreibt: "*Mit diesem
Schritt zurück aus den Texten ins Technobild ist ein neuer Grad von Verfremdung erreicht worden:
> der Glaube an Texte < (an Erklärungen, an Theorien, an Ideologien) geht verloren, weil sie, wie
einst die Bilder, als > Vermittlungen < erkannt werden*".

Und damit finde ich jetzt endlich wieder den Anschluss an den Copy-Cyberonaut Tomas Zander, der
uns in dieser Ausstellung eine Art Schwellenwerterlebnis verschafft. Gerade er – als Maler– versteht
es, die Signale seiner kleinen, unbemannten Sonde, die er auf Erkundungsfahrt in seine/unsere
Le-benswelt, aber zugleich auch in einen transanthropologischen Raum schickt, so zu transformieren
und zu verdichten, dass sie zu wirklichen Bildern werden. So bewegt er sich auch in einer Art > inter-
aktiver < Geselligkeit mit seinem "Freitag der Technobildwelt" zwischen den wuchernden Zeichen,
durchaus mit dem Instinkt eines Eingeborenen der Postmoderne. Die manische Hyperproduktivität sei-
nes Bildermotors muss sich schließlich doch der ästhetisch ordnenden Wertung eines Malers
un-terwerfen. Denn natürlich kommt da hinten nicht meterweise Instant-Kunst heraus, aber diese
be-schleunigte Art des Bildermachens hat, wie jede andere auch, ihre speziellen ästhetischen Implika-
tionen, mit denen sich der Künstler herumschlagen muss. Zur eigentlichen künstlerischen Arbeit gehört
in diesem Fall schon das Erfinden einer plausiblen Verwaltungs- und Organisations-
struktur seiner riesigen Sammlung von Copy-Scans. Erst in einer Art flexiblen Datenarchitektur wird diese Sammlung
mehrschichtig begehbar, kommen interne Assoziations- und Informationsströme in Gang, verästeln
sich wie Gedanken und Erinnerungen; und erst dann, wenn diese Konstruktion funktioniert, kann eine
Ausstellung wie diese entstehen, die Ihnen in vielen Be-, Um- und Überarbeitungen etwas aus dem In-
neren des Bild- und Zeichenreaktors berichtet. Denn eines teilt sich schon beim ersten Hinsehen mit:
diese Bilder sind Zerfallsprodukte einer konventionellen Abbildungssituation. Hier und da erkennen
wir noch Reste eines Ausgangsmaterials, doch zumeist sind nur noch Spekulationen möglich. Die oft
balkenrasterartig-streifige vertikale Fragmentierung suggeriert hohe Geschwindigkeit und unterstreicht
den multiplen, sequenziellen Charakter der Arbeiten. Auch zwischen den Einzelbildern der Tableaus
entstehen merkwürdige Familienverhältnisse, eine Logik des Stammbaums, der Genealogie, ein drama-
tisches Spiel von Ähnlichkeiten, Derivaten, Hybriden und deren Fortpflanzung über Generationen,
wir ertappen uns beim herumzappen in diesen > Monitorwänden <, eine prozessbedingte Unruhe scheint
sich zu übertragen. Die weitgehende Farblosigkeit entrückt uns weiter aus der vertrauten, bunten, farb-
codifizierten Welt. Nein, es sind nicht einfach beschleunigte Bilder, es sind Bilder der Beschleunigung.
"Das ganze sichtbare Universum", schreibt Baudelaire im Jahr 1859, "ist nur ein Magazin von Bil-
dern, denen die Imagination entsprechenden Rang und Platz anweisen muss".⁴ Doch, was ist, wenn
die Imagination keinen Platz mehr anweist, sondern selbst zugewiesen bekommt, beispielsweise von
einer herrschaftsgeilen Kommunikations- und Unterhaltungsmaschinerie? Oder umgekehrt: Was ist,
wenn die Imagination keinen Platz mehr anweist, weil sie das einfach nicht mehr kann, weil es keine
Weltbilder mehr gibt, sie längst im elektronischen Informations-Smog aufgegangen sind?
Bleiben noch: BLACKBOARD, WHITEBOARD, SCENERY, also "Weltmodi"? Also Betriebszustände
einer neuer Beschaulichkeit, die sich dabei zusieht, wie sie sich selbstoszillierend auflöst?

Und hier komme ich auf das vorhin angesprochene Schwellenwerterlebnis zurück: Obwohl, oder viel-
leicht gerade weil alles, was hier zu sehen ist, auch Anschluss hat an die traditionsorientierten Kunst-
formen der Gegenwart – also *kein* High-Tech in Low Brains, *keine* Computer, *keine* endlos
parametrisierbare Software, *keine* Mäuseschiebereien, *keine* Touch-Screens und Graphiktablets und
was einem aus der Waffenkammer der "Neuen Medien" noch so alles einfallen mag - gerade deswe-
gen, weil hier alles aus einer analogen Disseitigkeit heraus operiert und doch den digitalen Keim, den
binären Code, wie einen Infekt in sich trägt und auf ihn verweist, sind diese Arbeiten so berührende
Grenzgänger. Niemand hat die kulturgeschichtliche Brisanz der Analog-Digital-Metamorphose schön

ner beschrieben als Martin Burckhardt, deshalb darf ich ihn auch zum Schluss dieser Betrachtungen zitieren:

*"NULL UND EINS". Es ist ein Irrtum zu glauben, dass der binäre Code wesentlich mathematischer Art sei, nur weil er sich dieser Zahlen bedient. Tatsächlich sind die Null und die Eins nicht wirklich Zahlen, sondern Philosopheme, die mit Ihrer Zahlennatur eine Art Tarnkappe übergezogen haben; philosophische Larven, die in dem Masse, in dem sie frag- und gedankenlos gebraucht werden, eine Art Schläferdasein führen, **in Zeiten des Umbruchs** jedoch in sonderbar verwandelter, metamorpher Gestalt hervortretend...) Vor diesem Hintergrund gewinnt nun die Frage, was > Digitalisierung < bedeutet und was eine Analog-Digital-Wandlung ist, eine sehr viel schärfere Kontur. Wenn ich die Stimme eines Menschen (also das, was eine frühere Zeit als **summa**, als "Seele des Menschen "aufgefasst hat) digitalisiere, so ist diese Übersetzung in die Logik der Null und der Eins kein blosser Abbildungsprozess, sondern beschreibt einen Akt der symbolischen Vernichtung, eine Vernichtung indes, welche den Zweck verfolgt, den vernichteten Stimmkörper in zeichenhafter, digitaler Form wieder aufstehen zu lassen. (...)*

*Dies ist nun, strukturell betrachtet, exakt jener Prozess, den ich zuvor als die geheime Triebkraft des perspektivischen Bildes herausgestellt habe: jenes semiotische **Rinascimento**, welches, im **Kenotaph** des perspektivischen Bildes, Natur dekonstruiert, um sie als zweite Natur wiederauferstehen zu lassen. In der Tat, auch der Computer ist ein solcher Kenotaph, ein leeres Grab, in dem meine Natur, mein digitalisierter Stimmkörper, wiederaufersteht - ganz zum Zeichen geworden, und reiner als je zuvor, *bigger than life*.(...) Dies ist – begreift man die Geschichte des Räderwerks und des perspektivischen Bildes als eine Art geschichtlicher Prophetie – ganz fraglos ein Ereignis von ungeheurer geschichtlicher Wucht, ein Ereignis, in dessen Anfängen wir uns erst bewegen. (...)"*

Sehr geehrte Damen und Herren

Ich erlöse sie nun, nicht jedoch, bevor ich nicht noch einen Satz zu dem grossen schwarzen Quader losgeworden bin, der diese Ausstellung nebenbei auch zur Installation macht: Eigentlich war das einmal Zanders Dunkelkammer, sein *Darkroom*, um das mal etwas zweideutiger zu formulieren. Rein theoretisch genügte ein pixelgrosses Loch in der schwarzen Folie, um von Vielen von uns hier im Raum ein auf dem Kopf stehendes Bild ins Innere dieses Quaders zu projizieren: eine Camera Obscura. Doch Tomas Zander enttäuscht – für diesmal – unsere voyeuristische Neugier – wir müssen draussen bleiben – aber er hinterlässt uns ja die Ausstellung. Und einen Sarkophag. Oder Kenotaph. Jedenfalls gibt es da drinnen Strom, aber mehr kann ich Ihnen auch nicht sagen.

- 1 Martin Burckhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit, „Die Entfernung der Welt“
- 2 Paul Virilio: Die Eroberung des Körpers
- 3 Vilem Flusser: Die kodifizierte Welt, MERKUR Apr.78
- 4 Charles Baudelaire: Die Herrschaft der Imagination, Bd.4,S. 194
- 5 Martin Burkhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit, „ Der Körper des Zeichens

*CCD-Chip = Charge Coupled Device, reihenweise angeordnete photoelektrische Elemente, die Bildvorlagen in "Pixeln" darstellen, der kleinsten Einheit elektronischer Bilder.