

Ästhetische Wahrheit und Dokumentarkunst

Auszüge aus: Ludger Schwarte, Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder, 2015.

ÄSTHETISCHE WAHRHEIT

Mit ästhetischer Wahrheit kann die spezifische Weise des Ausdrucks gemeint sein, z. B. ein Stil, der Wahrheit enthält, oder ein Modus, der eine andere als die Aussagewahrheit zur Geltung kommen lässt.

Mit der Wahrheit von Kunstwerken wurde in der historischen Diskussion zumeist die Art bezeichnet, wie sie etwas täuschend echt darzustellen vermochten (Zeuxis, Naturalismus), wie sie das Wesentliche oder Charakteristische trafen (Hegel, Romantik, Heidegger), oder wie sie Ähnlichkeiten zu suggerieren oder aufzuzeigen verstanden.

Aristoteles

Aristoteles sprach der Kunst eine philosophische, auf das Allgemeine, Wahrscheinliche und Notwendige gehende Wahrheit zu:

„Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit [...]. Es (ist) nicht Aufgabe des Dichters mitzuteilen, was wirklich geschehen *ist*, sondern vielmehr, was geschehen *könnte*, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit (*eikos*) oder Notwendigkeit (*anankaion*) Mögliche.“

Wenn dieser Gedanke triftig ist, nicht nur für das Dichterische in einem weiten Sinne, sondern für ästhetische Darstellungsformen, insofern sie einen anderen Anspruch erheben und einen anderen Fokus produzieren – unabhängig davon, ob sie etwas Fiktives oder etwas Nichtfiktives zum Inhalt haben –, so lässt sich folgern, dass es zwei verschiedene ästhetische Wahrheitsansprüche in piktoralen Wahrheitsprozeduren gibt: eine historische und eine künstlerische. Denn ausgehend von Aristoteles' Auffassung ist es auch als die Aufgabe der Künste beschrieben worden (besonders in der französischen Kunsttheorie, wo vom *Vrai-Semblable* die Rede ist) das Wahrscheinliche darzustellen; *die aus Notwendigkeiten und den Erfordernissen des Scheinens abgeleitete Möglichkeit der Wahrheit*.

Eine Mindestanforderung an ästhetische Darstellungen wäre dann neben der Kohärenz und Glaubwürdigkeit, *die Allgemeinheit des Scheinens herzustellen, als Möglichkeitsmodus, im Gegensatz zum Wirklichen, Besonderen. Über die bloße Ähnlichkeit mit dem konkreten Wahren hinaus kann die Anschaulichkeit des Scheins auch eine höhere Wahrheit im Sinne der Evidenzerzeugung beanspruchen*.

Käte Hamburger hat dies als reine Spekulation abgetan und die Möglichkeit einer spezifisch ästhetischen Wahrheit grundsätzlich negiert, da Kunst interpretiert werde und aus ihrer Sicht Wahrheit und Interpretation inkompatibel seien. Folglich müsse der Versuch, Kunstwerke hinsichtlich ihrer Wahrheit zu interpretieren, widersprüchlich bleiben und scheitern. Hans-Georg Gadamer hat demgegenüber die „Verschiedenheit des Wahrheitsanspruches, der von ihnen erhoben wird“, unterstrichen. Man könnte Hamburger auch entgegenhalten, dass Kunst einerseits zunächst erfahren und dann interpretiert wird und dass andererseits aus der Interpretationsbedürftigkeit der Kunst noch nicht folgt, dass Kunstwerke eine wenn auch unzugängliche Wahrheit enthalten.

Theodor W. Adorno

Adorno will sogar angesichts des kulturindustriell-wissenschaftlichen Verblendungszusammenhanges nur in der Kunst ein Wahrheitspotential gelten lassen. Den Wahrheitsgehalt der Werke nennt Adorno die Kristallisation der Geschichte in den Werken, als fortgeschrittenstem Bewusstsein:

„Der Wahrheitsgehalt der Werke ist nicht, was sie bedeuten, sondern was darüber entscheidet, ob das Werk an sich wahr oder falsch ist, und erst diese Wahrheit des Werkes an sich ist der philosophischen Interpretation kommensurabel und koinzidiert, der Idee nach jedenfalls, mit der philosophischen Wahrheit.“ Viele Kommentatoren haben diese Idee einer „Wahrheit an

sich“, die mit der philosophischen Interpretation koinzidiere, für dunkel und fragwürdig abgetan. Adorno legt nahe, dass damit vor allem der Umgang mit künstlerischen Techniken und Materialien gemeint sein könnte, die ein Werk als gleichzeitig geschichtsgeladen und avanciert ausweisen. „Als Materialisation fortgeschrittensten Bewußtseins [...] ist der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke unbewußte Geschichtsschreibung.“ Diese Position läuft bei Adorno bekanntlich meist darauf hinaus, diejenigen Werke besonders wahr zu finden, die Strukturmerkmale aufweisen (Brüche, Dissonanz, Schwärze etc.), die zu seiner Philosophie passen. Adornos Konzeption einer inneren Durchbildung, einer Logik des Materials, einer ästhetischen Struktur bzw. Konstellation usw. zielt darauf ab, kunstspezifische Gestaltungsmerkmale in den Blick zu bekommen; doch wo dies gelingt, liegen entweder das jeweilige Kunstwerk qualifizierende oder allgemeine Strukturprinzipien von Kunstwerken vor, aber keine Kennzeichen für Wahrheitsgehalte von Bildern.

VERIFIKATION

Bilder können nicht nur Situationen festhalten, die sich vor dem Auge, vor der Linse, in der Welt zutragen; sie können auch nicht nur auf etwas verweisen oder Anweisungen zur Herstellung von etwas geben, das anschließend außerhalb des Bildes zu sehen wäre. Es gibt auch Arten von Bildern, die etwas zu zeigen vermögen, für das es in der Realität kein Gegenstück gibt, das man folglich nicht mit bloßem Auge anschauen könnte, dessen Anschaulichkeit jedoch nicht deswegen schon fiktional oder eine rein imaginäre Möglichkeit zu nennen wäre, weil sie eine Sichtbarkeit von etwas Realem herstellen, die außerhalb des Bildlichen nicht angetroffen werden kann. Beispiele hierfür sind: Skelette, Röntgenaufnahmen, MRT-Aufnahmen, Zeitlupen, Zielphotos sowie ein Großteil künstlerischer Bilder, insbesondere Malereien. *Mit der von diesen Bildarten entfaltenen Visualität kommt etwas Neues in die Welt. Sie zeigen etwas Unvergleichliches, Unvordenkliches, nur Sichtbares, das Aufschluss gibt über die Wirklichkeit*.

Neben der Korrespondenz- und der Ereignistheorie und den Theorien zur ästhetischen Wahrheit gibt es daher noch mindestens eine vierte Möglichkeit, über Wahrheit nachzudenken. Es ist ungewiss, ob es für diese Frage Vorläufer im Sinne einer theoretischen Tradition gibt. In dieser vierten Variante wird nicht die Wahrheit einer Aussage festgestellt, es wird kein Wahrheitsgeschehen bezeugt und keine subjektive Wahrheits Erfahrung ausgelöst; vielmehr kommt hier die Wahrheit selbst zum Vorschein.

Wenn ich der Wahrheit selbst ins Gesicht sehen könnte, dann wäre sie keine Entsprechungsrelation und kein Entbergungsgeschehen. Was kann ich über die Wahrheit selbst wissen? Wenn die Wahrheit selbst mir in bildhaft-körperlicher Gestalt vor Augen tritt, kann ich mich zu ihr verhalten, sie erfahren, bezweifeln, untersuchen. Gibt es tatsächlich Phänomene, angesichts derer ich zu ahnen beginne, was die Wahrheit als solche (in der Realität) ausmacht?

Wenn man diese Wahrheit herstellen kann, nämlich im Modus des Bildes, dann kann man, in Abgrenzung zu Foucaults „Veridiktion“ von einer Verifikation sprechen: eine hergestellte, vorgezeigte Wahrheit. Sie benötigt keinen Sprechermut, sondern stellt etwas in die Welt, das diese intuitiv, anschaulich und damit verständlicher macht. Diese Verifikation wäre damit weniger das Beibringen von Gründen, um etwas für wahr zu halten, als vielmehr *die Exposition von etwas als Wahrheit, die Transformation von etwas in eine pikurale Evidenz*.

Das Pikturale: Artefakte, Farbgebilde, Bildlinge

Wird ein visuelles Objekt erst dadurch zu einem Bild, dass ein bildbewusster Mensch es anschaut und darin etwas zu erkennen vermeint? 1991 konstatierte Oliver R. Scholz: „Entscheidend ist nicht die Beschaffenheit der Gebilde.“ Wie entscheidend auch immer – mir scheint, dass die Gebilde jedenfalls zur Erklärung des Bildersehens nicht, wie bislang, gänzlich vernachlässigt werden sollten. Denn die Beschaffenheit der Bilder, die Gestaltbarkeit des Visuellen, ist jedenfalls nicht ganz unerheblich, wenn es gilt, das Bildersehen zu verstehen, weil sonst nicht deutlich wird, worin sich dieses von Formen imaginativen Sehens unterscheidet, die nicht an ein spezifisches Objekt gebunden sind.

Bild-Dinge: Edmund Husserl

Dass das Bildersehen von der Begegnung mit einem bildgebenden Artefakt ausgelöst wird und an diese Wahrnehmungssituation gebunden bleibt, hat bereits Husserl bemerkt und zunächst in Notizen aus dem Jahre 1898, später in den Göttinger Vorlesungen 1904/1905 zu einem dreigliedrigen Bildbegriff ausgearbeitet.

Aus Husserls Sicht sind Bilder Objekte, die sich auf bestimmten Bildträgern aufdrängen.

Wird das Bildobjekt in der normalen Lage des Bilddinges als das Gemeinte, als ein nichtillusionäres „Fiktum“ gesehen, dann ist es nicht mehr möglich, dahinter das Bildding, das raue Papier oder die farbbesprenkelte Leinwand zu sehen, sondern unsere Aufmerksamkeit gilt vor allem dem Bildobjekt. Wenn wir sagen, eine Photographie sei misslungen, meinen wir nicht das so oder so gefärbte Papier, sondern das, was darauf zu sehen ist. So jedenfalls erscheint es Husserl, der daraufhin die folgenreiche Unterscheidung zwischen „Bildgegenstand“ (Bildträger), Bildobjekt (gesehene, darstellende Struktur) und Bildsujet (das Dargestellte) trifft. Aus dem Bildsubstrat, in dem bei passender Ausrichtung das zu ihm gehörende Bildobjekt erscheint, auf das es hinzeigt, wird somit ein unspezifischer Bildträger.

Obschon die Aufmerksamkeit des Phänomenologen dem Akt des Sehens gilt, der auf das Bildobjekt gerichtet ist, bleibt ihm nicht verborgen, dass „die optische Anordnung von Linien“ zu demjenigen zählt, was etwas zu einem Bild macht. Und zwar nicht schon durch ein subjektives Achten, sondern durch einen perceptiven Widerstreit mit der Umgebung.

Die Wahrnehmbarkeit derartiger optischer Anordnungen hängt von Bilddingen ab. *Nicht geistige Projektionen, sondern Bildlinge gestalten und prägen unser visuelles Weltverhältnis. Sie legen adäquate Wahrnehmungs-, Äußerungs- und Handlungsformen fest. Sie sind kulturelle Tatsachen. Bilder zählen zu den Grundlagen der kulturellen Welt.* Was nun sollte, oberhalb der Differenzierung in Bildding, Bildobjekt und Bildsujet, richtigerweise ‚Bild‘ heißen?

Das deutsche Wort ‚Bild‘ hat, im Gegensatz zu der im Englischen üblichen Unterscheidung zwischen ‚Picture‘ und ‚Image‘, den sehr seltenen Vorteil, nicht zu differenzieren. Es umfasst sowohl das, was wir im Kopf anschauen, wie auch das, was wir uns an die Wand hängen können.

Wenn mit ‚Bild‘ zumindest immer auch das gemeint ist, was eine bildhafte Ansicht bedingt, ist keine Bildtheorie zufriedenstellend, die nicht auch die Eigenschaften von Bildnissen und Bildwerken, von Zeichnungen, Gemälden, Statuen, Photos, Filmen usw. beschreibt. Bisher wird in bildtheoretischen Bemühungen *das Plastische des Pikturalen*, der Körperbau, die Physis, die Statur, die Konstitution, die Figur des Bildes aber geflissentlich, fast schamhaft übersehen.

Eine zufriedenstellende Bildtheorie sollte in der Lage sein zu erklären, 1. wie all diese, sehr verschiedenen Bildformen es vermögen, ein Bildersehen zu erzeugen, 2. wie sich ein Bildobjekt in einem Bildding, z. B. einem Gemälde, verkörpern kann, und 3. welche Eigenschaften von Bildern sie von anderen Dingen, die wir ebenso ansehen, unterscheidbar machen.

LOGIK DER GESTALTUNG

Die Eigenlogik der Bilder hat daher auf der Ebene der Gestaltung von Dingen anzusetzen und nicht erst dort, wo uns eine erkennbare Struktur erscheint. Auch für Theodor Adorno sind Bilder zunächst Dinge. Es sind „Dinge, in denen es liegt zu erscheinen“. Mit dem Erscheinen eines Nichtseienden ist für Adorno ein objektiver Wahrheitsanspruch verbunden, da, was erscheint, auch möglich sein muss.

Dieses Erscheinen nennt Adorno bekanntlich „apparition“. Diese Apparition unterscheidet er vom Erscheinenden wie auch vom Abbild. Eine Zündung, ein Aufleuchten, so muss man Adornos Theorie rekonstruieren, führt bestimmte Dinge in einem immanenten Prozess dazu, eine Erscheinung („apparition“) hervorzubringen, vergleichbar dem Sternenhimmel oder einem Feuerwerk.

Die Konfiguration des Erscheinenden innerhalb dieser Erscheinung nennt Adorno auch Geist. Gemeint ist „die Lichtquelle, durch welche das Phänomen erglüht“ und „die Kraft der Objektivation“, die das Feld der Erscheinung durchzieht und die Erscheinungen konfiguriert. Dieser durch das Artefakt in der Erscheinung evozierten Konfiguration steht dann eine subjektive Erfahrung gegenüber, die ihrerseits Bilder einbringt, die, so Adorno, „nicht Bilder von etwas sind“, und gerade deshalb „kollektiven Wesens“. Bilder sind Versuche, die Apparition, das Aufleuchtende, das Angerührtwerden, zu bannen.

Adorno folgend kann man fünf Ebenen der Bildemergen unterscheiden: vom Ding zur Erscheinung (1), von der Erscheinung zum Erscheinenden (2), vom Erscheinenden zur Konfiguration (3), von der Konfiguration zur Bilderfahrung (4), von der Bilderfahrung zur Abbildung (5). Die Explosion dieser Erscheinung, das Schockhafte, legt das Wesen der Erscheinung als solcher erst ganz frei. Nach Adornos Meinung gelingt dies nirgends unmissverständlicher als in den Bildern von Wols.

Was wir als Abbildung erkennen, beruht folglich auf einem Prozess, in dem ein Ding aus der funktionalisierten Dingwelt hinaustritt und ein explosives Bild erscheinen lässt, d.h. als eine Möglichkeit des Dings zum Vorschein kommt. Gilt dies auch für banale Alltagsphotonos?

Jedem Bildding sind strukturelle Eigenschaften oder Gestaltungsmerkmale zu eigen, die es von anderen Dingen unterscheiden und die auf besondere Weise wirken. Was haben die Bildkomponenten, die zu Standbildern, Tafelbildern, Reliefs, Filmen gefügten Elemente etc. gemeinsam, bevor sie Bildaggregate werden? Warum ist Tony Smiths Skulptur „Die“ *wegen* ihrer Schwärze und *wegen* ihrer kubischen Form ein Bild, ein schwarzer Sarg aber nicht? Anders als bei Kunstwerken ist es in der Regel durchaus möglich, Bilder unabhängig von jeder Interpretation als solchen – durch bloßes Anschauen – zu erkennen.

MATERIALITÄT, DIMENSIONALITÄT, LICHT

Das Bildding (griechisch „eikon“, „plasma“ oder „pinax“, englisch „picture“) ist nicht nur das Substrat einer markierten und gefärbten Darstellungsfläche oder ein beliebiger Träger eines „Bildobjektes“ (griechisch „eidolon“, „eidolon“, englisch: „image“). Vielmehr ist es gekennzeichnet durch strukturelle Eigenschaften wie *Materialität, Dimensionalität und Licht*. Die Materialität zeigt sich oft im Zusammenspiel von Farben und Textur (Raster, Körnigkeit, Pixel), die Dimensionalität als Begrenztheit, Flächigkeit, Plastizität, Voluminosität, das Licht in Beleuchtung, Glänzen und Schatten (oder Lichtverhältnissen relativ unabhängig vom Umgebungslicht). Selbst dort, wo, wie im Falle des vermeintlich digitalen Bildes, das Bild aus nichts anderem generiert wird als einem Zahlenwert, treten diese Parameter zusammen, wenn uns ein Bild vor Augen tritt, wie flüchtig auch immer. Ähnlich wie sich das Geräusch mit dem Gehör verschränkt, sodass sich Klänge und Töne ergeben können, so gehen Farbgebilde aus einer Art Bild-Granulat hervor, das die Sicht affiziert und Sinn erzeugt.

Die Wirkmächtigkeit dieser Struktur, das heißt des aus Materialität, Dimensionalität und Licht zusammengesetzten Bilddinges, lässt sich deshalb weder auf die Attraktivität der Materialien noch auf seine phänomenalen Eigenschaften der Oberfläche reduzieren. Bei wissenschaftlichen Bildern, aber auch bei jeder Urlaubsphotographie ist nicht nur das wichtig, was zu sehen ist, sondern zunächst: dass es sie, als Bildlinge, gibt (So-Sein) und dass sie Handlungsoptionen bereitstellen und Gebrauchseigenschaften anbieten (Affordanz). *Schon hier, in ihrem So-Sein und ihrer Affordanz, und nicht erst im Zeigen, das den Bildern oft im Gegensatz zum Sagen zugetraut wird, liegt die spezifische Wahrheitsfähigkeit der Bilder.*

Bildlinge unterscheiden sich nicht nur durch die sichtbaren Eigenschaften ihrer eventuellen Darstellungsfläche von anderen Dingen, sondern zunächst dadurch, dass sie, als in der Regel dreidimensionale Objekte, die Wahrnehmung affizieren und auf ihre gespannte Bemessenheit, ihre farbvolle Textur, ihr Spielen mit Licht lenken. Dies kann auch durch Profile, durch Tiefen oder durch Beleuchtungseffekte diverser Volumina geschehen. Ein Bildschirm unterscheidet sich von einer reinen Lichtquelle, einer Glühbirne zum Beispiel, indem er den Blick auf sich zieht, Richtungen und Distanzen vorgibt und dabei bestimmte visuelle Eigenschaften hervorkehrt und andere übergeht. Das, was dem Blick dabei zunächst entgeht, kann sich später als wichtiges visuelles Merkmal erweisen. Die hervorgekehrten visuellen Eigenschaften, zum Beispiel die leuchtende Oberfläche, erfasst der Blick als Gestaltung eines Dar-

stellungsraumes, der eine Art Gegenmessung der Situation, in der etwas auftreten kann, vornimmt oder etwas mit anderen Maßen rekonstruiert. Von dieser Gestaltung hebt sich im Falle der Abbildung eine Szene ab, deren optische Eigenschaften dem Sehen vergangener, zukünftiger oder fiktiver Situationen außerhalb des Bildes entsprechen können.

DAS STRUKTUR-/FUNKTIONSGEFÜGE VON BILDDINGEN

Eine solche Struktur aus Materialität, Dimensionalität und Licht ermöglicht mehrere Grundfunktionen. Zusammengefügt veranlassen sie das Sich-Ereignen der Bildlinge in der Wahrnehmung sowie das Sich-Eignen der Bilder für das Bildersehen wie für damit korrelierende Operationen. Sie ermöglichen eine Reihe optischer Vollzüge; sie konfigurieren eine visuelle Kraft, die für Bilder kennzeichnend ist. Verschiedene Komponenten fügen sich in einem Prozess zu einem Bildaggregat zusammen, das als ein Ganzes, eine Gestalt erlebt wird, über Störungen und Brüche hinweg, so wie bei dem aus Leinwand, Projektionsapparat, Projektionsraum und Filmstreifen zusammengesetzten Kinobild. Bilder sind räumlich und zeitlich dimensioniert. Die Physis des Bildes materialisiert sich – aufgrund seiner kontrastiven Struktur – auch bei Monumentalbildern stets temporär, abhängig unter anderem von der Wahrnehmungsökologie (die Gibson analysiert hat), aber auch von der Veränderung des Materials und der Interaktion der Betrachter. Dies kann am besten beobachtet werden, wenn man Akte der Bildherstellung analysiert. Derartige Bildakte, wie man sie auch von kleinkindlichen Kritzeleien her kennt, zielen nicht oder nicht notwendig darauf, etwas abzubilden, sondern gehen in der Explosion der Farben und Formen, im Prozess des Welterschaffens, im Explorieren von Bildtechniken, auf. *Bilder strukturieren (als Dispositiv, Apparat, Bekleidung, Atmosphäre) ihre Wahrnehmung; schon indem das Bildersehen wesentlich ausgerichtet ist auf eine durch Leuchten oder Beleuchtung (Beschattung) begrenzte Materialität.*

Weil Bilder deshalb weder als statische Oberflächen, die plötzlich aus dem Nirgendwo vor uns auftauchen, noch als Mengen visueller Symbole, die eine Bedeutungsintention zusammenfügt, korrekt beschrieben sind, muss die Affordanz bzw. die aus der Struktur eines Bildaggregats hervorgehende Operationalität genauer untersucht werden. Sie bringt sich auf den verschiedenen Ebenen in der Begegnung mit Bildern ins Spiel. Ich schlage vor, dabei vier Funktionen zu differenzieren: Verkörperung, Negation, Abdruck und Bildung.

DOKUMENTARISCHE KUNST

In der zeitgenössischen Kunst hat das Dokumentarische an Bedeutung gewonnen. Angesichts dessen drängt sich die Frage auf, was dabei eigentlich eine spezifisch künstlerische Vorgehensweise sein könnte, denn schließlich gibt es bildliche (vor allem photographische und filmische) Dokumentationen auch in nichtkünstlerischen Bereichen, beispielsweise im anspruchsvollen Journalismus. Ist das Dokumentarische als künstlerisches Genre eine spezifisch künstlerische Art der Untersuchung von Dokumenten, eine künstlerische Verwendungsweise von Dokumenten (beispielsweise eine verblüffende Montagetechnik) oder ist es eine besondere Weise, ein Bilddokument herzustellen auf der Basis einer Sammlung von Quellen und Indizien? Auch könnte man sich fragen, was die Gründe für diese Konjunktur des Dokumentarischen im Bereich der Künste ist: Liegt es an einer Entwertung der ästhetischen Praktiken und künstlerischen Medien, deren Gebrauch früher einmal etwas als Kunst qualifiziert hat, oder liegt es an der in den letzten Jahren zunehmenden Konvergenz von Kunst und politischem Aktivismus, oder ist die Feststellung zutreffend, dass die Kunst das Reservat des Wahren geworden ist?

Die Frage nach der künstlerischen Bedeutung des Dokumentarischen ist für unsere Belange allerdings nachgeordnet. Zunächst muss geklärt werden, welchen Bildern man dokumentarischen Wert zusprechen kann und warum. Denn an der dokumentarischen Bildproduktion und -verwendung lässt sich paradigmatisch erkennen, dass pikurale Evidenz aus dem herrührt, was alle Bilder als solche auszeichnet, und doch nur in einer Teilmenge wirklich zur Geltung kommt.

Alle Bilder, auch solche mit kaum erkennbaren Strukturen oder solche, die gänzlich Fiktives oder Absurdes abbilden, sind Präsentationen (vielleicht genauer: Präsentifikationen) einer Visualität. Jede derartige Visualität enthält auch Informationen über das Aussehen von

etwas Dargestelltem, über sich selbst, über die Situation, in der es steht. Doch eine Information ist noch kein Dokument.

Zunächst sollte der grundlegende Unterschied herausgearbeitet werden, der zwischen einer bloßen Spur, einem Indiz, einer Information einerseits und einem Bild andererseits besteht: Ein Bild kann Spuren, Hinweise, optische Aufzeichnungen und visuelle Informationen enthalten, es geht jedoch darüber hinaus, da es nicht einzelne Spuren, Objekte oder Informationen, sondern *die Wahrnehmung einer Situation* zum Inhalt hat, zum Beispiel das Aussehen eines Objektes in einer bestimmten Sichtweise und nicht nur (wie jene) die Attribution einer Eigenschaft zu einem Objekt.

Der Schattenwurf eines Stabes zeigt den Stand der Sonne an, Fingerabdrücke auf einer Tischplatte lassen auf Ereignisse schließen und liefern Informationen über daran beteiligte Personen. Die Jahresringe eines Baumes sind Indizien seines Alters, aber sie sagen nicht mehr aus als dies. Eine Radiokarbonanalyse kann das Alter eines Gemäldes aufdecken, aber weder das Gemälde noch die Analyse desselben haben deshalb einen dokumentarischen Wert, denn der dokumentarische Wert geht über den Informationswert hinaus: Ein Dokument enthält ein auf strukturierten Annahmen und Anschauungen basierendes Urteil über eine Sachlage, die durch das Dokument etabliert, verifiziert oder authentifiziert wird. Auch ein Bild, das Schattenwürfe und Fingerabdrücke aus einer Perspektive, in einer Situation zeigt, ist noch kein Dokument. Jedes Bild enthält optische Informationen, aber nicht jedes Bild ist ein Dokument.

Ein Dokument kann Informationswerte enthalten, auch wenn es manipuliert oder gefälscht wurde. Die Möglichkeit, dass etwas als Dokument in einem Verifikationsprozess vorgezeigt werden kann, hängt weniger mit der Verwendung bestimmter Techniken wie Stempel, Schrift oder automatische Aufnahme (Photo, Video, Audio) zusammen, sondern vielmehr mit der indexikalischen Relation, die das, was dokumentiert wird, mit der Gegenwart verknüpft, in der es etwas bezeugt oder beglaubigt. Unter bestimmten Umständen kann eine Zeichnung davon zeugen, wie etwas ausgesehen hat; auch ein abstraktes Ölgemälde oder eine aus bekannten Formeln und Zahlenwerten errechnete Visualisierung können als Maßstäbe für etwas entstehen. In der Kunst wird ein Gemälde von Yves Klein beispielsweise als Dokument für ein bestimmtes Blau (IKB) fungieren, in der Astrophysik eine digitale Simulation auf der Basis bekannter physikalischer Formeln (Gravitation, Hydrodynamik, Kernphysik, Strahlung, Magnetismus usw.) für die Emergenz von Galaxien; denn eine Simulation kann als Dokument des Wissens zum Vergleich der daraus resultierenden Strukturen mit dem herangezogen werden, was Teleskope und Weltraumsonden beobachten.

Zwei Thesen bieten sich an, um diesen Umstand zu erklären. Eine pragmatische These höbe darauf ab, dass nichts an sich ein Dokument ist, sondern jede informative Sache aus einer Datensammlung innerhalb einer Überzeugungsrhetorik als Dokument mobilisiert werden kann. Im Unterschied dazu wäre aus realistischer Sicht unabhängig von der jeweiligen sozialen Instrumentalisierung etwas nur dann ein Dokument, wenn es die Wahrnehmung einer Situation auf etwas Wahres oder Falsches darin festlegt und deshalb einige plastische Charakteristika besitzen muss. Ein Dokument muss entsprechend die Wahrnehmung modalisieren, sodass entweder die Existenzbedingungen einer Sache in den Fokus rücken oder die Art, wie es ist, in einer bestimmten Situation zu sein, oder aber die Alternativen zum Bestehen eines Zustandes. Wenn dies richtig ist, so sind folglich alle diejenigen optischen Gegenstände keine Dokumente, die einer expertenhaften Interpretation oder einer weiteren Beglaubigung bedürfen: Präsentation von Gedankengängen (von Sprache, von Kultur), Fiktionen, bloße Illustrationen. Es läge aus dieser Sicht weder nur an der Produktionstechnik noch an der Gewohnheit oder der Erwartungshaltung innerhalb einer sozialen Praxis, dass ein Bild zu einem Dokument wird, denn es könnte sein, dass die Erwartungen fehlgehen oder ein Bild nichts dokumentiert. Aus realistischer Sicht kommt einem spezifischen Bild nur aufgrund seiner Gestaltungsqualitäten in einer besonderen historischen Situation dokumentarischer Wert zu.

THEORIE DES DOKUMENTARFILMS

Die dokumentarische Qualität ist nicht das Gegenteil von Fiktionalität. Entsprechend gehen diejenigen Versuche fehl, die den Wahrheitsanspruch dokumentarischer Bilder durch den

Hinweis auf ihre Konstruiertheit und ihre technischen Analogien zu fiktionalen Bildern zu dekonstruieren suchen.

Deshalb tritt auch Noël Carrol denjenigen Filmtheoretikern entgegen, die behaupten, Dokumentarfilme könnten keine objektive Information über die Welt liefern, weil die Kamera sich für einen Ausschnitt und einen Fokus entscheiden müsse, weil der Cutter Einstellungen wegblende oder einbeziehe, weil, neben dieser Selektivität, viele Verfahren des Dokumentarfilms – wie Rückblenden und Parallelmontagen – zentrale narrative Kunstgriffe des fiktionalen Films seien und weil im Gegenzug Spielfilmregisseure Techniken des Dokumentarfilms wie die zitternde Handkamera und andere Authentifizierungsstrategien übernommen hätten, um Betroffenheit zu erzeugen. Doch, so Carrol, „die Unterscheidung zwischen dem Nicht-Fiktionalen und dem Fiktionalen beruhte zu keinem Zeitpunkt auf den Unterschieden formaler Techniken; also kann man auch die Differenz nicht durch eine Aufzählung gemeinsamer Techniken dekonstruieren“.

Aus Carrols Sicht sind Dokumentarfilme in eine andere soziale Praxis eingelassen als fiktionale Filme. Wenn ein Film als Dokumentarfilm indiziert sei, so habe er sich einem spezifischen Verhaltenskodex verpflichtet, nämlich „einen bestimmten Standard wissenschaftlicher Genauigkeit und die entsprechenden Regularien von Objektivität einzuhalten. Unsere Einschätzungen eines solchen Films hängen deshalb zu großen Teilen davon ab, wie weit der Film diesem Standard und seinen Regularien, denen er aufgrund seiner dokumentarischen Darstellung verpflichtet ist, nachkommt.“

Die Tendenz des Argumentes ist sicherlich richtig, insofern ein Dokumentarfilm denselben wissenschaftlichen Standards unterliegt wie eine geschichtswissenschaftliche Abhandlung oder eine sozialwissenschaftliche Studie. Carrol unterscheidet jedoch nur zwischen fiktional und nichtfiktional, er versäumt es aber, diejenigen Charakteristika herauszuarbeiten, die ein Dokumentarfilm gegenüber anderen nichtfiktionalen, objektiv informativen Filmen auszeichnen. Denn wissenschaftliche Lehrfilme, Visualisierungen von Datenmengen, historische Filmnarrationen erfüllen den Carrol'schen Verhaltenskodex in der gleichen Weise. Im Kontrast zu diesen rein informativen müssen dokumentarische Bildfolgen tendenziell erst herausstellen, dass es das überhaupt gibt, was sie zeigen. Carrol unterschätzt das performative Engagement des Dokumentarbildes ebenso wie seine fiktionalen Anteile.

Auch Eva Hohenberger folgt einer pragmatischen These, wenn sie unterstreicht, dass die Verwendung photographischer oder kinematographischer Kamertechnik quasi automatisch zu Bildern führt, deren ikonische und indexikalische Eigenschaften objektiven Informationswert haben:

„Die aus der Subjektivität der photographischen Technik abgeleitete Authentizität filmischer Bilder, die eine privilegierte Referentialität des Dokumentarfilms begründen soll, gilt entweder für jedes filmische Bild oder für keines. Insofern ist den Realismustheoretikern Bazin und Kraacauer rechtzugeben, die zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen in dieser Hinsicht keinen Unterschied machen. Wenn jede filmische Einstellung ein Dokument dessen ist, was sich zur Zeit der Aufnahme vor der Kamera befunden hat, dann betrifft die Problematik der Indexikalität ebenso den fiktionalen wie den experimentellen Film [...]“

Aus Hohenbergers Worte lösen bestimmte Filme dokumentarische Effekte aus, wenn Zuschauer Filme einer dokumentarischen Lektüre unterziehen:

„Daß Ereignisse von vornherein als Medienereignisse konzipiert und durchgeführt werden, führt also nicht automatisch zur Unmöglichkeit des Dokumentarfilms. Gerade als im pragmatischen Sinn stets aufs neue auszuhandelnde Realitätskonstruktion und soziale Praxis muß er sich in seinen Realitätsbezügen immer wieder neu positionieren. Dabei heißt es auch keineswegs ‚Abschied von der Wahrheit zu nehmen‘ [...], sondern im Gegenteil einen emphatischen Anspruch auf Wahrheit aufrechtzuerhalten, wohl wissend, daß er sich weniger denn je in der Wiedergabe von Sichtbarkeiten realisieren läßt [...]. So stellt sich das „,Dokumentarische“ des Dokumentarfilms“ in der Perspektive heutiger Theoriebildung weder durch die technologische ‚Reinheit‘ der Aufzeichnung her, die dem Filmmaterial als ontologische Qualität eingeschrieben sein soll, noch durch die Dichotomisierung ‚einer falschen Fiktion und einer wahren Dokumentation‘. Stattdessen konstituiert sich der ‚dokumentarische Effekt‘ durch die Erwartungen der Zuschauer und die textuellen Charakteristika der Filme. In diese Situation

der ‚dokumentarisierenden Lektüre‘ eingeschrieben sind nicht nur Kriterien von Referentialität und Authentizität, sondern ebenso die Konstitution von Öffentlichkeit und Probleme sozialer Wissensvermittlung. In einem solchen Rahmen wäre der Dokumentarfilm nun als soziale Praxis neu zu fassen [...]“

Welche Filme aber weisen adäquate „textuelle Charakteristika“ auf? Denn es besteht ein gravierender Unterschied zwischen Filmen, die ich als historische Dokumente (als Teil einer Dokumentensammlung) auswerte (wie den Filmstreifen Raschers), und solchen, die von sich aus „dokumentieren“ (wie die Aufnahmen Germaine Tillions): *Ein Dokument zeugt von einer Situation, verifiziert ein Ensemble von Tatsachen unter intersubjektiv kritisierbaren Bedingungen und richtet die Aufmerksamkeit auf die Relevanz dessen, was es präsentiert.*

Dokumentierende Bilder stehen gewissermaßen selbst ein für die Korrektheit dessen, was sie präsentieren; mehr noch: Sie liefern visuelle Garantien für diese Korrektheit. Gäbe es folglich keine *dokumentierenden* Bilder, so wären wir optischen Informationen ausgeliefert, für deren Verifikation uns keine intersubjektiven visuellen Kriterien und Verfahren zur Verfügung stünden, sondern lediglich Methoden der Interpretation. Des Weiteren ginge uns ohne dokumentarische Bilder auch die Sensibilisierung für die Relevanz eines prekären, weil noch nicht gemeinschaftlich verfügbaren bzw. verbreiteten Wissens ab.

Dokumentarischen Wert kann ein Bild erlangen, wenn wer auch immer es präsentiert, vertrauenswürdig ist, wenn die bildliche Argumentationskette triftig ist, wenn der Modus der Präsentation die Aufmerksamkeit auf deren Wahrheit fixiert und wenn die Genese der Bilder verifizierbar ist.

Was für eine Art von Dokument sind dokumentarische Bilder? Sicher haben sie nicht denselben Status wie notarielle Urkunden oder beglaubigte Zeugnisse. Sie werden nicht in einem performativen Akt als offizielle Dokumente statuiert; obgleich sie nicht von offiziellen Stellen herausgegeben werden, sondern oft in der Absicht der Kritik, wenn nicht gar der Subversion des etablierten Wissens, so ist ihre Glaubwürdigkeit doch nicht ganz unabhängig vom Status der Person, die sie zeigt. Sie sind auch nicht bloße historische Quellen. Denn im Zweifelsfall sind diese Bilder Zeuge und nicht Zeugnis, sie können eine Anklage führen, sie können gegen ihre Produzenten aussagen. Auch etablieren viele dokumentarische Arbeiten ein Wissen und einen Referenzpunkt mit Bezug auf Konflikte in der Gegenwart, sie erfüllen also weniger, wie Jacques Rancière meint, eine „Erinnerungsfunktion“, als dass sie sich für ein Wissen engagieren, das in dem Sinne noch zukünftig ist, weil es erst noch an Substanz gewinnen und sich durchsetzen muss. Genau aus diesem Grund sind Dokumentarfilme nicht nur Zusammenstellungen historischer Quellen in Bildform, sondern, wie Rancière zu Recht (mit Blick auf Filme von Humphrey Jennings) betont, voller ästhetischer, a-signifikanter Momente: „Was also macht dieser ‚Dokumentarfilm‘, dieses Erinnerungswerk, um zu bezeugen [...]? Es reicht keineswegs zu antworten, er zeige ruhige Bilder [...]“. Weil diese Bilder nämlich Bilder eines spezifischen Typs sind: Sie sind nicht einfach ‚Momentaufnahmen‘ des Lebens. Es sind genau jene a-signifikanten Momente, die der spezifischen Ökonomie des fiktionalen Films angehören. Denn eine filmische Fiktion besteht ja aus einer Verkettung von zwei Arten von Sequenzen: Den nach den Regeln der darstellenden, aristotelischen Logik zweckgebundenen Sequenzen, in denen die Handlungen zusammengesetzt werden, und den nicht zweckgebundenen, lyrischen Sequenzen, die die Handlung suspendieren und sich dem Imperativ der Bedeutung entziehen, um einfach ‚das Leben‘ in seiner ‚Banalität‘, in seiner grundlosen, bloßen Existenz zu zeigen [...]. Normalerweise entwickelt eine Fiktion sich durch das Wechselspiel zwischen der Macht der dramatischen Beglaubigung, die an die kausale und rhythmische Verknüpfung der Handlungen gebunden ist, und der lyrischen Kraft, die durch eine Aussetzung von Ursachen und Rhythmus zur Wahrnehmung der Existenz zwingt. Der ‚historische Dokumentarfilm‘ von Jennings entwickelt hier eine spezifische Logik. Er besteht im Wesentlichen aus einer Ansammlung solcher in der Fiktion üblichen Momente der Aussetzung. Gerade durch die Zusammensetzung dieser a-signifikanten Momente bedeutet er die Teilnahme des englischen Volkes an den Aufgaben der universellen Geschichte.“ Kein dokumentarischer Film zeigt einfach nur eine Sammlung von Bildmaterial, eine mit optischen Medien aufgezeichnete Bewegungssequenz. Ein Dokumentarfilm konstruiert eine Episode des Realen, indem er sie mit seinen Filmbildern auf einer Sehmaschine schreibt und einen neuen Sinn pro-

duziert : „Durch seine Bestimmung zum ‚Realen‘ selbst ist [der Dokumentarfilm] befreit von den Konventionen und Wahrscheinlichkeiten der Repräsentation und kann deshalb die Macht des Eindrucks, die Macht der Sprache [...] und die Macht der Montage verbinden, die eine Geschichte und einen Sinn dadurch konstruiert, dass sie sich das Recht anmaßt, die Bedeutungen frei zu kombinieren und die Kraft ihres Sinnes und Ausdrucks zu schwälern oder zu vergrößern.“ Der Dokumentarfilm versteht es, aus einer Nebeneinanderstellung von Stockungen der Fiktion einen Beleg für die Realität zu konstruieren, denn „allein die Fiktion ist aufgrund der Notwendigkeit ihrer Verkettungen in der Lage, dieses Fernbleiben von Begründungen, das die Realität aufzwingt, hervorzuheben. Der Dokumentarfilm erreicht seine menschliche Evidenz nur dann, wenn er sie jenseits ihrer Logik imitiert. Das ist das fiktionale Spiel des Bedeutenden und des Unbedeutenden, das ist seine cinematographische Anwendung auf das Spiel des doppelten Blicks, der die dokumentarische Stärke des Bildes ausmacht. Der Film spricht von der Geschichte, indem er im doppelten Spiel von Begründungen und ihres Fehlens das Inventar seiner Mittel, eine Geschichte zu machen, erstellt.“

Harun Farocki

Mit Blick auf die Filme Harun Farockis betont Rancière, dass der Dokumentarfilm auch in der Lage ist, den Blick auf den Rahmen der Sichtbarkeit zu lenken: „Der Film zeichnet das geschichtliche Ereignis nicht einfach nur auf, sondern erschafft dieses Ereignis [...]. Derselbe Harun Farocki, der uns die geschichtliche Macht der Amateurfilmer von Bukarest zeigt, erinnert uns in seinen anderen Filmen daran, dass das ehrliche Auge der Kamera trotz allem nur das sieht, was man von ihm zu sehen verlangt. Wenn die Alliierten die gut ‚sichtbaren‘ Konzentrationslager auf den Luftaufnahmen, auf denen sie nach zu bombardierenden Industrieanlagen suchten, nicht bemerkt haben, dann liegt das daran, dass das Fenster des cinematographisch Sichtbaren auch und ursprünglich ein Rahmen ist, der ausschließt.“

Diese Bemerkung Rancières lässt auch an andere Arbeiten Farockis denken, in denen er die Rahmung, den Kontext der Produktion und den Einsatz von Bildern auseinandernimmt. Farockis vierteilige Werkfolge „Ernste Spiele“ (2009/2010) beispielsweise dokumentiert unter anderem die zu Ausbildungszwecken in US-Militärstützpunkten eingesetzten Computersimulationen, die realen Kampfgebieten in Afghanistan nachgebildet sind. Diesen Bildern stellt Farocki diejenigen fast identischen Computerspiele entgegen, die das US-Militär zur Traumatherapie einsetzt. Durch die Immersion in die mit künstlichen Bildwelten simulierte Einsatzsituation sollen die vom Kriegsschauplatz im Irak zurückgekehrten Soldaten ihre traumatisierenden Erlebnisse nachvollziehen und verarbeiten lernen. In beiden Versionen der Computeranimation scheint eine virtuelle Sonne, deren jeweiliger Stand aus den kartographischen Daten realer Kriegsschauplätze errechnet worden ist. Das Therapie-Immersionsprogramm jedoch ist, so Farocki in den kommentierenden Zwischentiteln, billiger hergestellt worden. Anders als in der Kampfübung wirft in dieser billigeren Version zur Kriegstrauma-Therapie nichts und niemand einen Schatten. Die dunklen Schatten hat sich das US-Militär gespart, wenn auch die Lichtstimmung zur Evokation der Erfahrung penibel genau eingestellt werden kann. In der Videoinstallation, als die Farocki „Ernste Spiele“ präsentiert, stehen sich auf zwei Bildschirmen die beiden Simulationsvarianten, das Kampfspiel und das Therapiespiel, gegenüber. Die Schatten wirken nun nicht weggespart, sondern aus Therapiegründen getilgt. Der Betrachter der beiden Bildschirme befindet sich zwischen den beiden Übungen, dem Kriegstraining und dem Navigieren durch eine Welt ohne Schatten. Farockis dokumentarische Intervention besteht nicht nur darin, Bildmaterial über militärische Computersimulationen zusammenzustellen und mit Zwischentiteln zu kommentieren; ihre Kraft rührt auch nicht nur aus dem filmessayistischen Zugriff und der Komposition der Doppelprojektionen, der Rhythmik der Zwischentitel, dem Zuspield von Audiomaterial, dem Aufbau der thematischen Sequenzen und der vierteiligen Untergliederung; hinzu kommt die aus der Art der Bildpräsentation resultierende Adressierung des Betrachters, die eine zugleich immersiv-intensivierte und distanzierte Wahrnehmung auslöst.

In seinen Überlegungen zum Dokumentarfilm rekurriert Jacques Rancière nur auf das Sichtbare und Benennbare des Dokumentarfilms. Er übersieht die bedeutungslosen oder unsichtbaren Zonen, Schichten und Gründe der gestalteten Farbdinge, die Rahmungen der Präsentifika-

tion. Dass es sich aber um einen Dokumentarfilm handelt, ist nicht nur abhängig von dem, was der jeweilige Film vorzeigt, sondern auch von der Wahrnehmbarmachung des Nicht-sichtbaren, aus dem er komponiert ist, und dessen, das in den Bildern fehlt (beispielsweise der Schatten).

QUELLE, DOKUMENT, BILD

Eine dokumentarische Wahrheit kann ein Bild auf verschiedenen Ebenen bezeugen. Sie wird immer eine Kombination aus zumindest zwei dieser Schichten sein. Andernfalls handelt es sich lediglich um eine Bildquelle. Ein Wissenschaftslehrfilm beispielsweise ist eine erhellen- de Abbildung eines Sachverhaltes; aber nicht mehr. Zu diesen Schichten, die eine dokumentarische Kraft stützen und die typisch für Bilder ist, zählen: a) das Aufleuchten widerstreitender Aspekte eines Materials, b) die *erhellende* Abbildung eines Sachverhaltes, c) die Vergegenwärtigung unbedeutender Schichten, die eine originäre Sicht auf das Abgebildete formen, d) die Montage, die Präsentationsform und die ästhetischen Mittel (im Hinblick auf eine ästhetische Wahrheit), e) die Offenlegung des Ursprungs eines Sachverhaltes, f) die Formierung des erforderlichen Wahrnehmungsmodus, g) die Ausstellung des Dinghaften; hinzu tritt, h), die Indexikalität dieses Bildes, die einen Kontakt im Sichtbaren erscheinen lässt oder die Aufmerksamkeit auf etwas im Bild nicht Sichtbares richtet.

Eine technizistische These, die zur Erklärung dieser Indexikalität besonders in Bezug auf Bilder in den Bereichen Photo, Film oder Video vertreten wird und die besagt, dass die gezeigte Sache bzw. das sichtbare Bildobjekt die Abbildung verursacht hat, wird kaum mehr ernsthaft vertreten. An ihr ist richtig, dass die Mittel zur Bildproduktion adäquat sein müssen, um eine bestimmte (reale oder fiktive) Sicht zu evozieren und dass das performative Engagement von diesen Mitteln abhängig ist (beispielsweise der neutrale, subjektive Verzerrungen vermeidende Stil). In etwas raffinierterer Fassung lautet die technizistische Behauptung, das aufgenommene Licht (die auf die Chemie des Films oder auf die digitalen optischen Sensoren agierenden Photonen) transkribiere das, was sich in einem bestimmten Augenblick vor der Optik der Kamera befunden habe. Dementgegen betont die experimentalistische These, das Bild sei produziert worden nur aufgrund von Eindrücken dessen, was es zeige (ein Blick durch die Kamera, eine Zeichnung vor Ort, ein Gemälde aus dem Gedächtnis); oder: Auf der Basis einer Erfahrung bzw. der Suche danach ist ein Bild konstruiert worden, um dasjenige zugänglich zu machen, was notwendig ist, um eine gegebene Situation zu verstehen. Dabei kann vorausgesetzt werden, dass diese Indexikalität stets zeitlich verschoben ist: ein Indiz ist simultan gegenwärtig mit dem, was es anzeigt bzw. bemisst (ein Thermometer zum Beispiel), während eine Spur (auf Bildern) die Abwesenheit dessen zeigt, was sie hinterlassen hat. Selbst bei Live-Bildern gibt es eine minimale zeitliche Differenz, sodass auch hier visuelle Spuren und keine visiblen Indizes vor Augen stehen. Weil die Spur gelegt worden sein muss in dem Moment, wo sie gelesen wird, aber in dem Feld, wo sie vermutet werden kann (und in diesem Sinne gelesen nämlich gesucht wird, ohne gesehen zu werden), nicht zwangsläufig an der Oberfläche auffällig ist, enthält das dokumentarische Bild authentifizierende, verifizierbare Spuren, Kontaktabdrücke, die nicht notwendigerweise sichtbar sind. Es ist aber auch gekennzeichnet durch Momente der Aufmerksamkeitssteuerung, der Distanznahme, durch Unähnlichkeiten und Suchbewegungen. Der Kontakt kann in demjenigen gesehen werden, was als Bildobjekt figuriert, in dem, was es flankiert, oder aber auch in dem, was den Herstellenden veranlasst hat, dieses Bild zu machen. Aufmerksamkeitssteuernd wirken neben dem Rahmen und etwaigen Fluchtpunkten der Binnenstruktur auch Bewegungs- und Überraschungsmomente, entgegenkommende Punkte, Unpassendes, reine Farbwerte. Die Distanznahme liegt in den a-signifikativen Aspekten, in selbstreflexivem Mediengebrauch, auf etwas im Bild Unsichtbares oder, wie bei Farocki, im Hinweis auf die Prozesse, denen sich die Sichtbarmachung verdankt. Die Suchbewegung kann in der Selbstreferenz, in den Übergängen des einen Bildes zum nächsten, in syntaktischen Aspekten oder in der Setzung von Rahmen gesehen werden.

Hinzu tritt die Temporalität der Evidenz: Ein Bild kann, abhängig von der Situation, in der es präsentiert wird, als Dokument eines Augenblickes, einer Periode oder auch eines anachronen Phänomens wichtig werden. Andererseits kann es seinen dokumentarischen Wert einbüßen, wenn es ‚zu sehr‘ ausgestellt wurde oder wenn niemand mehr weiß, was es zeigt.

Dokumentarische Bilder sind exklusiv: Sie grenzen sich von konkurrierenden Bildserien ab, die sie jedenfalls implizit als schal, fabriziert oder verfälschend abwerten. Einige dokumentarische Bilder sind vertrauenswürdig, weil sie uns die Dinge so zeigen, wie wir sie selbst gesehen haben (anderswo, mit eigenen Augen oder auf anderen Bildern). Wir stoßen aber auch oft auf Bilder, die uns Dinge zeigen, die wir nicht hätten selbst sehen können. Sie sind dann glaubwürdig, wenn die Betrachter eine Möglichkeit haben, die Quelle dieser Bilder zu verifizieren, oder wenn das, was sie zeigen, sehr wahrscheinlich ist und wenn zudem das, was sie dabei vergegenwärtigen, durch ihre Materialität, eine einzigartige und wichtige Erfahrung auslöst.

Dennoch muss gegenüber derartigen Bestimmungen darauf insistiert werden, dass es Bilder geben kann, schale, fabrizierte oder fiktive, die auch auf ihre Weise die Tatsächlichkeit eines Ereignisses festhalten oder die vielleicht besser als jedes andere festhalten. „wie es gewesen ist“; Bilder, die in vielerlei Hinsicht instruktiv und nützlich, jedoch keine Dokumente sind. Etwa TV-Nachrichtenfilme, Spielfilme über historische Begebenheiten oder, um ein fabriziertes Beispiel zu nennen, Robert Capas Photo „Tod eines Milizionärs“ (1936), das kein reales, sondern ein nachgestelltes Geschehen abbildet, aber dennoch emblematisch vielen Betrachtern das Grauen des spanischen Bürgerkriegs vor Augen zu stellen vermochte.

Im Unterschied dazu können Bilder, zum Beispiel dokumentarische, eine pikturale Evidenz enthalten, d. h. eine Wahrheit, die sich ausschließlich im pikturalen Modus präsentiert. Sie präsentieren folglich etwas, das sich nur deshalb zu sehen gibt,

- a) weil eine spezifische Datenmenge zu einem Bild transformiert wurde, das bisher unerkannte und zur Stützung einer Hypothese relevante Eigenschaften dieser Menge sichtbar werden lässt;
- b) weil das Bild die sichtbare Spur eines Objektes in einer Situation ist, deren Eigenschaften erst durch das Bild intersubjektiv bestimmbar werden;
- c) weil besondere technische Vorgänge in der Lage sind, das einzufangen, was ansonsten dem Blick entgeht (Radiographie/MRT, Zeitlupe, Vergrößerung, lange Expositionszeiten, Filter etc.) und
- d) weil die Komposition dieses Bildes die Aufmerksamkeit auf „ein Visuelles“ richtet, das sich als eine noch unerkannte Wahrheit vom Sichtbaren abhebt.

VISUELLE ARTEFAKTE, OPTISCHE SPUREN, PIKTURALE EVIDENZ

Pikturale Evidenz benennt folglich den Beitrag der Bilder zur Gewinnung einer Einsicht oder einer durch eine belegbare und verallgemeinerbare Sinneserfahrung unterfütterten Überzeugung. Sie bilden einen intersubjektiven Grund zur Bildung und Verteidigung von Auffassungen und Sichtweisen.

Bilder unterscheiden sich von anderen visuellen Artefakten und optischen Spuren durch ihr Potential der Verifizierung und Bezeugung. In Bildern und an Bildern lässt sich der Zusammenhang einer Situation in Augenschein nehmen. In Bildern wird etwas anschaulich, auf das sich visuelle Formen der Wahrheitsgewinnung stützen können.

Pikturale Evidenz ist deshalb von Propagandamitteln und visueller Dogmenbildung ebenso zu differenzieren wie von der spektakulären Narration oder der Bedeutsamkeit des Inhaltlich-Ikonographischen. Sie bezeichnet die Ausstellung eines visuellen Wahrheitsanspruches: die Exposition einer Ansicht, die den Anspruch auf Widerspruchsfreiheit, Vollständigkeit und Zweifelsfreiheit erhebt und die sich der Überprüfung durch den bloßen Augenschein stellt. Sie umfasst all diejenigen Verfahren der Bildproduktion, mit denen es gelingt, (epistemische, kulturelle, religiöse, soziale) Geltungsansprüche in einer intersubjektiv zugänglichen Anschauung zu fundieren.

Mit diversen ästhetischen Mitteln festigt pikturale Evidenz den Eindruck, dass bestimmte Sachverhalte von einem Bild oder einer Serie von Bildern richtig, wahrhaftig, beweisfähig, detailreich, wirksam, einsichtsvoll und überprüfbar präsentiert werden. Mit pikturaler Evidenz müssen vor allem solche Bilder ausgestattet sein, die Aspekte der Wirklichkeit vor Augen stellen, die außerhalb des pikturalen Objekts nicht wahrnehmbar und einem okularen Vergleich insofern entzogen sind. Dass etwas als ein Bild überzeugt, liegt nicht nur in diesen Fällen an Faktoren, die nichts mit einer etwaigen Widerspiegelungsfunktion zu tun haben. Entsprechend rührt pikturale Evidenz weniger aus der Bezugnahme auf ein Vorbild,

auch nicht aus den ästhetischen Qualitäten der Abbildung, sondern vor allem aus einer Anschaulichkeit, die nur das Bild als ein vielschichtiges, gestaltetes Ding eröffnet.

Hier wird in einem präziseren Sinne pikturale Evidenz die durch das tatsächliche Aussehen eines Bildes ermöglichten Erfahrungen bezeichnen. Es grenzt sich daher einerseits ab vom intendierten ikonographischen Inhalt wie andererseits von der formalästhetischen Komposition, um präzise das in den Blick zu nehmen, was exakt dieses Farbgebilde in dieser konkreten Wahrnehmungssituation präsentiert und repräsentiert. *Insbesondere ist dafür eine Aufmerksamkeit für das jeweilige Materialgefüge gefordert, das sich, eher als Produkt der Zeit und als offener plastischer Prozess denn als Artefakt, der Bedeutungsintention entgegenstellt. Diese Aufmerksamkeit kann Einsichten in eine spezifische Existenzweise erschließen und den genuin pikturalen Wahrnehmungsmodus analysieren, der von der Integrität des Bildes adressiert wird.*