

blik ist. Sie haben nur wenige Ziele festgelegt, die meisten bloß – auf der Basis immer besserer Prognosen – *vorgeschlagen* und den Unternehmen Handlungsspielräume gelassen. Etwas paradox war das: Der französische Plan sei nicht verbindlich, aber er werde umgesetzt, mit den Abweichungen, die das Leben mit sich bringe, meist aber ohne Abweichungen – so hatte das 1962 der damalige Hochkommissar für Planung, Pierre Massé, in der Zeitschrift »Communication & Langages« formuliert.³⁴ Planung war eine *Geisteshaltung*, die von den kollektiven Kräften der Republik getragen war. Der Plan war ein Bündel sich ständig wandelnder Praktiken. Es gab keine direkten Eingriffe, sondern indirekte durch Finanzspritzen und die Vergabe öffentlicher Aufträge. Das Kommissariat wollte die Menschen durch Überzeugung gewinnen.

Ich vermute sehr, *die* Worte noch bitte, dass Sie das Motiv des gesamtheitlichen Zugriffs und des Mittelweges aufgreifen werden. Die *Planifikation* sollte die französische Republik zwischen der westlichen liberalen und der östlichen Kommandowirtschaft hindurchleiten. In den 1980er Jahren verlor die Planung allmählich an Überzeugungskraft. Vielleicht war die Zukunft doch unsicherer, als das prognostizierende Planungsdenken sich eingestand. Oder der Neoliberalismus war auf dem Vormarsch. In den 1990er Jahren – fast mag man sagen: endlich, oder: erst – wurde im Schulunterricht die Nähe der *Planification* zur sowjetischen Planung hervorgehoben. Wenn Sie wollen, können Sie sich alle elf Pläne im Original anschauen.³⁵

WvA Sehr gut, sehr interessant. Ich danke Ihnen, Frau Dr. Et. Mit diesem Hintergrund können wir nun zu den Techniken des Rahmens (*framing*) übergehen. Denn bevor man planen kann, muss man sehen. Das ist nichts Neues.

Visualisierung

DRJ Man wird zweifellos behaupten können, dass das 19. und 20. Jahrhundert das Zeitalter der Visualisierung war.³⁶ Ohne Bilder kein Sehen. Das ist nicht neu gewesen, man denke nur an den Figurenreichtum in mittelalterlichen Kirchen, die einem illiteraten Volk die christliche Lehre vor Augen führten. In gewissem Sinne waren die Menschen der heroischen Moderne ebenfalls illiterat: Sie konnten die Gegenwart nicht lesen. Wenn wir in diesem Abschnitt vom Sichtbarmachen sprechen, dann meint das dreierlei, nämlich erstens Sichtbarmachen durch technische Apparate oder künstlerische Techniken, zweitens Sichtbarmachen durch einen metaphorischen Überschuss von Bildern, und drittens Sichtbarmachen durch Sprach-Bilder, Metaphern, Narrative und Topoi, eine *bildliche* Gestaltung durch *Sprache*.

WvA Ich möchte Sie bitten, Herr Dr. Jag, ein paar Worte zu den Bildwissenschaften beziehungsweise den Studien zur visuellen Kultur zu äußern, damit wir einen Hintergrund haben.

34 Zit. n. ebd.: 16.

35 Auf den Seiten von »France Stratégie« (URL: www.strategie.gouv.fr/actualites [eingesehen 27.8.2024]).

36 Paul 2016.

DRJ Ja, das ist ein elaborierter Wissenschaftszweig, deshalb möchte ich nur zwei Punkte herausgreifen, die für uns wichtig sind. Erstens wird in der Bildwissenschaft die grundlegende Unterscheidung zwischen *picture* und *image* beziehungsweise Bildträger (oder Medium) und Bild gemacht.³⁷ Ein *image* ist ohne eine wie auch immer geartete materielle Grundlage nicht denkbar.³⁸ Das können die Leinwand, das Fotopapier, Schrift oder Sprache sein, wenn wir es mit narrativen Bildern zu tun haben. Oder Gebäude, Turbinen, Design! Das Medium ist allerdings mehr als nur eine materielle Grundlage. Es kann dem *image* eine spezifische Bedeutung verleihen, beispielsweise Leinwand, Rahmen und Museum, die zu den medialen, materiellen Paratexten gehören, die etwas *als* Kunstwerk beglaubigen. Journale, später Zeitungen, leisten dasselbe für Pressefotografien. Beim Sprachbild sehen wir keinen Federstrich, keinen Pinselauftrag, kein sich entwickelndes Silberkorn; der Bildträger sind Sprachlaute oder Buchstaben, Sprachstrukturen und kognitive Prozesse.

Damit stellt sich zweitens die Frage, wo das Bild (*image*) hergestellt und wo es bewahrt wird: auf dem Bildträger oder im Betrachter. Man kann eine Eigenmacht des Bildes behaupten, wie es Horst Bredekamp tut, ohne diese Annahme wirklich zu belegen.³⁹ Man kann konstruktivistisch von der Ohnmacht des Bildes ausgehen, das nur im Betrachter hergestellt wird – wofür es viele Belege gibt –, oder von einer Beziehung zwischen Bild und Betrachter.⁴⁰ Hans Belting hat für diese dritte Position den Körper ins Spiel gebracht. Zwischen den Körpern des Bildes (*picture*) und des Menschen finde eine Übertragung und eine Metamorphose statt: Das Bild (*image*) werde entkörperert und im Betrachter neu verkörpert. Individuelle und kollektive Prägungen, individuell und kollektiv Imaginäres werden in Körpern verbunden und produzieren dort Wahrnehmung von Bildern.⁴¹ Helge Gerndt hat deshalb zwischen Materialität (Bildobjekt), Visualität (Bilddarstellung/Produktion) und Visionalität (Bildvorstellung/Rezeption) unterschieden.⁴² Klaus Sachs-Hombach fasst es so: »Kein Gegenstand ist von sich aus ein Bild, vielmehr wird er erst dann zum Bild, wenn wir ihn in einer bestimmten Weise verwenden, d.h. nach bestimmten Regeln betrachten oder interpretieren.«⁴³ Deshalb können Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen auseinanderlaufen.⁴⁴ Beides zusammengenommen hieße: Die Rezeptionsseite bestimmt einerseits, was es als Bild ansieht. Das Bild (*picture/image*) besitzt andererseits einen Bedeutungsüberschuss, der die Wahrnehmung erweitert beziehungsweise anders zurichtet.

37 Belting 42011 (2001): 13-15; Mitchel 2008: 285.

38 Belting 42011 (2001): 22.

39 Bredekamp 2015. Kritisch Etzemüller 2019a: 109f.; Wiesing 2013: 66-105.

40 So z.B. Grave 2022: 102-119.

41 Belting 42011 (2001): 21, 57, 59.

42 Gerndt 2005: 18.

43 Sachs-Hombach 2006 (2003): 81.

44 Böhme 1999: 33.



Abb. 8: Eines der »Earthrise«-Fotos der Apollo 8-Mission vom 24.12.1968 sowie Foto 22727 der Apollo 17-Mission vom 7.12.1972 (mit Afrika im Bildzentrum), später »Blue Marble« genannt.

Nehmen wir ein berühmtes Beispiel, »Blue Marble«, jene Fotografie der Erde, die von einer der Apollomissionen stammt und das Bewusstsein evoziert hat, wie fragil und isoliert unser Lebensraum mitten im All ist (Abb. 8). Heute mag das Bild wie eine beliebige Illustration wirken. Damals waren vollständige Abbildungen der Erde überhaupt erst durch die technische Innovation der Raumfahrt möglich geworden. Die blau-weiße Kugel im Schwarz des Alls, das hat eine Wucht sondergleichen entfaltet. Als Medium Fotografie aus der Apollo-Kapsel geschossen, zusammen mit der metaphorischen Bezeichnung als Murmel – was geht leichter verloren als so ein Glaskügelchen? – eignete ihm die Dignität einer Wirklichkeitsaussage: Wir haben noch nie gesehen, wie verletzlich die Erde ist. Theoretisch hätte es auch anders interpretiert werden können, Sie dürfen nämlich den Kontext nicht vergessen. In den Monaten zuvor waren Martin Luther King und Robert Kennedy ermordet worden, es hatte die Rassenunruhen in amerikanischen Städten gegeben, außerdem eskalierte der Vietnamkrieg. Das verstärkte das Gefühl von Fragilität. Die Saturnrakete verbrannte 15 Tonnen Kerosin in der Sekunde, die enormen Kosten fehlten im sozialen Bereich. Im Grunde ist Blue Marble Sinnbild der sozialen und ethnischen Unterschiede, also das Foto selbst ist Sinnbild. Kennen Sie den Song »Whitey on the Moon« von 1970? Der Farbige kann die Arztrechnungen nicht zahlen, der Weiße spaziert auf dem Mond. Dort überwältigt ihn die Schönheit des Blicks auf die Murmel, die von der misslichen Gegenwart auf Erden nicht befleckt ist.⁴⁵ Von den Konflikten bemerkt man nichts, und das ist die Eigenmacht des Mediums: Was man sieht, bedient den Appell an eine universale Humanität und daran, die »gemeinsamen Aufgabe« der Menschheit zu meistern, nämlich die Erde als gemeinsames Heim zu bewahren. Außerdem rückte die Aufnahme Afrika in den Mittelpunkt, dezentrierte also zusätzlich den westlichen Blick. Dadurch konnte es in der Rezeption zum Sinnbild schlechthin einer radikal neuen, humanistisch-ökologischen (nicht sozialkritischen) Selbstdeutung moderner (westlicher) Gesellschaften werden,⁴⁶ zum »Andachtsbild«.⁴⁷

45 Kelsey 2011.

46 Cosgrove 1994; Kuchenbuch 2012; Nitzke/Pethes (Hg.) 2017; Poole 2008: 82-96; Sachs 1994.

47 Bredekamp 2011: 372.

WvA Mir fällt auf, dass Sie einen Überschuss des Bildes behaupten, jedoch von einem Kontext sprechen, der dem Bild Durchschlagskraft verliehen habe. Müsstent Sie nicht konsequenter sagen, Rezipienten nehmen etwas als Bild wahr und laden es dank eines Kontextes auf, und dann verselbständigt sich das unter Umständen? Wo wäre dann der Überschuss im Bild?

DRJ Hm... Zum einen könnte man Gustav Frank anführen, der auf eine Eigenleistung von Bildern abhebt. Sie »kommunizieren manches nicht nur angemessener, effektiver, ökonomischer, schöner – sie übermitteln es auch ausschließlich; ihre Leistung dabei kann nicht nur nicht von anderen Zeichensystemen erbracht werden, sie vermag auch nicht in diese übersetzt zu werden, sondern sie ist genuin visuell und pictoral.«⁴⁸ Zum anderen möchte ich auf dem Begriff des Widerstandsavisos von Ludwik Fleck rekurreren, der ihn 1935 ins Spiel gebracht hat.⁴⁹ Er verweist auf ein gewisses Veto der Materialität, die aber unterschiedlich registriert wird. Soziologen zum Beispiel schneiden Material umstandslos auf ihre Fragestellungen und Theorien zu. Historiker:innen werden gelehrt zu *erspüren*, wenn das Material sich gegen Generalisierungen sperrt. Das ist wie mit den Zierbäumen in französischen Parks des 18. Jahrhunderts. Sie bleiben Bäume, haben aber exakt die Form, die der Gärtner haben will. Historiker sind eher wie die Gestalter der englischen Parks im 19. Jahrhundert. Sie spüren dem Material nach und formen es dann behutsam. Das Widerstandsaviso entsteht im Wechselspiel zwischen Materialität und Sozialisation. Letztlich bestimmen Material und Rezipienten gemeinsam, ob eine Interpretation mit einem Veto belegt wird oder nicht. Es gibt jedenfalls kein eigenständiges »Veto der Quellen«,⁵⁰ die beiden Seiten stehen vielmehr in einer widerspenstigen Relation zueinander. Per Leo hat in einem schönen Aufsatz beschrieben, wie er lernte, die Materialität der Quellen zu respektieren, ohne ihr sein Forschungsprogramm zu unterwerfen.⁵¹

WvA Eigentlich war »Earthrise« von 1968 doch viel eindringlicher (Abb. 8). Es setzte die kleine blaue, halb im Schwarz des Alls versunkene Kugel gegen die dominierende schrundige Oberfläche des Mondes. Das wirkt viel fragiler als Blue Marble, auf mich zumindest.

Frau, im Publikum Sagen Sie, ab wann wurde Blue Marble eigentlich so genannt?

DRJ Ja, das ist eine Frage, die unschuldig klingt. Tatsächlich ist überall wie selbstverständlich von Blue Marble die Rede, aber *wann* das Bild so benannt wurde? Laut des Protokolls des Funkverkehrs haben die Astronauten nur von der Erde gesprochen, einmal recht nüchtern von einer »sort of marble caked with a darker material«⁵² – und von der Fragilität der Erde, *da* kam dann die Farbe Blau vor: »I'll tell you, if there ever was a fragile appearing piece of blue in space, it's the Earth right now.«⁵³ Die blaue Marmor

48 Frank 2006: 78. Ähnlich Wiesing 2008: 24, 84.

49 Fleck 1993 (1935): 124, 129, 132f.

50 Koselleck 1989 (1977): 204–206; s.a. Jordan 2010.

51 Leo 2008.

52 Apollo 17 Mission Commentary 12/6/72, o.S. (Bl. 634) (Hervorh. von mir).

53 Ebd., o.S. (Bl. 110).

kam später, aber ich habe es nicht herausgefunden. Das zeigt jedenfalls, dass man die visuell-sprachliche Metaphorisierung eines Bildes für dessen Wirkmacht nicht unterschätzen darf.



Abb. 9: Hjorthagen 1937 (vgl. Abb. 32).

Ich möchte noch drei Bilder exemplarisch als Paradigma des Dezisionismus der heroischen Moderne lesen, zuerst dieses Foto aus Stockholm (Abb. 9). Wir sehen eine brandneue funktionalistische Zeilenhaussiedlung in Hjorthagen – das wird in Deutschland ja fälschlicherweise mit »Bauhausstil« gleichgesetzt, als hätte das Bauhaus die ganze Welt dominiert. Eingebettet ist sie in ein Industriegebiet. Die Zeilenhäuser sind schneeweiß, die Umgebung dunkel. Die Zeilenhäuser beherbergen Kleinwohnungen, die den Menschen ein hygienisches und rationales Leben ermöglichen sollen; sie repräsentieren die Zukunft. Dem Bild sind also drei Zeitschichten abzulesen: die alte, schmutzige Industriegesellschaft, die Gegenwart, in der sich Inseln der Modernität ausbreiten, und die Zukunft, die aussehen wird wie der weiße Wohnbau.⁵⁴ Weißes Gold wurde zu der Zeit auch die saubere Elektrizität genannt, und die weiße Milch stand für ein gesundes Leben.

Das Foto von Hjorthagen lässt sich in ein anderes Bild aus dem 20. Jahrhundert hineinlesen (Abb. 10). Im Dreischritt »Gestern«, »Heute« und »Morgen« wird der Wandel von einer schmutzigen Industriegesellschaft bis zur sauberen Welt der Gartenstädte skizziert. Hjorthagen ist in der Mitte dieses Schemas angesiedelt, und der erste Schritt des Schemas entspricht dem zweiten Teil des Films »The City«, der negativen industriellen Moderne. Schließlich eine Abbildung aus der Nachkriegszeit, zur französischen Wiederaufbauplanung von Mainz: dunkle Vergangenheit gegen helle Zukunft (Abb. 11).

54 Ausführlicher: Etzemüller 2008.

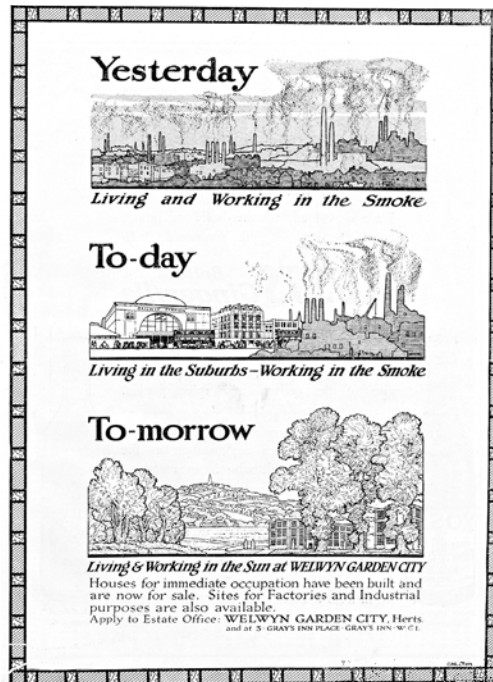


Abb. 10: Die Wohn- und Arbeitsformen gestern, heute und morgen. Werbeplakat für die Gartenstadt Welwyn von 1921.



Abb. 11: Erläuterungen zur Wiederaufbauplanung von Mainz, 1948.

Sie sehen, dass mit einer gewissen Verschiebung immer wieder dieselbe Geschichte erzählt wurde, die zum dreigliedrigen Gemeinschaftsnarrativ passt, das wir bei Mumford kennen gelernt haben:

	»The City«	Gemeinschaftsnarrativ	Abb. 9	Abb. 10	Abb. 11
Vergangenheit	Vormoderne/traditionale Gemeinschaft	Vormoderne	(schmutzige Industrialisierung)	Wohnen und arbeiten im Rauch	dunkles, schmutziges Habitat
Gegenwart	Industrialisierung/Großstadt/Massengesellschaft	Folgen des »19. Jahrhunderts«	Zeilenhausbau als Insel der Moderne	Trennung von Wohnung und Arbeit	
Zukunft	Greenbelt City/moderne Gemeinschaft	re-integrierte Gemeinschaft	(weißes Habitat)	Leben und arbeiten in der Landschaft	helles, funktionalistisches Habitat

WvA Ein Einwurf, bitte: In einem Buch zum Neubau Belgrads fand ich eine Abbildung von 1972. Da stehen die alten Häuser lichtbeschienen vor den neuen Hochhäusern, die sind im Schatten. Da hat sich etwas geändert, die alten Häuser waren plötzlich schützenswert.⁵⁵

DRJ Ist es nicht spannend, wie Bildmotive umgepolt werden können?

WvA Sie plädieren für einen sehr weiten Bildbegriff, Herr Dr. Jag. Über Bilder im herkömmlichen Verständnis hinaus (Fotografien, Gemälde, Grafiken et cetera) sind das offenbar auch materielle Gegenstände wie Gebäude oder Landschaftsausschnitte. Entscheidend ist, sagen Sie, dass sie zum Bild und als Bild wahrgenommen werden. Deshalb akzeptieren Sie narrative Bilder, die sprachlich evoziert werden.⁵⁶ Bildgebende Verfahren sind für Sie technische Prozesse wie die Fotografie, Malerei oder das Zeichnen von Infografiken, aber auch sprachliche Techniken wie Metaphern oder paradigmatische Erzählungen, oder die Imagination. Können Sie das unterschreiben?

DRJ Genau, man sollte Bilder nicht auf die klassischen Bildmedien reduzieren: Gemälde, Foto, Infografik und so weiter.

WvA Da möchte ich allerdings nachfragen: Ist dann nicht alles ein Bild und alles ein bildgebendes Verfahren? Wie will man denn da unterscheiden wollen?

DRJ Nun, der Bildwissenschaftler Gottfried Boehm hat in der Tat gesagt, dass die gesamte Oberfläche der Welt, alles was sichtbar ist, zum Bild werden kann.⁵⁷ Wenn man

⁵⁵ Le Normand 2014: 237.

⁵⁶ Mitchell 2008: 20-26; Stöckl 2004.

⁵⁷ Boehm ³2010 (2007): 11.

das etwas präzisiert, ist es wohl so: Wenn etwas als Bild intendiert ist, wenn etwas als Bild rezipiert wird oder wenn beobachtet wird, dass etwas als Bild intendiert und/oder rezipiert wird, dann sollten wir auch von einem Bild sprechen. Hartmut Stöckl hat die Dreifaltigkeit von materiellem, sprachlichem und mentalem Bild postuliert, und das sei »eine untereinander vielfältig verwobene Einheit von Bildmodalitäten«.⁵⁸

WvA Und dann hätten wir noch die vollständige Referenzlosigkeit und Entmaterialisierung digitaler Bilder, besonders wenn sie von KI produziert werden.

DRJ Naja, es müssen zum einen Bildkonventionen eingehalten werden, damit das als Bild erkannt wird, und es muss eine Realitätsreferenz zumindest vorgetäuscht werden, sonst machen solche Bilder keinen Sinn, außer im Bereich der Kunst. Aber in der heroischen Moderne haben wir es mit diesem Bildtyp nicht zu tun, weshalb ich ihn ausblenden möchte. Abgesehen davon muss man ja sagen, dass kein Bild – nicht einmal die Fotografie –, die Realität abbildet. Bilder sind *stets* Ergebnis einer Übersetzungsarbeit, um die opake Realität transparent zu machen – so wie Marssonden auch nur Daten senden, die erst auf der Erde in farbige Bilder verrechnet werden, oder die Bilder medizinischer Diagnoseverfahren. Bilder sind artifizielle Modelle, statt darzustellen, sind sie erzeugt.⁵⁹ Selbst abbildende Fotografien transferieren dreidimensionale Welt auf zweidimensionales Papier, wobei die Negative durch Entwicklung und Vergrößerung zusätzlich interpretiert werden (Negativkontrast, Papierhärte, Graustufen beziehungsweise Farbabgleich, Bildausschnitt und so weiter), bis schließlich die fertigen Abzüge durch den Kontext, in dem sie präsentiert werden, erneut übersetzt, das heißt mit einem Sinn, der außerhalb ihrer selbst liegt, aufgeladen werden – etwa die *sprachliche* Bezeichnung des Apollo-Bildes als »Blue Marble«, die aus der Erde eine (kostbare) Murmel macht, die in den Weiten des Alls so leicht verloren gehen kann wie in einem unaufgeräumten Kinderzimmer. Oder ein Amateurfoto, das zu Kunst erklärt wird. Am Ende sind die Kontingenzen und manchmal auch die Willkür bei der Herstellung des Bildes vergessen und verschleiert, und alternative Bilder ausgeblendet!

WvA Sie sagen also, weil Bilder nicht auf Realität verweisen müssen, können sie Realität gestalten? Aber nur, wenn sie einen Realitätsbezug zumindest vorspiegeln?

DRJ Ja, jedes Bild wird vom Produzenten und Rezipienten in einen Bezug zur Wirklichkeit gesetzt.

WvA Nicht jedes, darf ich Ihnen umgehend widersprechen. Gilt das denn auch für den Surrealismus oder Jackson Pollock? Ich denke, dass viele Künstler und Schriftsteller die funktionalistische Koppelung zwischen Welt und Wahrnehmung bewusst brechen wollten. *Sie* dagegen rahmen, das möchte ich wohl irritiert hinzufügen, mit Ihrer Theorie der Moderne selbst das Bild der Moderne, sehr eng, zu eng vielleicht. Was geben Sie uns auf Ihrem Bild nicht zu sehen, lieber Herr Dr. Jag?

⁵⁸ Stöckl 2004: 9.

⁵⁹ Burri 2001; Gugerli 1999; Gugerli/Orland (Hg.) 2002; Heintz/Huber 2001; Heumann/Hüntelmann 2013; Weingart 2004: 107-115.

DRJ Bilder sind Instrumente, mit deren Hilfe eine Gesellschaft operiert. Sie markieren als Wahrnehmungsausschnitte Interventionsbereiche und gewinnen dadurch eine eigenständige Kraft. Sie können beispielsweise – so Gustav Frank – die »Erwärmung der Ozeane, Abholzung der Regenwälder und Verschmutzung der Meere anschaulich bunt vor Augen führen. Nicht zuletzt ist es die Persuasivität solcher visueller Abbraviaturen komplexer Datenzusammenhänge, welche die aufmerksamkeitspolitische Stärke der Naturwissenschaften ausmacht.«⁶⁰

WvA Es gilt natürlich das Umgekehrte. Wenn aus technischen oder medienhistorischen Gründen keine Bilder hergestellt wurden, bleibt das eine oder andere unsichtbar. Der Journalist Thorsten Körner behauptete, dass weibliche Abgeordnete des Bundestages lange Zeit nicht oder weniger präsent waren, um es vorsichtiger zu formulieren, weil es keine Fernsehaufzeichnungen der Debatten gab.⁶¹

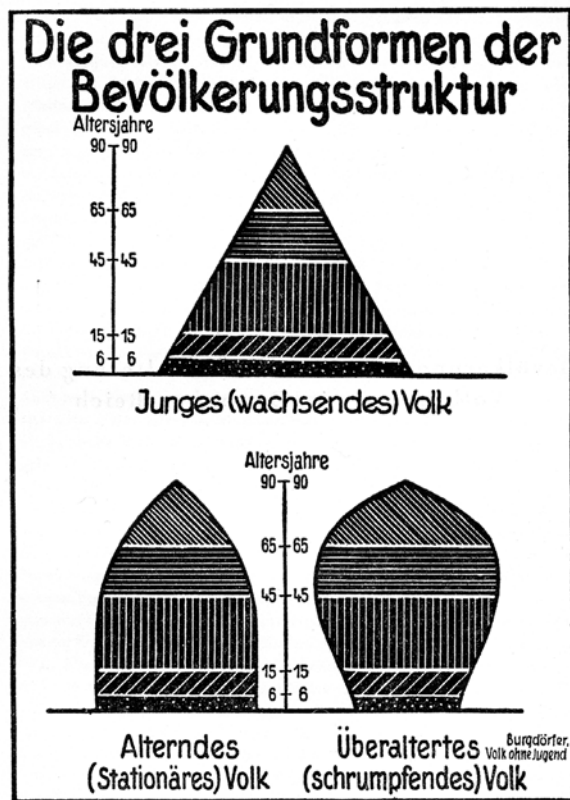


Abb. 12: Friedrich Burgdörfers einprägsame und wirkmächtige Visualisierung der angeblich drohenden demografischen Katastrophe, 1932.

⁶⁰ Frank 2006: 28.

⁶¹ Körner 2020: 82-84.

DRJ Auch diejenigen Bilder, die auf unemphatische Weise sichtbar machen, entwickeln eine oft kaum hinterfragbare Wirkung, indem sie Evidenz erzeugen. In manchen Fällen kann ein Bild eine unmittelbare Handlungsaufforderung implizieren, beispielsweise das Sprach-Bild des »Terroristen«, mit dessen Hilfe sich Grundrechte leichter außer Kraft setzen lassen. Bilder kann man in gewisser Weise als *Akteure* begreifen, denn einmal erzeugt, fangen sie an, Anschlussoperationen zu strukturieren. Schauen Sie sich diese überaus erfolgreiche Grafik des Statistikers Friedrich Burgdörfer an (Abb. 12). Er hatte 1932 die drei angeblichen »Grundformen der Bevölkerungsstruktur« in klarer Form visualisiert, nämlich als stabile Pyramide – ein wachsendes Volk mit vielen Jungen und wenigen Alten –, die mahnende Glocke eines alternden Volkes – die Basis der Jungen nimmt ab, die Spitze der Alten verbreitert sich –, und die Urne eines schrumpfenden, alternden, untergehenden Volkes – die Basis wird wackelig dünn, der Kopf immer breiter. »Pyramide« und »Urne« sind seitdem zu Metaphern für einen »gesunden« und einen »ungesunden« demografischen Zustand geworden; Pyramide, Glocke, Urne zur Metapher eines destruktiven Prozesses. Das hat auf Jahrzehnte die Bevölkerungspolitik geprägt.⁶²

Bilder profitieren von der verführerischen Evidenz des Augenscheins. Sie versehen Diagnose und Handlungsaufforderung mit Evidenz. Sie *trimmen* Realität, schneiden Komplexität erfolgreich auf wenige Alternativen zu oder suggerieren gar Alternativlosigkeit. Dieser gestaltenden Kraft wegen ist die Bedeutung von Visualisierungsprozessen nicht zu unterschätzen. Die Moderne wurde in Bildern wahrgenommen, und Bilder der Welt waren die Grundlage für die Gestaltung der Welt. Doch Sie haben Recht: Nicht-Bilder können ebenfalls Evidenz erzeugen. Nehmen Sie die erste Seite der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, die Jahrzehnte ohne Fotografien auf der Titelseite auskam. Das war ja eine tägliche visuelle Aussage: Bilder sind illustratives Beiwerk ohne intellektuelle Dignität. Es zählt das *Wort*.

Aus dem Publikum Interessant, nicht wahr? Die FAZ hatte zu der Zeit immerhin Barbara Klemm, die sehr sprechende Fotos gemacht hat.

Andere Person, im Publikum Ich würde darauf aufmerksam machen wollen, dass es zahlreiche Bilder gibt, die sich gegen den ersten, den bloßen Augenschein wehren sollen, die müssen regelrecht dechiffriert werden, die Malerei des 19. Jahrhunderts will wie ein Buch gelesen werden. Ich würde nicht von politischen Grafiken auf alle Bilder schließen, das springt zu kurz.

DRJ Sicherlich. Aus einer kunstgeschichtlichen, ästhetischen oder zeitgenössischen Perspektive muss man anders mit Gemälden umgehen...

Dieselbe Person Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts sollte Besitztümer dokumentieren! Wir haben Kunst daraus gemacht. Sie politisieren das.

DRJ Grundsätzlich jedenfalls plädiere ich dafür, immer auch das, was nicht passiert oder nicht zu sehen ist, zu analysieren, weil es ebenfalls konstitutive Macht hat.

62 Etzemüller 2007b: 85-87.

WvA Erlauben Sie mir nachzufragen, Herr Dr. Jag. Man müsste dann sehen können, was man nicht sieht oder liest. Gemälde oder Fotografien als solche erkennt man, auch was darauf zu sehen ist, jedenfalls bei gegenständlicher Kunst. Man kann sich dann durch kunsthistorische Interpretationen absichern. Wie erkennt man denn Sprachbilder, wie erkennt man in heterogenen Gebrauchstexten das eine große Gemälde? Wie kann man ein Bild sehen, das als solches nicht existiert, aber genau deshalb wirkt?

DRJ Das Material gibt etwas zu erkennen, was in ihm angelegt, aber nur zu bergen ist, wenn man in Narrativitäts- und Erzähltheorien geschult ist, Metaphern und *plots* erkennen kann – bei mir war da das Studium der Filmwissenschaft in Stockholm sehr wichtig –, und wenn man genug Parallelmaterial durchgearbeitet hat. *Dann* kann man Romane, Bilder, technokratische Pläne, gesellschaftspolitische Entwürfe, Diagnosen oder historiografische Darstellungen auf ihre sprachlich-visuelle Bildhaftigkeit hin untersuchen, um die impliziten, wirkmächtigen Mechanismen der Evidenzproduktion zu entschlüsseln.⁶³ Hjorthagen: Das Bild zeigt eben mehr als einfach Häuser.

WvA Sie haben mehrfach den Begriff der Metapher verwendet, aber nicht darüber gesprochen. Ihr eignet ja eine merkwürdige Zwischenstellung zwischen Sprache und Bild, so möchte ich das formulieren. Früher galt die Metapher als unscharf im Vergleich zum Begriff, als geradezu unredlich, weil sie suggestiv ist und regelrecht über-tölpelt. Mittlerweile wurde sie rehabilitiert und durch Theoretisierung geadelt.⁶⁴ Man arbeitete heraus, dass Begriffe nicht notwendig präziser und »ehrlicher« sind als Metaphern.⁶⁵ Enno Rudolph schrieb, dass sich die Metapher durch »kulturelle Effizienz« auszeichne.⁶⁶ Ich zitiere: »Der gelungene Einsatz einer Metapher erweist sich darin, dass sie die Evidenz erzeugt, die durch eine im Vergleich umständliche Erläuterung entweder gar nicht, oder bestenfalls approximativ zu erlangen wäre.« Die Metapher »arbeitet subversiv ästhetisch«.⁶⁷ Sie stiftet ein Bild, das spart Zeit. In wissenschaftlichen Suchprozessen werden bevorzugt unscharfe metaphorische Begriffe genutzt, um sich an eine Sache heranzutasten.⁶⁸ Das ist doch eine wunderbare Übertragungsleistung. Mit Baumans Gärtnermetapher sind Sie aber gar nicht zufrieden gewesen. Wie stehen Sie zur Metapher, Herr Dr. Jag?

DRJ Mich interessiert weder eine Wesensbestimmung noch eine Wertung ihres Charakters, sondern einzig ihr Gebrauch. Und der ist interessant, wenn man historische Quellen liest oder betrachtet, und durchaus problematisch, wenn Metaphern das Bild auf eine Epoche formatieren. Eine Metapher wirkt wie ein Begriff, ein Diagramm oder ein Bildrahmen als Filter. Sie schließt ein und verstößt, und sie lässt das Inkludierte als evident erscheinen. Oft sicherlich geschlossener als ein komplexes Diagramm, das mehrere Lesarten erlaubt, manchmal durchaus offen, gerade wenn sie vieldeutig

63 Vgl. Jäger/Koschorke/Lethen (Hg.) 2015.

64 Rolf 2005; vgl. auch Bauer/Ernst 2010; Kurz 2009 (1982); Lüdemann 2004: 30-46; Maasen 1995; Schmitt 2003.

65 Lüdemann 2004: 38f.

66 Rudolph 2009: 22.

67 Ebd.: 17.

68 Hänseler 2005: 129.

bleibt. Wird die Metapher grundsätzlich bewusst als Instrument der Kommunikation eingesetzt? Vielleicht irre ich mich, aber wenn in der Literatur vom »Einsatz« der Metapher die Rede ist, lässt das darauf schließen. Vielleicht setzen sich Metaphern jedoch selber ein...

WvA Sie meinen, als »Akteure, die am Geschehen der Theoriebildung beteiligt sind«, wie es der Soziologe Tobias Schlechtriemen formuliert hat?⁶⁹

DRJ Mehr. Sie schleichen sich in die Sprache und das Denken ein und formatieren es. Sie setzen etwas in Szene: Die Gesellschaft als »Organismus«, oder als »Netzwerk«, oder als »Theater«, oder als »Uhrwerk«.⁷⁰ Das sind alles Bilder, die Evidenz erzeugen und höchst unterschiedlichen kommunikativen Anschlüssen die Spur legen. Sie überzeugen auch die Sprecher selbst. Hat Bauman wirklich gewusst, was er mit seiner Gärtner-Metapher tat? Oder hat sich ihm diese Metapher listig angedient und dann die Geschichtsschreibung der heroischen Moderne ruiniert?

WvA Nun, *das* ist starker Tobak, meinen Sie nicht.

DRJ Ja, aber ist doch eine interessante Perspektive: Schreiben Metaphern Geschichte?

»Entbergen« = sichtbar machen

DRJ Ich denke, es ist sinnvoll, Bildherstellung und -präsentation zu unterscheiden. Bildherstellung sind technische Verfahren, *um zu sehen*, Verborgenes ans Licht zu holen. Bildpräsentationen sind ästhetische Verfahren, *um sehen zu machen*, dem zu Sehenden eine Form zu verleihen.⁷¹ Ich werde keine Technikgeschichte entfalten, sondern eine Reihe plastischer Beispiele durchgehen. Fangen wir an mit Apparaturen. Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey und andere haben in komplizierten Arrangements Körperbewegungen eingefangen.⁷² Muybridges Bilder sind berühmt geworden, man sieht, wie in Pferd galoppiert oder eine Person über einen Hocker springt (Abb. 13). Ihm gelang dadurch der Nachweis, dass ein Pferd einen kurzen Moment mit allen vier Hufen vom Boden abhebt. Mit dem bloßen Auge sieht man das nicht, sondern bloß eine undifferenzierte Bewegung. Nach dem Zweiten Weltkrieg fotografierte Harold Eugene Edgerton, wie ein Milchtropfen aufprallt oder eine Kugel einen Apfel durchschlägt; mit dem Auge gar nicht zu erkennen. Man hat über Lichtspuren die Bewegungen beim Kochen aufgezeichnet (Abb. 14); Marey hatte diese Technik bereits in den späten 1860er Jahren angewandt und Bewegungen in (Auf-)Zeichnungen, Fotografien und Bronzeguss (!) eingefangen (Abb. 15). Der Soziologe W.E.B. Du Bois hat mit Hilfe von Karten, Statistiken, Fotografien und einer Ausstellung die »Color Line« in den USA sichtbar gemacht.⁷³

⁶⁹ Schlechtriemen 2014: 233 (kursiv im Orig.).

⁷⁰ Schlechtriemen 2008: 79 & 2014: 244.

⁷¹ Schade/Wenk 2011.

⁷² Rabinbach 2001 (1998): 101-146.

⁷³ Schlögel 2023: 685f.