

Das Dokugramm

Die Gegen/Dokumentation von Verhältnissen

Jens Schröter

Er betrachtete die zahllosen Gegenstände in seinem Anwesen als ein paar sichtbare Punkte auf einem unsichtbaren Diagramm von überwältigender Komplexität.

Gerald Murnane, *Die Ebenen*.¹

1. Einleitung

Bertolt Brecht bemerkte, dass

weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich etwas aufzubauen, etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹.²

Dieses Zitat ist bekannt und soll Anlass der folgenden Überlegungen sein.

Zunächst kann man festhalten, dass Brecht die bloße Aufzeichnung der visuellen Aspekte eines Gebäudes offenbar für ungeeignet hält, um etwas Signifikantes über das Gebäude auszusagen (außer man wäre z. B. Architekturhistoriker_in). Ihm geht es darum, dass die sozialen Strukturen, Praktiken, Zwecke und Effekte, die mit diesem Gebäude verbunden sind bzw. in ihm durchgeführt werden, dem bloßen Foto nicht angesehen werden können. Über den eher trivialen Punkt hinaus, dass ein Foto des Gebäudes sein Inneres nicht zeigt, sind *Vollzüge* nicht sichtbar, da das Foto einen Moment aus dem Zeitfluss ausschneidet – und

¹ Murnane, Gerald: *Die Ebenen*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 23.

² Brecht, Bertolt: »Der Dreigroschenprozeß«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, hg. in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 18: *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, S. 139–209, hier S. 161–162.

die ›Verhältnisse‹ und ›Strukturen‹, auf die Brecht mit Begriffen wie ›Verdinglichung‹ und ›Funktionale‹ anspielt, sind ohnehin unsichtbar. Freilich: Das Problem der temporalen Momenthaftigkeit könnte durch zeitlich ausgedehnte Aufzeichnungen gelöst werden und auch Verhältnisse und Strukturen – was immer diese genau sind – könnten durch die zeitlich ausgedehnte Darstellung von Ketten von Handlungen oder Interviews etc., audio-visualisiert werden. Das Konzept einer solchen Montage von verschiedenen Darstellungsweisen verweist schon auf Brechts Forderung, dass etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹ zu konstruieren sei – nur so könnten die nicht-sensuellen Aspekte der Wirklichkeit überhaupt vermittelt werden. Gegen manche konventionellen Modelle des Dokumentarischen als möglichst unverfälschter und radikal passiver Abschilderung wird von Brecht mithin auf die enthüllende Kraft des Konstruktiven gesetzt.

2. Die Dokumentation und das Abstrakte

Zunächst gilt es darauf hinzuweisen, dass Brecht mit der Kritik an der ›einfachen Wiedergabe der Realität‹ einen wichtigen Punkt trifft. Er verbindet diese ›einfache Wiedergabe‹ mit der Fotografie – bekanntlich ist ein immer wieder anzutreffendes Argument, dass die Fotografie dank ihres indexikalischen Charakters, den sie mit vielen anderen visuellen, auditiven und audiovisuellen Medien teilt,³ eine besondere dokumentarische Potenz besäße. Insofern es sich bei analogen wie bei digitalen *Aufzeichnungen* um eine direkte, kausale Verbindung zwischen Referent und Bild – etwa qua reflektiertem Licht – handelt, scheint der Charakter einer besonders aussagekräftigen ›einfachen Wiedergabe‹ gegeben. Aber dies wurde vielfach kritisiert: Eine solche Aufzeichnung benötigt zumeist Interpretation, um überhaupt verständlich zu sein – was aber wiederum nicht heißt, dass jede Interpretation möglich und jede Konstruktion willkürlich wäre. Ich möchte hier auf eine besondere Art der Interpretation eingehen – nämlich auf die Frage, ob eine Fotografie, um bei Brechts Beispiel zu bleiben, notwendig ein *konkretes Objekt oder Szenario* zeigen muss – bekannt ist Roland Barthes' Ausruf »das da, genau das, dieses eine ist's!«,⁴ ein Ausruf, der genau diese Fixierung der Fotografie auf das Singuläre behauptet. Nelson Goodman hat hingegen argumentiert, dass ein Foto, z. B. im Kontext eines Lexikons, obwohl es ein konkretes *Dieses* zeigt, auch als Bild eines *Allgemeinen* verstanden werden kann.⁵

3 Jasmin Kathöfer wird in ihrer in Arbeit befindlichen Dissertation endlich und dankenswerterweise die Differenzierungen des Index in ganz verschiedenen Medien systematisch nachzeichnen.

4 Barthes, Roland: Die Helle Kammer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 12.

5 Vgl. Goodman, Nelson: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis, Indiana/New York: Bobbs-Merrill 1968, S. 21; vgl. Schröter, Jens: »Media and Abstraction«, in: Zeitschrift für Medienkomparatistik 1/1 (2019), S. 21–35.

Abbildung 1: Ein Foto von Pferden.



Ein Beispiel: Wir können aus Abbildung 1 einige Informationen über *diese* Pferde entnehmen – sie haben z. B. eine bestimmte Farbe, hier: grau. Auch können wir entnehmen, dass das Wetter zum Aufnahmepunkt sonnig mit ein paar Wolken war. Das Bild dokumentiert irgendwelche (ehemals) existenten grauen Pferde an irgendeinem Ort an einem sonnigen Tag. Man beachte nun, was geschieht, wenn das Foto als Beispielbild im Wikipedia-Eintrag über Pferde verwendet wird.

Abbildung 2: Dasselbe Foto von Pferden im Zusammenhang eines Lexikon-Artikels.

Log in / create account

Article | Talk | Read | View source | View history | Search |

Horse

From Wikipedia, the free encyclopedia
(Redirected from Horses)

For other uses, see [Horse \(disambiguation\)](#).

The horse (*Equus ferus caballus*)^[21] is one of two extant subspecies of *Equus ferus*, or the wild horse. It is a single-hooved (ungulate) mammal belonging to the taxonomic family Equidae. The horse has evolved over the past 45 to 55 million years from a small multi-toed creature into the large, single-toed animal of today. Humans began to domesticate horses around 4000 BC, and their domestication is believed to have been widespread by 3000 BC. There are two species of wild horse: the Przewalski's horse, and some domesticated populations live in the wild as feral horses. These feral populations are not true wild horses, as this term is used to describe horses that have never been domesticated, such as the endangered Przewalski's horse, a separate subspecies, and the only remaining true wild horse.

There is an extensive, specialized vocabulary used to describe equine-related concepts, covering everything from anatomy to life stages, size, colors, markings, breeds, locomotion, and behavior.

Horses' anatomy enables them to make use of speed to escape predators and they have a well-developed sense of sight and smell. Horses are gregarious animals and need to live in groups. Wild horses are able to sleep both standing up and lying down. Female horses, called mares, carry their young for approximately 11 months, and a young horse, called a foal, can stand and run shortly following birth. Most domesticated horses begin training under saddle or in harness between the ages of two and four. They reach full adult development by age five, and have an average lifespan of between 25 and 30 years.

Horse breeds are loosely divided into three categories based on general temperament: spirited "hot bloods" with speed and endurance; "cold bloods", such as draft horses and pack animals, suitable for heavy work; and "therapeutic" developed by crossing breeds from both hot and cold bloods, often focusing on creating breeds for specific riding purposes, particularly in Europe. There are over 300 breeds of horses in the world today, developed for many different uses.

Horses and humans interact in a wide variety of sport competitions and non-competitive recreational pursuits, as well as in working activities such as police work, agriculture, entertainment, and therapy. Horses were historically used in warfare, from which a wide variety of riding and driving techniques developed, using many different styles of equipment and methods of control. Many products are derived from horses, including meat, milk, hide, hair, bone, and pharmaceuticals extracted from the urine of pregnant mares. Humans provide domesticated horses with food, water and shelter, as well as attention from specialists such as veterinarians and farriers.

Domestic horse

Conservation status

Domesticated

Scientific classification

Kingdom: *Animalia*
Phylum: *Chordata*
Class: *Mammalia*
Subclass: *Theria*
Infraclass: *Eutheria*
Order: *Perissodactyla*
Family: *Equidae*
Genus: *Equus*
Species: *E. ferus*
Subspecies: *E. f. caballus*

Trinomial name

Equus ferus caballus

Linnaeus, 1758^[21]

Synonyms

48^[21]

Der Artikel beschäftigt sich nicht mit *diesen* grauen Pferden an einem sonnigen Tag. Er befasst sich mit der Gattung »Pferd«, dem »Pferd-im-Allgemeinen«. Das Bild ist nur ein *Beispiel*⁶ – und kann in diesem Zusammenhang auch weiße Pferde bei Regenwetter bezeichnen und im Übrigen auch alle Pferde der Zukunft.⁷ Nehmen wir an, man hätte einen Ausdruck des Wikipedia-Artikels oder einen Tablet-computer, auf dem dieser Artikel aufgerufen ist, bei sich, während man bei regnerischem Wetter auf einer Wiese steht, auf der sich verschiedene Tiere tummeln: diverse Kühe, weiße Pferde und Füchse. Anhand des Bildes könnte man mit einiger Sicherheit die weißen Pferde bei Regenwetter als Pferde identifizieren, selbst wenn das Bild graue Pferde bei Sonnenschein zeigt. In dem speziellen Kontext des Enzyklopädie-Eintrags kann ein abstrahierender Gebrauch von dem Bild gemacht werden, mit dieser speziellen Beschriftung wird es ein *generelles* Bild von Pferden überhaupt.

Mit diesem, zugegeben etwas skurrilen, Beispiel will ich darauf hinaus, dass selbst eine Fotografie, die scheinbar zwingend ein konkretes *Dieses* dokumentiert, unter bestimmten Bedingungen ein Allgemeines zeigen kann. Brechts Kritik der einfachen Wiedergabe kann man zunächst zu der These erweitern, dass unter speziellen Bedingungen vielleicht auch ein Foto – oder eine Sequenz von Fotos, evtl. in einem speziellen textuellen oder auditiven Kontext, vielleicht doch irgendwie allgemeine oder abstrakte (was nicht notwendig das gleiche ist, aber sich durchaus berührt)⁸ Verhältnisse zeigen kann.

Das gilt wohl umso mehr für Bildtypen, die von vorneherein nicht durch eine indexikalische Bindung an ein singuläres *Dieses* geprägt sind, z. B. Zeichnungen und Malerei.⁹ So kann man etwa »den Angriffskrieg des Großdeutschen Reichs«, anders als konkrete Soldaten und Panzer, die lokaler Teil dieses Krieges sind, nicht fotografieren.

6 Vgl. z. B. Willer, Stefan/Ruchatz, Jens/Pethes, Nicolas: »Zur Systematik des Beispiels«, in: Dies. (Hg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen* (= LiteraturForschung, Band 4), Berlin: Kadmos 2007, S. 7–59. Leider gibt es in dem Band keine Diskussion von (generellen) Bildern als Beispielen.

7 Vgl. Schröter, Jens: »Die Zukunft fotografieren«, in: Ekaterina Lazareva/Esther Ruelfs/Wolf Iro (Hg.), *Die Zukunft fotografieren* (Ausstellungskatalog), Heidelberg/Berlin: Kehrer 2014, S. 110–117.

8 Insofern etwas Allgemeines sich von jedem konkreten Einzelfall unterscheiden muss, ist es gegenüber der Konkretion des Einzelnen abstrakt.

9 Bestimmungsbücher für Pflanzen oder Pilze funktionieren in etwa so, dass die Fotografien von Exemplaren (zusammen mit dem Text) es erlauben sollen, aus einem Feld von (zukünftigen) Vorkommnissen die richtigen Exemplare zu bestimmen. Gerade wegen dieser Funktion werden in Bestimmungsbüchern aber oft Zeichnungen statt Fotografien eingesetzt, da Zeichnungen gleichsam allgemeintypisch idealisiert werden können – während Fotos von konkreten Exemplaren oft von Kontingenzen der Situation behaftet und dadurch »untypisch« sind.

Abbildung 3: Still aus WHY WE FIGHT? (US 1942–45, R: Frank Capra).



Aber man kann z. B. Frontverläufe als Animation darstellen, wie das ähnlich Frank Capra in seiner expositorischen Dokumentarfilmreihe *WHY WE FIGHT?* (US 1942–45) getan hat. Eine solche Zeichnung dokumentiert auch etwas: Kein konkretes Vorkommnis, sondern eher etwas Allgemeines, das so ohne Weiteres nicht sichtbar wäre. Hier zeigt sich eine wichtige Funktion nicht, oder nicht in erster Linie, indexikalischer Bildtypen für dokumentarische Strategien: Sie können etwas Abstraktes und/oder Allgemeines zeigen, dass für das Verständnis des gegebenen Themas wichtig ist, aber auf keine Weise durch eine ›einfache Wiedergabe‹ erfasst werden kann. Dies gilt auch für bestimmte computergenerierte Darstellungen, die auch auf keiner Aufzeichnung beruhen – sie können dokumentarisierende Effekte haben. Wie etwa Ralf Adelmann¹⁰ und andere gezeigt haben, werden computergenerierte Animationen in dokumentarischen Zusammenhängen immer wieder eingesetzt, um entweder prinzipiell Unsichtbares, aber für die betreffenden Vorgänge Relevantes zu zeigen; oder um etwas aus Spuren zu rekonstruieren: ein computergrafisches Reenactment sozusagen. So deutet sich *ein* erster Ausweg aus Brechts Problem an: Man könnte versuchen, die Verhältnisse, die ›Funktionale‹, die man nicht fotografieren kann, mit irgendeiner Art von Grafik und/oder Animation zu visualisieren.

¹⁰ Adelmann, Ralf: »Digitale Animationen in analogen Fernsehformaten«, in: Jens Schröter/Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?*, Bielefeld: transcript 2004, S. 387–406.

Am Ende dieses Abschnitts möchte ich auf eine politische Implikation dieser Problematik verweisen, die Brecht durchaus vorgeschwebt haben könnte: Die Fixierung auf ein fotografierbares *Dieses* kann auch, bei der Darstellung z. B. ökonomischer Phänomene, um die es ja zentral bei Brecht geht, zu einer Personalisierung des Phänomens führen: Man kann z. B. nicht Krisendynamiken des Kapitalismus fotografieren oder filmen, aber sehr wohl Bänker_innen und Manager_innen – und so die Personen als Ursachen von Krisen erscheinen lassen. Solche Personalisierungen können zu hochgefährlichen, strukturell anti-semitischen, Ideologemen führen.¹¹ Ein ›Fotozentrismus‹, der implizierte, dass nur relevant ist, was das ›Licht der Wahrheit‹ buchstäblich reflektiert und so die unsichtbaren Abstraktionen, die man vielleicht eben nur zeichnen oder rendern kann, verdrängt, könnte mit reaktionären Ideologien verbündet sein.¹²

3. Die Verhältnisse und das Diagramm

Nun kann man bestreiten, dass es so etwas wie abstrakte Strukturen und Verhältnisse überhaupt gibt und dies zu einer Metaphysik ›des Sozialen‹ erklären – wie es manchmal im Gefolge der Akteur-Netzwerk-Theorie geschieht, detailliert entfaltet Bruno Latour dies z. B. in *Reassembling the Social*.¹³ Man kann umgekehrt behaupten, dass es sehr wohl Realabstraktionen gibt, die unser Leben strukturieren, wie es in verschiedenen Formen marxianischer Theoriebildung geschieht (Alberto Toscano hat dazu einen maßgeblichen Essay vorgelegt¹⁴) – und so etwa Latour vorwerfen, dass es einigermaßen inkonsistent sei, einerseits ›Gott‹ als möglichen nicht-menschlichen Akteur zu akzeptieren (wenn Akteur_innen ihn_sie als Beweggrund, *agency* angeben), andererseits z. B. die nicht-menschlichen Akteur_innen der ›Gesellschaft‹ oder ›des Kapitals‹ kategorisch auszuschließen. Aber es ist hier schlicht unmöglich, diese komplexe Diskussion nachzuzeichnen.¹⁵

Hier ist nur entscheidend, dass es Verfahren gibt – wieder basierend auf nicht-fotografischen Medien – die, wenn schon vielleicht nicht die verdinglichenden Verkehrungen des Kapitalfetischs, so doch zumindest organisationale Verhältnis-

¹¹ Vgl. Grigat, Stephan: *Fetisch und Freiheit. Über die Rezeption der Marxschen Fetischkritik, die Emanzipation von Staat und Kapital und die Kritik des Antisemitismus*, Freiburg: ça ira 2007.

¹² Allerdings könnten Personalisierungen als Komplexitätsreduktionen auch für progressive Politiken genutzt werden, z. B. indem ›dem Elend ein Gesicht gegeben wird‹.

¹³ Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press 2007.

¹⁴ Toscano, Alberto: »The Open Secret of Real Abstraction«, in: *Rethinking Marxism*, 20/2 (2008), S. 273–287.

¹⁵ Vgl. J. Schröter: *Media and Abstraction*.

se abzubilden vermögen. Organigramme wären so ein Verfahren. Bei Reber kann man lesen: »Im Fremdwörterbuch des Dudenverlags [...] ist folgende Definition des Begriffs ›Organigramm‹ zu finden: ›(griechisch, Kunstwort): Stammbaumschema, das den Aufbau einer [...] Organisation erkennen lässt und über Arbeits- teilung oder Zuweisung bestimmter Aufgabenbereiche an bestimmte Personen Auskunft gibt.‹«¹⁶ Reber führt aus, dass »in der Praxis Organisationen selten auf ein Schaubild zur Darstellung ihrer Organisationsstruktur verzichten.«¹⁷ Das gilt wohl auch für die meisten der von Brecht erwähnten Fabriken. Streng den Akteur_innen folgend, scheint es, als ob institutionelle Akteur_innen – Bannsprüche aus Paris gegen die ›Struktur‹ nonchalant ignorierend – sehr wohl die Struktur ihrer Organisationen kennen, visualisieren und mithin performativ herstellen wollen.¹⁸ So bemerken Kieser und Walgenbach zu Organigrammen, sie zeigten:

- die Art der Spezialisierung der größten organisatorischen Einheiten (Suprastruktur),
- der Umfang der Abteilungsspezialisierung und der Stellenspezialisierung nach Funktionen und nach Produkten,
- die Struktur der generellen Weisungsbefugnisse und Verantwortungsbereiche,
- die Gliederungstiefe, die Leitungsspannen und die Relation zwischen verschiedenen Arten von Stellen.¹⁹

Das Organigramm, als eine Form des Diagramms²⁰, dokumentiert mithin, was man weder von außen, noch irgend von innen an einer Fabrik fotografieren kann, nämlich die Logik ihrer Organisation: ihre Ebenen; die Befehlsflüsse etc. Das Organigramm verdient eine viel ausführlichere Archäologie, Praxeologie, Ästhetik und schließlich Medientheorie als hier geleistet werden kann, aber seine Operationen zeigen, dass es historische Praktiken und Ästhetiken der Struktur, leicht-

¹⁶ Reber, Gerhard: »Organigramm«, in: Wolfgang Mayrhofer/Michael Meyer/Stefan Titscher (Hg.), *Praxis der Organisationsanalyse. Anwendungsfelder und Methoden*, Stuttgart: UTB 2010, S. 133–155, hier S. 33.

¹⁷ Ebd., S. 134.

¹⁸ Vgl. Schüttpelz, Erhard: »Die Struktur der Grenzobjekte«, in: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.), *Grenzobjekte und Medienforschung*, Bielefeld: transcript 2017, S. 229–242, hier S. 239: »Strukturen waren Abstraktionen und wurden daher meist durch Diagramme veranschaulicht.« In der Argumentation von Schüttpelz ist aber das Problem, dass es so klingt, als seien die durch Diagramme veranschaulichten abstrakten Strukturen Erfindungen einer gewissen ›strukturalistischen‹ Theorie. Aber solche Abstraktionen sind (auch) Leistungen der Akteure selbst, vgl. J. Schröter: *Media and Abstraction*.

¹⁹ Kieser, Alfred/Walgenbach, Peter: *Organisation*, Stuttgart: Schäffer-Poeschel 2007, S. 170.

²⁰ Vgl. Ernst, Christoph: *Diagramme zwischen Metapher und Explikation. Studien zur Medien- und Filmtheorie der Diagrammatik*, Bielefeld: transcript 2020. (= Habil. Univ. Erlangen-Nürnberg 2015).

sinnig verallgemeinert: der Verhältnisse gibt, die eine dokumentarische Praxis informieren können.²¹

Nun taucht interessanterweise der Begriff des Diagramms an zentralen Orten bei Foucault und Deleuze auf. Foucault schreibt: »[D]as Panopticon ist nicht als Traumgebäude zu verstehen: es ist das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus; [...] tatsächlich ist es eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muss.«²² Und Deleuze kommentiert: »Das *Diagramm* ist nicht mehr das audio-visuelle Archiv, es ist die Karte, die Kartographie [...] wie ein Organigramm, JS], koextensiv zur Gesamtheit des sozialen Feldes. Es ist eine abstrakte Maschine.«²³ Dabei befinden sich die Diagramme offenbar in andauernder Transformation (oder »Modulation«, wie Deleuze schreibt):

Wenn Foucault sich auf den Begriff des Diagramms beruft, so geschieht dies in bezug [sic!] auf unsere modernen Disziplinargesellschaften [...] Betrachtet man jedoch demgegenüber die alten Souveränitäts-Gesellschaften, so sieht man, daß auch sie Diagramme besaßen, auch wenn diese aus anderen Materien und anderen Funktionen bestanden: [...] Es ist ein anderes Diagramm, eine andere Maschine, die dem Theater näher steht als der Fabrik: andere Kräfteverhältnisse.²⁴

Natürlich ist das Diagramm bei Foucault nicht dasselbe wie ein schlichtes Organigramm – auch wenn Deleuze das Diagramm immerhin als »Darstellung der Kräfteverhältnisse«²⁵ bezeichnet. Das Diagramm ist nach Deleuze jedoch *erstens abstrakt* und entzieht sich so dem, wie Deleuze sagt, audio-visuellen Archiv – eine schlichte fotografische oder filmische Wiedergabe ist offenbar nicht möglich, Deleuze schreibt ausdrücklich, dass das »übersinnliche Diagramm [...] sich nicht mit dem audiovisuellen Archiv«²⁶ vermische. *Zweitens* drückt es »Kräfte-Verhältnisse« aus und *drittens* illustriert Deleuze das zeitgenössische, mindestens auch noch disziplinargesellschaftliche, Diagramm ausgerechnet an der *Fabrik*, die auch bei Brecht das zentrale Beispiel ist.²⁷ Es gibt so gesehen abstrakte Machtformen, de-

21 Ein Diagramm ist so gesehen unablösbar von einer Pädagogik des Abstrakten.

22 Foucault, Michel: Überwachung und Strafen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 264.

23 Deleuze, Gilles: Foucault, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 52.

24 Ebd., S. 53.

25 Ebd., S. 55.

26 Ebd., S. 117.

27 Vgl. aber ebd., S. 54: »Das Diagramm manifestiert hier seinen Unterschied zur Struktur, insofern die Allianzen ein dehnbares und transversales Netz weben, das senkrecht zur vertikalen Struktur steht, eine Praxis, ein Verfahren oder eine Strategie definieren, die verschieden sind von jeder Kombinatorik, und ein instabiles, in permanentem Ungleichgewicht befindliches phy-

ren Darstellung nicht über eine audio-visuelle Aufzeichnung gelingen kann. Aber wie wir ja schon oben diskutiert haben, gibt es vielleicht andere Wege, das zu tun: Generelle Bilder, Zeichnungen, Organigramme, Animationen: Alleine oder kombiniert können sie als *Doku-Gramme* operieren.

4. Die Kunst, das Doku-Gramm und die Gegen/Dokumentation

Bislang wurde das Ende von Brechts berühmtem Zitat ausgespart: Es lautet gar nicht so schlicht: »Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig.«²⁸ Für Brecht besteht mithin die Möglichkeit, die in die Funktionale gerutschte Realität (ihre abstrakten Diagramme) durch eine Art von Inszenierung sichtbar zu machen: Man könnte sein episches Theater mithin als kritische Inszenierung gesellschaftlicher Diagramme, also als eine gegen-dokumentarische Praxis lesen. Man müsste jetzt genau diskutieren, woher die ›Kunst‹ die Distanz von den Diagrammen nimmt und welche genau ihre Strategien der Audio-Visualisierung dessen sind, was gerade nicht dem ›audio-visuellen Archiv‹ entspricht – zunächst könnte man festhalten, dass Brecht zumindest an diese Möglichkeit glaubt.

Abbildung 4: Andreas Gursky, 99 CENT, 1999.



sisches System bilden anstelle eines geschlossenen Austauschsystems.« D. h. Deleuze unterstreicht eine fundamentale Differenz von Diagramm und Struktur, die man noch detaillierter berücksichtigen müsste. Allerdings betont Petra Gehring wiederum die Nähe beider Begriffe. Vgl. Gehring, Petra: »Paradigma einer Methode. Der Begriff des Diagramms im Strukturdenken von M. Foucault und M. Serres«, in: Dies./Thomas Keutner/Jörg F. Maas/Wolfgang M. Ueding (Hg.), *Diagrammatik und Philosophie. Akten des 1. Interdisziplinären Kolloquiums der Forschungsgruppe Philosophische Diagrammatik*, 15.–16. Dezember 1988, Amsterdam: Rodopi 1992, S. 89–107.

28 B. Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst* 1, S. 161–162.

Ich möchte abschließend ein Beispiel aus der von Brecht beschworenen Kunst diskutieren. Ein Foto von Andreas Gursky – vielleicht das letzte, auf das man käme, wenn es um Dokumentarisches ginge. Aber hier geht es ja um das Gegen/Dokumentarische, um andere Formen der Dokumentation. Diese ist, dass man dieses Foto als Doku-Gramm eben jener Verhältnisse lesen kann, auf die Brecht in seinem berühmten Zitat hinweist. Gurskys Bild ist natürlich kein Organigramm im engeren Sinne, aber so wie ein Organigramm ein Dokugramm sein kann, so können dies auch Darstellungen sein, die weniger abstrakt anmuten. Der Punkt ist: Gursky fotografiert ein zentrales Institut des Kapitalismus, einen Supermarkt, in dem die Produkte aus der viel diskutierten ›Fabrik‹ verkauft werden – doch durch seine digitale Nachbearbeitung baut er etwas Künstliches, Gestelltes auf, das die abstrakte Maschine (um es mit Deleuze zu sagen) des (um es mit Brecht zu sagen) Kapitals ahnbar macht.²⁹

Marx bemerkt: »Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine ›ungeheure Warenansammlung, die einzelne Ware als seine Elementarform.«³⁰ Das heißt, die unaufhörliche Kapitalakkumulation führt dazu, die Welt mit Waren zuzuschütten. Genau eine solche Warenansammlung zeigt uns Gursky in seiner computermanipulierten Fotografie. *99 Cent* heißt das Foto und im Hintergrund an den Wänden ist eben diese Preisbeschriftung lesbar. Ob nun alle Waren auf dem Bild 99 Cent kosten oder nicht, sei dahingestellt; jedenfalls existieren hier die ungeheure Warenansammlung und das Geld in einem diskursiven Feld, und wenn wirklich alle Waren 99 Cent kosten, würde das Foto nochmals unterstreichen, wie der Tauschwert, dessen selbstständige Form das Geld ist, alle Gebrauchswerte auf eine Äquivalentform bringt. Besonders ironisch ist, dass *99 Cent* zwar heute nicht mehr die teuerste Fotografie der Welt ist, aber jedenfalls eine der teuersten. So gesehen thematisiert der Kontrast zwischen dem singulären, exzessionellen Kunstfoto, das jede Werttheorie zu sprengen scheint,³¹ und der dargestellten Flut gleichförmiger Standardwaren auch die Frage nach dem selbst abstrakten Wert, der jeder Warenansammlung zugrunde liegt. Der Wert erscheint nicht an der Ware³² – außer in jenem titelgebenden Preis, der ggf. per Preisschild an die Ware geheftet ist.

29 Dass diese abstrakte Maschine heute ein ebenso abstraktes, digitales ›metrisches Wir‹ (vgl. Mau, Steffen: *Das metrische Wir: Über die Quantifizierung des Sozialen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017) hervorbringt, ist also nicht überraschend. Zum Hervorgehen konkreter Technologien aus abstrakten Diagrammen, vgl. G. Deleuze: *Foucault*, S. 60.

30 Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, hg. v. Friedrich Engels, Bd. 1 (= MEW, Band 23), Berlin: Dietz 1962, S. 49.

31 Vgl. Beech, Dave: *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden: Brill 2015.

32 K. Marx: *Das Kapital*, S. 52: »Als Gebrauchswerte sind die Waren vor allem verschiedner Qualität, als Tauschwerte können sie nur verschiedner Quantität sein, enthalten also kein Atom Ge-

Gursky nutzt in seiner Darstellung eine in der abstrakten amerikanischen Nachkriegsmalerei entwickelte kompositorische Strategie – das *all-over*. Damit erzeugt er eine Rasterstruktur, die nach Rosalind Krauss eine der charakteristischen Strategien der abstrakten Malerei überhaupt ist – und, wie sie betont, »auf einen [...] entschiedenen Materialismus verweist«.³³ Zugleich spiegelt eine solche Komposition das Diagramm der, um noch einmal Deleuze zu zitieren, »modernen Disziplinargesellschaften, in denen die Macht eine rasterförmige Erfassung des gesamten Feldes«³⁴ bewirkt. Überdies bildet Gurskys formal-kompositorische Abstraktionstendenz die Realabstraktion des Geldes ab. Das mag einem abwegig vorkommen, aber Sebastian Egenhofer hat, ähnlich wie vorher schon Jean-Joseph Goux³⁵, in seiner kunsttheoretischen Studie *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität* tatsächlich versucht, die Entstehung abstrakter Darstellungsformen an die Herrschaft der Abstraktion zurückzubinden. »So ist die *Realabstraktion*, die Abstraktion des Tauschwerts oder des Geldes, der Hintergrund, vor dem die Beziehung zwischen dem Paradigma des Ready-made und der abstrakten Malerei ihren Halt und Sinn gewinnt.«³⁶ Oder: »Es geht darum, die von der Epistemologie des Bildes her aufgefasste Arbeit der Abstraktion in ihrem Verhältnis zur Logik der industriellen Produktion [da ist sie wieder: Die Fabrik, JS], zur abstrakten Arbeitszeit zu begreifen.«³⁷ Oder: »Die Abstraktion ist die stärkste und genaueste Reflektion der Modernisierung [...]. Es ist der Atomismus der Zahl, der in Seurats Malerei die szenisch-narrative Kontinuität der Bilderscheinung zerlegt [...].«³⁸ Das heißt, dass das konsequenteste Bild des Wertes und seiner selbstzweckhaften Vermehrung als Kapital, dem automatischen Subjekt der Gesellschaft, wie Marx quasi-systemtheoretisch sagt³⁹, ein abstraktes Bild wäre. Gursky zeigt durch die radikale Akkumulation des Konkreten das abstrakte Diagramm des automatischen Subjekts. Er zeigt kein Bild *dieser* Waren, der indexikalische Bezug ist

brauchswert.« vgl. Lohoff, Ernst/Pahl, Hanno/Schröter, Jens: »Trialog: Geld als Medium oder als (ausgesonderte) Ware?«, in: Die Gesellschaft nach dem Geld, Projektgruppe (Hg.), Postmonetär denken. Eröffnung eines Dialogs, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 149–184.

33 Krauss, Rosalind: »Raster«, in: Herta Wolf (Hg.), Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne (= Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Band 2), Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 51–67, hier S. 54.

34 G. Deleuze: Foucault, S. 53. Zur Nähe von Marx und Deleuze siehe u.a. Thoburn, Nicolas: Deleuze, Marx, and Politics, London/New York: Routledge 2003.

35 Vgl. Goux, Jean-Joseph: The Coiners of Language, Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press 1994.

36 Egenhofer, Sebastian: Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne, München u.a.: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 230.

37 Ebd., S. 215.

38 Ebd., S. 229.

39 K. Marx: Das Kapital, S. 169.

durch die Nachbearbeitung und die damit erzeugte kompositionelle Rasterung aufgehoben – Gursky zeigt die Ware überhaupt, die allgemeine Ware. Und die allgemeine Ware ist: Das Geld.⁴⁰

Brecht hatte recht: Eine bloße Wiedergabe bleibt an das Sichtbare und mit hin auch an das Handeln von Personen gekoppelt, reduziert also die Dokumentation anthropozentrisch auf Singularitäten und eröffnet so potentiell das Feld von reaktionären Verschwörungstheorien – eine diagrammatische Abstraktion des Gezeigten kann den Blick auf die abstrakten Diagramme öffnen. So gesehen, und das wäre meine freilich hochgradig spekulative These, müsste eine Gegen/Dokumentation von Verhältnissen, eine *abstrakte Dokumentation* sein. So gesehen bräuchte man einen *abstrakten Dokumentarismus* – eine Praxis des Dokugramms. Diese muss freilich nicht, wie in *99 Cent*, auf das ökonomische Diagramm bezogen sein, man könnte sich auch ein Dokugramm des Staates vorstellen – wofür sich eine Relektüre von Kracauers schönem Essay über das ›Ornament der Masse‹ anbietet. Aber das ist ein anderer Text.

Literatur

- Adelmann, Ralf: »Digitale Animationen in analogen Fernsehformaten«, in: Jens Schröter/Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?*, Bielefeld: transcript 2004, S. 387–406.
- Barthes, Roland: *Die Helle Kammer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Beech, Dave: *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden: Brill 2015.
- Brecht, Bertolt: »Der Dreigroschenprozeß«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, hg. in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 18: *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, S. 139–209.
- Egenhofer, Sebastian: *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München u. a.: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- Ernst, Christoph: *Diagramme zwischen Metapher und Explikation. Studien zur Medien- und Filmästhetik der Diagrammatik*, Bielefeld: transcript 2019. (= Habil. Univ. Erlangen-Nürnberg 2015).
- Foucault, Michel: *Überwachung und Strafen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Gehring, Petra: »Paradigma einer Methode. Der Begriff des Diagramms im Strukturdanken von M. Foucault und M. Serres«, in: Dies./Thomas Keutner/Jörg F. Maas/Wolfgang M. Ueding (Hg.), *Diagrammatik und Philosophie. Akten des 1. Interdisziplinären Kolloquiums der Forschungsgruppe Philosophische Diagrammatik*, 15.–16. Dezember 1988, Amsterdam: Rodopi 1992, S. 89–107.

40 Vgl. ebd., S. 104.

- Deleuze, Gilles: *Foucault*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Indiana/New York: Bobbs-Merrill 1968.
- Goux, Jean-Joseph: *The Coiners of Language*, Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press 1994.
- Grigat, Stephan: *Fetisch und Freiheit. Über die Rezeption der Marxschen Fetischkritik, die Emanzipation von Staat und Kapital und die Kritik des Antisemitismus*, Freiburg: ça ira 2007.
- Kieser, Alfred/Walgenbach, Peter: *Organisation*, Stuttgart: Schäffer-Poeschel 2007.
- Krauss, Rosalind: »Raster«, in: Herta Wolf (Hg.), *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (= Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Band 2), Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 51–67.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press 2007.
- Lohoff, Ernst/Pahl, Hanno/Schröter, Jens: »Trialog: Geld als Medium oder als (ausgesonderte) Ware?«, in: *Die Gesellschaft nach dem Geld*, Projektgruppe (Hg.), *Postmonetär denken. Eröffnung eines Dialogs*, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 149–184.
- Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, hg. v. Friedrich Engels, Bd. 1 (= MEW, Band 23), Berlin: Dietz 1962.
- Mau, Steffen: *Das metrische Wir: Über die Quantifizierung des Sozialen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.
- Murnane, Gerald: *Die Ebenen*, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Reber, Gerhard: »Organigramm«, in: Wolfgang Mayrhofer/Michael Meyer/Stefan Titscher (Hg.), *Praxis der Organisationsanalyse. Anwendungsfelder und Methoden*, Stuttgart: UTB 2010, S. 133–155.
- Schröter, Jens: »Die Zukunft fotografieren«, in: Ekaterina Lazareva/Esther Ruelfs/Wolf Iro (Hg.), *Die Zukunft fotografieren (Ausstellungskatalog)*, Heidelberg/Berlin: Kehrer 2014, S. 110–117.
- Schröter, Jens: »Media and Abstraction«, in: *Zeitschrift für Medienkomparatistik* 1/1 (2019), S. 21–35.
- Schüttelpelz, Erhard: »Die Struktur der Grenzobjekte«, in: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.), *Grenzobjekte und Medienforschung*, Bielefeld: transcript 2017.
- Thoburn, Nicolas: *Deleuze, Marx, and Politics*, London/New York: Routledge 2003.
- Toscano, Alberto: »The Open Secret of Real Abstraction«, in: *Rethinking Marxism* 20/2 (2008), S. 273–287.
- Willer, Stefan/Ruchatz, Jens/Pethes, Nicolas: »Zur Systematik des Beispiels«, in: Dies. (Hg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen* (= LiteraturForschung, Band 4), Berlin: Kadmos 2007, S. 7–59.

