

# Wahrheit(-en) (in) der Kunst.

## ›Kunst‹ in Zeiten von Fake News

---

Anne-Marie Bonnet

### Bilder: Wozu? Warum?

In der westlichen Kultur entstanden die ersten Bilder im Kontext von Kult, Magie und/oder Machtausübung.<sup>1</sup> Sie dienten der *propaganda fide* oder als Stellvertretung der Macht, mimetische Qualitäten spielten hingegen zunächst keine große Rolle. Vielmehr war man mit dem Erkenntniswert der Bilder befasst, mit Fragen danach, worin ihr Wahrheitspotenzial bestand und wer die Deutungshoheit innezuhaben hatte. Dies kann man mittelalterlichen Bildtheologien entnehmen, denen zufolge es ein sehr explizites Bildverständnis gab: Bilder wurden als Instrumente des Kultes verstanden und vermittelt, wie sie aussehen, welcher Funktion sie dienen und wie man sie nutzen sollte, folgte pragmatischen Anweisungen. Dem Täuschungsvermögen der Bilder begegnete man von Anfang an mit Skepsis, sodass u.a. heftig über die Darstellbarkeit des Allerhöchsten gestritten wurde: Wie ist das unvorstellbare, nichtdarstellbare Göttliche bildlich zu fassen? Im Islam und im Judentum wurden Bilder abgelehnt, während sie im Christentum nach dem Ende der Bilderstreitkampagnen als *biblia pauperum* erlaubt wurden, um für das analphabetische Volk die Glaubensinhalte zu visualisieren.

Bereits diese wenigen Ausführungen über die Anfänge westlicher Bildkulturen deuten das komplexe Spannungsfeld an, in dem sich die Genese von

---

1 Als ich zur Vortragsreihe »Fake News« eingeladen wurde, bereitete ich einen »Bilder-Essay« vor, der sich statt mit den Strategien der Täuschung mit dem Ringen um Wahrheit in den bildenden Künsten auseinandersetzt. Einschränkend sei bemerkt, dass ich mich nur mit westlichen Traditionen befasste und retrospectiv vorgehe, also zunächst in die Vergangenheit, zum Ursprung unserer Bildkultur(-en) blicke, um dann mit dieser im Dialog die Gegenwart zu ergründen.

Bildlichkeit entfaltet und erste Überlegungen zu deren Wirksamkeit angestellt werden: Was tragen Bilder zum Verständnis der Welt bei? Wie glaubwürdig sind sie angesichts ihres Täuschungspotenzials? Sind ›wahre‹ Bilder zugleich auch ›reale‹ Bilder?

Die Kontroversen um das ›wahre‹ Bild Christi sowie die Konkurrenz zwischen Byzanz und dem Westen um die *vera icon* sind ein bekanntes Echo dieser Bedenken. Wie sieht Gott aus? Wie kann das Unsichtbare glaubhaft bezeugt, visualisiert werden? Bekanntlich nur, indem das Urbild vom Himmel fällt und nicht von Menschenhand erstellt wird. Zu dieser östlichen *vera icon* entsteht im Westen eine Heilige Veronika, die dank der Legende vom Schweißstuch zur Vorstellung eines ›nicht von Menschenhand gemachten‹ Bildes des Antlitzes Christi im Westen beiträgt.

Bilder dienen folglich der Vermittlung der ›richtigen‹ Glaubenslehre und fungieren im weltlichen Bereich als Stellvertreter von Macht, die vielfach die kultischen Bildformulare adaptieren; sie verkünden und vertreten jeweils die herrschenden Glaubensinhalte und Weltansichten. Erst als sich die Aufteilung der Welt zwischen Glauben und politischer Macht durch die Verstärkung mit dem Entstehen einer neuen Schicht, dem Bürgertum bzw. Patriziat, veränderte, wandelten sich auch die Ansprüche an Bilder. Von nun an wollten auch neue Weltwahrnehmungen visualisiert werden: Perspektive und neuer ›Realismus‹ gelten als Charakteristika der ›Renaissance‹. Fortan treten neben die gleichsam ›offiziellen‹ Weltansichten der Herrschenden auch individuelle Interpretationen und Perspektiven, die durch neue Auftraggeberinnen und Auftraggeber befördert werden. Interessanterweise muss eine ältere Kultur, die Antike, wiederbelebt werden, um eine neue Art, die Welt zu betrachten und darzustellen, zu begründen. Der Rückbezug auf die Antike dient der Legitimation der Bildwürdigkeit neuer Themenfelder jenseits bisher bekannter und anerkannter Stoffe.

## Rückwärts in die Zukunft: Retroperspektive 1.0

In der Neuzeit haben Bildtheorien die bisherigen Bildtheologien abgelöst und müssen sich nun auch mit einer neuen Dimension befassen: der mimetischen Abbildung bzw. der realistisch wirkenden Repräsentation der Welt. Was fortan ›Realismus‹ genannt wird, ist indessen nur die Perfektionierung von Illusionierung, eine Vortäuschung der Spiegelung der Welt. Mit der Zentralspektive und der Mimesis wird die Kodierung dessen, was fortan als ›rea-

listisch« gilt, im Westen vorerst festgelegt. Während man sich südlich der Alpen der neuen Verführungskunst der Bilder hingibt, mahnt Luther zu Recht zur Vorsicht. Nicht nur der Missbrauch der Bilder zu pekuniären Zwecken ruft seine Bildkritik hervor, sondern auch sein Wissen um das manipulative und verführerische Potenzial bildlicher Auslegungen. Nicht von ungefähr entfaltet die Gegenreformation barocke Überwältigungskünste, um den Bildern etwas von ihrer zweifelhaften Überzeugungsmagie zurückzugeben. Jede Epoche und Kultur trifft im Folgenden eigene Vereinbarungen darüber, wie Wahrheit bzw. Realität auszusehen haben, und zwar stets im Wettbewerb mit dem ultimativen Maßstab der Antike. Erst in der Moderne (ab 1800) wird dies wieder radikal neu verhandelt, da von nun an individuell – also je nach Auftraggeber/-in oder Künstler/-in – entschieden wird, was als ›real‹ bzw. ›wahr‹ gelten solle, und auch inhaltlich wie formal stehen viele Optionen zur Verfügung. Man misst sich nicht mehr an der Antike, sondern die Gegenwart wird zum Maßstab, das Hier und Jetzt und seine Bejahung; das ›Moderne‹ übertrifft endlich die bisherige Gängelung durch ›klassische‹, antike, Maßstäbe.

Charles Baudelaires gleichsam ikonisch gewordener Salon von 1857, in dem er den *Maler des Modernen Lebens* (1863) charakterisiert und als Heros der neuen, von ehemaligen Idealen befreiten Zeitgenossenschaft ausruft, gilt hier als Zeit- und Wegmarke. Angemerkt sei, dass in der Moderne zahlreiche weitere ›Realismen‹ entstehen (Surrealismus, magischer Realismus, sozialistischer Realismus), die jeweils auf ihre Weise festlegen, wie Realität und Wahrheit zu verhandeln seien; das Verhältnis des Realismus zur Wahrheit wird immer wieder neu diskutiert, und zwar besonders brisant im Zuge der Erfindung der Fotografie (1839), die zunächst nicht als Kunst, sondern als technisches Hilfsmittel zum Dokumentieren von Welt angesehen wird.

## **Wahrheit versus Wirklichkeit?**

### **Was ist real bzw. ist real auch wahr?**

Von Beginn an wird dem fotografischen Abbild – als einer besonderen Art des Bilderschaffens, das gemeinhin ein besonderes Authentizitätspotenzial verspricht – ein großer Zeugniswert zugestanden. Und das, obgleich zahlreiche Bilder, die fotografische Wahrheit vorgeben, durch Retuschen manipuliert, ›optimiert‹ bzw. gefälscht werden. Édouard Manets berühmtes Gemälde *Erschießung Maximilians* (1867) bietet eine Revision des politischen Zwischenfalls, eines Skandals der napoleonischen Außenpolitik, um gegen dessen

Vertuschung zu protestieren. Er besaß zwar fotografische Zeugnisse des Geschehens, entschied sich aber, Maximilians Exekution nach dem Vorbild von Goyas *Erschießung der Aufständischen* (1814) zu inszenieren: Malend führt er in einem intermedialen Wettstreit mit der Fotografie vor, wie die Darstellung von Wahrheit über der Abbildung von Realität stehe: Das Foto bildet die Wirklichkeit ab, das gemalte Bild deckt die Wahrheit dahinter auf. Er behauptet die Wahrheit der Malerei gegen die Wirklichkeit der Fotografie. Kurz zuvor hat seine nackte *Olympia* (1863) einen Skandal ausgelöst, weil sie so realistisch sei, während im selben Salon Cabanels die sich obszön räkelnde ›Schaumgeborene Venus‹ (*Die Geburt der Venus*, 1863) mit ihrem verkitschten Idealismus gefeiert wird. Die beiden verschieden ›realistischen‹ weiblichen Entblößungen zeigen mehr über die Doppelmoral der Epoche als über deren Wahrheits- bzw. Wirklichkeitsbegriff.

Welche Bilder sagen mehr über die Wahrheit aus, Picassos *Guernica* (1937) in seiner stilisierten Abstraktion oder die Fotografien der Reporter aus dem spanischen Bürgerkrieg? Frank Capas berühmtes Bild des erschossenen Milizionärs (*Loyalistischer Soldat im Moment des Todes*, 1936) hat sich als ebenso gestellt erwiesen wie das ›ikonische‹ Bild des Fotografen Nick Ut, das ein junges, vor der Napalmwolke flüchtendes vietnamesisches Mädchen zeigt (*Khim Phúc in Trang Bang*, 1972). Beide sind also gleichsam ›editierte‹ – heute hieße das: ›kuratierter‹ – Fassungen der Realität. Sind sie deshalb weniger wahr, sind sie *fake*?

Der sozialistische Realismus, der schon im Umfeld von Courbet<sup>2</sup> diskutiert wurde und der in den Ländern im Einflussbereich der Sowjetunion ab den 1920er-Jahren gepflegt wurde, verfolgte den Anspruch, die Realität so darzustellen, wie sie sein sollte, und sie, ähnlich wie die filmischen bzw. gemalten Bilder des Dritten Reiches, zu überhöhen bzw. zu idealisieren, wenngleich mit anderen Konsequenzen. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere ab dem Ersten Weltkrieg, glaubt man nicht mehr an die Möglichkeit, die Komplexität der Welt abbilden zu können. Fragmentierung, Montage und Abstraktion sind einige Strategien zur Umsetzung dieser Erkenntnis. Wie kann man Realität und/oder Wahrheit darstellen, wenn Zeit und Raum relativ werden und der ›technische Fortschritt‹ den Glauben an Humanismus ins Wanken bringt, wie dies nach 1918 und erst recht nach 1933 und 1945 geschieht?

---

2 Courbet war mit Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865), einem der theoretischen Begründer des Sozialismus, befreundet.

In seinem wenig beachteten Werk *Die Antiquiertheit des Menschen* schreibt Günther Anders schon 1956, die Wirklichkeit der Bilder würde sich vor unser Bild der Wirklichkeit schieben. Damit befasst, die ethischen und technischen Herausforderungen der Zeit zu reflektieren, bangt er um die Humanität und erkennt früh Rolle und Bedeutung von Bildern und Medien. 1970 versucht John Berger in seinem Werk *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt* unser Bewusstsein dafür zu schärfen, was Bilder mit uns machen. Erst in den 1980er-Jahren beginnt ein weiter gefasster Diskurs über die ›Bilderflut‹, die ›Ästhetisierung des Alltags‹; man spricht von *simulacrum*, bald von *linguistic* und *pictorial turn*. Dies führt zwar zu einer Verlagerung der Kunsthistoriografie in die ›Bildwissenschaft‹ und einer Essenzialisierung des schwer definierbaren Konzepts ›Bild‹, löst jedoch die Reflexion über die Macht der Bilder aus deren sozialen, politischen und ethischen ›Bedingungen der Möglichkeiten‹ heraus. Zugleich entstehen die ›Medienwissenschaften‹, deren Bildkompetenz von den Kunswissenschaften misstrauisch betrachtet wird. Überspitzt formuliert: Vor lauter Nachdenken über die Frage »Was ist ein Bild?« wird jene danach, was es mache und wie, vernachlässigt. Mit dem Aufkommen der Digitalisierung fragt man sich zwar, ob man noch von Fotografie sprechen könne oder ob es sich um »Fotographie nach der Photographie« (Amelunxen/Iglhaut/Rötzer 1995) handele, aber diese Fragestellung erfasst das Ausmaß der Veränderung der Wahrnehmung von Bildern und deren Instrumentalisierung nicht wirklich. Viel wurde akademisch über ›Index-Qualitäten‹ und ›Referenzialität‹ diskutiert, aber die vielfältigen sozialen Implikationen der neuen digitalen Bildkultur wurden weder erahnt noch bedacht. In ihrem letzten Werk über die Fotografie (Sontag 2003), das Kriegsbildern gewidmet ist, revidiert Susan Sontag ihr früheres Urteil (1977), die vielen fotografischen Bilder würden gegenüber fremdem Leid abstumpfen, und billigt ihnen ein »positiv gewendetes Schockpotenzial« zu, das es »zu erhalten bzw. freizulegen« gelte (Bartels 2003). Hierfür bedürfe es indessen der Worte, da ein fotografisches Bild nur mit einem Text Gültigkeit erlange. Damit widerspricht sie dem vielzitierten Diktum: »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte«; nur mit einem erläuternden Text vermöge das Bild seine Wahrheit zu verkünden.

## Künstlerische Weckrufe?

Künstlerinnen und Künstler haben bereits zuvor vielfach das immer problematischer werdende Verhältnis der Bilder zu Wahrheit und Wirklichkeit

thematisiert, wie z.B. die ›Photomalereien‹ Gerhard Richters, in denen mittels Unschärfe zum Nachdenken darüber ermahnt wird, was man gerade anschaut. Oder Jeff Wall, der mit hyperrealistisch anmutenden Leuchtkastenbildern unsere Neugier weckt und uns verunsichert, wie etwa in seinem Bild der nach einem Angriff aus dem Hinterhalt verletzten US-Soldaten aus dem Krieg in Afghanistan.<sup>3</sup> Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass es sich um eine gestellte Szene handelt und Schauspieler ›sterbende Soldaten‹ lediglich inszenieren. Inhaltlich wie medial führt Wall vor, wie das Bild manipuliert und als vermeintliche Realität suggeriert, was gestellt und fiktiv ist. Künstlerische Positionen versuchen, unsere Wahrnehmung zu schärfen, während uns die Medien des Alltags mit Bildern konfrontieren, die häufig bewusst und gezielt manipuliert sind, und zwar nicht nur in der Werbung, sondern auch in der politischen Berichterstattung, wie anlässlich der zweiten US-amerikanischen Invasion in Kuwait allgemein offenbar wird. Damals wurde durch ›embedded journalism‹ und Realzeitberichte die Wahrheit des Dargestellten zu belegen versucht, wozu digital manipulierte Bilder gezeigt wurden.

Heutzutage wird von *augmented reality* gesprochen, und die meisten Menschen besitzen Smartphones, deren Möglichkeiten der Bildbearbeitung alle *digital natives* beherrschen. Rasch ausgebreitet hat sich in den letzten Jahren die ›Unkultur‹ der *alternative facts* bzw. *fake news* und im Individuellen wie im Sozialen die »Fiktion der wahrscheinlichen Realität« (Müller 2021: 76).

Hat die ungeheure Suggestivkraft digitaler Bilder unseren Glauben an die Aussagekraft der Bilder untergraben? Nie wirkten Bilder realer, überzeugender, aber nie konnten wir ihnen auch weniger trauen. Jedes *Selfie* liefert nicht etwa ein Selbstbild oder ein Abbild eines momentanen Aussehens, sondern ein mittels komplexer Algorithmen erstelltes bereits optimiertes Ab-Bild. Nur ein Blick in den Spiegel bietet womöglich ein Bild des realen Aussehens. Die digitale Bildkultur hat unser Verhältnis zur Sicht auf die Welt und das Selbst so fundamental transformiert, dass wir das Ausmaß noch gar nicht ermessen und voll umfänglich realisieren. Magrittes *Ceci n'est pas une pipe* (1929) war eine nur zaghafte Warnung vor den verführerischen Trugbildern, die ab den 1930er-Jahren medial immer präsenter werden. Seine komplexen Verweise auf die trügerischen Fallen suggestiver Visualisierungen verhalten. Auch viele weitere mittelbare und unmittelbare künstlerische Kommentare bzw. Mah-

3 Jeff Wall: *Dead Troops Talk* (A vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992, transparency in lightbox (228,92 x 416,88 cm).

nungen haben sich als gegen die mediale Übermacht des Alltags wenig effektiv erwiesen. Während des ersten Jugoslawienkriegs versucht Jenny Holzer, mit ihrer Bildserie *Lustmord* (1993) eine adäquat aufwühlende Reaktion bildnerisch zu formulieren. Die Ereignisse des 11. Septembers 2001 und die Folter-skandale in Abu-Ghraib (2004–2006) – Beispiele von trauriger Bekanntheit – haben kaum noch beachtenswerte künstlerische Antworten bzw. Reflexionen hervorgebracht. Und insbesondere die digitale Abbildbarkeit lebensweltlich bedeutsamer Ereignisse hat zu einer multiplikativen Distribution im Internet beigetragen. Was vermag die Zeugenschaft eines Bildes angesichts des Resonanzraums des *world wide web* zu leisten?

Paradoxerweise scheint die Verbreitung realer und suggestiver Bilder umso größer, je zweifelhafter ihr Gehalt ist. Die neue Öffentlichkeit des Netzes mit ihren konkurrierenden Behauptungssphären nutzt bzw. interpretiert Bilder je nach Bedarf. Mit dem Amtsantritt Trumps und dessen sehr idiosynkratischem Verhältnis zur Faktizität wurden der willkürlichen Auslegung von Bildern wie Fakten gleichsam Tür und Tor geöffnet.

## **Ai-Weiwei-isierung? / Aufmerksamkeitsökonomie / Schein versus Sein**

Als der chinesische Künstler Ai Weiwei 2016 ein Foto veröffentlicht, das ihn in der Pose des ertrunkenen syrischen Flüchtlingsjungen Alan Kurdi (2. September 2015 in Bodrum) am Strand liegend zeigt, schlagen ihm heftige Protestwellen entgegen. Die kritische Frage, ob ein/e Künstler/-in oder Fotograf/-in aus dem Schicksal eines Opfers Kapital schlagen dürfe, die stets auch einer Kriegsfotografie oder dem ›Pressefoto des Jahres‹ gilt, wird hier erneut gestellt. Ai Weiwei reagiert darauf, indem er dieses Foto zwar weiterhin ausstellt, es aber mit einem Text begleitet:

Artists are free to  
make art for art's sake  
and I respect that,  
I do not criticize them.  
I am not born an artist.  
I am born a human.  
I care about  
human conditions

rather than opinions  
I have no choice.

Strategisch verlagert er die Fragestellung von der Kunst ins Diffus-»Moralische«, erklärt seine Performance nebst deren Dokumentation zum humanistischen Engagement. Funktioniert das? Indem das Bild als (nicht gerade wohlfeiles) Kunstwerk auf Kunstmessen präsentiert wird, relativiert sich dieses *moral washing*.<sup>4</sup> Wie aber ist dieses künstlerische »re-enactment« eines tragischen Ereignisses zu verstehen? (Vgl. Wenzel 2021) Entfaltet das künstlerische Bild mehr Wirksamkeit als jenes in der Reportage? In ihrem künstlerischen Beitrag zur Biennale in Venedig 2016 präsentierte Candice Breitz<sup>5</sup> eine Arbeit, bei der sie in Form von Videoporträts in einem Raum Geflüchtete zeigt, die von ihren Schicksalen berichten, und in einem anderen Raum bekannte Schauspielerinnen und Schauspieler, die dieselben Aussagen vortragen. Es stellt sich heraus, dass in den meisten Fällen den Schauspielerinnen und Schauspielern mehr Glaubwürdigkeit bzw. Aufmerksamkeit zuerkannt wird. Braucht es inzwischen einen gewissen »Promifaktor« oder *event*-Charakter, damit etwas wahrgenommen wird? Das Schau-Spiel, der Schein, das Vorgetäuschte vermag mehr zu bewirken als das authentische Zeugnis. Was wären die Kriterien des Authentischen? Fotografie ist schon lange nur noch ein Wirklichkeitsversprechen: Ist Wirklichkeit bzw. Wahrheit überhaupt noch bildlich darstellbar? Oder geht es nur noch darum, überhaupt gesehen, gehört, wahrgenommen zu werden?

Bereits Ende der 1960er-Jahre diagnostizierte Guy Debord in seiner Analyse der Veränderung der Welt durch den Kapitalismus diese Welt sei eine »Gesellschaft des Spektakels« (1967), in der es mehrheitlich statt um das Sein um das Haben und den Schein gehe. Das Käufliche kolonisiere das Gesellschaftliche und das Spektakel ersetze das wahre Leben. Dabei sei das Spektakel weniger eine Sammlung von Bildern als das Ersetzen der zwischenmenschlichen

4 Indes könnte auch gefragt werden, ob man Kunst von ihrer Verwertbarkeit trennen kann? Auch das Verhältnis zwischen Verwertbarkeit und moralischem Engagement wäre zu prüfen.

5 Candice Breitz: *Stills* aus LOVE STORY (2016), featuring Julianne Moore and Alec Baldwin; 2. Reihe v.l.n.r.: Shabeena Francis Saveri, Sarah Ezzat Mardini, Mamy Maloba Langa, 4. Reihe v.l.n.r.: José Maria João, Farah Abdi, Mohamed, Luis Ernesto Nava Molero. 7-Kanal-Videoinstallation: 7 Festplatten, commissioned by the National Gallery of Victoria (Melbourne), Outset Germany (Berlin) and the Mediaboard Berlin-Brandenburg.



Beziehungen durch Bilder und Konsum. Debord ging sogar so weit, einen Vergleich zwischen dem heutigen Marketing der Massenmedien und der Rolle der Religionen in der Vergangenheit zu ziehen. In Anbetracht der Auswirkungen der *social media* in den letzten Jahren, die zu ›Filterblasen‹ geführt haben, die gleichsam wie Sekten ihre Weltbilder vertreten und Erregungsgemeinschaften bilden, kann man Debords Weitblick nur bewundern.

Bekanntlich stellt sich das Internet, als Medium demokratischer Kommunikation und Teilhabe gefeiert, als Ort wenig durchsichtiger algorithmischer Manipulation von Fakten, Daten und Bildern heraus. Die ›sozialen‹ Medien (*YouTube, Instagram, TikTok* etc.), in denen sich jede/r vermeintlich frei äußern, darstellen, ihre/seine Einzigartigkeit (vgl. Reckwitz 2017 und 2019) entfalten und kommunizieren kann, sind Orte enormen Anpassungsdrucks geworden, in denen man optimierte Selbstbilder zur Schau stellt. In welchem Ausmaß das reale, analoge Leben in der virtuellen Welt des Internets und aus ihr heraus affiziert wird, ist noch nicht völlig erfasst, gar ins allgemeine Bewusstsein gedrungen. Der ›Trumpismus‹ sollte jedoch im Kontext der politischen und sozialen Sphäre einen Weckruf ausgelöst haben, stammen doch nicht von ungefähr genau aus dieser Quelle die ›Konzepte‹ der sog. Fake News bzw. Alternative Facts, bei denen es sich um konkrete Praktiken bewusster Manipulation von Fakten, Daten und Bildern handelt. Die Suggestivkraft medialer Beeinflussung wurde hier augenfällig, etwa im interpretativen Vergleich der Bilder von den jeweiligen Publikumsmengen bei den Amtsantritten von Trump und Obama. Der Künstler Warren Neidich, der unsere Zeit als jene der ›Post-Wahrheitsgesellschaft‹ versteht und glaubt, die Kunst könne in der Realität wirken, aktualisiert Debord, indem er feststellt: »Das Spektakel ist die extreme Form des heute zu einer Art Erinnerungsfabrik avancierten Medientheaters, Aufmerksamkeit zu erheischen.« (Neidich 2020: 122) Kunst könne helfen, die Bedingungen des neuen autoritären Netzsystems verständlich und sichtbar zu machen. Interessanterweise reflektiert er zugleich die Rolle der Spannungen zwischen kulturellem Wert und Marktwert, eine Dimension, die die Rolle und Bedeutung von Kunst in der heutigen Gesellschaft unmittelbar affiziert, in diesem Rahmen jedoch nicht vertieft werden kann. Nicht nur hat der in den Medien enorm präsente Kunstmarkt vor allem wegen der als »astronomisch« zu bezeichnenden Auktionsergebnisse die Wahrnehmung von Kunst im Allgemeinen verändert; auch die zunehmenden öffentlichen Beeinflussungsversuche und Kommentierungen des Geschehens in der Kunstwelt wie in den Museen durch die sog. *social media* hat viel in Bewegung versetzt.

## Freiheit der Kunst versus ›cancel culture‹?

Sei es, dass von einer öffentlichen Hauswand ein Gedicht entfernt werden musste, weil sich manche Betrachterin und Betrachter in ihrem/seinem Selbstbild verletzt fühlt, sei es, dass Ausstellungen mit Bildern von Balthus oder Philipp Guston erst gar nicht eröffnet werden, weil die Bilder missverstanden werden könnten: All dies sind Symptome dafür, dass die Deutungshoheit der Museen über das kulturelle Erbe nicht mehr unantastbar ist. Im Kontext der postkolonialen Bewusstseinswende wird der westliche, eurozentrische bzw. nordamerikanische Kanon, der weitgehend heteropatriarchal bestimmt ist und *People of Color* ignoriert oder diskriminiert, zunehmend hinterfragt oder gar abgelehnt. Im Rahmen der Bewegung *Decolonize Museum!*, in der sich bisher vernachlässigte Bewegungen (*First Nations*, *Black Lives Matter*, *#metoo*) auch dank der neuen Öffentlichkeiten im Netz artikulieren, werden bereits renommierte Sammlungen wie jene des MoMA und des Metropolitan Museum in New York völlig neu präsentiert. Immer deutlicher wird, dass es dabei nicht nur um einzelne Werke geht, sondern auch um deren Kontextualisierung und Präsentation sowie um Art und Qualität der Orte. Museen gelten nicht mehr unhinterfragt als Schatztruhen kollektiver Erinnerung; wenn man vom ›kulturellen Erbe‹ spricht, wird auch gefragt: Um wessen Erbe handelt es sich, und wer darf es wie ausstellen? Die digitalen Netzwerke führen also zwar zu Demokratisierung bzw. Diversifizierung der Deutungshoheit, aber zuweilen auch zu heftigen Debatten. Hanno Rauterberg beschrieb und analysierte die neue Lage unlängst als »neuen Kulturkampf« (2018). Dessen Auswirkungen, Ergebnisse der Interventionen neuer Allianzen und Kommunikationsmöglichkeiten in den *social media*, sind noch gar nicht in Gänze absehbar. Die Macht der bisherigen *gate keeper* in kulturellen Fragen wird auch jenseits der akademischen und institutionellen Sphären infrage gestellt, und deren *narratives* werden bezweifelt. Die Arena der Öffentlichkeit ist diversifiziert, und die Mächte im Spiel sind nicht immer transparent. Umso wichtiger ist der Versuch, sich der im Feld unserer nachmodernen digitalen Kultur wirksamen Kräfte bewusst zu werden.

## Bild- und Medienmündigkeit?

Im Band *Selfies* aus der Reihe *Digitale Bildkulturen* macht Wolfgang Ullrich 2019 darauf aufmerksam, wie diese neue Bildkultur das soziale Leben verändere und Bildern neue Bedeutungen und Funktionen verleihe. Das *Selfie* sei weniger ein Selbstbildnis als eine neue globale Sprache und Form der Kommunikation, gleichsam eine Währung globaler Verständigung. Artikuliert werden neue Formen der Auffassung von Privatheit und Öffentlichkeit, Symptome eines psychosozialen Wandels, dessen Ausmaß wir noch nicht richtig erfasst haben. Sie verändern unser Verhältnis zum Selbst wie jenes zur Welt, verfestigen die Kultur der Fotografie als Wirklichkeitsversprechen. Bekanntlich dienen die meisten Selfies einer eher ›optimierten‹ Selbstdarstellung und der Inszenierung der Teilhabe an zeitgenössischen Trends, artikulieren eine gewisse aktive Teilhabe. Diese neue Bildkultur ist weniger durch die Inhalte ausgezeichnet und charakterisiert als dadurch, dass die Bilder entstehen, um ›gepostet‹ zu werden, und ganz neue Vorstellungen von ›öffentlich‹ und ›privat‹ etablieren: gleichsam als neue Währung sozialer Distinktionen. Zugleich liefern die ›privaten‹ Bilder mittel- und unmittelbar das Datenkapital zur Weiterentwicklung von *facial screening*- und *identification*-systems. In der ›freien‹ Marktwirtschaft dienen sie dazu, marktgerechtes Verhalten zu erzeugen, und in autoritären Regimen dazu, die unsichtbare Kontrolle durch verborgene Algorithmen im realen Leben zur Kontrolle der Bevölkerung und sozialer Kommunikation zu nutzen. In den bildenden Künsten wird dies zwar kritisch reflektiert,<sup>6</sup> es sollte jedoch allgemeiner zur Aufgabe neuer Bildungsformen wie z.B. einer Pädagogik der Bild- und Medienmündigkeit werden.

Es sind vor allem Künstlerinnen und Künstler, die die Dringlichkeit einer Aufklärung über das neue digitale Bildregime bewusst machen. Gerade erleben wir in der Pandemie, wie wenig digital aufgeklärt nicht nur das Bildungssystem ist. Die Logiken der *social media* und des Netzes entwickeln sich viel schneller als in der analogen Welt die rechtlichen, sozialen und ethischen Mittel zu deren Verständnis, gar Regulierung. Doch sollte das Bewusstsein von deren Existenz, Auswirkungen und Macht allgemein geschult und auf breiter Basis immer wieder diskutiert werden. Interessanterweise plädiert die 2021er-Ausgabe des *Kunstforum* für Dokumentarismen in der Foto-

6 Siehe z.B. Ausstellung *Real Feelings – Emotion and Technology* (Himmelsbach/Koek/ Spaninks 2020) und die Werke von *Forensic Architecture*, Hito Steyerl oder Trevor Paglen.

grafie und neue Bildstrategien in der künstlerischen Dokumentarfotografie. Gesucht wird nach Strategien, um auch noch in der digitalen Nachmoderne mit dokumentarischen fotografischen Bildern aus der Wirklichkeit über die Realität aufzuklären.

Neben anderen Disziplinen findet vor allem im Bereich der Kunst ein kritisches Befragen über die Macht der Bilder statt und wird gleichsam eine Reakkreditierung des Aussagepotenzials von ›Abbildern der Realität‹ ausgelotet. Der visuelle Alltag ist durchweg von manipulierten Bildern bestimmt, die Wirklichkeiten vorspielen, Bedürfnisse suggerieren, zu Konsum verführen oder Informationen begleiten, die nur noch wirtschaftlich oder politisch manipulierte Sichten auf das Weltgeschehen bieten. Die Vielfalt konkurrierender staatlicher und privater Medien erschwert in freiheitlichen Gesellschaften zwar eine konsensuelle Meinungsbildung, erlaubt aber Meinungsvielfalt; deshalb gilt es, die Bildung zu starker Monopole zu verhindern. Zugleich macht der Niederschlag der Vielzahl an Erregungsgemeinschaften im Internet Verständigung und Konsensbildung im analogen Leben immer schwieriger. Sind gemeinschaftsbildende Imaginationen jenseits der Konsumwelten noch möglich? Kann man sich inmitten aller diskursiven und visuellen Infragestellungen der Wirklichkeit, aller privaten und öffentlichen Realitätsbehauptungen bzw. ›Fiktionen der wahrscheinlichen Realitäten‹ (s.o.) noch mittels bildlicher Darstellungen vergewissern? Kunst und neuartige Dokumentarfotografie werden uns »einen anderen Blick auf die Medienbilder, die Repräsentationsformen und Machtverhältnisse der Welt ermöglich(en), die unser Sehen herausfordern und alles andere als objektiv sind, sondern im subjektiven Engagement aufgehen« (Müller 2021: 80). Einst wurden individuelle und/oder kollektive Weltanschauungen in den Bildern der Kunst prominent visualisiert, die an ausgewählten Orten präsentiert wurden. Heute sind der private und der öffentliche Alltag durch und durch von zahlreichen individuellen und überindividuellen Bildlichkeiten und -kulturen penetriert, sodass Kunst mit ganz anderen Herausforderungen konfrontiert ist, eigene Modi der Sichtbarmachung und -barkeit zu entwickeln.

Kunst schafft Erfahrungsräume wie wenige andere Lebensäußerungen. Können Bilder, gar solche der Kunst, in einer Zeit, in der sich die Sensibilität für Identitäten ausdifferenziert, Orientierung und Aufklärung leisten? Künstlerische Befragungen von Bildlichkeiten können das »Bewusstsein der Zeitlichkeit von Repräsentationen schärfen« (ebd.: 77) und als Modell für eine neuartige Bilderziehung dienen. Kunst kann zwar die Welt nicht verbessern, aber helfen, Dinge neu zu betrachten. So führt etwa David Foster Wallace in

seine Novelle *This is Water* (2009) mit einer kurzen Parabel ein, in der zwei junge Fische im Wasser schwimmen, als ein alter Fisch vorbeikommt und sie fragt, wie das Wasser sei. Worauf die beiden einander anschauen und fragen: Was ist Wasser? Kunst schärft unser Bewusstsein für das Element, in das wir eingetaucht sind: die von Bildern suggerierte wie überwältigte, durchdrungene und verschleierte Realität.

Wir müssen lernen, unsere Referenzsysteme zu überprüfen und die Neuartigkeit der vielen uns immersiv umgebenden neuen Bilder zu erkennen. Bild- und Medienmündigkeit sollten auf der Agenda jeder Bildungsreform stehen, und alle Bildwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler wie Kunsthistorikerinnen und -historiker werden in der Zukunft auch Kenntnisse digitaler Bildherstellungsverfahren besitzen müssen, um überhaupt zu verstehen, was Bilder sind. Zunächst müssen die Parameter dessen, was die Wirklichkeit bestimmt, soziologisch, politisch, ökonomisch und kulturell neu justiert bzw. bewusst gemacht werden, bevor über deren Visualisierungen bzw. Abbildung nachgedacht werden kann. Dass die Verständigung darüber bereits heute vielfach visuell und nicht mehr verbal kommuniziert wird, potenziert die Problematik der Dringlichkeit einer neuen Bild- und Medienmündigkeit. Künstlerinnen und Künstler werden uns z.B. »Wahrheit statt Echtheit« (Steyrerl 2021) zu erkennen lehren.

## Literatur

- Amelunxen, H. v./Iglhaut, St./Rötzer, F. (Hg.) (1995): Fotografie nach der Fotografie. Ausstellungskatalog, Dresden.
- Anders, G. (1956): Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München.
- Bartels, G. (2003): Der Erhalt des Schockpotenzials, in: TAZ v. 23. August 2003, online unter <https://taz.de/!720961>
- Berger, J. (1981): Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Hamburg.
- Debord, G. (1967): La société du spectacle, Paris.
- Himmelsbach, S./Koek, A./Spaninks, A. (Hg.) (2020): Real Feelings. Emotion and Technology. Ausstellungskatalog House of Electronic Art Basel und MU Hybrid Art House, Basel.
- Holzer, J. (1993): Lustmord. Da wo Frauen sterben, bin ich hellwach. Ein Bilderzyklus, in: Magazin 46 der Süddeutschen Zeitung v. 19. November 1993.

- Müller, Ch. (2021): Verhandlungssache. Neue Bildstrategien in der künstlerischen Dokumentarphotographie, in: *Kunstforum International 273: Report. Bilder aus der Wirklichkeit. Plädoyer für Dokumentarismen in der Fotografie*, 65–81.
- Neidich, W. (2020): Aktivistische Neuroästhetik als künstlerische Praxis in der Post-Wahrheitsgesellschaft. Ein Gespräch mit A.-K. Günzel, in: *Kunstforum International 267: post-futuristisch. Kunst in dystopischen Zeiten*, 118–125.
- Rauterberg, H. (2018): *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin.
- Reckwitz, A. (2019): *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*, Berlin.
- Reckwitz, A. (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin.
- Sontag, S. (2003): *Das Leiden anderer betrachten*, München.
- Sontag, S. (1977): *Über Fotografie*, Frankfurt am Main.
- Steyerl, H. (2021): Wahrheit statt Echtheit – Dokumentarismen bei H. Steyerl. Eine kommentierte Textcollage von J. Wessel, in: *Kunstforum International 273: Report. Bilder aus der Wirklichkeit. Plädoyer für Dokumentarismen in der Fotografie*, 130–136.
- Ullrich, W. (2019): *Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens*, Berlin.
- Wallace, D.F. (2009): *This is Water: Some thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*, Boston.
- Wenzel, J. (2021): Ein aus dem Zusammenhang gerissener Junge, in: *Kunstforum International 273: Report. Bilder aus der Wirklichkeit. Plädoyer für Dokumentarismen in der Fotografie*, 123–129.