

Zabriskie Points Eine Kartographie der Fragmente

Einzelne umrissene Bildkörper setzen sich untereinander in vibrierende Verhältnisse, gehen Liaisons mit Umrißsplittern ein, verdichten sich zu markanten, harten Flächen, deren Ränder durch kleinstgrafische Gebilde verunsichert werden – Ergebnisse einer überdimensionierten Explosion, die in der Zeitlupenhaftigkeit der Schlußsequenz von Antonionis Film auseinanderdriften.

Der Autor dieser Dekonstruktionen bezeichnet dieses Vorgehen als eine „Überwindung der Fotografie“, doch stellt er im Grunde jedes Bild in Frage, das zunächst noch Bezüge zu einer abzubildenden Wirklichkeit aufweist. Ausgangspunkt dieser Skepsis am Bild sind analoge mediale Bilder unterschiedlichster Herkunft: wissenschaftliche Visualisierungen, rasterelektronenmikroskopische Aufnahmen, Nanoästhetiken, Comicvorlagen wie Superman, Pornobilder, Satellitenaufnahmen, stills aus TV und Populärkultur, die abgefilmt oder direkt am Rechner vom Bildschirm abgenommen werden. Als Material begriffen, werden diese Vorlagen digitalisiert und am Rechner verschiedenen Bearbeitungsprogrammen ausgesetzt. Pixel werden durch Grafikprogramme in Zeichenpfade vektorisiert. Was ursprünglich in der Intention des Programms als Optimierung der Bildqualität gedacht war, verkehrt sich nun ins Gegenteil; jegliche Ähnlichkeit mit den dieser Arbeit zugrundeliegenden Bildern verflüchtigt sich mehr und mehr in den aufeinanderfolgenden Bildoperationen: Hervorhebung der Konturen, Vereinfachung der Farben von Farbverläufen zu Farbflächen, Zooms, Drehungen, Verzerrungen, Verbiegungen, das Aufsichten der Flächen zu Körpern, die dann wieder zerbersten.

„Dinge aus dem Zusammenhang reißen und bearbeiten (teilen, wiedervereinigen, verschieben, biegen, einfärben, sprengen, rotieren, zerstören, wieder zusammensetzen etc.)“ Wolfgang Herbolds technische Anweisungen zum Digital Mapping lesen sich wie ein MERZ-Manifest des elektronischen Zeitalters.

Körper, die schon in ihrer Umwandlung zu Bildern auf Flächigkeit reduziert wurden, werden nun durch die Herboldsche Transformationsmaschine geführt. Diese Maschine ist ein Kompositum aus unterschiedlichen, konkurrierenden Programmen: Photoshop, Freehand, Streamline, Illustrator, Cinema 4D – Software-Instrumente, die der Vervollkommnung der Bildmanipulation dienen und den Reiz der Simulation tapfer aufrechterhalten, werden nun zur visuellen Erforschung des Ausgangsbildes eingesetzt.

Die Transformationen finden nicht nur bildintern, sondern auch zwischen den einzelnen Programmen statt. Die Inkompatibilität konkurrierender Grafikprogramme wird

zum Stimulus für komplizierte Übersetzungen, die nie in einer Eins-zu-Eins-Relation erfolgen können.

Der Dialog der Programme, die nicht für einander, sondern bestenfalls nebeneinander auf den Bildbearbeitungs- markt gebracht wurden, ist von Verlusten bestimmt. Ein Pixelbild, in Photoshop abgelegt, wird zur Vektorgrafik verändert, bearbeitet, in einem 3D-Programm einer 3-D Rotation unterworfen. Möglicherweise kann es danach aufgrund der Restriktionen des jeweiligen Programms nur als Pixelbild ausgegeben werden. Soll die Bildauflösung gesteigert werden, importiert man die soeben transformierten Bilder wieder in ein anderes Programm, das die Pixel in Vektoren umwandelt. Zwischen den Programmen findet ein reger Austausch der Bilddaten statt, das theoretisch sprichwörtlich gewordene Flottieren der Bilder ist Bestandteil der Bildbearbeitung.

Unfälle, unliebsame Reste und Fehler sind auf den Zwischenstationen der Transformationsprozesse unvermeidlich und werden produktiv gewendet. Zufallsergebnisse, die sich aus der Differenz zwischen Künstler und Programm ergeben, werden in weitere Arbeitsabläufe eingebunden. Die intuitiv gelenkte Abfolge digitaler Bearbeitungsschritte und die nicht völlige „Beherrschung“ der Technik schaffen einen Zwischenraum, in dem die gerechneten Bilder ihre eigene Poesie entfalten. Die Frage nach dem Kunstgehalt technischer Bilder oder der authentischen Arbeitsspur des Künstlers weicht einer intelligenten Kollaboration, die sich jenseits der naiven Polarität von Kunst versus Technik aufhält.

Der Fluß der Bilder wird nicht dem leichtfertigen Schwung der Bildmanipulationen überlassen. Einzelne Arbeitsschritte werden notiert, um als Instrument bewußt eingesetzt werden zu können. Transformationen machen Halt, um sich in Screenshots zu manifestieren. Vorläufige Bearbeitungsfragmente werden in einem Archiv oder auf der Schreibtisch- Oberfläche des Rechners gesammelt, auf die zurückgegriffen werden kann. Unterschiedliche Bilder werden zu Clustern verdichtet, erneut bearbeitet, auseinandergesprengt, gedreht, rotiert, zu Pseudoräumen aufgebläht, um dann wieder in nervöse Liniengebilde zu zerfallen.

Vor dem Hintergrund dieser Metamorphosen stellt sich die Frage nach dem Ursprungsbild. Ist man nun dem Charakter des digitalen Bildes nähergekommen, das sich bislang an der Oberfläche des Bildschirms in analoger Vertrautheit gebärdete, Personen, Landschaften und Objekte vorgaukelte, wo eigentlich nur Algorithmen waren? Reste bleiben trotz aller Biegungen und Verzerrungen der Bilddaten lesbar, der brustwarzenrosabraune Fleischton eines Pornostills irritiert weiterhin das suchende Auge, das hinter all diesen Abstraktionen vom ursprünglichen Bildkörper kein Fleisch mehr vermutet hätte. Zeigen die Transformationen der gerechneten

Bilder Tiefenstrukturen einer visuellen Oberfläche, die lediglich der Vermittlung einer dahinterliegenden Botschaft dient? Läßt sich die Transformationsgrammatik des Linguisten Noam Chomsky auf die „Sprache“ digitaler Bilder verlängern oder erweisen sich derartige strukturelle Analogien als Wunschdenken, als erneuter Versuch, hinter den Deutungen der Oberflächen eine Superstruktur auszumachen? Wird nicht eine Oberfläche durch eine andere ersetzt und zeigt nicht dieses kontrollierte Spiel der Oberflächen die Austauschbarkeit sichtbarer Realisationen?

Der Mikrokosmos dieser Bildwelten ist fragmentiert und formuliert die Lust an der kontinuierlichen Dehierarchisierung seiner Objekte. Alles ist in Fluß, in Verwandlungsprozessen begriffen. Die Biegsamkeit der im Bild gespeicherten Wirklichkeit wird genußvoll zelebriert und der Wandel aller sichtbaren Phänomene zur alleinigen Konstante erklärt. Der Sog des Fragments entwickelt eine bestürzende Attraktivität und suggeriert die Schönheit ständig neuer, instabiler Bindungen. Die Elemente gehen neue Beziehungen ein, jedes Teilchen kann zum Attraktor werden und ein Kräftefeld ausbreiten, das graphische Einsprengsel bis an die Peripherien hält. Relationen wirken auf Entfernung, alles ist miteinander verbunden, aber die Verwandtschaftsverhältnisse bleiben äußerst distanziert. Ein Kreissegment führt einen schwarzen Kritzel an der langen Leine, der sich einem orangeroten Farbleck nähert, welcher wiederum seinen analogen Ursprung im medizinischen Bild einer Blutprobe hatte.

Inhaltliche Annäherungen und Bezüge liegen für Herbold in technischen Zeichnungen und wissenschaftlichen Darstellungen, deren Wahrheitsanspruch er mißtraut. Auch die wissenschaftlichen Bilder, die sich mit mikroelektronischer Akribie immer dichter an ihre Gegenstände drängen, unterliegen einer permanenten Interpretation. Bildgebende Verfahren sind nicht ohne Regelwerke lesbar und verfügen somit ungewollt über ein hohes imaginatives Potential. An diesem blinden Fleck wissenschaftlicher Eindeutigkeit haben sich seit den letzten Jahren vermehrt Künstler angesiedelt, die ihre Befragungen zwischen Kunst und Wissenschaft vornehmen. Subjektive Kartographien werden entwickelt und das „Mapping“ gerät zu einem Verfahren, das heterogenen Strukturen von der Gedächtnisarbeit bis zum menschlichen Genom einen vorläufigen definitorischen Ort gibt. Karten sind prozessuale Gebilde geworden, Partituren für Elemente, die sich wie Akteure gebärden, Standorte wechseln und navigieren. Elektronische Musik verursacht manchmal ähnliche Reaktionen – noise, der in unterschiedlichsten Verästelungen, Verzweigungsspuren und Verdichtungen hartnäckig rauscht, und eigentlich keines Textes bedarf. Die visuellen Entsprechungen dieser Musik finden sich auf CD-Covern und in alternativen Music Boxes, die ihren Besuchern das Collagieren von Soundsamples ermöglichen. Weitere

Parallelen stellen sich ein, zur Partitur einer fremden Musik, die auf Rhythmus zugunsten vieler unerwarteter Breaks verzichtet, zu frühen Architekturentwürfen eines Bernhard Tschumi oder Daniel Libeskind, in denen Bewegung alles und stabile Raumkoordinaten von untergeordneter Bedeutung sind. Wege, die ein Eigenleben führen, sich zu utopischen Räumen verdichten, postkonstruktivistische Architekturen, die ihre Tendenz zur Schwerelosigkeit feiern.

Netzstrukturen, rhizomatische Wucherungen stellen sich jenseits des modischen theoretischen Redens ein. Geschlossene Körper, Entitäten, in ihrer Verlängerung vielleicht auch Identitäten, werden lustvoll dekonstruiert und gehen neue Verbindungen ein. Der Dialog der Fragmente entwickelt eine ungeheure Anziehungskraft und das Spiel modularer Formen spiegelt etwas von dem Reiz, sich in performativen Akten immer neu zu inszenieren. In diesen Bildwelten gibt es keinen Tod, weil jedem zerstörerischen Akt eine Neuformierung folgt. Bildformen werden auseinandersprengt, bis zur Unkenntlichkeit verkleinert, aber sie verlieren sich nicht. Jedes Partikel enthält das Potential zu einer anderen Formulierung, kann Bestandteil einer unbekanntenen Konstellation werden. Man ist versucht, in der Annäherung an Herbolds Bildtransformationen die Sprache des Animismus zu bemühen, die Bewegung und Lebendigkeit als aufgesprengtes Auseinanderdriften ehemals geschlossener Systeme begreift. Der Vitalismus der Fragmente läßt sich vermutlich nur in der Fiktion des Bildes und seinen Transformationen aufrechterhalten, nur hier verwandelt sich alles neu, ohne Kenntnis des Todes. Nur hier ist jedes Desaster Ausgangspunkt für einen neuen schöpferischen Akt, nur hier können Prozesse initiiert, angehalten, umgekehrt oder dem Zufall überlassen werden. Nur hier kann ein Computerausdruck dem Tanz der Pixel und Vektorgrafiken vorübergehend Einhalt gebieten und der Lust an der Aufsprengung der Formen ein Bild geben.

In der Fiktion des Bildes ist das Risiko des leibhaftigen Experiments aufgehoben. Die Explosion hat längst stattgefunden, einzelne, aufgeblähte Pixel gaukeln um Hohlkörper, die Zuflucht hinter einer balkenartigen Konturlinie gefunden haben. Jede Form ist instabil, sie kann bis in zur Unsichtbarkeit miniaturisiert werden, stakkatoartige Kleckse, Zufallstufen, vermeintliche Unregelmäßigkeiten auf dem Papier – an den Rändern der glänzenden DIN-Formate verlieren sich Farbstäube und geraten aus dem Blickfeld – Nachhall einer poetischen Kettenreaktion.

Sabine Fabo