
Hans Ulrich Reck
Kunst als Medientheorie
Wilhelm Fink Verlag

Reck

Kunst als Medientheorie

Hans Ulrich Reck

Kunst als Medientheorie

Vom Zeichen zur Handlung

Wilhelm Fink Verlag

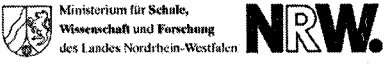
Die Publikation entstand im Projekt „Informatik, künstlerische Praxis und Kunsttheorie der digitalen Bildtechnologien/KIT". Das Projekt wurde im Rahmen des Programms der Bund-Länder-Kommission für Bildungsplanung und Forschungsförderung „Kulturelle Bildung im Medienzeitalter – KuBiM" (Förderkennzeichen A 6681 A)



gefördert durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung



und das Ministerium für Schule, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen.



Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt beim Autor.

Hans Ulrich Reck, geb. 1953, Prof. Dr. phil. habil., Philosoph, Kunstwissenschaftler, Publizist, Mitarbeit an Ausstellungen. Seit April 1995 Professor für Kunstgeschichte im medialen Kontext an der Kunsthochschule für Medien in Köln, davor Professor und Vorsteher der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Dozenturen in Basel und Zürich. Zahlreiche Publikationen, zuletzt ‚Junggesellenmaschinen' (erw. Neuausg. zus. mit Harald Szeemann, Wien/New York 1999), ‚Mythos Medienkunst' (Köln 2002), ‚LAB. Jahrbuch für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln' (als Mitherausgeber seit 1996, Köln). Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik, Philosophie, Kunsttheorie und -geschichte, Künste des 20. Jahrhunderts, Semiotik, Medientheorie, Visuelle Dispositive der Neuzeit, Geschichte und Theorie der Einbildungskräfte. Seit 1996 Herausgeber der Buchreihe ‚Medienkultur', Springer Verlag, Wien/New York u. a.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 3-7705-3784-X
© 2003 Wilhelm Fink Verlag, München
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Inhaltsverzeichnis

1 Hinleitung: Perspektivierungen zum Werk 11

1.1 Interesse, Ziel und Thema 11
1.2 Aufbau, Gliederung 26

Insert
Künstlerische Situierung, poetisch-praktische Beispielgebung:
Andreas Kaufmann 29

I Ambivalenz der Kunst und Begriffe zum ‚Medium'

2 Zeichen der Kunst – Zur Ambivalenz des Kunstwerks. Grundierung und einführende Betrachtungen 39

2.1 Ambivalenz als Wesentliches der Kunst 44
2.2 Aspektuale Verknüpfungen, stetige Erweiterungen 45
2.3 Entwurf: Das Imaginäre der Kunst und die Orientierung der Imagination 47
2.4 Vom Wesen der Kunst: Zeichen und Vision, projektive Phantasien 51
2.5 Kunstwerk und offenes Spiel der Codes 65
2.6 Gewalt des Sehens, verlängert in virtuellen Realitäten 69
2.7 Die Kunst und die Fiktionen. Über die ausgreifende Diesseitigkeit des Vorstellungsvermögens 74
2.8 Von den Hermetismen zu den ‚Zeichen der Kunst' 78

Insert
Künstlerische Situierung, poetisch-praktische Beispielgebung:
Ulrike Gabriel 84

3 Zu einigen mehr oder weniger einleuchtenden Weisen, wie das Wort oder der Begriff ‚Medium' im Hinblick auf Kunst und anderes benutzt wird 90

Insert
Künstlerische Situierung, poetisch-praktische Beispielgebung:
Nicolas Anatol Baginsky 121

II Kommunikation, Semiotik und ‚Kunst durch Medien'

4 Mediale Kommunikation: Analyse von visuellen Semiosen an Beispielen aus Kunst und visueller Komunikation 135

4.1 Exposition, Lehrstück visuelle Kommunikation: Das Objekt der Werbung ist die Inszenierung ihrer selbst als Rhetorik 138

4.1.1 ‚Jeans' 138

4.1.2 ‚Polo' 145

4.1.3 Typisierung der Geschichte der Werbung im Hinblick auf die Tendenz einer Mediatisierung inszenierter Subjektivität 147

4.1.4 ‚Polo' – metonymische Fortsetzung 148

4.1.5 Zwischen-Resümee 153

4.1.6 Inszenierung und Tiefe, Oberfläche und Archiv – Zum Strukturwandel des Kunstmuseums, zugleich eine historische Reminiszenz 158

4.2 Von der Mimesis zur Konstruktion abstrakter Selbstbezüglichkeit – Am Beispiel des Motivs ‚Natur' in der Kunst 161

4.2.1 Aspekte des ‚Stilleben' – Zum Naturalismus und Symbolimus der ‚nature morte' 164

4.2.2 Kartographie(n) – Zum Symbolismus panoptisch erweiterter, vertikalisierter Welt(an)sicht(igkeit) 170

4.2.3 ‚Hirninnenwelten' – Zur Ikonographie einer ‚neuronalen Natur' 179

4.2.3.1 Exkurs zu ‚bildgebenden Verfahren' in der Medizin und zur prävisuellen Datenmaschine des Computertomographen 182

4.2.3.2 Hirninnenwelten – eine kurze, resümierende ikonographische Bemerkung 188

4.2.4 Cézanne und das Theorem der Parallelitäten. Zur genealogischen Fundierung von künstlerischen Autonomisierungsansprüchen 188

4.2.5 Abstraktion 200

4.2.6 Aspekte eines medialen Manierismus – Ausgehend von Markus Huemers Installation ‚Polkes Pasadena Stones' 205

4.3 Mediale Kommunikation und das strategische Design von Zeichen: Zu avancierten (extraterrestrisch orientierten, futurologischen) Referenzproblemen und Darstellungsabsichten, die für das Überleben der Menschheit nicht gleichgültig sind 223

4.3.1 Parameter ‚Raum' 226

4.3.2 Zeit-Kalkül 230

4.3.3 Codierungsbeispiele, universalistische Archivauffassungen – Eine ikonologische Kritik 233

4.3.4 Zwischenresümee 240

4.3.5 Über die Indikation einer Aufforderung, Atommülldeponien nicht zu betreten und über die erzwungene Dauerhaftigkeit der Kommunikation sowie die damit verbundenen Strapazen der Zeichen 241
4.3.6 Zur semiotischen Interpretation des Kommunikationsprozesses 260
4.3.7 Ikonographische Aktualgenese: Eine Büchse der Pandora 267

5 Abklärungen zu Begriffen und synchron prägenden Exempeln einer ‚Kunst durch Medien' und einer medientheoretisch erweiterten und pointierten Kunstgeschichte der Gattungen 270

5.1 Exposition, Lehrstück visuelle Kommunikation: Mythisierende Zeichen als Inszenierung visueller Codes in der aktuellen Produktwerbung 274
5.2 Kurze Zwischenzusammenfassung einiger formbildender semiotischer und im weiteren linguistischer Begriffe 289
5.3 Zeichentheoretische und mediale Leistungen im Rahmen der Kunstgeschichte 316
5.4 Massenkommunikative Rhetorik und mediale Bilderpolitik als Aufgabe und Leistung von Kunst am Beispiel eines romanischen Tympanons 317
5.5 Die Gattung ‚Porträt' als Herausbildung eines medial differenzierbaren Apparates – zur traditionsbildenden Kraft eines Bildtypus anhand einiger kurz kommentierter Beispiele 328
5.5.1 Blick, Sehen: ahnungsvoll illegitime Konstrukte 359
5.5.2 Legitimitätsarbeit durch künstlerische Autorschaft – eine kurze Bemerkung 365

III Handlungen und Horizonte

Insert
Künstlerische Situierung, poetisch-praktische Beispielgebung: Knowbotic Research, xxxxx connective force attack – open way to public, Hamburg 2000 369

6 Handlung und Bedeutung. Ausgehend vom Beispiel: Knowbotic Research, Dialogue with the Knowbotic South 380

6.1 Verfeinerung und Ausbau der medientheoretischen Erörterung von ‚Medium' 381
6.2 Medienbegriffe, eingeschränkt 386

6.3	Kunst als dynamische Verkoppelung	389
6.4	Kurze Bemerkung zum Museum als kontroverse Schnittstelle und als Verwandlungsfeld	397
6.5	‚Performanz des Medialen' – Zwischenbetrachtung	402
6.6	Kunst als dispositionales Handlungsgeflecht, Techno-Maschinen als Heuristik kooperativer Imagination: Ausgehend von ‚Knowbotic Research'	403
6.7	Narration, Reflexion, Interface	409
6.8	Strukturen des ‚Dialogue with the Knowbotic South' (DWTKS) – Syntax, Schlüsselbegriffe, Entwurf einer Kunst als Handlungsmodell	441
6.8.1	‚Ko-Realitäten'	447
6.8.2	Computer Aided Nature (CAN)	449
6.8.3	Matrix, Raum und Zeit	453
6.8.4	Exkurs zu Körper, Sinnen, Substitution, Selbstbezüglichkeit und Selbstverwerfung	455
6.8.5	Beobachtung, Ort, Produktionsmittel Aktivität	459
6.8.6	Prozessuale Kunst, Äquivalenz von Aussagen, Wirklichkeitsanspruch	467
6.8.7	Maschinenbegriff, Authentizität, Techno-Imagination, Folgen für die Kunst: Handlung	469
6.8.8	Ziele, Hypothesen, Vernetzung von Kunst und Datenraum – generelle Charakterisierung des Arbeitsprogramms von KR+cF	474
6.9	Einige Konsequenzen aus der künstlerischen Medialisierung für eine Medientheorie der Kunst	474
6.9.1	Kunst und Matrix	475
6.9.2	Kunstperspektive, Dispositiv einer durch Kunst erneuerten Kunstgeschichte	479
6.9.3	Techno-Imagination	485
6.9.4	Bildtheoretische Bemerkungen zum Status von Visualisierungen und zur Semantik von ‚Bild' zwischen Wissenschaft und Kunst	488
6.9.5	Authentizität, Autorschaft, offene Disposition und Übergang ins Medium	491
6.9.6	Zeit, Museum, Aspektualität – nochmals zu Authentizität, Ort, Stoff und Notationsapparaten des Kunstwerks	494
6.9.7	Kunst und Ästhetik – ein vorläufiges Fazit	501
6.9.8	Kunst durch Medien, Inszenierung des Interface oder Was ‚Medialität der Künste' nicht sein kann	505
6.9.9	Polysemie, lebendige Metapher – Aspektualisierungen als interne Dynamisierung der Kunst	509
6.9.10	Aufbruch des Sinns – Vom Raumbild zum Zeitbild	513

7 Horizonte entwerfen in Schritten. Pointierungen, Setzungen, Folgerungen, Ausblicke 515

7.1 Vorbemerkung 515
7.2 Vom Cyberspace zur medialen Reflexion der Kunstgeschichte – Zum Verhältnis der Künste zu ‚neuen Technologien' 516
7.3 Kunst in digitalisierter medialer Umgebung – Aspekte zum ‚Netz' und zur vielbeschworenen ‚Befreiung des passiven Betrachters' 536
7.4 Vom Bild über das Medium zum ‚globalen Datenraum'. Thesen zur Perspektive der Künstlerausbildung in der Epoche der Techno-Ästhetik und des ‚Designs von Medien' 556
7.5 Kunst und Medien. Fiktionen des Utopischen heute. Ein knappes Resümee 568
7.6 Kunstzeit/Medienzeit. Über Medien und Kunst, Rausch, Verschwendung, Ökonomie und eine Poetik des glückhaften Moments 573

IV Schluß

8 Konnektivität und Kartographie. Über künstlerische Praxis, Arbeit, Subjektivität, Handeln 593

8.1 Kooperation 597
8.2 Solidarität und Temporalität 598
8.3 Kritik der Arbeit. Bemerkungen zu ‚Subjekt' 598
8.4 Bewegung unterhalb der Grenzen 601
8.5 Öffentlichkeit und (fortgesetzte) Kritik der Arbeit 602
8.6 Künstlerische Praxis, ‚Potential des Werdens' 605
8.7 Kooperation und Maschine 605
8.8 Ausdehnung, Expansion, Hybride 607
8.9 Kunsttheoretische Konsequenz 608
8.10 Unschärfe 610
8.11 Handeln 611

V Anhang

9 Einige fokussierende Sätze als Wegleitung für schnelle, aber aufmerksame Wanderer 617

10 Kommentierte Bibliographie 627

10.1 Vorbemerkungen 627
10.2 Korpus, Gliederung: 629
10.2.1 Mediale Beispielgebungen 629
10.2.2 Imagination, Kunst und allgemeines Bewußtsein, Mentalitäten 631
10.2.3 Kunstgeschichtliche Bildtheorien und das allgemeine Problem des Bildes 631
10.2.4 Medien 634
10.2.5 Kunstgeschichtliche und bildtheoretische Rezeptionen von Konzepten bewegter Bilder 636
10.2.6 Wirkungen 638
10.2.7 Synopse und Einheit der Künste – auch aus philosophischer Sicht 639
10.2.8 Aktuale Tendenzen und typologische Problem-Thematisierungen an zeitgeschichtlichen Schnittstellen 639
10.2.9 Kunst und Funktion/Kunst und Zeichen – kunstwissenschaftliche Orientierungstexte in substantieller wie methodischer Hinsicht 640
10.2.10 Kunstgeschichte, methodisch ausgezeichnet 641
10.2.11 Technisch akzentuierte Innovationen/Interpenetrationen der bildenden Künste 642
10.2.12 Kunst und Kontext 644
10.2.13 Künstlerisch inspirierte Kunsttheorien, Poetische Theoriebildungen, Künstlertheorien 647
10.2.14 Transformationelle Theorien für medial verstandene Reflexion der Künste 647
10.2.15 Kunst und Kreativität im Zeichen spezifischer Handlung 649
10.2.16 Kunst und die Frage des Denkens, Imagination, Vorstellen 650
10.2.17 Aktuale Medienkontexte 651
10.2.18 Aspekte digitaler Ästhetik/technologisch veränderte Formen des Darstellens und Erzählens 652

Danksagung 653

Quellennachweis der Bildzitate 654

Personenregister 655

1 Hinleitung: Perspektivierungen zum Werk

„l'art c'est dire ce qu'on ne sait pas, montrer ce qu'on ne voit pas"

Jean Luc Godard[1]

1.1 Interesse, Ziel und Thema

Erklärungen drängen sich auf, Perspektiven wollen skizziert, das große Ganze in weiten Linien umrissen werden. Überhaupt scheint die Situierung ausgreifender, kritisch argumentierender Unternehmungen ohne die tiefliegende, letztlich diskursiv unberührte und darum wohl auch naive Überzeugung nicht vorgenommen werden zu können, es liege an der Figur der Erklärbarkeit Entscheidendes, es komme ihr Würde, Beweiskraft und unersetzliche Sicherung eines Offensichtlichen zu. Jedenfalls fordere sie ihr Recht ganz unabhängig von der Art und Weise, wie solche Erklärung im einzelnen durchgeführt wird.

Die Orientierung des Lesers und die Rechtfertigung des Unterfangens durch den Autor treten also zusammen und bilden ein Geflecht. Im besten Falle ergeben sich transparente Allianzen mit identischen Interessen. Nicht nur weil solches sich oft bewährt, mindestens als brauchbarer Gestus etabliert hat, sondern auch wegen des methodischen Gewinns wird immer wieder auch von dem auszugehen sein, was nicht angestrebt ist, nicht geleistet werden kann, nicht zur Debatte steht, nicht gelingt oder überzeugt im Fortgang der Sichtung der Vorschläge und auch der gewohnheitsbildenden Auffassungen.

Im Kapitel, das die hauptsächliche Studie – Konzentrat, Beispielbewährung, Ausweitung, theoretische wie poetische Verdeutlichung – dieser Arbeit unter dem Titel ‚Handlung und Bedeutung. Ausgehend vom Beispiel: Knowbotic Research, Dialogue with the Knowbotic South' darbietet, werden einige Thesen, Denkstränge, ausgeführt, die den argumentativen Kern der gesamten Arbeit am besten verdeutlichen können. Ich stelle deshalb eine kurze und zwei etwas längere Passagen aus diesem Kapitel an den Beginn meiner Einführung, um keinen Zweifel aufkommen zu lassen, wie die hauptsächliche Denkrichtung zu kennzeichnen ist. Für die Pointierung „einer kunstspezifischen Medialität wird der sozial-kommunikative mit dem technologischen und einem referen-

[1] Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2. 1984–1998, Paris, 1998, S. 410.

tiell-rhetorischen Medienbegriff gekoppelt und dieser Synkretismus als das für Kunst Spezifische präsentiert". Und, Punkt an Punkt stetig fügend: „Ich schlage deshalb vor, unter dem Medium der Kunst oder unter Kunst durch und als Medium zu verstehen die bewußte Installierung einer Schnittstelle, an der die Verfolgung der Zwecke durch die Verwendung dafür geeigneter Apparate oder Mittel als formale Leistung im Hinblick auf die dadurch möglichen Aussagen wahrnehmbar und reflektierbar wird. Das fordert keineswegs die Steigerung der Kunst zur Selbstreflexion der Medialitäten, was ein Kennzeichen oder geradezu Dogma moderner Kunst geworden ist. Aber es setzt doch fest, daß ein nur impliziter Gebrauch der Apparate hier reibungsfrei nicht zu haben ist. Was im Falle der Verfolgung von Zwecken sozial günstig ist, daß der Aufwand an Mitteln und Medialisierungen vollkommen im Mechanismus der Zweckoptimierung verschwindet, das ist in der Regel, wenn auch bei weitem nicht in allen Fällen, für die Kunst problematisch. Die als Medialität der Künste installierte Schnittstelle ist nichts anderes als eine hochstufig (oder: anspruchsvoll) organisierte Form der Verknüpfung oder Koppelung von Hervorbringungen und Wahrnehmung künstlerischer Ereignisse. Dabei muß man den vitalistischen Beiklang von ‚Ereignis' zur Seite legen und sich darunter, abstrakter, ein Ensemble von Praktiken denken, die sich nicht in der Visualisierung von Referenzen, im Zeigen von Bezügen und in der Repräsentation von Aussagen erschöpfen, sondern die zum Beispiel auch das technologische Arrangement der Einrichtung der Schnittstelle selber nach zusätzlichen Gesichtspunkten untersuchen und zum Gegenstand experimentellen Handelns machen. Ein solcher Medienbegriff beinhaltet alle Möglichkeiten einer technologischen Differenzierung der Trägermaterie, schließt aber bestimmende Differenzen des Zeichengebrauchs ebensowenig aus wie eine selbstreflexive Rhetorik. Entscheidend ist, daß nicht eine ontologische Charakterisierung eines bestimmten Gebietes versucht, Kunst überhaupt nicht mehr territorial definiert wird, sondern prozessual gedacht."

Sodann und als letzter im Dreischritt der Vorblendungen, zugleich als Pointierung, Perspektivierung wie Zusammenfassung: „‚Kunst' ist eine punktuelle Zustandsbeschreibung in einer Überkreuzung dispositionaler Bezugnahmen auf gleichzeitig existierende verschiedenartige Realitäten. Sie ist Ausschnitt, Fragment, Montage. Ihre Autonomie gründet in einer besonderen Rhetorik. Sie ist ausgezeichnet als rhetorische Mediosphäre, als eine besondere Formulierung und Inszenierung allgemeiner Bewußtseinsinhalte, Denkweisen, Überzeugungen. Kunst und Imaginäres haben die Menge der Mentefakte gemeinsam, die eine historische Phase der Zivilisation als einheitliche kennzeichnen. Das erschließt sich dieser Mediosphäre, die ein Maß der Artikulationsdichte spezifischer Codes ist, nicht aber eine Charakteristik der Apparate oder Materialitäten. Die Tatsache, daß die Inkorporation von Regeln in Apparaten eine wesentliche Leistung der Zivilisationsgeschichte ist, macht die ‚Kunst durch Medien' zu einem Bestandteil der Zivilisation und löst sie von einer Kultur, die ein Verwertungszusammenhang medial reproduzierter und multiplizierter künst-

lerischer Ideen – wenn nicht reines Kampfmittel fundamentalisierter Identitätsbehauptungen – geworden ist, zur Entwicklung der Kunst selber aber nichts beiträgt. Kunst ist nicht Darstellung, sondern spezifische Form des Denkens. [...] Die Kraft der Zeichen entfaltet sich auf der Kehrseite der Erklärungen, das Nicht-Erklärbare befindet sich inmitten der Zeichen und durchkreuzt stetig den Diskurs der Erklärungen. Die Differenz, welche die Kunst im und als Unterschied zum gewöhnlichen Leben charakterisiert, ist nicht das Jenseits des Gewöhnlichen, sondern eine spezielle Sichtweise, eine persönliche Intuition, die noch nicht in die Artikulations-, Distributions- und Verwertungsmechanik der Kultur eingegangen ist.

‚Kunst durch Medien' kann sich deshalb nicht primär auf den Aspekt der Apparate stützen, weil diese immer – und unvermeidlicherweise – eine Prädominanz eingeschliffener und standardisierter Mechanismen über die sich entwickelnden, überraschenden, individuell empfundenen Sichtweisen errichtet. [...] Eine ‚Kunst durch Medien' bezeichnet die Stelle, in der nicht die kulturellen Apparate ihre Reproduktionsmechanik ein weiteres Mal reproduzieren, sondern wo mediale Architekturen, Logistiken, Programme, Spielräume etc. durch eine sich entwickelnde Kunst verändert, modifiziert, angeeignet, vielleicht gar umgewälzt werden."

Innerhalb der Erörterung der ‚Zeichen der Kunst' und ihrer grundlegenden Ambivalenz sind folgende Sätze notiert, die sich als Leitlinie der Lektüre im Sinne einer regulativen Maxime eignen: „Das Wesen der Kunst – dies als definitorischer Vorschlag – wäre in der anstiftenden Kraft der Imagination anzusprechen, Phänomene in zwei Richtungen, als nie in einem Schritt zu erfassende Zugehörigkeit zu zwei Ordnungen so zu aktivieren, daß am Bild ein Widerstand des Nicht-Auflösbaren, Nicht-Erledigbaren sichtbar wird. Alles, was in dieses Vermögen der Ambivalenz hereingezogen werden kann, darf dann als Beleg für Kunst gelten."

An anderer Stelle schließlich steht, was geradezu leitmotivisch gelten darf und womit dieser Zusammenzug diverser Kernsätze und Gedankenverknüpfungen aus der vorliegenden Abhandlung hier beendet werden soll: „Die Kontinuität von traditionellen und neuen technischen Medien auf der Ebene bestimmter Bilddramaturgien, visueller Einfälle und formaler Raffinessen zeigt deutlich, daß die mediale Leistung der Kunst nicht an der Materialität der Gerätschaften zu messen ist, mit denen sie produziert wird, sondern aus den Errungenschaften der Bildorganisation selbst zu verstehen."

Natürlich ist eine Medientheorie der bildenden Künste motiviert durch ein mentales Dispositiv, einfacher gesagt, durch ein geistiges Klima, in dem seit zwanzig Jahren fortgeschrittene Ansichten in den Geisteswissenschaften sich mit Medientheorien beschäftigen. Das soll ohne übertriebene Emphase festgestellt sein. Vielleicht tun sie das nämlich nicht zuletzt, weil viele der drängendsten Fragen in den Naturwissenschaften, insbesondere der Neurologie, im Fortgang der positivistisch motivierten und kritsch-rationalistisch grundierten Forschungen in langer Sicht absehbarerweise geklärt werden können. Es reicht

zur Rechtfertigung dieser Auffassung der Hinweis darauf, daß es keine zwingenden Argumente gibt, solches auszuschließen. Über Paradigmen läßt sich nicht mittels Entscheidung oder gar nur vorgeführter Entschiedenheit im Programmatischen verfügen. Die Paradigmen-Theorie Thomas Kuhns zeigt deutlich, daß die Chancen der Grundlagenkrisen darin bestehen, gerade nicht im Blick auf Zukunft und mittels eines apriorischen Programms ein neues Modell des Denkens, Forschens und Reflektierens gewinnen zu können. Neue Paradigmen im Ausgang aus Grundlagenkrisen sind rekonstruktive, nicht antizipierende Modellgebungen. Das muß deutlich mit Blick auf diejenigen Disziplinen gesagt werden, die Vorstellungen einer spekulativen Begrifflichkeit von den derzeit grassierenden Kulturwissenschaften bis zu einer um Anschluß an die Gegenwart ringenden Germanistik, von einer ausgeweiteten Publizistik bis zu den neologistischen Disziplinen der gender studies, medialen Psychoanalyse und dekonstruktivistischen Philosophie nicht selten, wenigstens kurzfristig, wirksam in Szene setzen und ins Spiel bringen. Auch wenn es nicht abwegig ist anzunehmen, daß die entscheidenden Fragen unverändert wissenschaftliche sind, so läßt sich das Dispositiv der neuzeitlichen Wissenschaften keineswegs auf den kritischen Rationalismus und die Generosität des Falsifikationsprinzips reduzieren. Es handelt sich um gänzlich verschiedene Dimensionen derselben Empirie. Da keine konkrete Gegebenheitswelt ohne Konstruktion des Blicks auf sie existiert, verschmelzen Bewußtseinsperspektive und Gegenstandswelt unauflöslich und unaufhörlich. Es ist deshalb kein Zufall, daß im wissenschaftstheoretischen Umkreis des kritischen Rationalismus Visionen vom Aufbau der logischen Welt und einer Idealität der Wahrheitsfunktionen einer ausschließlich konstruktiven Perspektive entsprungen sind. Nimmt man diese Dimension in den Blick, dann ist es vorbei mit der rationalistischen Unschuld der positivistisch geklärten Empirie. Die Makro-Dimension jeder Wissenschaft (verstanden als einzelne Theorie oder als je aktuale Bündelung mehrerer Theorien oder Theoriesegmente) etabliert notwendig unauflösbare Ambivalenzen und Unsicherheiten. Anders gesagt: Sie kann sich nicht eindeutig davor schützen, von einem Wahnsystem abhängig zu sein oder ein solches als sichernden Hort ihrer daraufhin wirkenden, daraus deduzierbaren Aussagen zu simulieren.

Sie unterhält deshalb stetige Beziehungen zu zahlreichen Pathologien, faszinierenden Phantasmen, die genau dann als durchaus unvernünftig erscheinen, wenn zugestanden wird, daß sie im einzelnen die kontrollierbaren Anforderungen an eine kritisch falsifikationsbereite Empirie in keinem Moment verletzen. Die wirklichen Fakten sind daher nicht nur im gesicherten Experiment und geprüften Laboratorium gegeben, sondern entwickeln sich in einer unüberschaubar komplexen, unreinen und heimtückischen Welt. Das ist deshalb von Belang, weil, unabhängig zunächst vom Phänomenbereich, Medientheorien die Funktionsweisen genau dieser wechselseitigen Relativierung von mikrologischer und makroskopischer Gegenstandswelt, Relationierung der Logistik der Apparate und Verbindung ihrer Wirkweisen mit Imagination, Symbolischem und (gesamter) Mentalität des gesellschaftlichen Lebens untersuchen. Zwar mag

zugestanden sein, daß die wesentlichen Probleme alle innerhalb des Universums des Gehirns sich abspielen, also singulär und typologisch gegeben sind, weil ja schließlich alles, was wahrgenommen wird und deshalb Bedeutung erlangt, im Gehirn – also im Denken und nicht im ‚Bewußtsein' – prozessiert wird; zwar mag daraus folgen, daß gerade diese Prozesse vordringlich zu untersuchen sind, weil man durch die Psychologie der Kognition[2] Aufschluß über die Gegebenheiten von ‚Welt', ‚Wirklichkeit', d. h. auch Einblick in die Differenz von Mechanismen und spekulativer Semantik, von Schematisierung und sozial wiksamer, spekulativer Fiktionalisierung erhalten kann[3]. Aber dennoch ist evident, daß die herausragende Komplexität des Gehirns nicht mit den Medien der sozialen Kooperation zusammenfällt. Es bleiben, gerade gegenüber der permanenten internen wie externen Mediatisierung des Wissenschaftsprozesses und der intrapsychischen Repräsentanzen im Hinblick auf anerkannte Gegebenheiten, wesentliche Fragen übrig, die zu stellen zwar vermessen und spekulativ sein mag, die aber, analog zu Wittgensteins Auffassung von den Lebensformen und Sprachspielen, nicht durch eine universale Norm geregelt oder vom Diskurs ausgeschlossen werden können. Das hängt von Interessen ab. Medientheorie steht, wenn sie denn nicht die vermeintlich unverrückbare Evidenz gesetzter Apparatelogistik reproduziert, für die unvermeidliche Anerkennung der Ungeordnetheit dieser Interessen. Es ist evident, daß spekulative oder metaphysische Begriffsbildungen nur innerhalb der Sprachspiele gewertet werden können, in denen sie funktionale Bedeutung haben, also Spielmünzen eines Spiels sind, das bewußt als dieses und kein anderes Spiel gespielt wird.

Es ist leicht einzusehen, daß Medientheorien, erst recht die Kulturwissenschaften, welche die strategische Umformung bisheriger Einzelwissenschaften betreiben – z. B. ‚gender studies' anstelle von Psychologie und Ethnographie,

---

[2] Vgl. Jean Piaget, Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehungen zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen, Frankfurt a. M. 1974; ders., Erkenntnistheorie der Wissenschaft vom Menschen, Frankfurt/Berlin/Wien, 1972; ders., Psychologie der Intelligenz, Stuttgart 1992; ders., Die Äquilibration der kognitiven Strukturen, Stuttgart 1976; zu Piaget: Hans G. Furth, Intelligenz und Erkennen. Die Grundlagen der genetischen Erkenntnistheorie Piagets, Frankfurt a. M. 1972; Hans-Christian Harten, Der vernünftige Organismus oder gesellschaftliche Evolution der Vernunft. Zur Gesellschaftstheorie des genetischen Strukturalismus von Piaget, Frankfurt a. M. 1977; Lawrence Kohlberg, Zur kognitiven Entwicklung des Kindes, Frankfurt a. M. 1974; außerdem: Oswald Wiener, Vorstellungen, in: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion, Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Stuttgart-Ostfildern 2000, S. 241–393; Oswald Wiener, Erkenntnistheoretische Schriften, Wien/New York, 1997.

[3] Diese Differenz bildet die Hintergrundsannahme von Theorien, die natürlich ihre Produktivität wesentlich aus ihrem blinden Fleck beziehen. Diese Produktivität ist, was als Ästhetik der Modellkonstruktion, auf einer Stufe erweiterter Beobachtung also, untersucht werden kann; vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991.

Ästhetik an Stelle von Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte, Diskursanalyse anstelle von vergleichender Literaturanalyse – erstens von der pluralen Geltung unterschiedener Sprachspiele abhängen und, zweitens, zugleich die Stelle einer gesteigerten Selbstwahrnehmung, also die Instanz rhetorischer Regulierung begrifflicher Konstruktion besetzen. Das wiederum hat damit zu tun, daß vorerst die positivistisch zu klärenden Fragen positivistisch nicht haben befriedigend geklärt werden können. Das ‚Jahrzehnt des Gehirns' ist zu Ende. Doch oberhalb der Synapsen und der Funktionsvorgänge der Neuro-Transmitter hat nichts erklärt werden können, was im Gehirn wirklich geschieht – gerade die Konnektivitätsleistungen, z. B. die Verbindung der biochemischen Prozesse mit dem inneren psychischen Erleben und Empfinden sind im dunkeln geblieben und werden nur auf metaphorische Weise angesprochen, beispielsweise wenn von ‚Gesamtpersönlichkeit' und ‚mitlaufenden Weltmodellen' die Rede ist[4]. Das spricht nicht gegen die prinzipielle Ausschließlichkeit des Positivismus in the long run, aber es spricht gegen einen Ausschluß aktualer spekulativer, hermeneutischer, rhetorischer oder medientheoretischer Konstruktionen durch diesen, weil kein überlegenes Wissen deren Zugriffsberechtigung zu widerlegen vermag. Und es könnte immer noch sein, daß die Welt mit einem Schlag ihre Inkonsistenz erweist oder daß die je momentane Bildung des Konsistenten durch einen Abbruch zwischen zwei Konsistenzphasen gefährdet wird. Immerhin läßt ein Beweis der Konsistenz der Welt sich nicht führen. Konsistenz ist eine zwar gut begründete, aber eben doch nur je vorläufige Annahme, die von der bisherigen Nicht-Erwiesenheit oder Inaktivität der Inkonsistenz lebt.[5] Solange reale Konsistenz nichts anderes sein kann als die nicht widerlegte Konsistenzvermutung und Inkonsistenz-Ablehnung – und es gibt dafür prinzipielle epistemische Gründe, die nicht mit dem Fortschritt des Wissenschaftsprozesses zusammenfallen –, so lange ist es schon nur pragmatisch vernünftig, von einem unbegrenzten Horizont symbolischer und spekulativer Verstehensmodelle auszugehen – unter der einzigen Auflage, daß keinerlei dogmatische Exklusivität beansprucht wird und daß weiterhin zugestanden bleibt, daß es auch für die Interessantheit und Valenz inkonsistenter, spekulativer Begriffssysteme objektive Kriterien für hierarchische Wert-Unterscheidungen gibt.

Medientheorie in den letzten zwanzig Jahren ist entstanden aus der Selbstkritik dogmatisch-spekulativer Geisteswissenschaften und der begründeten Abwehr überzogener autosuggestiver Erfolgsbehauptung von ultimative Letztklärungen versprechenden Naturwissenschaften. Sie etabliert sich als rhetorische Untersuchung einer Zwischenwelt zwischen den nicht insgesamt gescheiterten oder überflüssigen Geisteswissenschaften und den alles andere als wirk-

[4] Vgl. Israel Rosenfield, Das Fremde, das Vertraute und das Vergessene. Anatomie des Bewußtseins, Frankfurt a. M. 1992.

[5] Vgl. Otto E. Rössler, Das Flammenschwert, Bern 1997.

lich erfolgreichen Naturwissenschaften, wobei anzumerken ist, daß diese Wertung natürlich je nach Dimensionierung von Zeit-Räumen divergiert. Daß ein Jahrzehnt des Gehirns zur Klärung der entscheidenden Probleme nicht ausreicht, wundert gewiß nicht und darf deshalb auch nicht grundsätzlich gegen einen wissenschaftlichen Anspruch eingewandt werden. Betrachtet man die letzten vierhundert Jahre, dann präsentiert sich der wissenschaftliche Fortschritt auf der Ebene der Architektur der validen und reliablen empirischen Kenntnisse als ungeheuer. Offenkundig hat die Divergenz von geordnetem Tatsachenuniversum in Sinne einer kohärenten Architektur der begriffenen Welt und der individuell erlebten Zeitperspektive auf die Artikulation von Interessen in den zahlreichen Zwischenmedien zwischen dem Realen, dem Symbolischen und dem Imaginären wesentlich mit dieser qualitativ unterschiedlichen Dimensioniertheit des Zeiterlebens – den Maschinen der Wunsch-Ökonomie – zu tun. Solange das bewußt bleibt, sind spekulative Konstruktionen legitim und interessant. Legitim, weil sie nicht durch noch nicht ultimativ gelungene wissenschaftliche Theorien widerlegt werden können – und allein die Perspektive der methodischen Überlegenheit in the long run ist keine zulässige Zurückweisung der Empirie. Interessant, sofern dadurch die lebensweltliche Kommunikation und die soziale Symbolik angereichert werden und ein lebendiger Austausch stattfindet, kurz: solange die Vorschläge etwas auslösen, gebraucht und diskutiert werden.

Die jederzeit mögliche Inkonsistenz der Welt artikuliert sich als Medio-Sphäre unbegrenzter Inszenierungen durch Macht, Manipulation, aber auch Inszenierung, Imagination und Traum. Anders gesagt: Als permanentes Zerfließen von Wahrnehmungs- und Vorstellungsbildern. Kunst hat darin ihren guten Grund ebenso wie eine Medientheorie der bildenden Künste darin ihre bedingende Grundlage besitzt, die auf eine Verfertigung der Bilder zielt, für die Kunst eine Sphäre gesteigerten Inszenierungsbewußtseins ist.

Vieles – aber dieser Hinweis ist trivial – wäre zugleich zu erörtern, was sich in ein Nacheinander gliedern lassen muß. Die Medien der Künste sind nicht erst ein Thema für die Kunstgeschichte, seit sich eine Medientheorie etabliert, die digitale Technologien in Analogie zum Unbewußten als Apparat versteht und die Einwirkung dieser Apparate auf Gesellschaft, das Symbolische und Imaginäre aus der Logistik der militärischen Großtechnologie und den Programmierungen der Maschinen im Dreischritt von Speichern, Rechnen, Übertragen herleiten. Zwar hat sich die Kunstgeschichte immer schon mit den Medien der Künste beschäftigt. Aber selten ausdrücklich, sondern meist implizit und wenn überhaupt, dann keineswegs im Hinblick auf eine durch zeitgeschichtlich jeweils neue Bilderzeugungstechnologien gewandelte Hierarchie der Methoden und Fragestellungen. Daß das mediale Wissen der bisherigen Kunstgeschichte einer an Apparaten sich schulenden Medientheorie als ungenügend erscheint, hat eine Berechtigung, die auch nicht durch den Hinweis darauf geschmälert wird, daß diese Medientheorie nicht erkennen mag, daß einzelne ihrer ‚Medien' früher zuweilen ‚Gattung', ‚Genre' oder ‚Werkstoff'

genannt worden sind. Die Kunstgeschichtsschreibung ist bezeichnenderweise im Zusammenhang mit der Herausbildung des neuzeitlichen Kunstbegriffs entstanden. Und ein anderer Kunstbegriff als der neuzeitliche, im Konzept der ‚Modernität' kulminierende existiert nicht. Frühere ‚Kunst' – Bildherstellungen, fundiert in Ritual und Religion und diesen funktional nachgeordnet – entsteht erst im nachhinein, durch Retro-Jektionen in die Geschichte, aus dem Raum der Musealisierung rückwärts orientiert, aber nicht als zeitgeschichtliches Bewußtsein. Die konstruktiven Techniken, geometrischen Projektionen und die Mediosphäre der neuen Bildorganisation sind der Genesis der Kunstgeschichte nicht äußerlich. Die Freisetzung der bildenden Künste vom Handwerk[6], die Errichtung der auf Kopieren verpflichteten Akademien, die Schaffung eines eigenen musealen Raums für eine nachreligiöse öffentliche Kunst sind strukturell wie personell ineinander verschränkt – man denke nur an Giorgio Vasari und die Gründungsurkunde der an den Künstlerbiographien orientierten Kunstpublizistik in Gestalt seiner ‚Viten'. Zu dieser Verschränkung gehört wesentlich die Zentralperspektive. Sie ist nicht nur Organisationstechnik der Bildillusion, Modellgebung für den Illusionsraum des Visuellen, sondern artikuliert einen Blick, der Kunst und Kunsttheorie miteinander zwingend und dauerhaft liiert. Die Etablierung und der Ausbau der im 19. Jahrhundert akademisch nobilitierten Kunstgeschichte ist über lange Zeit an die Funktion des zentralperspektivisch orientierten Bildraums gebunden, der immer im Zentrum einer bildtheoretischen Argumentation gestanden hat und sich auch leitbildhaft für ein neues Verhältnis des untersuchenden Blicks zu einer distanzierten Natur über den Raum der Kunst hinaus, metaphorisch und real, angeboten hat. Die klassisch ausgezeichnete Aufgabe der bildenden Kunst, die Darstellung von Allegorien und damit die Funktion der Belehrung, kann man als eine inhärente Qualität dieses zentralperspektivischen Bildraums verstehen. Ihr Erbe ist bis heute, auch für das Verstehen von nicht mehr mimetischen Kunstwerken, valent geblieben. Dennoch haben für das neue Bildmedium einer dreidimensional illusionierenden Kunst die feinen, wissenschaftlichen, mathematischen Binnendifferenzierungen der darstellenden Geometrie keine wesentliche Rolle gespielt, blieb doch der perspektivische Raum nur eine Art technische Konstruktion für die Inszenierung von semantischen Bildaussagen, denen vorrangig mit hermeneutischen Interessen auf den Leib gerückt werden sollte. Erst mit den Problemen des ray-tracing der Computergraphik und der dreidimensionalen Animation, innerhalb angewandter Informatik also, scheint diese mediale Konstruktion explizit wieder auf ihr eigenes Medium angewandt und ausdrücklich untersucht zu werden.

Die Kunstgeschichte beschäftigte sich mit zahlreichen medialen Komponenten und Aspekten also vorwiegend implizit. Ihr Interesse gilt den Meister-

[6] Vgl. dazu Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985; als erste Übersicht: Stefan Heidenreich, Was verspricht die Kunst?, Berlin 1998.

werken und der Künstlerpersönlichkeit, der Differenzierung der Stile und der historischen Wandlung der Muster der Anerkennung von Werken in einem System der Kunst, das weniger von der lebensweltlichen Rhetorik (und ihren Tropen) als vielmehr von der Produktionsästhetik des schaffenden Künstlerindividuums bestimmt ist. Das ist keineswegs eine ideologische Variable, sondern eine funktionale Konstruktion, die der gesellschaftlichen Wertigkeit der bildenden Künste entspricht.

Aber gerade deshalb ist ein medial geschärfter Blick der Kunstgeschichte keineswegs selbstverständlich. Ebensowenig wie die universal behauptete Theorie einer kunsthistorischen Bilderwissenschaft, Kunstgeschichte als vorrangiges Organ der historischen Bildsinne, wie das eine in die Defensive geratene Kunstwissenschaft in den letzten Jahren abstrakt behauptet hat – ‚abstrakt', weil sie ihre Kenntnisse weder in bezug auf eine Theorie der visuellen Wahrnehmung, die ja mit der Kunst nichts zu tun haben muß, noch im Hinblick auf die Darstellungsleistungen eines massenmedial reproduzierten – mit Jean Paul Sartre: eines serialisierten – Alltagslebens in der technischen Welt, noch in Rücksicht auf die visuelle Präsenz und Dominanz der Bilder der Massenmedien begründet. Kennzeichnend für die Geschichte der Kunstgeschichte[7] ist, daß sie – als eine die Theorien der Künstler übergreifende Domäne – in zwei Wirkkreisen entstanden ist. Einmal als Geburt des Kunstmuseums aus dem Geist einer vom Leben abgespaltenen Aufgabe bei Johann Joachim Winckelmann, zum anderen form(ul)iert im akademischen Leben des 19. Jahrhunderts als Diskurs autonomer Wertungen eines spezifischen Bildkanons. Vorerst kunstexterne Medien neuer Bilderzeugung und Verteilung sind entweder verspätet und abgewertet in die eigenen Anstrengungen aufgenommen, wie z. B. Kupferstich, Lithographie, oder aber, wie bei Photographie und Film, schnell eigenen Disziplinen überlassen worden: Phototheorie, Filmgeschichte. Die Provokation neuer visueller Medien ist nicht als interne Chance aufgegriffen, sondern als Grenze abgewehrt worden, natürlich mit den durchsichtigen Argumenten eines denunziert Nicht-Authentischen oder als verdeckte Horrorisierung einer illegitimen Kunst, eines plebejischen Massengeschmacks, einer Verführung zum Hedonismus anstelle der moralischen Unterweisung, kurzum als Grenzsicherung der hochkulturellen gegen niederwertige Codes, als abgeleitete Ausdrucksfigur im Schema des Kulturkampfes also. Selbst das Eindringen dieser Medien in die Reformulierung und Regenerierung künstlerischer Praktiken, wie z. B. im Bauhaus seit dem Engagement von Laszlo Moholy-Nagy, hat nicht zur medialen Transformation der Kunstgeschichtsschreibung geführt[8], son-

[7] Vgl. dazu Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Wien u. a. 1996; ders., Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1987; Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983; ders., Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Köln 1986.

[8] Trotz der glänzenden Arbeiten und Publikationen etwa von Boris Kleint oder Gyorgy Kepes – die leider vor allem als Entwurfsfibeln, nicht als Kunsttheorien

dern, paradoxerweise gerade umgekehrt, zur Neutralisierung des medialen Appells im Kontext erprobter Künstlerpersönlichkeiten, denen, additiv und ohne Auswirkung auf das grundlegende Modell des Verstehens, die Handhabung eines weiteren künstlerischen Materials zugestanden werden konnte. Mit einer einfachen Erweiterung des Gattungsbegriffs aber – der ein Vorläufer des Medienbegriffs ist und keineswegs untauglich zur Charakterisierung einiger wesentlicher Kennzeichen der medialen Konstruktionen – ist diesen Provokationen nicht beizukommen.

Es wäre aus vielen Gründen und in vielerlei Hinsicht unsinnig, in Zusammenhang mit den Handlungsmöglichkeiten von Internet und world wide web – konnektivistischen und dispersiven Strategien, wie sie die Künstlergruppe Knowbotic Research insistent entwickelt[9] – Kunst noch als eine Domäne von Darstellung und als Sphäre der Realisierung von dauerhaften statischen Werken zu verstehen oder überhaupt mit dem Sichtbarwerden eines Kunstwerks in Zusammenhang zu bringen, das als Kunstwerk wahrgenommen werden kann oder muß. Das hat nicht nur damit zu tun, daß die Materialität des Mediums Computer (als Netz, Cyberspace, VR), die Architektur der Pixel und das vollkommen sinnenfreie und sinnlichkeitsferne Prozessieren von 0-1-Ketten, den bisherigen Materialien der Kunstwerke so fern wie nur irgend denkbar steht. Dennoch, es ist offenkundig, verschwindet die bisherige, ältere, ‚analoge' Kunst keineswegs, weder faktisch noch in dem seit Hegel bevorzugten normativen Sinne eines ‚Endes der Kunst', das zwar die Kunst empirisch nicht beendet, ihr aber ihre Relevanz bestreitet und diese anderen Sparten des Wissens, Erkennens und Reflektierens überantwortet.

Gewiß könnte man hier wie überhaupt gegen jede ontologische Instrumentalisierung einwenden, daß der Status der Bilder als Kunstwerke deshalb immer medial durchdrungen ist, weil die Bilder, die nicht Kunstwerke sind, sich auf ähnliche, nicht selten gar homologe Bilderzeugungstechnologien stützen und als Bilder genau, unterschiedslos, wie die Kunstwerke zur Erscheinung kommen, ohne daß für sie wesentlich wäre, Bilder und Kunstwerke zu sein, wohingegen die Kunstwerke, die als Bilder erscheinen und demnach sich im Bildlichen als Kunstwerke, in Einheit und als Unterschied also, bewähren müssen,

---

durch die Kunstgeschichte anerkannt worden sind. Ganz ähnlich sind die metaphysischen und gleichwohl analytischen Bemühungen von Paul Klee künstlerisch nur im Hinblick auf sein autonomes Werk oder aber restringiert, als künstlerische Konzeption einer Didaktik und für die Typologie der Bauhaus-Vorkurse, aber keineswegs in ihrer theoretischen Bedeutung für die Diskursbildung erkannt worden; vgl. Boris Kleint, Bildlehre. Der sehende Mensch, 2. Aufl., Basel 1980; Gyorgy Kepes, Language of Vision, Chicago 1944 (deutsch: Sprache des Sehens, Mainz/Berlin 1970); außerdem: Paul Klee, Das bildnerische Denken, Basel 1956; ders., Unendliche Naturgeschichte, Schwabe Basel 1970.

[9] Man denke aber auch an das CyberSM-Projekt von Stenslie Stahl und Kirk Woolford oder an das Projekt ‚westbank industries' von Stuart Rosenberg.

keineswegs auf diesen Unterschied zwischen Kunstwerk und Bild, ‚Bild' und ‚visuelle Präsenz von etwas' verzichten können. Ja, noch gravierender: Wenn man in Rechnung stellt, daß Kunstwerke nicht einfach gegebene Bilder sind, sondern nur als durch bestimmte Manipulationsweisen erzeugte Vorstellungs- und Wahrnehmungsbilder existieren, die jeweils aktual natürlich nur intern, also neuronal prozessiert sind, wohingegen die Materialisierung des Bildes immer von physikalisch-chemischen Prozeduren auf Bildträgern abhängt, mithin zwar die Kunst, als gesellschaftliche Zuschreibungsleistung, außerhalb des neuronal prozessierten Bildes erscheint, aber nicht als ‚Bild' existiert; wenn man dies also in Rechnung stellt, dann wird sofort deutlich, daß eine Medientheorie ohne Bildtheorie nicht auskommen kann[10].

Kunstgeschichte selektioniert. Sie fordert, formuliert, erzwingt und ermöglicht die Grundlegung eines idealen Museums als ästhetische Vollendung und Transformation der Geschichte[11]. Sie kann und will deshalb nicht wirklich zeitgeschichtlich sein. Sie bildet ihre Urteile im nachhinein. Das ist ihr gutes Recht. Eine aktuelle Kunstgeschichte, also eine Geschichte der Gegenwartskunst zu fordern ist unsinnig und nicht praktikabel. Schwierig wird der Verzicht auf diese Forderung nur, wenn man die anders gelagerten Funktionen der Kuratoren, die ja oft, wenn auch bei weitem nicht immer, Kunsthistoriker sind,

---

[10] Dem wird ein eigenes Buch gewidmet sein, das auf einer längeren Anhandlung zu Traum und Vision aufbauen wird – die hier vorgelegten Studien sind von vornherein in diesem Geflecht und mehrbändig konzipiert worden, wobei über einige Jahre systematisierende Überlegungen als permanente Durchdringung aller drei Felder in alle anderen erarbeitet worden sind. Das soll den militärisch-technokratischen Medientheorien entgegengesetzt werden, die sich als Selbstapplikation und -mission eines Auswegs aus der selbstverschuldeten Krise der Geisteswissenschaften erzeugt haben, ansetzend an der dekonstruktivistischen Subjekttheorie von Lacan und Derrida; vgl. auch, mit anderen Zielen: Louis Althusser, Écrits sur la psychanalyse. Freud et Lacan, Paris 1993; Patrick Guyomard, Lacan, in: Encyclopédie Universalis, Paris 1995.

[11] Weshalb viele gegen den bisherigen Kanon der Künste artikulierte artistische Bestrebungen auf Re-Historisierung, Relativierung, Verfall, Sprengung, auf Ephemeres und ontisch zum Alltag hin Ununterschiedenes hinarbeiten; dieser dialektische Mechanismus von Zerstörung als Erhaltung und Erhaltung als Neutralisierung des Bewahrten im Vergessen ist kunsttheoretisch und museologisch bedeutsam und kommt, so meine Vermutung, in immer flacheren Reizkurven zu einem mindestens vorläufigen Ende, was keineswegs das Ende des Museums bedeuten muß; vgl. Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981; Hans Ulrich Reck, Dialektik der Provokation und Antiquiertheit der Avantgarde, in: Karin Wilhelm (Hrsg.), Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen, Gießen 1995; Michael Langer, Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert, Worms 1984; Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990; Bazon Brock, Musealisierung – eine Form der experimentellen Geschichtsschreibung, in: ders., Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre, München 1990, S. 211–220.

und die von ihnen favorisierte persuasive Rhetorik als Beiträge zu einer wirklich gegenwärtigen Kunstgeschichte mißversteht – dieses Mißverstehen hat Methode und verkennt auf triviale Weise Grundkenntnisse rhetorischer Redefiguren. Das vermeintliche Ideal, das nur als naiv nichtbegründetes einen Reiz haben kann, historische Kritik und aktuale Präsenz, Diskurs und Kunst gleicherweise, in Echtzeit also, sein zu können, verstellt den notwendigen Blick für alle diejenigen Provokationen der Künste, die nicht auf die Installierung stabiler Kunstwerke abzielen. Gegenwartskünste als Vielfalt heterogener, ja gar heteronomer Praktiken, markieren ein Feld der Unübersichtlichkeit und Undurchdringlichkeit.

Das gilt auch für den interessierten Blick des im Feld der Künste nomadisierenden Intellektuellen. Es kann keine Rede davon sein, in irgendeiner Weise objektiv auszuwählen, was von dauerhafter oder auch nur für den Moment des Gegenwärtigen repräsentativer Relevanz ist. Kein solcher Überblick ist möglich. Das Geschäft ist radikal delegitimiert, was die Idee des Museums anbetrifft. Komplex differenzierte Berufsrollen und Handlungsspielräume, Zuständigkeiten und Inkompetenzen zwischen Kunsthallen, Galerien und Museen sorgen für eine Arbeitsteilung, die genügend Reibungsflächen bietet, um sowohl die zeitverzögerte, nachgreifende, mit der eigenen Ungleichzeitigkeit kokettierende Fortsetzung des Museums sicherzustellen als auch die vehemente Kritik des Museums durch den je radikalisierten vitalistischen Impuls ultimativer Gegenwartskunst. Dennoch kommt die delegitimierte, nicht-objektive Auswahl dennoch nicht willkürlich oder rein zufällig zustande. Es gibt, solange Kunst ein soziales System bildet, interne Allianzen, rhetorische Regeln, diskursive Normen. Daß die Situation unüberschaubar, vielfältig und also produktiv ist, die meisten programmatischen Ausstellungen aber kläglich und enttäuschend, da langweilig und reproduktiv, ist einem unvermeidlichen Nachhinken der Kuratorentätigkeit hinter den wirklichen Fragestellungen geschuldet. Das gilt keineswegs für eine Theorie der künstlerischen Praktiken, die gerade gegenüber den neuen digitalen Medien Kunst erst ermöglichen. Ohne wie auch immer reflexiv artikulierte Theorie ist ein Zugang auch hierzu nicht möglich.

Es ist vielleicht das eigentliche Kennzeichen der radikale Ausgriffe intendierenden Gegenwartskünste, daß sie auf einer scharfen Bewußtseinsbildung beruhen. Ihre Theorieleistung steht den informatischen, mathematischen, biologischen, zuweilen auch neurologischen Forschungen oft sehr nahe. Da das Interesse der Kunst aber ein anderes ist als das der Wissenschaft – wobei zu fragen bleibt, ob das so sein muß, worauf das beruht und mit welchen Argumenten eine solche Festschreibung zu fixieren wäre –, zeichnet sich die künstlerische Theoriebildung idealiter als Konstruktion von neologistischen Begriffen, Ausdrücken, Redeweisen, Artikulationsfiguren etc. aus. Sie vereint das notwendige Wissen mit einer kritischen Schärfe in der Wahrnehmung der Grenzen beispielsweise der Architektur der Computer vom Typus John von Neumann. Diese Konstruktion eines Bewußtseins-Konzeptes ist identisch mit den künstlerischen Handlungen. Es geht deshalb in den avancierten künstlerischen Prak-

tiken[12] nicht einmal mehr um die Transformation des kunstgeschichtlichen Modells des Raum-Bildes in das Zeit-Bild, sondern um ein Arbeiten jenseits von Darstellbarkeit und prätendierender Darstellung. Damit fällt die für die Moderne so unverzichtbare Dialektik der Darstellung des Nichtdarstellbaren, der Referenz des Nicht-Bezeichenbaren als Grundlegung einer Autonomie künstlerischer Erkenntnis weg[13]. Es geht um Verbindung, Schichtung, Verschiebung, Kommunikation, Handlung. Aber es geht nicht um Darstellung, Ausdruck, Vision. Zwar ist die einmal von Hans Belting getroffene Unterscheidung zwischen der Aufgabe der Kunst als Darstellung und der der Massenmedien und technischen Medien als Kommunikation nicht per se unhaltbar oder gar unsinnig.[14] Aber dies nur, wenn man man nicht eine ontologische Grenze der Kunst als Differenz zur lebensweltlichen Rhetorik zieht. Kunst nämlich kommuniziert ihrerseits auch, stetig und immer wieder. Und wenn sie dies tut, tut sie es in denselben Formen wie die allgemeine visuelle oder technisch-mediale Kommunikation. Wenn ein Kunstwerk aus sich selbst heraus kommuniziert und nicht nur, weil es sich auf eine Ästhetik der Vermittlung und einen erörternden Vermittler stützt, dann kann ihr das nur gelingen durch Berücksichtigung und Nutzung der Funktionalitäten der topologischen Rhetorik. Damit aber gibt es keinen ontologischen Gegensatz zwischen Kunst und technischen Medien mehr. Es gibt unterschiedliche Interessen, auch solche, die auf Kunst ganz verzichten möchten, weil das nicht mehr zu interessieren ver-

---

[12] Zur Erinnerung: ‚Avanciert' meint: bezogen auf zeitgenössische Probleme und faktisch aufgegebene, unverfügbare Dominanzhierarchien; diese sind immer singulär und für den präsentischen Blick immer avanciert; man kann das auch für frühere Zeiten rekonstruieren und ohne Zweifel feststellen, was für das Mittelalter oder die Antike jeweils ‚avanciert' gewesen ist. ‚Avanciert' meint nicht: qualitativ überlegen, akut fortgeschritten, noch nicht einmal: prinzipiell erklärungskräftiger für das gesellschaftlich Imaginäre oder den symbolischen Haushalt einer Epoche. Die Künste koexistieren wie die theoretischen Modelle der Kunstgeschichte transversal gegenüber jeder Annahme von Linearität, Homogenität und Chronologie; sie haben Valenzen, einen Fokus, zentrale Relevanzfelder, Intensitäten. Es gibt aber keinen Fortschritt in der Kunst. Der sehr wohl feststellbare und immer wieder neu zu orientierende Fortschritt in der Kunstgeschichte spielt sich aber nicht nach dem Paradigmenmodell ab, erst recht nicht nach der Vermutung, der Paradigmenwechsel äußere sich aufgrund von Medientechnologien als bloß inwendige Anverwandlung technologischer Artefakte und Übernahme einer vermeintlich evidenten und unabänderlichen Logik ihrer Entwicklung. Es gibt für eine solche Kunst als Agenten einer ‚Kunstgeschichte der Aufgaben' keine prinzipielle Divergenz zwischen Gehalt und Form; vgl. Horst W. Janson, Form follows function or does it? Modernist design theory and the history of art, Maarssen [NE], 1982; Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, Stuttgart 1985; vgl. vor allem die Semiotik Hjelmslevs: Louis Hjelmslev, Prolegomena to a Theory of Language, Baltimore 1953.

[13] Vgl. Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998; aber auch Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt a. M. 1973.

[14] Vgl. Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, bes. S. 21 ff., 77 ff., 115 ff., 131 ff., 164 ff.

möchte, oder, konträr, solche, die nur die Kunst sehen und die technischen Medien ausblenden, aber solange wir noch im Wittgensteinschen Universum der Kommunizierbarkeit überindividueller, je singulärer, intrinsisch regulierter Sprachspiele leben wollen[15], so lange kommunzieren Kunst und Medien, ja Kunst mit Medien und vor allem ‚Kunst durch Medien'. ‚Kunst durch Medien' ist das Programm der hier unternommenen Medientheorie der bildenden Künste.[16] Exakt dieses Divisions- oder Durchkreuzungsverhältnis markiert das künstlerische wie kunsttheoretische Interesse an den Medien, ja: an allen lebensweltlich relevanten Medien.

Kunst ist ein nun schon Jahrhunderte andauernder, immer wieder neu lancierter und ansetzender Versuch zur Aneignung der Apparate, welche die Lebensbedingungen festlegen und das Denk- und Vorstellbare determinieren. Sie transformiert deren Logik, reißt die Leerstellen auf, macht andere Verwendungszusammenhänge denkbar. Dieser Kunstbegriff ist natürlich normativ. Man kann auch eine Kunst der Dekorationen fordern oder gar, daß alles nur noch ein Problem der Hardware sei und Kunst, da immer schon liiert mit Software, nämlich Ausdruck, Design, Anmutung und Gestaltung, hoffnungslos obsolet. Aber die Insistenz auf der Kunst folgt nicht der Normativität ideologischer Konzepte, sondern einzig der Realität der Handlungen, einer Praktik also, die Bewußtseinsallianzen und eine Kooperation mit faktischen Auswirkungen, Anschlußkraft für Andere bildet. Die Kooperation zwischen Technik, politischen Handlungen und künstlerischen Interessen bezieht sich auf die gesamte Lebenswelt, eine umfassende Ökonomie von Zeit und Prozessualität in allen gesellschaftlichen Sphären. Damit ensteht durch ihre eigene künstlerische Praxis Kunst immer wieder und zuallererst als etwas, was sie als Kunst wahrnehmbar macht. In der Fallinie dieses Gedankens ist dieses Buch geschrieben.

Es wäre ein leichtes, dafür eine Fülle von interessanten zeitgenössischen künstlerischen Arbeiten als Belege herbeizuziehen, und nicht allzuschwer, eine vernünftige Territorialisierung oder Typologie der Werke aufzustellen. Das bleibt einer späteren Anstrengung vorbehalten. Denn dieses ist nicht von primärem Interesse. Not tut die Grundlegung. Sie ist von begrifflicher Tragweite. Genauso wie die Gegenwartskunst eine begriffliche Konstruktion nur sein kann in dem Maße, wie sie künstlerische Praktik ist, muß die bisherige Leistung der bildenden Kunst im Hinblick auf solche Praktik der Diskurse, prägende Kraft der theoretischen Modelle durchgearbeitet und transformiert werden. Transformation aber wäre ohne Beerbung des Geleisteten blind. Es geht also nicht, wie so oft, nur um strategische Transformation oder entsprechende medienrhetorische Forderungen nach dem Anschluß der ästhetischen an die tech-

---

[15] Und nichts zwingt dazu, wenn wir das nicht wollen – auch das ist arbiträr, hier aber orientierende Maxime und axiomatische Annahme.

[16] Vgl. Hans Ulrich Reck, Kunst durch Medien, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien/New York, 1996.

nologischen Konzepte – eine Argumentation, die, wiewohl oder gerade weil so eingeschliffen wie derzeit, ihre geschichtsphilosophische, ontotheologische, gar erlösungsmetaphysische Fixierung nicht verbergen kann. Die medialen Leistungen der Kunstgeschichte können erst beginnen, wenn Kunst selber als Produzent von Kunstgeschichte begriffen und ernstgenommen wird – in Praktik und Diskurs. Es gibt keine sinnvolle prinzipielle, sondern nur eine je aspektuale Trennung zwischen Künstlertheorie und Kunstwissenschaft. Genausowenig gibt es ‚die Kunst', wenn damit nicht allein die historische Sphäre der Neuzeit gemeint ist, also ein ganz bestimmter Diskurs, der, wie gesagt, in der und als Moderne kulminiert. Diese Sphäre ist selber eine mediale, in der Konzepte getauscht werden. Gibt es ‚Kunst' als soziale Funktion und Determinierung, so nicht ontologisch, weder als Gebiet noch als Inkorporation des Kunstgeistes im Kunstwerk. Es gibt Verschiedenheiten und Bezüge.

Die Kunstgeschichte muß also einiger ihrer favorisierten Figuren entkleidet werden. So verstellen der Diskurs des Geschmacks, das persönliche Schönheitsempfinden, die Vorliebe für bestimmte Allegorien, das humanistische Universum, verstellt vor allem die Suggestion der Ontologie, daß die Authentizität des Künstlers sich im materialisierten Werk adäquat ausdrückt, den Blick auf die sich erst bildenden künstlerischen Praktiken und damit natürlich auch den Blick auf Formatierungen und kognitive Formationen eines Kunstmodells, das nicht an den finalen Leistungen der Erkenntnisübermittlung, Wahrnehmungsschärfung und Darstellung sich fixiert. Insbesondere der Kult der Wahrnehmung ist eine Sensualisierung der Abstraktionen, die unweigerlich gerade die radikalsten Kunstanstrengungen von Henri Matisse und Wassily Kandinsky bis Mark Rothko, Ellsworth Kelly und Barnett Newman als das erscheinen läßt, was sie tatsächlich sind, nämlich: nicht-intentionale Ornamentierungen einer Bedeutung von Form, die unweigerlich das Dekorum semantisiert und in den Dienst variabler Mythologien stellt. So wird Kunst wieder Fetisch und Emblem – und erweist darin, ganz gegen den mainstream des Diskurses, eine Kraft und Funktion, die ihr im Nichtdarstellbaren, an das gewiß der Künstler niemals glauben kann, solange er Werke produzieren will, gar nicht zukommen kann.

Ohne vorgreifende Begründung möchte ich von vier Annahmen ausgehen. Erstens, daß die Kunstgeschichte in der Tat ein ebenso valables wie selten genutztes, implizites medientheoretisches Wissen enthält. Zweitens, daß die produktive Fragestellung nicht in der Untersuchung der Kunstfähigkeit neuer Medien liegt, sondern darin, die Herausforderungen medialer Technologien für künstlerische Praktiken anzunehmen, die eine Transformation des Kunstdiskurses erfordern. Drittens, daß es keinen überepochalen Fortschritt in der Kunst gibt, sondern nur Radikalitätsdifferenzen im Hinblick auf die Ausreizung der intrinsischen Spielräume.[17] Viertens, daß die durch neue Technologi-

[17] Im Sinne des ‚intrinsic meaning' Erwin Panofskys; vgl. dazu: Erwin Panofsky, Zum

en veränderten Produktionsweisen von Bildern, Kunstwerken und ihnen angemessene Theorien niemals in einem chronologischen Schema der Abfolge oder gar der Aufhebung verstanden werden können, sondern sich durch permanente wechselseitige Durchdringungen, Umformungen, Synthesen, also durch Ko-Präsenz je unterschiedlicher, aktual veränderter Wertigkeiten, aber niemals durch die Figur der ‚Überwindung' auszeichnen.

1.2 Aufbau, Gliederung

Wegen des notwendigen Unterschieds der Funktionen soll begonnen werden mit einer Einführung in einige der zeichentheoretisch allgemeinen Aspekte von Bild-Interpretationen – der Fachterminus dafür lautet: Semiotik. Damit verbunden wird eine Erörterung einiger der Unklarheiten des bildtheoretischen Medienbegriffs. Das wird im nächsten Kapitel kontrastiert werden durch Reflexionen des Begriffsgebrauchs von ‚Medienkunst', wie er derzeit überall anzutreffen ist. Die nachfolgende Darstellung und Erörterung einiger Arbeiten der Gruppe ‚Knowbotic Research' wird versuchen, die exemplarischen Dimensionen eines künstlerischen Arbeitens mit der großen digitalen Maschinerie herauszuarbeiten. Sie reichen von einer neuen Begriffsmatrix – u. a. Konnektivität, Maschinismus, Schichtungen, Faltungen – bis zur techno-imaginär und -ästhetisch reflektierten Neu-Interpretation von vielgliedrigen Referenzbereichen: Natur, Kommunikation, Sprache, Epistemologie, mentale Dispositive. Kern ist eine künstlerische Reflexion, welche neue Kooperationsformen zwischen Kunst, Wissenschaft und Technologie eröffnet sowie eine Umorientierung der ‚Kunst durch Medien' von Darstellung auf Handlung motiviert. Weitere Kapitel beschäftigen sich mit Bildern und Spiegeln, Fragen der Darstellung und Repräsentation, Spiegelung und Bezeichnung mit Beispielen, die transversal und quer zur entwicklungslogisch formatierten Geschichte stehen. Leitmodell ist ein vielgestaltiges Geflecht von wechselseitigen Bezugnahmen. Es setzt sich vom evolutionären, linearen, zuweilen geschichtsphilosophischen, zuweilen gar biologistischen Modell einiger Hauptlinien bisheriger Kunstgeschichtsschreibung ab. Für ein solches Modell reicht weder die Evolution der Stile noch die systemtheoretische Funktionalisierung der Differenz zwischen ‚schön' und ‚häßlich' hin. Weitere Hauptpunkte, Stoffbereiche und Anwendungsgebiete sind: Dinge und Worte; Erzählrhetorik und Bildform – welche Bilder haben welche narrativen Strukturen; Bildtheorie; Probleme von Codes und Code-Zuordnungen; Bilderkrieg und Denotation.

Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, z. B. in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, S. 185–206; ders., Ikonographie und Ikonologie, in: ebd., S. 207–225; vgl. auch: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, bes. S. 38 ff.

Dazu kommen Fallstudien. Einige davon sind Auszeichnungen exemplarischer Positionen, alle singulär und universal zugleich, alle in spezifischer Weise herausragende Beispiele für eine medientheoretisch bedeutsame künstlerische Praktik und kommunikative Rhetorik der Kunst. Es handelt sich also um Verkörperungen von Modellen, die sich für die hier untersuchte Thematik hervorragend eignen, wenn auch die Darstellung aus diesem Blickwinkel keineswegs eine einfache Fortsetzung oder Summierung der bisherigen Rezeption der Werke dieser Künstler darstellt. Der Zyklus dieser persönlich favorisierten Modelle ist mit den Namen adressiert: Bruce Nauman, Aldo Walker, Dan Graham, Marcel Broodthaers. Eine weitere Reihe von Fallstudien dagegen soll die Vielfalt aktueller Positionen, die vielfältigen Durchdringungen und Überschneidungen aufzeigen. Den einzelnen Kapiteln sind zuweilen Expositionen aus dem Bereich der visuellen Kommunikation vorangestellt, aufbereitet zu allgemeinen, alltagskulturell wirksamen Werbe-Codes. Die Funktion dieser Expositionen – Aussetzungen von Bildproblemen – ist nicht zuletzt die immer wieder geleistete Einsicht in die Komplexität einer Hyperritualisierung, die Form-Kohärenz eben nicht, wie die Kunst, im hermetischen Feld praktiziert, sondern mit Referenzen, die alltagskulturell (also vorwiegend implizit) unmittelbar verstanden werden, die auf keinerlei besondere Entzifferungsprobleme stoßen und die dennoch alles andere als banal wirken. Sie sind Belege für die intrikaten Leistungen einer Ritualisierung und Kultivierung des Banalen, nicht zuletzt mit Blick auf die Ausreizung des Kults des Gewöhnlichen in der ‚hohen Kunst', die, massenmedial transferiert und rückgekoppelt, ihre Leistung erst im Feld der lebensweltlich eingeschliffenen, gewöhnlichen Kommunikation wirklich entfaltet[18]. Das Problem, sei es einer oralen, sei es einer textlichen Narration oder Darstellung des hier abgehandelten Themas, ist ein spürbarer, permanenter Zwang zur Imagination der Gleichzeitigkeit des Erzählten. Das gilt trivialerweise für viele andere Themen, Bemühungen und Abhandlungen auch. Hier jedoch erschließt sich die Problemsicht erst einer Reflexion, die permanente Vor- und Rückbezüge anstellt und keiner linearen Struktur folgt und die dennoch, nicht nur, aber auch für die beworbene Lesefreundlichkeit, unweigerlich durch die Gesetze der Narrativität eine lineare Struktur erhalten wird[19].

Die assoziativen Vernetzungen des Denkens, die sich schnell im Nicht-Bewußten verlierenden Automatismen des kognitiven Apparates brechen sich an der Linearität des Mediums ‚Sprache': Was stetig aufeinander verweist, muß getrennt und – methodische Schwierigkeit erster Güte – in die Ordnung eines

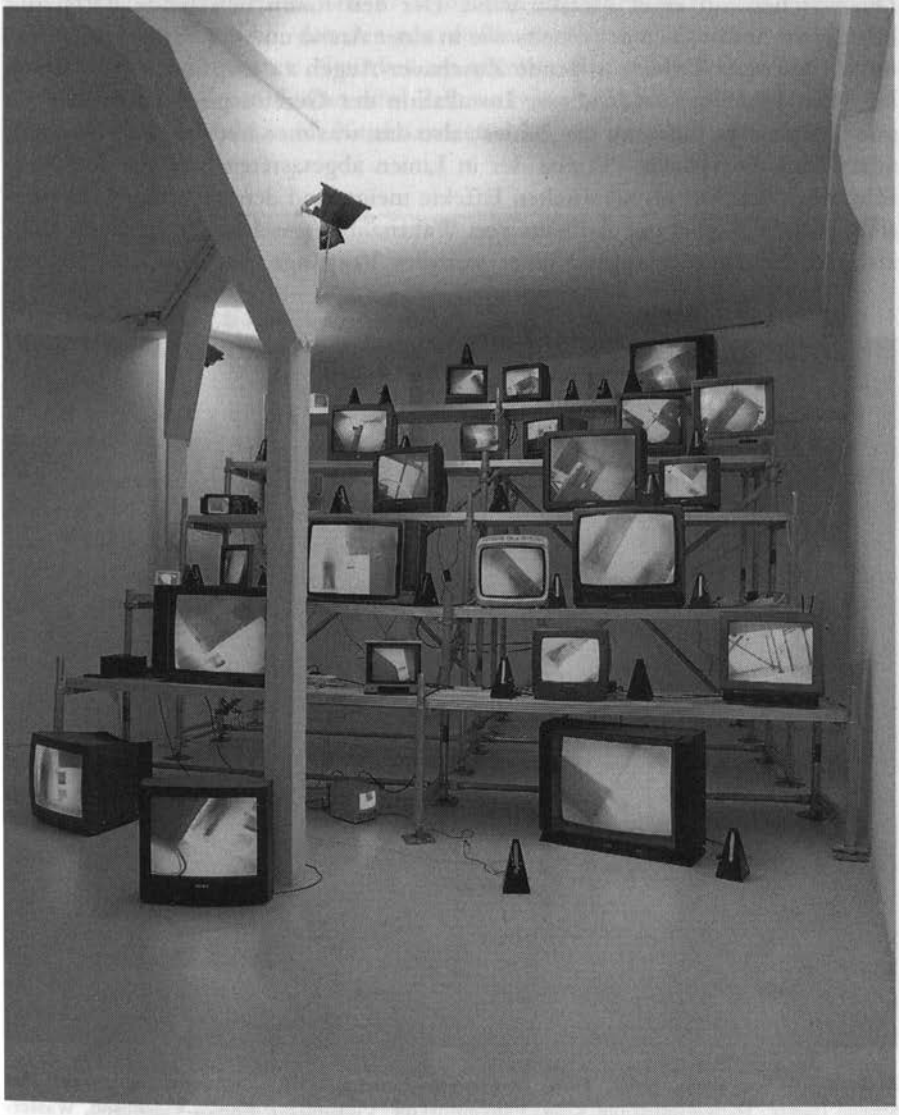
[18] Dies in Reminiszenz meiner Aufarbeitung der Einsichten der achtziger Jahre: Hans Ulrich Reck, Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994.

[19] Das gilt schon für die diesem Buch vorangehenden, unter dem Titel ‚Kunst als Medientheorie' im Wintersemester 1997/98 an der Kunsthochschule für Medien Köln gehaltenen, jeweils dreistündigen Vorlesungen, die, nicht zuletzt wegen des Verzichts auf eine präventive schriftliche Fixierung, ohne extemporierende Lockungen des ‚Kairos' und eine sich verdichtende Aleatorik nicht hätten gelingen können.

Nacheinander gebracht werden. Das Problem ist nicht nur, daß alles gleichzeitig erzählt werden müßte, weil alle diese Aspekte – was ein Bild sagt, wofür es steht, was es im Betrachter anspricht usw. – empirisch unauflöslich miteinander verbunden sind – je aktual in Mechanismen unseres Gehirns und Leibes –, sondern vor allem, daß erst in einer reflexiven Verbindung, einer Synthese, der hier angestrebte Gehalt einer Medientheorie der bildenden Künste erreicht werden kann, die untrennbar verbunden ist den Praktiken der Künste durch Medien. Die Verbindung von künstlerischer Praktik und Kunsttheorie ist natürlich kein Novum, hat es dies in Gestalt der Künstlertheorien schon immer gegeben und ist nahezu jede Stil-Innovation, erst recht die Distribution der Kunst, durch entsprechende diskursive Konzepte vorbereitet und begleitet worden. Dennoch wird dieser Aspekt hier radikalisiert in der Auffassung, daß solches für die medientheoretische Leistung von Kunst und Kunsttheorie von singulärer Bedeutung ist und die Rhetorik der Kunst nur so eine eigene Medio-Sphäre ausbildet, die, so mein Vorschlag, unabhängig vom Medienbegriff der Materialitäten, Stoffe und Gattungen der Künste, aber auch jenseits der Reduktion der Kunst auf ‚Darstellung' und ‚Aussage', gar ‚Sinn' oder ‚Erkenntnis' Geltung hat. Medientheorie der bildenden Künste basiert auf der Kunst als Medientheorie und orientiert sich an der Auffassung, daß, was die Künste auszeichnet, eine bestimmte rhetorische Koppelung von Visualisierung und Kommunikation, Beobachtung und Selbstbeobachtung darstellt. Und zwar in zugleich singulärer wie typologisch ausgreifender, also verallgemeinerbarer Weise – denn andernfalls hätte ein eigenes theoretisches Begriffssystem an jedem Werk sich zu entwickeln, forderte jede Syntax eine eigene, universal konsistente Theorie, würde jedes Kunstwerk seine Kunst behaupten und vergessen, daß es doch das System und die Institution der Kunst ist, was das Kunstwerk erst produziert.

Insert. Künstlerische Situierung, poetisch-praktische Beispielgebung:

Andreas Kaufmann



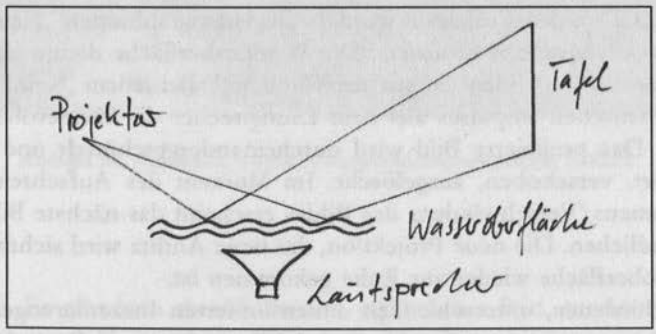
Andreas M. Kaufmann, 27 Blind Men Walking, 1999

Ausgangselement der Installation ‚27 Blind Men Walking' von 1999, bestehend aus 27 Metronomen, 27 Überwachungskameras, 27 Fernsehmonitoren und einer Metalltribüne, ist, wie in der anders gerichteten Vorgängerversion ‚Blind Man Walking' (1996–99), ein Metronom, an dessen Pendel eine Überwachungskamera angebracht ist. Die Metronome ticken in verschiedenen Geschwindigkeiten. Ihre Pendelbewegung sichert eine zeitlich differenzierte Übertragung von Raumfragmenten. Die durch die Kamera registrierten Raumausschnitte sind als televisuell geformte Bilder auf Fernsehmonitoren zu sehen. Diese stehen auf einer Metalltribüne. Der den Raum betretende Betrachter kann nicht umhin, sich seinerseits wie in einer Arena und die Fernsehbildschirme als auf einer Tribüne sitzende Zuschauer-Augen zu empfinden. Wie schon bei Nam June Paik ist in dieser Installation der Geräteaspekt wesentlich. Es geht keineswegs allein um die ‚Bilder', also das, was man irrtümlich so benennt, wenn man die visuelle Präsenz der in Linien abgetasteten und auf den Bildschirm projizierten physikalischen Effekte meint, und den nachfolgenden physiologischen Prozeß des Aufbaus von Wahrnehmungsschemata, in deren dann als Bild das Faktum angeordneter visueller Vorgänge erscheint, also als ein

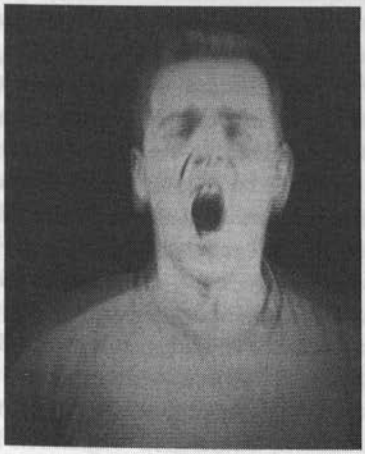


Andreas M. Kaufmann, Nein!, 1996, Installations-Ansicht, UNESCO-Ausstellungsprojekt ‚Art Special Hansa', Hansagymnasium Köln. Videoprojektor, Videoplayer, Endlos-Videoband, Wasserbecken mit Lautsprecher, Verstärker

Sachverhalt innerhalb der Ordnung dieser Wahrnehmungsdaten und nicht unmittelbar als ontologisch vorliegendes Faktum oder Etwas in der Welt, auf das referiert oder direkt gezeigt werden könnte. Die Geräte sind unverkennbar historisch datierbar. Es gibt größere und kleinere, vertrautere und exotischere. Der Fernsehapparat ist nicht einfach ein Medium, in dem Bilder erscheinen, sondern er tut dies jederzeit mitvollziehbar in seiner körperlichen Materialität. Er ist ein Möbel, dessen Umraum, die Wohnung, genau so wichtig und präsent ist wie die Bildereignisse, die innerhalb seines Rahmens nur vermeintlich selbstgenügsam erscheinen. Die 27 asynchron tickenden Metronome erzeugen ein markantes Geräusch, das den ganzen Raum füllt und das man schon vor dem Eintreten vernimmt. Natürlich ist niemals eine Geräuschsequenz identisch mit einer anderen. Damit wird Zeit auch räumlich wahrnehmbar, und die Installation von Andreas M. Kaufmann erweist, was dem mit seinen Arbeiten



Andreas M. Kaufmann, Nein!, 1996, Graphik, Funktionsdiagramm



Andreas M. Kaufmann, Nein!, 1996,
Detail: Ein Antlitz

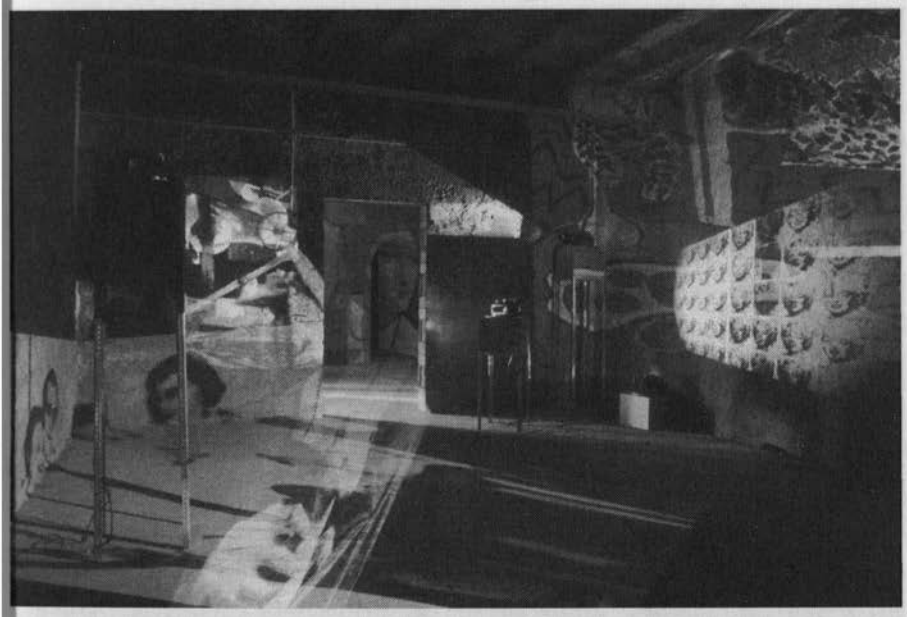


Andreas M. Kaufmann, Nein!, 1996,
Detail: Ein Antlitz

Vertrauten ohnehin als eines von Kaufmanns wesentlichen Kennzeichen auffällt: seine Fähigkeit, Werke aus den genuinen medialen Eigenheiten eines Zeitbild-Mediums, also mittels Videographie, akustischer Skulptur, audiovisueller Sequenzbildung herauszuarbeiten.

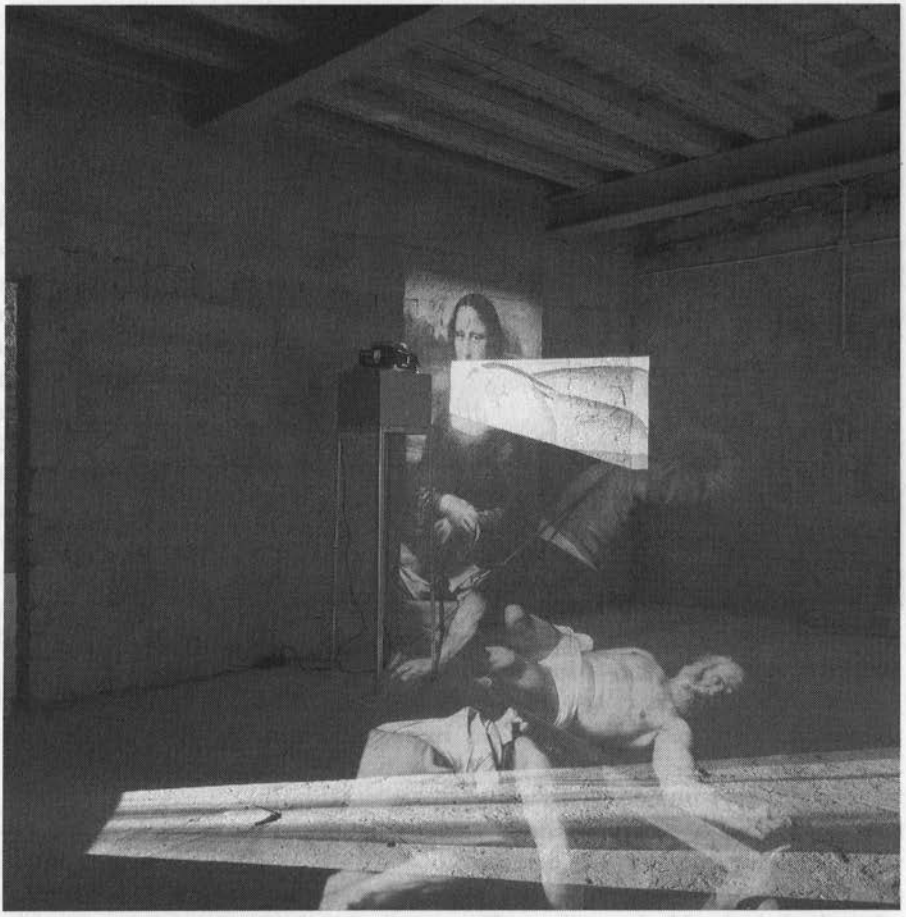
Die Kennzeichnung des Zeitbildes, das, vollkommen eigenständig und keineswegs nur im Hinblick auf die Apparatur der Kinematographie existiert, gilt herausragend und zugespitzt gerade für diese Arbeit: Das, metaphorisch gesprochen, ‚Bild' ist nur zwischenzeitlich statisch. Es erweist sich in letzter Instanz als ein Zeitbild, entfaltet sich also in Sukzession. Vorbereitet hat Kaufmann für dieses UNESCO-Projekt, das mit dem Hansa-Gymnasium Köln durchgeführt wurde, Videoaufzeichnungen von Jugendlichen unterschiedlicher Nationalitäten, die in ihrer jeweiligen Muttersprache nach einer gewissen Zeit ruhigen Schauens so laut wie möglich ‚Nein!' schreien. Während der Ausstellung lag in einem verdunkelten Klassenraum vor der Wandtafel ein Wasserbekken, an dessen Unterseite ein Lautsprecher angebracht war. Mit einem einstrahligen LCD-Video-Projektor wurden die videographierten ‚Nein!'-Schreie auf die Wasseroberfläche projiziert. Die Wasseroberfläche diente als Umlenkspiegel und warf das Videobild auf die Wandtafel. Bei jedem ‚Nein!' gerät wegen des akustischen Impulses aus dem Lautsprecher die Wasseroberfläche in Bewegung. Das projizierte Bild wird durcheinandergeschüttelt und in kurzer Zeit zerstört, verschoben, ausgelöscht. Im Moment des Aufschreis und des Verschwimmens/Verschwindens des Bildes erscheint das nächste Bild/Porträt eines Jugendlichen. Die neue Projektion, das neue Antlitz wird sichtbar, sobald die Wasseroberfläche wieder zur Ruhe gekommen ist.

In verschiedenen, unterschiedlich dimensionierten Inszenierungen hat Andreas Kaufmann immer wieder den Ort der Betrachter und Betrachtung markiert, inszeniert, verschoben, reguliert, dereguliert. Mit der Projektion der ‚großen' wie der ‚kleinen Kunstgeschichtsmaschinerie' erweist sich dieser Ort selber als verzerrend wie verzerrt, instabil, transitorisch, nicht-fixierbar, also mobil. Der Betrachter, nicht nur das Bild, wird anamorphotisch. Die ‚große Kunstgeschichtsmaschinerie' von 1992/93 funktioniert in folgender Weise: Sieben Kodak-Carousel-Projektoren, fünf davon rotierend, projizieren in unterschiedlicher Geschwindigkeit eine identische Abfolge von vierzig chronologisch geordneten Werken von Giotto bis Anselm Kiefer auf Raumwände. Nach dem gleichzeitigen Start der Projektoren mit demselben Bild stellt sich also eine zunehmende Asynchronizität ein. Die mit regelmäßiger Geschwindigkeit sich drehenden Projektoren sind so im Raum verteilt, daß sie eine Vielzahl von visuellen Effekten, besonders anamorphotischen, erzeugen. An den Wänden werden kurzzeitig verzerrte und entzerrende Projektionsbilder im Durchlauf, ‚auf Wanderung', sichtbar. Die bekannten Motive – ‚Evergreens' einer hochkulturell codierten E-Kunst – verbinden sich in gegenüber dem Original willkürlicher Verfremdung zu stets wechselnden, immer neu wirkenden Lichtcollagen. Der Betrachter hat sich seinen Ort in diesem Geschehen ebenfalls immer aufs neue zu suchen. Niemals ist das ganze Geschehen mit einem Blick



Andreas M. Kaufmann, Große Kunstgeschichtsmaschinerie, 1992/3

zu erfassen. Es gibt kein abschließendes, eigentliches Bild, sondern eine Vielzahl gleichzeitiger Bewegungen. Die statischen Raumbilder werden, wie erwähnt, zu Bewegtbildern in der Zeit, Sequenzen, welche eine zeitbezogene Aktivität auch auf der Seite des Betrachters herausfordern. Die Wiedererkennbarkeit der Motive – längst Kunstwerke im global einheitlichen ‚musée imaginaire' – ist eine Bedingung für die Wahrnehmung der durch den Einsatz der Apparate veränderten Bildbeschaffenheit. Es geht nämlich in erster Linie nicht um ein Recycling oder Re-Make kunstgeschichtlicher Rubrizierungen, sondern um eine Wahrnehmungssituation, die durch die radikale Verwandlung der ursprünglichen Bildbeschaffenheit, die Transformation eines Mediums in andere Medien, einen Wechsel der Apparate und Werkzeuge zustande kommt. Die Werkzeuge schreiben, wie Friedrich Nietzsche lapidar bemerkte, immer an den Gedanken mit. Adaptiert: Medien malen an den Bildern mit. Aber sie sind nicht die Bilder. Mediale Grundierung hat dennoch mehr als nur periphere Auswirkungen auf das Abgebildete. Die Benutzung von Reproduktionen durch Andreas Kaufmann und ihre Fixierung auf Dias erlaubt mittels der Diaprojektion und der diversen Optiken des Projektionsapparates sowie der regelmäßigen oder unregelmäßigen, variabel gesteuerten, zuweilen auch nur in Kauf genommenen Bewegungen der Diaprojektoren eine Dezentrierung wie eine neue Inszenierung des Betrachters.



Andreas M. Kaufmann, Große Kunstgeschichtsmaschinerie, 1992/3

Auch hier spielen die Anamorphose im Zusammenspiel von Betrachter und Bildprojektion, die Sehwinkel, die optische Gerichtetheit von Auge und Projektion sowie der Ort des Aufscheinens oder der Inszenierung des Werks eine wesentliche Rolle. Es ist gewiß auch einleuchtend zu sagen, daß Kaufmanns projizierte Bildsequenzen Lichtskulpturen sind, demnach nicht nur als wundersam erscheinende Illusionen zu würdigen, sondern auch als Modellierungen eines räumlichen Ortes zu werten, verwirklicht mittels Licht-und-Schatten-Einschnitten. Bei den Videopaintings handelt es sich um computergenerierte Videofilme. Sie re-formulieren das televisuelle Medium, für das sie ursprünglich konzipiert worden sind. Thematisch zeigen die Bilder menschliches Handeln in Alltäglichkeit, kleinere und größere Bewegungen, Verrichtungen, beiläufige Tätigkeiten allemal, vollzogen ohne jegliches Pathos, etwas Typisierbares, Ge-

neralisierbares. Auswahlkriterium ist, daß die isolierten Gesten bruchlos als endlose Bewegung, zu Schleifen in Wiederholung gefügt, funktionieren können. Ob das Material übernommenes Fremdmaterial oder selber inszeniertes Rohmaterial ist, spielt eine untergeordnete Rolle und ist abhängig nur von der Zugriffsgeschwindigkeit. Im Computer werden die Bilder so bearbeitet, daß der Betrachter meinen kann, sich einem Videostandbild gegenüber zu befinden. Die Bildbewegung ist kontinuierlich, fließend, schreitet in kleinen Veränderungen voran, ohne Staccato. Wenn man realisiert, daß sich das Bild verändert hat, ist der Ablauf schon vorbei – ein Effekt, den der Abdruck von Stills, ausgeschnittenen Standbildern natürlich überhaupt nicht vermitteln kann. Kaufmann bezeichnet diese Arbeiten auch als ‚Vidéo d'ameublement' und spielt damit auf Erik Saties ‚musique d'ameublement' an, einem radikalen und extrem frühen ‚ambient' aus dem Jahre 1917, das nur deshalb damals nicht als ‚ambient' funktionierte, weil wirkliche Musiker die Musik spielen mußten und präparierte Konserven nicht verfügbar waren. Ersetzte man die Musiker durch kleine, unsichtbar gemachte Lautsprecher, dann wäre der Effekt der Beiläufigkeit erzielt, um den es Satie wesentlich zu tun war. Man merkte in diesem Falle, so das Ziel, nur auf, wenn man die Wahrnehmung nicht auf ein sensationierendes Klangereignis richtete, sondern, gewissermaßen ornamental geschärft, im Nebenbei wahrnehmen konnte. Auch Kaufmanns Videobänder bedürfen keiner fokussierten und konzentrierten, erst recht keiner kontinuierlichen Aufmerksamkeit. Die Existenz der Videopaintings soll vollkommen selbstverständlich sein, wie das stets laufende TV-Gerät, das keine Beachtung mehr findet – visuelle bewegte Tapeten, von denen in den sechziger Jahren noch ein Nam June Paik träumte. Videopaintings heißen die ‚vidéos d'ameublement' bei Kaufmann dann, wenn sie sich nicht begnügen, als videographische Ereignisfolgen auf dem Monitor abzulaufen, sondern wenn sie als raumgreifende Installationen inszeniert sind. ‚Videopainting/Vidéo d'ameublement' Nr. 3 von 1996 wird in eine Raumecke projiziert. Zu Standort und Sichtweise merkt der Künstler an, daß die sichtbar werdende Hand immer dann als fast unverzerrt erscheine, wenn der Betrachter sich in unmittelbarer Nähe zum Videoprojektor aufhalte. Von jedem anderen Standort aus wirke das projizierte Bild dagegen anamorphotisch verzerrt. Die räumliche Verzerrung korrespondiere also mit einer zeitlichen.



Andreas M. Kaufmann, Videopainting/Vidéo d'ameublement N° 3, 1996. Videoprojektor, Videoplayer, Endlos-Videoband (Farbe). Drei Momentaufnahmen in der zeitlichen Sukzession



I

Ambivalenz der Kunst und Begriffe zum ‚Medium'

2 Zeichen der Kunst – Zur Ambivalenz des Kunstwerks. Grundierung und einführende Betrachtungen

> „Dans un sens, tout tourne autour de l'image, parce que l'image, ce n'est pas seulement la plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, c'est l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l' imaginaire."
>
> Edgar Morin[1]

Jede Beschäftigung mit Kunstwerken sieht sich zahlreichen Schwierigkeiten ausgesetzt, erwartbaren und überraschenden, solchen, die zum Regelspiel der Kunst gehören, und solchen, die seine Grenzen festlegen. Festgefügte Konventionen, seit Jahrhunderten erarbeitet im kleinen Kreis ambitionierter Kunstkenner, lassen es plausibel erscheinen, daß Kunst einen als Wesen gedachten Kerngehalt hat und, weiter, daß dieser ausschließlich auf der Ebene des Einzelnen, eben als Kunstwerk, aufscheine, ohne doch wirklich faßbar im Sinne des gliedernden und klassifizierenden Verstandes zu werden. Das Kunstwerk habe klar und stets eine Provokation der Sinne zu sein, müsse die Ordnung des harmonischen Zusammenspiels von Sinnen und Verstand bewahren und bezeugen und doch zuweilen dessen bloß aufs Schöne gerichtete Fixierung durchbrechen, um die wesentlich den formalistischen Ordnungen unzugängliche Sphäre des Transzendenten, gedacht als das Erhabene einer Welt über den Menschen, zu erreichen. Die sensuelle Präsenz des Werkes entwirft ein Reich der Immanenz, ohne daß diesem instrumentelle Regeln eingeschrieben werden könnten.[2] Solche und zahlreiche andere Schwierigkeiten haben einen heimlichen gemeinsamen Nenner, einen sie gründenden Fluchtpunkt: die eingespielte Überzeugung, was Kunst sei, ergebe sich aus der Generationenkette empirisch existierender Kunstwerke und alles, was dem theoretischen Verständnis zugänglich gemacht werden könne, müsse am Leben der Werke ausgewiesen, den

---

[1] Edgar Morin, Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'Anthropologie, Paris, 1956, S. XI.

[2] Vgl. Gérard Genette, L'Œuvre de l'art, tome 1: Immanence et transcendance, Paris 1994; ders., L'Œuvre de l'art, tome 2: La relation ésthetique, Paris 1997.

Eigenheiten ihrer Empirie als absolutem Prinzip abgewonnen werden. Das hat eine triviale Seite: was nicht existiert, entzieht mit dem Materiellen der Dinge den Regeln ihren objektivierenden Widerpart, der sie für Andere erst einsehbar macht. Nicht trivial aber ist die im Argument als Erschleichung wirkende Umkehrung: daß nur aussagefähig sei, was als empirische Totalität, abgrenzbare Einheit, isolierbare Größe auftrete. In dieser These nämlich wird die Erkenntnis der Kunst – gemeint in der Doppelung von genetivus subjectivus und genetivus objectivus: ihre Erkenntnisleistung und ihre reflexive Durchdringung – auf ihre Wahrnehmung reduziert. Das Plädoyer für Empirismus geht von der theoretischen Vorannahme aus, daß Kunstwerke in erster Linie oder gar ausschließlich auf der Ebene der Wahrnehmung zu rezipieren und zu verstehen seien. Damit wird eine Weise menschlicher Interpretation in einem Ausmaß privilegiert, welches andere Modi der Kognition schlicht ausblendet.

Wenn aber – und diese Auffassung ist eine Konstruktion, die aus dem Theoriemodell ‚Kunst' systematisch erfolgt und historisch Schritt für Schritt auf der Bahn der Autonomisierung neuzeitlicher Kunst und Ästhetik als Reflexion von Darstellung und Repräsentation bis hin zur Selbstsetzung als genuines, irreduzibles Erkenntnisvermögen im 19. Jahrhundert beobachtet werden kann –, wenn aber Kunstwerke überhaupt kognitive Ansprüche artikulieren und einlösen können, dann transzendieren sie mit Entschiedenheit die Sphäre der Wahrnehmung. Wenn Wahrnehmung, Kommunikation und Bewußtsein exklusive Mechanismen von Beobachtung und Interpretation in dem Sinne sind, daß sie in jedem Schritt entschiedener Zuwendung nur als je von Anderem abgeschlossene vorgehen, dann spricht nichts dafür, die Interpretation des Kunstwerks paradigmatisch auf Wahrnehmung zu verpflichten. Die Vorentscheidung für Wahrnehmung ist als Reduktion von Ambivalenz anzusehen. Jede Wahrnehmung, zumindest setze ich deren philosophisches Prinzip so an, mag die Psychologie uns auch anderes nahelegen, ist in ihrem inneren Vollzug scharf und deutlich, auch wenn ihrem Objekt Undeutlichkeiten eignen. In dem Maße, in dem Kunst als Verkörperung von formativen Elementen einer abschließenden, zum Schluß kommenden Wahrnehmung erscheint, wird Ambivalenz aus dem Werk und aus seiner Referenz ausgetrieben. Im übrigen sind Wahrnehmungskonzepte nicht nur historisch wandelbar, sondern dem Assimilations-Adaptions-Prozeß sowohl hisichtlich der jeweiligen technischen Mediatisierungen und semiotischen Medialisierungen wie auch hinsichtlich der sozioästhetischen Hierarchie der Sinne unterworfen. Heute kann beispielsweise, was zunehmend auch getan wird, von einem eigentlichen Kulturkampf der Sinne gesprochen werden: Auge gegen Ohr, Taktilität versus optische Distanzsinne, sensuelle Annäherung versus strategische Entfernung der Dinge (und ihrer Lockungen) im Zeichen des Primats des Auges. Wahrnehmung kann nicht als Substanz oder Entität gesetzt werden.

Die technische Beschleunigung der Bilder seit dem 19. Jahrhundert bewirkt nicht einfach eine Modifikation der Wahrnehmung durch Medialisierung und Mediatisierung. Vielmehr inkorporiert das technische Medium eine Wahrneh-

mungsform, die sich dem Modell der Erfahrung zunehmend zugunsten der Potenzierung von Reizen und punktualisierenden Ereignissen verschließt. Nicht allein Ereignisse und Daten der Wahrnehmung, sondern diese selbst ist technisch vermittelt und verfaßt. Das aber wirkt sich – wie schon das einfache hermeneutische Prinzip plausibel macht – auf ältere Imaginations- und Wahrnehmungskonzepte aus: sie werden verdrängt, partialisiert, abgespalten, auf der technischen Ebene der Beschleunigung umgebaut, zuweilen auch zerstört. In dem Maße, wie eine Krise kontemplativer Wahrnehmungstechniken gegenüber den kinematographischen Apparaturen von der Photographie bis zu Television und Videogames festzustellen ist, kommt Wahrnehmung ihren historischen Vorprägungen auch dort kontemplativ nicht mehr bei, wo der festgestellte Bestand der Wahrnehmungsobjekte Wahrnehmung als Inbegriff von Kontemplativität festgeschrieben und zum Paradigma von Natürlichkeit mythologisiert hat.

Kunstgeschichte ist bisher eine Variante diese Mythologie der Natürlichkeit geblieben. Ihr Ungenügen ist ihre Weigerung, Polyvalenz und Vielschichtigkeit von Zeitrhythmen anzuerkennen: der von ihr paradigmatisch postulierte Modus der – kontemplativen – Wahrnehmung ist nur einer unter vielen. Die technische Apparatur annektiert dementsprechend vermeintliche Residuen nichttechnischer Wahrnehmung, majorisiert und dominiert mögliche Alternativen zum Gleichschritt der Wahrnehmung mit den Steuerungsimpulsen der bildproduzierenden und -zerstreuenden Apparate. Die beschleunigten Bilderrhythmen bleiben nicht äußerlich, sondern werden, kollektiv wie individuell, zusammen mit dem Apparat der Techologie innerviert. Es läßt sich demnach nicht frei über vermeintlich naturgesetzliche Rhythmen der Wahrnehmung oder gar über deren unveränderliche Objekte disponieren. Auf jeweils avanciertem Niveau wird der Bestand der vordem vermeintlich objektivierten Geschichte nach den neuen Dominanzhierarchien umgebaut. Zwar läßt sich zu Recht auf das Widerstandspotential der Ungleichzeitigkeiten verweisen. Dennoch wird immer im Horizont einer präsentischen Bildtechnologie (für unsere Zusammenhänge zum Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit standardisiert) ein neues Forum für die Rezeption von Kunst geschaffen, die nicht mit dem Verweis auf natürliche Wahrnehmungsvorgänge als Verstehen in Kontemplation fixiert werden kann. Auch wenn sich die physiologischen Kapazitäten des Gedächtnisses nicht ändern (können), so doch die naturale Basis der Reizabdrängung und Reizverarbeitung. Die technische Medialisierung der Bilder hat die Wahrnehmung (auf der Seite ihrer funktionalen Produktion wie auf der Seite ihrer sozialen Kommunikation) so entscheidend verändert, daß nicht andere (frühere) Bilder andere (frühere) Rhythmen und (entschleunigte) Alternativen zur primär akzelerierten Wahrnehmung inkorporieren, sondern sich, grundsätzlicher, die Frage stellt, wie aus dem Gefängnis der Bilder überhaupt (noch) ausgebrochen werden kann. Im Gegenzug zu einer normativ gesetzten, apriorisch Bedeutungen determinierenden Auffassung von Wahrnehmung, welche die Ambivalenz der Werke negiert, spricht vieles dafür, die Bedeutungen der

Kunst als Regulierung eines wesentlich komplexeren, keineswegs auf der Ebene der Kunstwerke sich erschöpfenden oder durch das Prinzip der Empirie abschließend definierten Systems zu verstehen. Daß Kunst nicht allein kraft der Werke bestehen kann, ist, mindestens aus der hier spezifisch vorgeschlagenen Sicht, ebenso trivial wie folgenreich.

Die Affinität der Kunst zur Fiktion legt davon beredtes Zeugnis ab. Zu fragen bleibt immer wieder, ob Kunst in dem modern ausgezeichneten Sinne als herausragendes Vermögen der Fiktion anzusehen ist. Oder ob ihr Vermögen zur Deregulierung nicht alle Fiktionalisierungen, also auch die eigenen Dispositionen dazu, angreift. Besonders diejenigen darunter, welche einem entwikkelteren Blick als naiv erscheinen. Sie wäre demnach immer auf einer Metaebene angesiedelt. Ihr radikaler Verdacht gegenüber wie mittels der Fiktionalisierungen wäre zu verstehen als umfassendes dynamisches Vermögen, zwischen Fiktion und Fiktionalisierungsverdacht zu pendeln und jederzeit auf alle Seiten hin diese Bewegung zu verlängern, also poetische Erzeugung und dekonstruktive Auflösung zugleich betreibend. Daß Realismen in der Kunst zu den Schmähfiguren der Autonomie-Sicht der Moderne rechnen[3], fände hierin eine angemessene Begründung, die keinswegs die Übernahme modernistischer Moralsanktionen nahelegte. Folgenreicher und weniger trivial ist die Überlegung, daß das Werk gewiß nicht nur Ausdruck seiner Form ist, sondern auch ein Medium für die kommunikative Vermittlung von Ansprüchen und Leistungen der am Kunstprozeß Beteiligten. Auftraggeber und Künstler haben teil an einem Kommunikations- und Handlungssystem, welches der Kunst spezifische Aufgaben zuschreibt, die in einer großen Spannbreite zwischen handfest-informationellen Funktionen und poetisch-deregulierenden, das heißt reduktiven und komplizierenden Aufgaben oszillieren. Es ist durchgängig der gesellschaftliche Gebrauch des Konzeptes oder Begriffs ‚Kunst', der lesbar macht, was Kunstwerke sein können. Aus erkenntnistheoretischen Gründen ist, wie kurz vorher am Problem der Fiktionalität geschildert, leicht einsehbar, daß Werke niemals die komplexen, sondern nur die einfachen Bestimmungen dieses Konzeptes einlösen können. Die Ambivalenz, die gerade modernen Kunstwerken eignet, ist also, genauer besehen, keine empirische Tatsache, kein Wahrnehmungsurteil, kein Fakt der Beobachtung, sondern eine theoretisch anspruchsvolle Konstruktion. Die Werke sind Verkörperungen nicht der Bestimmungen, die ihrem theoretischen Niveau entsprechen sollen, sondern Materialisierungen von Projektionen theoretisch intensivierter Konzepte und Erwartungen. Empirisch zeigen die Werke immer, was ihren strategischen Bestimmungen – z. B. den ästhetischen Emanzipationskonzepten der klassischen Moderne – zufolge ihre Intentionalität ausmachen soll. Das müssen sie auch leisten, weil sie sonst

[3] Vgl. dazu Klaus Herding, Mimesis und Innovation, Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst, in: Klaus Oehler (Hrsg.), Zeichen und Realität, Tübingen 1983, S. 83 ff.

gar nicht ‚Werke' sind. Undeutlichkeiten der Lektüre ihrer Formansprüche erfolgen nicht aus intrinsischen Gründen, sondern weil eine philosophisch dominante Tradition es will, daß Werke im Kontext von Persönlichkeitsmodellierungen zu lesen und deshalb in bezug auf den Geschmack identifizierbar zu machen sind.

Wenn Werke empirisch auch immer zeigen, was sie sind – die Frage, was sie bedeuten, ist damit noch nicht erschöpft, denn Repräsentationsansprüche können nicht begrenzt werden, weil sie ihre eigenen Zuschreibungsregeln nicht abschließend festlegen; könnten sie das, wäre ihre Referenz entschieden kein Kunstwerk, sondern etwas, das mit Attributen der Eindeutigkit zu belegen ist –, so bleibt dennoch offen, wie sie theoretische Erwartungen sollen befriedigen können. Das aber kann nur durch ein pragmatisches Gebrauchsmodell geklärt werden, dessen Ansprüche auf konstruktive Erwartungen ausgerichtet sind, weshalb innerhalb der Geschichte der Rezeption der Kunst, gefaßt zuweilen als ihre Kunstgeschichte, oft die Verwechslung des Konstruktiven mit dem Ästhetischen als treibende Kraft festzustellen ist.

Gerade wegen der systematischen Durchsetzung eines Theoriemodells, dem gemäß Kunst sich ausschließlich, apodiktisch und letztbegründend als, durch und in der Fülle der einzelnen Werke zeige, hat sich als evidente Überzeugung festgesetzt, daß die Existenz des Kunstwerks keine Probleme beinhalte, wohl aber die konzeptuelle Bedeutung jedes über dieses hinauszielenden Kunstbegriffs. Zwar läßt sich leicht zeigen, daß dieser Blick gerade mit der konkreten Existenz derjenigen Kunstwerke nicht zu Rande kommt, die keine der wesentlichen Erkennungszeichen des Werkstatus verkörpern (Eigenhändigkeit, formale Geschlossenheit, stilistische Konventionalität, singuläre Sprachbehauptung, Expressivität etc.), die Werke im allgemeinen doch erst zu Kunstwerken machen, das heißt spezifische Objekte als singuläre Fälle aus dem allgemeinen Reich der Dinge ausscheiden, sie mit semiophorischen anstelle der stofflichen Funktionen ausstatten und den entropischen Verzehr durch die zyklische Reversibilität von Bedeutungen ersetzen.

Dennoch scheint die Meinung weiterhin und weitherum unerschütterlich, daß das Kunstwerk und damit, für die Epoche der Moderne, seine erkenntnistheoretisch anspruchsvolle Ambivalenz gegebene Fakten seien, weshalb die Spekulation auf einen vereinheitlichenden Begriff der Zeichen der Kunst generell nicht nur müßig, sondern frevelhaft sei, weil hier etwas angestrebt werde, dessen es doch zum Verstehen des Gegebenen gerade nicht bedürfe. Sehen wir einmal von den sensualistischen Einsprengungen dieser Konzeptverwerfung ab, so gewinnt das Argument seine Stärke aus der schieren Verdoppelung einer sozialen Praxis, die Existierendes als Zeichen des Gegebenen (und nicht beispielsweise als Zeichen eines Mangels oder einer Negativität) nimmt. Der adelnde Unterschied zu den niedrigen Dingen erfolgt durch die Selbstbespiegelung des Geschmacks an den dafür ausgewählten Dingen, weshalb dem gemeinen Sinn die Existenz der Kunstwerke sich in dem Maße verschließe, wie seine theoretische Begründung unmöglich werde. Denn der ‚sensus communis'

als Aufweis der allgemeinen Form von Geschmack ist evidenterweise allgemein einzig als reflexionsloser, nicht bereits als begierdefreier Sinn. Ich gehe im folgenden – ohne dafür ausreichende Belege an dieser Stelle anzuführen – davon aus, daß das interessante Problem in der Umkehrung der Evidenzempfindung zwischen Werk und Kunst besteht. Die empirische Erfahrung ist, daß Zeichen der Kunst existieren, welche den Zusammenhang der Werke als ‚Kunst' abstrakt und synchron, jenseits der Stile und geschichtlichen Folgen, sichern. Die Ambivalenz des Kunstwerks dagegen ist gerade keine empirische Erfahrung, sondern eine theoretische Konstruktion, welche der Erläuterung bedarf.

2.1 Ambivalenz als Wesentliches der Kunst

Diese These ist, um das umstandslos vorwegzunehmen, in ihrer maximalen Situierung nicht zu beweisen. Wer die empirische Evidenz einer Theorie-Semantik behauptet, kann dies zwar im Verweis auf die soziale Regulierung des Konzeptes tun, dem gemäß Kunst erst aus einer bestimmten Ansprüchlichkeit oder Differenz hervorgeht, die eher anthropologische denn sozial-evolutionäre Dimensionen hat. Aber er kann das gerade nicht im Hinblick auf die Konkurrenz der Werke tun, die scheinbar nicht nur vor, sondern gar außerhalb der theoretischen Konstruktion ihr unauflösliches Eigenrecht zu behaupten vermögen. Im folgenden sollen anhand von Beispielen, die im Hinblick auf ein energetisches Potential konstellativer Anregung ausgewählt wurden, Kategorien, Aussagekraft und Argumentationsrichtung der These geprüft werden, daß Ambivalenz nicht eine Errungenschaft der Moderne ist, sondern das Wesen von Kunst generell ausmacht. Das bedeutet nicht zuletzt, daß von ‚Kunst' wohl erst innerhalb der Moderne, gewiß erst innerhalb der Neuzeit gesprochen werden kann. Dies gilt auch für die Semantik und den Sinn, den die Kunstgeschichte ihren Objekten zuschreibt. Wohlgemerkt: kulturanthropologische, ethnologische und historische Überlegungen machen es sofort einsichtig, daß glücklicherweise die Kreation von kunstwerksanalogen Objekten gerade nicht an die Konsistenz und Form des Kunstwerkbegriffs gebunden ist. Die Vielfalt menschlichen Ausdrucksschaffens ist ebenso offen und vielfältig wie der Versuch einer universalistischen Definition der Bedeutsamkeit des Kreativen ausschliesslich als Kunst haltlos, sinnwidrig und illegitim. Aber die Ansprüche an und von ‚Kunst' entstehen erst in Europa im Zuge der Neuzeit. Damit verbleibt auch rückwirkend alles, was durch Akte der Verschiebung, durch Umsemantisierung und sekundären Wahrnehmungswandel als gegenwärtiges und präsentes Kunstwerk erscheint, gänzlich innerhalb des Bannes der Ambivalenz. Denn nur diese ist für das Entstehen des modernen Kunstwerkes verbindlich, auch wenn über lange Zeit eher intuitiv und undeutlich eine einigende Verbindung zwischen der Sprache der Ambivalenz, dem Inbegriff einer ihr entsprechenden Poesie und der spezifischen Signatur der Dinge und Objekte als evidente Werke der Kunst angestrebt worden ist.

Kunstwerke und ‚Kunst' koexistieren deshalb nicht nur, sind nicht nur gleichursprünglich, sondern entstehen als Kehrseiten derselben Medaille. Man mag später, im Zeichen einer triumphalen Hegemonie der Überlebenden, die sich Differenzlosigkeit im Umgang mit kultureller Heterogenität gnadenlos herausnehmen, selbst Gebrauchsgüter unter Gesichtspunkten eines ‚Als-ob' der Kunst anschauen, mag rituellen, magischen, religiösen, funktional-dekorativen Gegenständen und Werten außerhalb der Genealogie ihrer intrinsischen kulturellen Identität oder Zugehörigkeit später den Status des Kunstwerkes im problematischen Pantheon ästhetischer Zusammenschau, im Kosmos synkretistisch vereinheitlichter Zeichen, der Umsemantisierung der Kultobjekte im museographischen Wahn einer projektiven (und natürlich als singuläre Einheit gedachten) Weltkultur und einer dubiosen Weltsprache ‚Kunst' geben (womit man wiederum nicht das offensichtlich theoretische Konstrukt, sondern etwas real Existierendes meinen zu können vorgibt) – man mag dies alles tun, es entspringt daraus doch niemals eine Begründung von Kunst, sondern spiegelt nur die Gewalt eines historisch durchgesetzten Vorurteils, daß alles, was eine dekorative Form jenseits des instrumentellen Gebrauchs besitze, sich am Modell der Kunst zu messen habe. Gerade solch vorgeblich empiristische Konstruktion aber folgt zwingend aus einem Theoriekonzept von Kunst, das nicht ästhetisch begründet ist, sondern moralische Richtschnur, Norm, Sanktion und Habitus im personalen Umgang mit der Welt zu sein behauptet. Gegen die theoretische Auszeichnung des Werkes als einzigem Modus der Kunst reflektiert Kunsttheorie Kunst als Ambivalenz, die sowohl Aussage wie Aura des Kunstwerkes erst konstituiert.

Diese moderne Konfiguration ist anthropologisch aufschlußreich, weil aus ihrer Sicht ein Mechanismus deutlich wird, der zu Recht als konkrete Bedingung von Kunst im Sinne einer strukturalen Anthropologie ausgemacht werden kann: die Auszeichnung von Gegenständen mittels Zeichen, die diesen eine zweite Bedeutungsebene zuschreiben, welche prinzipiell erst durch die Auszeichnung mit Zeichen als ‚Kunst' möglich wird und die gerade wegen dieser Auszeichnung ‚Kunst' der fixierenden, feststellenden und festlegenden Definition entzieht und dem Reich der Ambivalenz zuführt.

2.2 Aspektuale Verknüpfungen, stetige Erweiterungen

Methodologisch sind die nachstehenden Betrachtungen – ausgehend vom Treffen einer Entscheidung, die als grundlegende Unterscheidung weder begründet noch bestritten, sondern nur gesetzt und durchgeführt werden kann – zu verstehen als Kommentierungen des Feldes der Ambivalenz an bestimmten Schnittstellen, situativen Verknüpfungen von Wahrnehmungsformen mit substantiellen Ausdrücken, das heißt als aspektuale Vermittlung der Entität des Kunstwerks, dessen Gehalt und Ausdruck zu Zeichen konkretisiert und, von Fall zu Fall als Fall, singularisiert werden. Ich teile den Steckenpferdhinweis

des Kunsthistorikers Gombrich, dem zufolge die für Kunstgeschichte bestimmende Auswahl der Zeichen, Werte und Dinge modellhaft im Bild einer Flüstergalerie gefaßt werden kann. In dieser ist jedes Wort, jede Bedeutung, Interpretation, Konstellation, jeder Vergleich und jede Extrapolation gleichwertig, die Wahl demnach in jedem Falle legitim. Sie fügt dem Kunstwerk eine vital neue Dimension hinzu. Es gibt keinerlei Apriori von Stileinheit, Chronologie, Entwicklung oder Einfluß zu berücksichtigen, sondern nur diese konstellative Wahrheit der Bezüge, die Strategie eines Spiels, die mikrologischen Regeln der Erzeugung eines Bedeutungsmusters, die frei wählbar und vollkommen beliebig, dezisionistisch manipulierbar sind. Das gilt allerdings nur für die Potentialität der Wahl bis zum Zeitpunkt ihrer unmittelbaren Vorgeschichte. Ist eine Konstellation einmal ausgewählt und formuliert, so gibt es keine Möglichkeit der Zurücknahme mehr. Nach der Wahl, die als setzende die Verbindung der Entität mit der Aktualität der Zeichen vollzieht, folgt die Betrachtung der dadurch in Gang gesetzten Ausdrücklichkeit und Logik. Dann übernehmen die Bezüge die Regie und erzwingen und bestimmen die Wahl als bloß weitere Modifizierung der im ursprünglichen Akt als erste Unterscheidung gesetzten Sprache der Ambivalenz. In dieser Sprache läßt sich umreißen, was die Zeichen der Kunst sein können.

Die folgenden Bemerkungen, Betrachtungen und Andeutungen, umgreifen Werke von Sandro Botticelli bis On Kawara, von Wassily Kandinsky bis zur Höhlenmalerei, von massenkommunikativen Manipulationsexperimenten bis zur Photographie, von Christian Boltanski bis Paul Cézanne, von Cyberspace bis Hans Holbein. Die Auswahl der Werke, zugleich Etappen eines Kommunikationsprozesses, sind zu verstehen als örtlich fixierte Stationen in dieser Flüstergalerie: möglicherweise verzerrend, singulär und ohne übergeordnete Signifikanz, verkörpern sie keinerlei höhere Autorität, welche ihnen die Würde des Daseins schenken könnte. Ihre Intransigenz ist durch ihr Faktum, das Objekt einer Auswahl, gesetzt. Die dadurch definierten Regeln setzen das Spiel als abgeschlossenes. Der Kommentar versteht sich als Versuch einer Konfiguration dieser Regeln. Das Verfahren ist gerechtfertigt einzig durch die plausible Vorannahme, daß die Kunstwerke aus dem Konzept ‚Kunst' hervorgehen und dieses ohne jene nicht sichtbar werden könnte, demnach beide, Kunst und Kunstwerk, nicht als Fundus oder Basis der Ambivalenz erscheinen, sondern als deren Vergegenständlichung. Nicht sekundäre Zuschreibungen oder ein Interesse an semiotischer Poetologie, nicht die strategische Rhetorisierung des Uneindeutigen, keine Fragmentphilosophie oder Wahrheitsontologie der Insistenz des Kunstwerks machen Kunst und Kunstwerke zu Erscheinungsweisen des Gemeinten, sondern die Ambivalenz, die von Anfang innerhalb, durch und vor allem *als* Kunst codiert worden ist. Erst auf ihrem Wirkgrund entwickeln sich Kunst und Kunstwerke als die je spezifisch gemeinten Modifikationen einer ihren Grundzügen entsprechenden Aussage. Sie bilden nicht die Generierung des wahren Satzes, der ‚langue', heraus, sondern sind Variabilitäten von ‚langage' und ‚parole'. Sie verbleiben als Differenz zum Realen innerhalb der

Sprache. Die Immanenz des Symbolischen öffnet sich zwar auf alle Seiten hin, aber nur durch es selbst.

2.3 Entwurf: Das Imaginäre der Kunst und die Orientierung der Imagination

Läßt sich eine solche Konzeption zwar nicht mit Beweisen, wohl aber mit immer neuen Indizien erhärten, so wundert nicht, daß auch allegorische Kunstwerke keineswegs frei von Ambivalenz sind. Dazu muß nicht einmal eine anspruchsvolle Deutung der Allegorie, beispielsweise im Hinblick auf Benjamins Trauerspielbuch, bemüht werden, nach der Allegorie immer paradoxale, mindestens undurchschaubare Doppelung – von Aufwertung und Abwertung, Sakralisierung und Profanisierung, Verständlichkeit und Undurchdringlichkeit u. a. – ist. Selbst wenn Allegorie als lexikalisch und textuell determinierbare Exemplifizierung eines Begriffsinhaltes in einem visuellen Register, als Attribut oder Figuration, Verkörperung oder Personifikation, verstanden wird, kann doch die auf der Grundlage von Konventionen erreichte Evidenz des Anschaulichen niemals die figurative Gestalt eines Bildes aus dem Inhalt seiner Referenz ableiten. Auch wenn wir die einzelnen Personifikationen, ja selbst das kommunikative Kalkül, Adressaten, Standort, Zeitpunkt, Konzept und Herstellungsprozeß eines Bildes wie beispielsweise Sandro Botticellis ‚Primavera (im Reich der Venus)' kennen, so erschöpft sich das, was als Kunst dieses Kunstwerks gelten darf, nicht innerhalb dieser Referenz. Für dieses zunächst leicht feststellbare Phänomen der Unausschöpflichkeit einzelner Werke sind immer wieder zahlreiche, oft ärgerliche, vom Hauptgedanken ablenkende metaphorische Formeln benutzt worden: die Rede ist dann etwa von der Transzendenz des Kunstwerks, der Autonomie seiner Form, der Unaussprechlichkeit des Schönen, der Unberührbarkeit des Bildlichen durch Worte, der genuinen Sprache der Kunst, die weder die Sprache des Denkens noch die der Worte sein könne, dem Anschaulichkeitszauber des Gesetzten, der Überwindung des Informationellen durch die transgressive Kraft des Künstlers usw. All das sind Aspekte, die, wenn sie auch etwas anderes als ‚Kunst' meinen – nämlich die Irrealitätskraft von Kunstwerken in einem durch die Moral normativer Wirklichkeitsverneinung und die Tradition der ästhetischen Realitätsverachtung diktierten Sinne –, durchaus zu Recht aussagen, was sie intendieren. Dennoch erklären sie nichts, solange sie in das Konzept interesselosen Wohlgefallens eingespannt sind.

Radikaler müßten alle diese Aspekte als variable Ausdrucksmöglichkeiten der grundlegenden Ambivalenz angesehen werden, die Bilder nicht deshalb reicher macht als die informationellen Systeme ihrer Vermittlung, weil das Bild wundersamerweise das Reale transzendiert, sondern weil das Symbolische selber durch ein Anderes, nämlich die grundlegende Differenz zwischen Denken und Sprechen, zwischen konzeptuell-konstruktiver und prospektiv-imaginati-



Sandro Botticelli, Primavera (‚Im Reich der Venus'), 1485–1487

ver Kognition, bestimmt wird. Bilder werden nicht gemacht, damit sich sagen läßt, daß sich das Sagen des Unsagbaren anders nicht sagen läßt, sondern eben weil anders sich nicht sagen läßt, was gesagt wird. Die Aussage entspringt dem Bild in der Regel in genau diesem Sinne, in dem eine mentale Differenzierung der Imagination im Medium des Bildes überhaupt auf die Komplexität der Kognition aktiv, weitertreibend einwirkt. Auch hier bewirkte eine hermeneutische Fixierung der Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Unsäglichen bzw. Nicht-Sagbaren eine Eliminierung der Kognition zugunsten einer sakral – für die Selbstentbergung eines sonst Verschwiegenen – instrumentalisierten Wahrnehmung, welches jede Einfühlung doch nur allzugut versteht, wenn sie sich bloß, gestisch, als das nimmt, was sie zu zeigen hat. Bildwahrnehmung wird an dieser Stelle zu einer Auffassung von der radikalen Singularisierung der Bildform. Die Hermeneutik des Schweigens, welche die Kunst als Bildform ausspart, und die dennoch perfekt dem Furor eines universalen Verstehenwollens entspricht, weil sie am Bild alles zur Sprache bringen kann, selbst den dem Bild zugeschriebenen Modus der Verbergung des Eigentlichen, indiziert demnach bloß Ambivalenz (ist sie aber nicht), indem sie deren gundlegende Struktur in Aspekte einer non-verbalen Bildverehrung überführt. Ambivalent aber kann nur sein, was mindestens zwei nicht-komplementär und nicht-kontradiktorisch zueinander stehende Faktoren oder Momente eines Ganzen aufweist, welches in keiner Weise als Synthesis dieser Momente oder eine diese überformende oder umgreifende Gestalt oder höhere Macht gedacht werden kann.

Ambivalenz spielt sich in der Gleichzeitigkeit von Divergentem ab, gehört also zur Ordnung der Heteronomie und Heterotopologie. Ambivalenz beinhaltet, daß jede Bedeutung und Interpretation im nächsten Schritt durch eine ganz oder partiell, mindestens der Möglichkeit nach aber qualitativ verschiedene Deutung und Interpretation abgelöst werden kann und daß dieser Fortgang zunehmender Aspektverfeinerung und Zuschreibung prinzipiell nicht angehalten oder abgeschlossen werden kann. Ambivalenz hat, es muß ausdrücklich gesagt werden, trotz oberflächlich sichtbar werdender Parallelen nichts mit dem Konzept des ‚offenen Kunstwerks' zu tun, sondern bezieht sich auf alle Werke, denen im Sinne des Semantikkonzepts der europäischen Neuzeit der Status der ‚Kunst' zugeschrieben werden kann. Ambivalenz wäre hermeneutisch also gerade nicht erreichbar als Bestimmung der Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Nicht-Sagbaren, auch wenn dieses auf die Fülle der Sätze, die Generierung der Propositionen und das Reich der Sprache insgesamt (und nicht bloß auf die einzelnen Worte) abstellen würde. Erreichbar wäre dies hermeneutisch nur als Erfahrung einer Grenze, deren Außerhalb zwar ein Meer an Möglichkeiten beinhaltete, aber, wegen des Fehlens eines Referenzobjektes, nichts Zuschreibbares mehr. Hermeneutik wird in ihrem Grenztaumel ebenso unweigerlich wie unabsichtlich zum Betrug am Wissen um die sprachontologisch unvermeidliche, darum gerade unhaltbare Existenzunterstellung der Kopula ‚ist': Seinsaussage als Daseinsvermutung und Existenzsuggestion durch Ausschließung des Bewußtseins vom linguistisch erzeugten Dingfetischismus aller Ontologie.

Natürlich bleibt das Bild ein Form- und Verweiszusammenhang eigener Art, auch nachdem die Bildelemente als Verkörperungen textueller oder emblematischer Begriffsgehalte entziffert worden sind. Solche Entzifferung raubt dem Bild nichts von seiner Autonomie, die als Gestalt, Bildform, Komposition, Ensemble von Spannungsverhältnissen, Realisierung künstlerischer Werte beschrieben werden kann und in der Regel auch mit solchen Begriffen beschrieben wird. Das Setzen der Bedeutungen ist hierbei immer ein Besetzen der Ausdrucksträger. Was Ambivalenz meint, spielt sich aber erst auf einer weiteren, erneuerten Ebene des Ausdrucks ab und ist nichts anderes als die Beobachtung dieser sekundären Besetzung der Ausdrucksträger, diesmal nicht mehr mit allegorischen Inkorporationen, attributiven Zeichen oder ikonographisch abgeleiteten Lexemen, sondern mit einer visuellen Morphologie, die allen, auch den fixierten Ausdrucksträgern, die Funktion eines Mediums, das heißt eine an die Stelle von Gehalt tretende Form für die Veranschaulichung eines höherstufigen Denkens und Bedeutens zuschreibt. Die Ambivalenz des Bildes als Faszination seiner Betrachtung ist und kann nur diese Doppelung sein, die erklärt, weshalb ein solches Bild noch dort, wo es längst sich von allen konventionellen oder plausiblen Kontexten abgelöst hat, eine Aussage über die figurativen, apperzeptiven, kohärenten, synthetischen und regulierend-prospektiven Kräfte unseres Denkens als der primordialen Fähigkeit zur Imagination machen kann. Das Bild wird zum dichten Ausdruck (Modellierungsmaterie wie Modellie-

rungsform) einer zusammengezogenen Imagination, die als genuines Bild und nicht einfach als Komposition der Veranschaulichung eines textlichen Gehaltes ein Bild unseres Denkens, das heißt der nicht-abschließend definierbaren Vermittlung des Realen und des Symbolischen durch den Entwurf, das ‚lumen naturale' menschlicher Zeichengebungen, durch die Differenzkraft des Imaginären entwirft. So zieht sich jedes Bild kraft seiner Ambivalenz, solange es Kunst bleibt, ins Innere des Denkens und an die Schnittstellen des Realen, Symbolischen und Imaginären zurück. Dort illustriert es nichts, sondern sagt und zeigt, was es ist.

Verschwindet die Ambivalenz, so auch die Kunst (die hier, in dieser Passage, absichtlich konnotiert worden ist mit der spezifischen Leistung des ‚Bildes'). Das Bild wandert dann aus dem Reich der Kunst in die Rubriken der Kulturgeschichte ab. Es belegt nicht mehr die irritierende Kraft der Kunst, welche als höherkomplexe Kognitionsebene gegenüber der in ihr verwendeten Thematisierungen, als Metasprache der Objektsprachen definiert werden kann, sondern steht für die tieferstufig benennbare Ordnung der Sachverhalte.

Daraus lassen sich einige Erkenntnisse konkretisieren:

- solange Ambivalenz ein Werk wirklich konstituiert, belegt es die Ordnung der Kunst nicht allein als gelingendes Kunstwerk, sondern als im Werk eingelöstes Konzept ‚Kunst';
- ikonographische, hermeneutische oder andere Interpretationsmethoden erreichen diese Ebene des Kunstwerkes nicht, mindestens nicht per se oder aus eigener Kraft;
- ein Kunstwerk kann als Kunst unabhängig von den spezifischen (wenn auch nicht unter Absehung von allgemeinen) Kontexten, unabhängig auch von Stilzuordnungen und historisch-sozialem Entstehungszusammenhang wirksam bleiben;
- es gibt für die Kunst keine diachronen Differenzordnungen (die allerdings weiterhin wirksame Vorurteile der Geschichte der Kunstgeschichte bleiben); da Ambivalenz das Kunstwerk konstituiert, kann sie nicht selber als Element des Kunstwerks oder seiner formalen Erzeugung entwickelt werden; es gibt keine Genealogie der Ambivalenz;
- die historischen Unterschiedlichkeiten treten hinter das Gebietsprinzip Kunst zurück; das Wesentliche kann durch Ambivalenz ausgezeichnet werden, unabhängig davon, worum es sich im einzelnen handelt, welche Formulierungsmittel oder Darstellungsinstrumente verwendet worden sind.

Ambivalenz ist die Ordnung einer Doppelung von Elementen, die nicht in zwei getrennten Welten statisch existieren (einer diesseitigen und einer transzendenten), sondern wie quantenphysikalische Einheiten ihre Doppelnatur immer nur von der einen Seite her erweisen, während die andere, gleichwohl Bestandteil ihrer Realität, als wiewohl existierend aufweisbare doch nirgendwo fixierbar ist und sich demnach im freien Feld des Zufälligen flottierend bewegt, um als wellenförmige Intensität ortlos zu bleiben, als korpuskulare

Raumgröße energie-abstinent zu erscheinen. Die Wahrheit der Ambivalenz ist die Doppelung, die nur von jeweils einer Seite her gedacht werden kann und deren selbst willkürlichste Vorstellung sie nie als Einheit erscheinen läßt, sondern nur als Bewegung von der einen zur anderen Seite, in endloser, eine nicht faßbare Grenze unablässig verschiebender Energie. Diese Bewegung ist, was das Wesen der Ambivalenz ausmacht: auf jeder Ebene der Interpretamente und der Codes existiert eine höherstufige, komplexere Ebene, auf der die fixierten Zuschreibungen von Bedeutungen wiederum Ausdrucksträger weiterer, offener, noch nicht feststehender Bedeutungen werden. Diese Koexistenz, die Wahrnehmung der nächsthöheren Ebene sowie die Tatsache, daß die Ordnungen des Verweisens hier nur in der Schwebe zu halten sind: dies ist das philosophische und epistemische Wesen derjenigen Ambivalenz, die Kunst über ihren sozialen Gebrauch hinaus auszeichnet, genauer: die in der Erzeugung und Regulierung des Ambivalenten die soziale Ordnung der Kunst als deren konzeptuellen Zugang zu bestimmten Ansprüchen des Imaginären und Symbolischen entdeckt hat.

Diese Überlegungen gewinnen für die Betrachtung des Kunstwerks wie auch für seine Wirklichkeit eine neue Ebene. Sie reichern deren Realität an. Neue Zusammenhänge werden sichtbar, neue Verbindungen möglich, neue Texturen schaffbar. Dazu einige situierende Beobachtungen, die von der Heterogenität des Einzelnen ausgehen und demnach den linearen Diskurs zugunsten der Kommentierung des Singulären verlassen müssen.

2.4 Vom Wesen der Kunst: Zeichen und Vision, projektive Phantasien

Die Ambivalenz des Kunstwerks ist keine Folge einer ästhetisch hierarchisierbaren Qualität. Sie ist die mediale Komponente einer bildnerischen Artikulation, die sich auch in nicht als Kunst verstandenen Verbildlichungen auffinden läßt. Nicht nur Botticellis Allegorie des Reichs der Liebe als einer visuellen Erzeugung des Herrschaftsanspruchs der Nebenlinie der Medici auf die Regentschaft über Florenz, die ‚Blühende', im Reich der Flora, zeigt, daß zusätzlich zum Setzen von Bedeutungen die emphatische Besetzung von Ausdrucksträgern die entscheidende Voraussetzung für eine Lektüre der Zeichen darstellt. Deshalb verblüfft es, daß nicht angegeben werden kann, wie eine solche Besetzung möglich ist, die ja ihrerseits erst aus der Kohärenz der Ordnung der visuellen Signifikanten auf der ersten Ebene, derjenigen der visuellen Formung der Bedeutungen, hervorzugehen scheint. Letztlich entsteht Ambivalenz – analog zur Transparenz, die ermöglicht, daß ein visuelles Element zwei verschiedenen bildnerischen Ebenen oder Systemen zugleich zugehören kann – durch die Kraftfelder, an Schnittstellen, in Grauzonen oder im Niemandsland zwischen zwei Ordnungen, jedenfalls an der Schwelle zu einem offenen Bedeutungsraum. Offen kann dieser Raum nur sein, wenn er mit Zeichen für Nicht-Defi-

nierbares bevölkert ist, wenn also die Zeichen nicht bestimmt sind als sie selbst, aber dennoch in ihrer Funktionsfähigkeit, der Nicht-Festgelegtheit hinsichtlich bestimmter Kontexte (die nicht einfach beliebig, vage, abstrakt und extern vorausgesetzt werden können, sondern die partiell den Zeichen schon eingeschrieben sein müssen) kenntlich gemacht sind. Das ist klassischerweise der Fall bei Zeichen für Nicht-Existierendes, Fiktives oder erst in Zukunft sich Vollziehendes. Ereignisse, die noch nicht anwesend sind, Bilder der Antizipation sind solche Ereignisse, deren Zeichen Zeichen für ein Abwesendes sind. Fiktionalisierungen spielen sich immer im Raum eines so bestimmten Offenen ab. Sie haben eine Affinität zur Sphäre der Kunst, auch wenn Kunst keineswegs in erster Linie als Technik der Fiktionserzeugung verstanden werden kann.

Die realisierte, in Mittelmengen organisierte Erzeugung einer Fiktion sei hier ‚Projektion' genannt. Sie ist dann definiert als bildschaffendes Verfahren, welches zu Zeichen macht, was noch keine Gestalt haben kann. Technische Visionen können hier ebenso zu Rate gezogen werden wie komplexe Allegorisierungen, deren Referent keine festgelegte Bedeutungsfigur mehr ist, sondern ein Ideolekt (wie beispielsweise im Falle von Giorgiones Bildern für die Venezianer Familie Vendramin). Illustrationen zu Jules Vernes ‚Reise zum Mond' von de Montaut und Bayard , erschienen in Paris 1872, zeigen die beiden Ordnungen – nochmals, verkürzt, gesagt: Zeichen und emphatische Besetzung der Zeichen mit Ausdruck – als rein bipolares System der Ambivalenz. Der Mond erscheint als Frauengestalt, eine durch den Kosmos schwebende Pathosfigur, deren Kopf allerdings der mit teleskopischen Mitteln photo-naturalistisch erkundete und porträtierte Mond ist, den wir aus wissenschaftlichen Abbildungen kennen. Desgleichen ist der Himmel nicht mythologisch, sondern wissenschaftlich erfaßt, so daß die allegorisierende Frauenfigur als Emblem ihrer früheren Attribute wie ein fremdes Wesen durch einen dezentrierten und säkularisierten Kosmos schwebt. Eine andere Abbildung zeigt das Raumschiff, das zum Mond fliegt. Es hat die Form eines Projektils. Da der technologischen Phantasie historisch immer, vor allem aber in den Fällen ihres vermeintlich unbegrenzten Blühens, durch die Ordnungen des Gewußten Grenzen gezogen sind, ist das Gefährt ausgebildet als fliegender Eisenbahnzug. Die projektive Phantasie leiht sich von der damals entwickeltsten, demnach futuristisch konnotierbaren und verfügbaren Technologie ein Zeichen, das sie vollkommen irreal, gemessen selbst an den Maßstäben des damaligen Wissens, einzusetzen gezwungen ist. Durch die für antizipierende Bilder unvermeidliche Kombination dieser zwei Ordnungen – einer irrealisierenden und einer afffirmativen – entsteht Ambivalenz. Sie sichert den Zeichen Wahrnehmungsenergie durch die Aktivierung eines an den Schnittstellen der Ordnung, das heißt den Brüchen notwendig sich aufdrängenden Merkwürdigkeitseffektes.

Allerdings wird Ambivalenz nicht durch diesen Effekt, sondern durch die Notwendigkeit definiert, Bilder immer auf zwei verschiedene Ordnungen zu beziehen: das Bekannte und das Unbekannte, die visualisierten Bedeutungen

und eine vage Faszination, daß Wirklichkeitsräume als Bildräume ausgestaltet werden können, daß also, was existiert, Erklärungskraft nicht kraft Anwesenheit, sondern erst durch die projektive Selbstentäußerung der Phantasie entfaltet. Die Materialität der Zeichen korrespondiert also diesem differentiellen Zwang der Imagination und erschöpft sich keineswegs in ihrer physikalischen Vorhandenheit. Je stärker die Ordnung der Zeichen im Sinne der Ambivalenz auftritt, um so stärker wendet sich die Referentialität der Zeichen nach innen und wird Gegenstand einer Selbstreflexion von Referenzansprüchen. Gerade die Autonomisierung der Zeichen auf der Ebene ihrer selbstreferentiellen syntaktischen Anordnungen belegt, daß diese keineswegs zur Abkoppelung von Wirklichkeit führen, sondern umgekehrt erst als aus der Wirklichkeitsmacht der Imagination hervorgehende, sekundäre Besetzungen der Bedeutungen mit imaginativen Zeichen Sinn machen. Die in die Technikgeschichte eingegangene, nicht selten religiöse Projektion transzendenter Bedeutungsordnungen ist leicht lesbar als Ontotheologie. Kunst als mittelalterliches Symbol-Instrument religiöser Unterweisung zeigt, daß Kunst gerade durch die Abkoppelung der irdischen Sphäre der Rezeption von einem himmlischen Geschehen funktionierte, das keinem menschlichen Verständnis wirklich zugänglich war und demnach gar nicht über den Tatbestand ihrer formulierten Zeichensphäre, die angezeichnete Anwesenheit des Wesentlichen, hinaus wahrgenommen werden mußte. An nahezu allen romanischen Kirchenportalen läßt sich zeigen, daß die dort dargestellten irdischen Menschen die göttliche Welt gar nicht wahrnehmen oder sehen können und daß, wenn sich dieses Verhalten auf die Betrachter überträgt, die wesentliche Bildaussage gerade die einer mindestens tendenziellen Unsichtbarkeit der unerbittlich bestimmenden, überlegenen göttlichen Welt ist. Die Aufspaltung in zwei Welten oder zwei Sphären mag der religiöse, mythologische und paläoanthropologische Hintergrund für die Funktionsweise der Zeichen im Reich der Ambivalenz sein. Diese Anpassung der Ambivalenz an die ontologische Scheidung der Sphären, deren Doppelung durch die Selbstrelativierung der menschlichen Ordnung bestimmt ist, erlaubt einen tieferen Zugang zum Wesen der Kunst als deren historisch singularisierender Verweis auf ein spezifisch kulturelles System einer durch historische Geschmacksprofile kontrollierten Ästhetik.

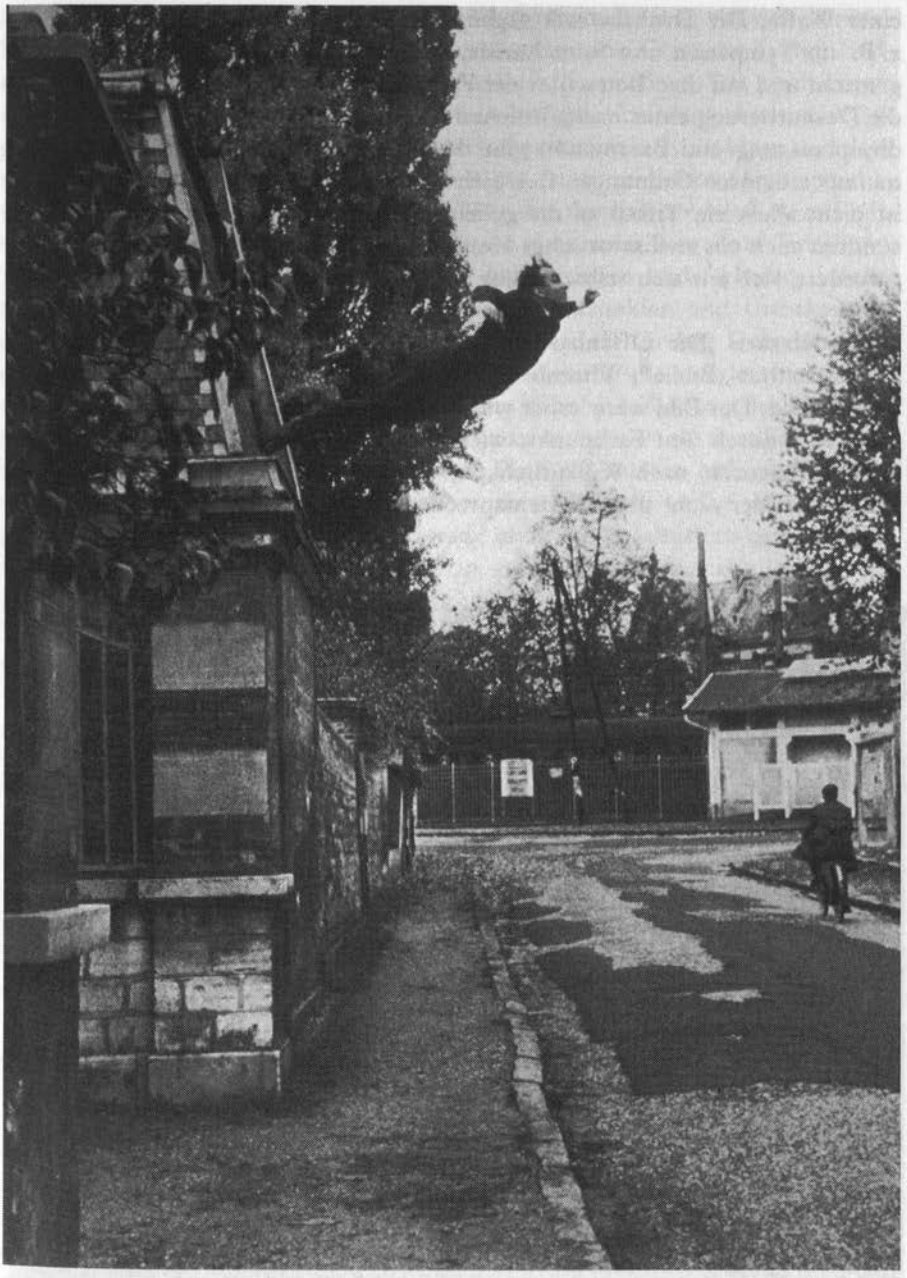
Das Wesen der Kunst – dies als definitorischer Vorschlag – wäre in der anstiftenden Kraft der Imagination anzusprechen, Phänomene in zwei Richtungen, als nie in einem Schritt zu erfassende Zugehörigkeit zu zwei Ordnungen so zu aktivieren, daß am Bild ein Widerstand des Nicht-Auflösbaren, Nicht-Erledigbaren sichtbar wird. Alles, was in dieses Vermögen der Ambivalenz hereingezogen werden kann, darf dann als Beleg für Kunst gelten. Damit wäre möglicherweise auch eines der grundlegenden semiotischen Probleme lösbar, wie denn über die vermutete Einheit der nur durch jeweilige Aspektualisierungen zugänglichen Ausdruckssubstanz hinaus eine Einheit der Inhaltssubstanz ausgewiesen werden kann. Da nun aber keineswegs die Bilder aus einer solchen Substanz hervorgehen, sondern kraft Ambivalenz (subjektiv ist das eine em-

phatisch aktivierte Wahrnehmung) in eine solche Einheit erst eintreten, darf diese als prozessuales Organisationsprinzip solcher Zeichenerzeugung im Hinblick auf die von Fall zu Fall sich zur spezifischen Erfahrung der Kunst, unter dem Zeichen der Ambivalenz, verdichtenden Realisierungen des Imaginativen angesprochen werden.

Was Kunst ist, kann dann – ohne die Aporie des sensus communis als bloß historischem Machtpotential innerhalb einer spezifischen Prädominanz – bedenkenlos jeder subjektiven Erfahrung einer sich als Einheit der Inhaltssubstanz zeigenden Ambivalenz überschrieben werden. Das könnte, was zu prüfen bleibt, selbst zur Überwindung der die Kunst diskursiv, sozioästhetisch und territorial bisher konstituierenden Intentionalität führen. Auf diese wird zurückzukommen sein. Vorerst aber kann nicht mehr als Zufall gelten, daß die Struktur der Doppelung ontotheologischer Sphären auch und gerade die Autonomie einer nicht mehr instrumentellen Kunst geprägt hat. Dies nicht wegen der Säkularisierung, die vielmehr umgekehrt als Abschottung vor der Einsicht in wirkliche Säkularität erscheint – z. B. in die Indifferenz des Subjekts, das keineswegs Stellvertreter des Priesters, als Sinnstifter, Schamane oder dergleichen sein kann –, sondern weil in der radikalen Immanenz des Kunstwerks die differentielle Anthropologie des Imaginären ihr probabilistisches Spielfeld findet. Beispiele dazu lassen sich zahlreiche beibringen – ob zitiert oder konstruiert, spielt hier keine Rolle. Die Geltung der Kunst aus der Kraft der Ambivalenz zieht die Bilder in den Bann des Imaginären und bedarf keiner Interpretation der Kunst in dem Sinne, als ob Werke solche, wie immer auch festzustellenden Ansprüche oder durch hermeneutische Arbeit idealistisch eingesetzte Sinnschichtungen einzulösen vermöchten, wie denn überhaupt die Rede von ‚Einlösung' und ‚Auslotung' fetischistische Rede ist und jene Kraft verdinglicht, welche im Prozeß der Selbsterfahrung der Ambivalenz der Zeichen die aktivierende Imagination zu ihrer Differenzleistung befähigt.

Einige Beispiele sollen die verschiedenen Aspekte der Ambivalenz im ausgeführten Sinne veranschaulichen. Anordnung und Kommentar geben versuchsweise die innere Ordnung der Inhaltssubstanz wieder. Der Diskurs dieser Bilder ist, da auf ein differentielles Vermögen der Imagination bezogen, komplexer als ein übliches kunstgeschichtliches Vorgehen.

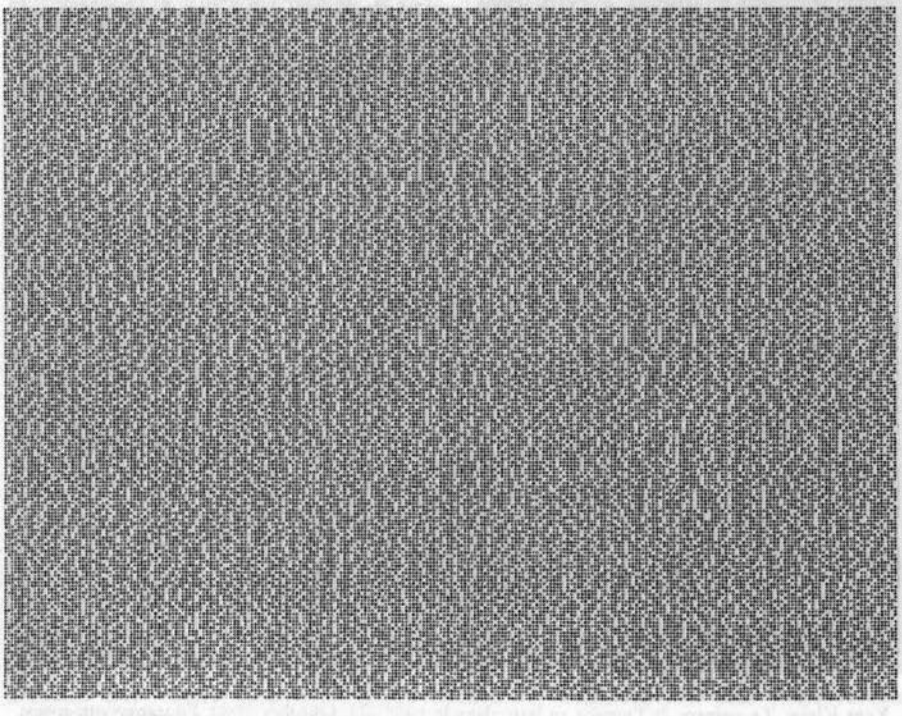
Yves Klein: ‚Le peintre de l'espace se jette dans le vide' (23. Oktober 1960, Fontanay-aux-roses). Der Künstler formt sich, tritt auf und erscheint zugleich als Subjekt und Objekt seiner Zeichen wie seiner Referenten. Was zu sehen ist, ist ein Experiment und die Vermutung einer medialen Manipulation. Was im Sichtbaren als Unsichtbares sich dennoch zeigt, ist die Radikalisierung und der Umbau der vormodernen zu einer modernen Philosophie. Die Ambivalenz entsteht auf der Ebene der Reflexion, die nur zustande kommt durch die emphatische Innervierung der Imagination und die Assimilation an den Künstler im freien Fall durch den (noch) leeren Raum. Im Künstler wird modern das Subjekt schlechthin zu einem Projektil, zu einem Angetriebenen, aber auch zu



Yves Klein: ‚Le peintre de l'espace se jette dans le vide' (23. Oktober 1960, Fontanay-aux-roses; Photo auf der Kopfseite einer eigenen Publikation in Zeitungsform)

einer Waffe. Die Drohrhetorik gegen den Menschen, im Jüngsten Gericht – z. B. am Tympanon von Saint Lazare, Autun – für die Bedrohten unsichtbar gemacht und nur dem Betrachter der Zeichen zugänglich, wird umgewandelt in die Dezentrierung eines nachgöttlichen Kosmos. Schwerkraft zwischen Selbstdisziplinierung und Faszination gibt den Menschen aus teleologischen, nicht nur aus religiösen Ordnungen frei. Sich im freien Fall als Projektil zu verstehen ist nicht allein ein Tribut an die geheime Schrift der Moderne als Schwindel, sondern auch ein zivilisatorisches Kernpostulat: nur wer im freien Fall fällt, ist gefordert, sich aus sich selbst heraus zusammenzunehmen.

Harry Kramer: ‚Die Offenbarung S. Johannis des Theologen, Kapitel I D. Martin Luther „Biblia", Wittenberg 1545' (1979), verwandelt Bild in Text und Text in Bild. Das Bild wäre lesbar wie der in ihm verkörperte Text. Jeder Buchstabe wird durch fünf Farbpunkte wiedergegeben. Dadurch, daß die Farbzuteilung stochastisch, nach Willkürlichkeit, vorgenommen worden ist, ist für den Betrachter, der nicht über den entsprechenden Schlüssel verfügt, nichts mehr



Harry Kramer, Die Offenbarung S. Johannis des Theologen, Kapitel I D. Martin Luther „Biblia", Wittenberg 1545, 1979 (aus: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag, Kat. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein (8. September bis 17. November 1985), hrsg. von Richard W. Gassen/Bernhard Holeczek, Heidelberg: Edition Braus 1985, S. 331)

lesbar. Kramer verwandelt einen nur allzu bekannten Text in ein unbekanntes Bild. Er wirkt in die Gegenrichtung beispielsweise von Cranachs Luther-Bildnissen, die solche Bibel-Texte visuell verdeutlichen wollten. Die nach einem subjektiven Schlüssel vorgenommene wortwörtliche Notierung des einschlägigen Bibeltextes läßt das Bild in ein ästhetisches Reizmuster umkippen, dessen syntaktische Elemente nach ganz anderen als den intendierten Gesichtspunkten wahrgenommen werden. Die Enthüllung der Apokalypse wird in und mittels ihrer eigenen Schrift verhüllt. Apokalypse aber ist im Wortsinne Erhellung, Aufhellung, Aufklärung, ein Sich-Zeigen des Gewissen und Sicheren, keineswegs eine Eruption des Unvermuteten aus dem Dunklen und Unbekannten (sonst ließe sich auch keine Drohpolitik betreiben: als sündige Dekadenzursache eines ausgemalten Untergangs kann nur dienen, was mindestens partiell mit Bewußtsein versehen worden ist, bevor es in das Zeichen der Drohung verwandelt wird; das bedeutet: die Apokalypse ist ein chrono-fixatives Verfahren – sie stellt einen Zeitpunkt fest, aber ihr Sinn besteht nicht in der Verwandlung eines Vorher zu einem Nachher, ihrer Vorstufe zu ihr selbst). Dabei gilt es zu erinnern, daß Apokalypse gerade nicht die Erschütterungen und Katastrophen einer durch das göttliche Wort verurteilten Welt meint, auch keine Drohung oder Prognostik, erst recht nicht die Ankündigung einer kommenden Welt. Apokalypse, darauf hat Jacques Derrida verschiedentlich hingewiesen, meint nichts anderes als den reinen Akt der Enthüllung und damit auch ihre Vorbedingung, die Verborgenheit. Das setzt Verdecktes, Verhülltes, Verschlungenes voraus, verstrickte Geheimnisse, heimliche Zeugenschaften, Beiwohner eines Verbotenen. Oder auch nur: dem Blick Entzogenes, Tabuisiertes, Versponnenes, Unerreichbares, z. B. Schriftrollen, deren Texte im Dunklen sich verbergen, aber auch Geschlechtsorgane, die nicht gesehen werden dürfen. Zeigt die Apokalypse – hier verstanden als diese bewußte Zeit-Konstruktion – die Wunde, die aus einem Geschehen entsteht, so kann Kunst nicht verstanden werden als Zeigen von etwas, sondern nur als Katastrophe selbst. Kunst setzt ihre Wunden selber, ist die Katastrophe, der Akt des Katastrophischen, nicht ihre Darstellung.

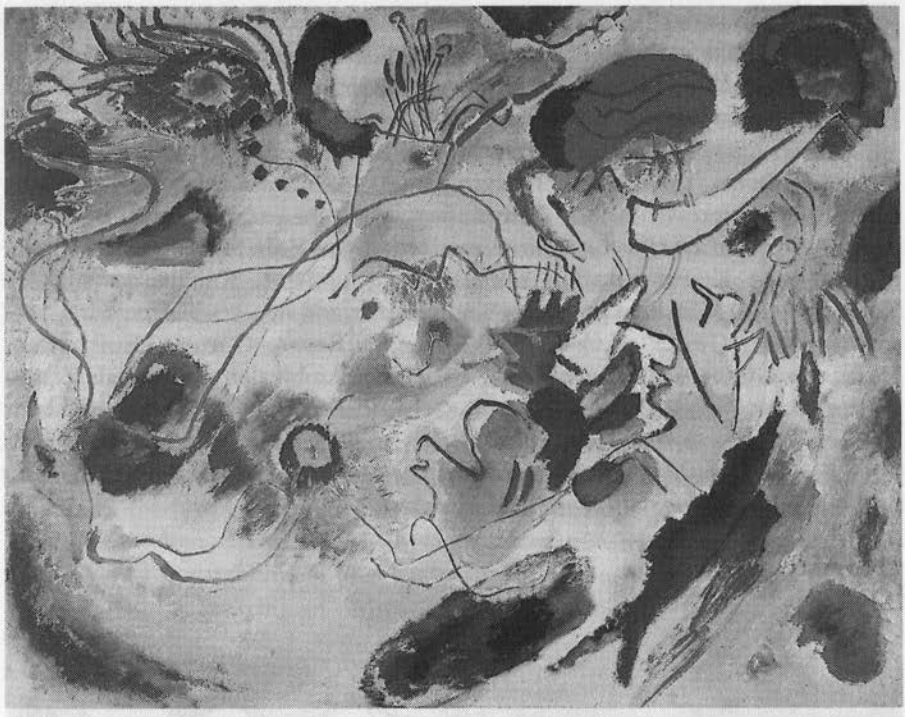
Arnulf Rainer: ‚Feuersturm' (1981), läßt diese beiden Ordnungen im Bild zusammenfallen, ohne daß das Bild die beiden Ordnungen eliminieren würde. Als Referent zeigt das Bild die Katastrophe, die es sich selber prozessual zugefügt hat. Als Verlauf entbirgt das Bild das Verfahren einer in Zeit gefaßten Reflexivität, die gerade wegen ihrer punktuellen Intensität nicht mehr die evolutionäre Ordnung des Referenten sein kann. Denn sowohl die mythische Zeit des Kreises als auch die evolutionistische Zeit linearer Progression oder die lineare Evolutionszeit sind abgelöst worden durch eine springende Zeit, durch die Punktezeit. Dieses Verbinden der noch als getrennt erfahrbaren Ordnungen des Referenten einerseits, des Prozessual-Selbstreflexiven andererseits ist das am Durchbruch zur radikalen Moderne faßbare Moment einer Grundlegung der Ambivalenz im Sinne der syntaktischen Selbstreflexivität. Ambiva-



Arnulf Rainer, Feuersturm, 1981 (aus: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag, Kat. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein (8. September bis 17. November 1985), hrsg. von Richard W. Gassen/Bernhard Holeczek, Heidelberg: Edition Braus 1985; S. 303)

lenz bedeutet systemtheoretisch: Eröffnung einer neuen Beobachtung, nicht mehr als Beobachtung von Welt, sondern als Beobachtung zweiter Ordnung.

Wassily Kandinsky: ‚Jüngstes Gericht (Studie zur Komposition VII)' (1913), ist, wie schon der Titel suggeriert, als Zeichen beider Ordnungen lesbar: eine Darstellung noch und schon eine Komposition. Kandinsky hat die Konsequenzen seiner Versuche nicht nur theoretisch in Richtung der wohlbekannten Koppelung der ästhetischen Emanzipation an die selbstreflexive Syntax gezogen, sondern in einer anderen, die uns hier interessiert, weil in ihr die Ordnung der Ambivalenz als Generierung der Kunst im Modell eines sich selber Enthüllenden, also: Apokalyptischen, aufscheint. Kunst wird im Rekurs auf ein genuineres Vermögen angeeigneter Weltwirklichkeit als das der Religion begründet, in der solches nicht prozessual-gnostisch gedacht, sondern als Referenz einer transzendenten Wahrheit, einer ontologischen Geordnetheit des Realen außerhalb der Zerstückelung des Imaginären behauptet und Ambivalenz als Konstruktion prozessualer Diskontinuität zurückgenommen wird. Kandinsky schreibt im Kontext von Bildern wie dem ‚Jüngsten Gericht', daß das Malen selber ein Akt von Weltschöpfung, Weltkampf, Weltvernichtung sei und die Kollision der Ordnungen – Referenz gegen Konstruktion, aktualisiert: Reflexi-



Wassily Kandinsky, Jüngstes Gericht (Studie zur Komposition VII), 1913 (aus: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag, Kat. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein (8. September bis 17. November 1985), hrsg. von Richard W. Gassen/Bernhard Holeczek, Heidelberg: Edition Braus 1985, S. 245)

on gegen Autopoiesis – als eigentlicher Weltkrieg erfahren werden müsse.[4] Dabei gilt ihm dies nicht als Analogie im Sinne einer Parallelweltschöpfung im Experimentiersaal Gottes wie noch bei Cézanne (oder der Onto-Logik im Schädel Gottes vor der Erschaffung der Welt wie bei Hegel), auch nicht als bloß expressionistische Metaphorisierung der Endzeiterwartungen. Es gilt ihm

[4] Dies ist, was Alexandre Kojève als das radikal ‚In-Existente' des Kunstwerks bezeichnet, das nur in der Geste des Originalen bestehe, als Atmosphäre wirke und konnotativ grundiert sei; im Kunstwerk äußere sich das Vermögen der Entwirklichung und nicht eine intendierte Verwirklichung von Ideen; diese ‚déréalisation' ist, was Kojève als präzise Neues und Umwälzendes im Werk Kandinskys erfährt; vgl. dazu Felix Philipp Ingold (Hrsg.), Kreis-Dreieck. Wassily Kandinskys Briefwechsel mit Alexandre Kojève und Giovanni Antonio Colonna di Cesarò sowie Kojèves Essay über Kandinsky, Ostfildern 2000; vgl. außerdem: Felix Philipp Ingold, Das Quadrat in der Wüste oder Von der Monstrosität des abstrakten Kunstdings, in: Lab. Jahrbuch 2002 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 2002.

im strikten Sinne der Überführung der Apokalypse auf deren eigenstes Vermögen der Enthüllung als Schöpfung einer Wirklichkeit, deren imaginäre Inhaltssubstanz noch keine Abspaltung von einem Realen kennt und deshalb nicht als Darstellung, Analogie o. ä. bezeichnet werden kann.

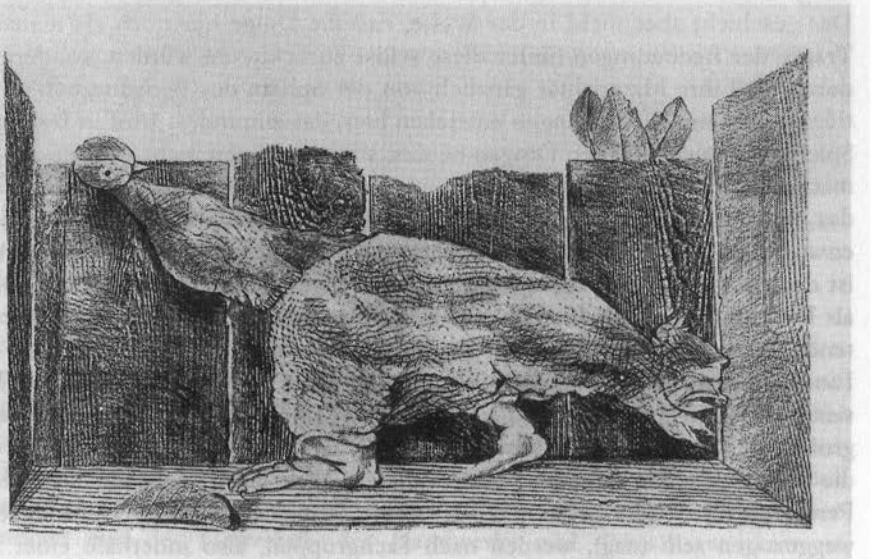
Renato Guttuso: ‚Triumph des Krieges' (1966), verbleibt dagegen – was durchaus mit den Interessen seines Autors übereinstimmt – stärker im Register der Referenz, indem er eine bestimmte moderne Syntax als formalisiertes Repertoire in eine Kommunikation mittels Kunst umsetzt. Kandinskys sakraler Kampf, in dem Wirklichkeit umgewälzt, zerstört und neu geschaffen wird, entspricht so der Gestus säkularer Aufklärung bei Renato Guttuso. Nur in dem Maße, wie Guttusos Werk als Werk Zeichen der Ambivalenz ist und als Träger dessen emphatische Aktivierung ermöglicht oder erzwingt, ist es ein Bild im Zeichen der Kunst und nicht allein in der Analogisierung der Darstellung an intuitiven Bildern des Dargestellten, einer vermeintlich unterhalb der Imagination eineindeutig formulierbaren Wirklichkeit.



Renato Guttuso, Triumph des Krieges, 1966 (aus: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag, Kat. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein (8. September bis 17. November 1985), hrsg. von Richard W. Gassen/Bernhard Holeczek, Heidelberg: Edition Braus 1985, S. 287)

On Kawara: ‚February 7, 1966' (1966, Acryl (Liquitex) auf Leinwand, Zeitungsseite in Deckelinnenseite der Kartonschachtel eingeklebt), zieht die Konsequenz aus der Unvermeidlichkeit der Ambivalenz, indem er diese konzeptualisiert am Begriff einer sich numerisch ereignenden Zeit, einer Bezeichnung, die zunächst keine inhaltlich-substantiellen Qualitäten enthüllt, mithin die größtmögliche zivilisatorische Distanz zum Dichtegeschehen enthüllender Apokalypse wahrt. Gerade daran gewinnt On Kawara die Komplexität der Zeit-Paradoxien, Messung und Existenz zugleich zu sein. Die Doppelstruktur der Zeit wird hier als Punktmaß und Verlaufsindikator konstruiert. In dieser Doppelung spricht sich offensichlich die bewußt eingehaltene Ordnung der Ambivalenz aus.

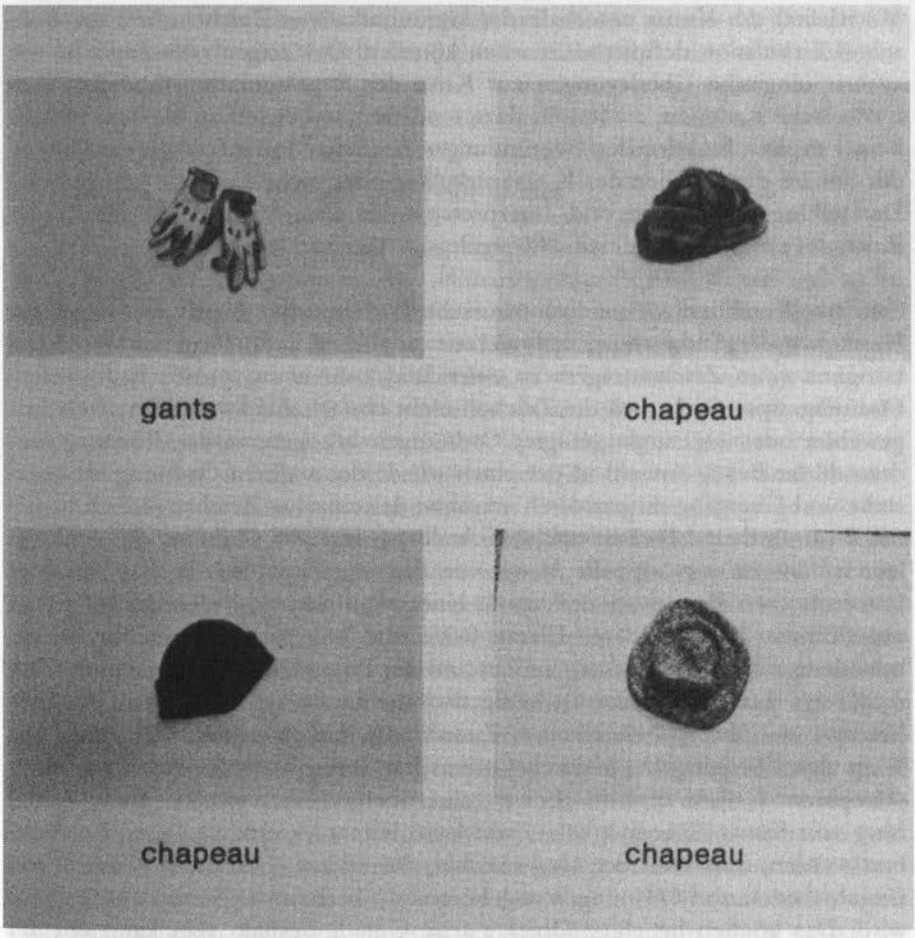
Max Ernst: ‚Im Stall der Sphinx', aus der Serie ‚Histoire Naturelle' (1926, Frottage), erreicht diese vom Künstler bewußt angestrebte Ordnung einer schillernden Imagination durch das Verfahren, das kontingent Reale selber als Formationsmoment des Imaginären unter Verzicht auf die vermittelnde Ordnung des Symbolischen, der durch Analogie erschlossenen Bedeutungen, der Erklärungen und Interpretationen (das heißt der Schrift anstelle des Wirklichen), zu verwenden. Mit der größten und den Blick des Betrachters natürlich irritierenden Selbstverständlichkeit werden (scheinbar natürliche) Muster zu (scheinbar



Max Ernst, Im Stall der Sphinx, aus der Serie ‚Histoire naturelle', Frottage, 1926 (aus: Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Kat. Sprengel Museum Hannover, Freiburg: Rombach-Verlag 1994, S. 194)

künstlerischen) Formen, deren Form- wie Inhaltssubstanz als Einheit der Zeichensetzung verdeutlicht wird. Unmöglich, keine Formen zu sehen im Prozeß einer Visualisierung beliebiger Stoffe und Materien, die als Untergründe verwendet, im übrigen aber keineswegs im rohen Zustand, als Beweise einer Dekomponierung und fetischistischen Vermeidung von Wille und Subjektivität eines komponierenden Urhebers belassen und mystifiziert, sondern als Undeutlichkeitsvorgaben für bewußt Aussagen erzwingende Eingriffe behandelt werden (das läßt sich nur an den originalen Vorlagen, nicht den als Endprodukt realisierten Lichtdrucken überprüfen). In einem fiktiven Interview von 1959 beantwortete Max Ernst die Frage, ob er ein Philosoph sei, mit einem Hinweis auf die ‚histoire naturelle': sein surrealistisches Universum lese sich wie das Inhaltsverzeichnis eines zeitgenössischen philosophischen Werkes, das noch nicht geschrieben sei und welches die für uns so evident erscheinende Trennung zwischen dem, was wir sehen, und dem, was die anderen beobachtet und überliefert haben, was schließlich andere denken oder naiv glauben, mithin die große Dreiteilung zwischen der Beobachtung, dem Dokument und der Fabel, die so einfach und so unmittelbar erscheine, nicht akzeptiere.

Christian Boltanski: ‚Inventaire des objets ayant appartenu à une femme des Bois-Colombes' (Ausstellung Oktober bis Dezember 1974). Es handelt sich hier um die fünfte Ausstellung einer Serie, in der Boltanski Dinge in bestimmter Weise ordnet, um dann in einem zweiten Schritt nicht die Ordnung der Dinge als solche zu betrachten, sondern sie in Bedeutungen zu verwandeln. Das geschieht aber nicht in der Weise, daß die Dinge nur noch als materielle Träger der Bedeutungen hinter diese selbst zurücktreten würden, sondern dadurch, daß ihre Materialität gänzlich von der Sphäre des Bedeutsamen durchtränkt erscheint. Bedeutungen entstehen hier, das zumindest wird in Boltanskis Spiel vorgespielt, aus den Dingen heraus, sind von ihnen nicht zu trennen. Das macht die Faszination dieser Ordnung aus, den Effekt des Neu-Gesehenen, das erst auf den zweiten Blick der unüberbietbaren Banalität dieser Objekte entspringen kann. Nicht die Doppelung von stofflichem Ding und Bedeutung ist der entscheidende Punkt, sondern deren eigentliche Untrennbarkeit. Dinge als Bedeutungen erscheinen ebenso ambivalent wie diese selber – der betrachtende Blick kann mit kleinen, gewissermaßen fraktalen Permutationen und Einstellungswechseln von einer Seite zur anderen hinübergleiten, wobei diese sanfte Bewegung an irgendeiner Stelle des qualitativen Wechsels durch eine, große oder kleine, Erschütterung unterbrochen werden wird. Technisch wird die Serie mit Hilfe einer Zufallsauswahl realisiert: alle Dinge, die einer realen Person gehörten (die gestorben oder unter Zurücklassung aller Habseligkeiten weggezogen sein mag), werden nach Sachgruppen, also innerhalb einer sehr einfachen Matrix, geordnet ausgestellt. Die Dinge werden sowohl zu Bedeutungen wie zu Objekten im Prozeß und durch die Geste der Auswahl und Ordnung.



Christian Boltanski, Inventaire des objets ayant appartenu à une femme des Bois-Colombes (aus: Kat. der 5. Ausstellung der Serie ‚Inventaires', Oktober bis Dezember 1974)

Auch bei Peter Fischli/David Weiss: ‚Installation o. T.' (1991) vollzieht sich der Prozeß der Ambivalenz im Gestus einer Bedeutsamkeits(v)erklärung scheinbar banalster Dinge, die innerhalb ihrer Installation im übrigen als eigentliche Fälschungen und Vorspiegelungen angesehen werden müssen und in Tat und Wahrheit als Imitate fungieren, die aus Polyurethan geformt und von Hand bemalt worden sind. Die Zeichen der Kunst im Unterschied zu den Zeichen der Funktionen und des Gewerbes, des Handwerks und der alltagswirksamen Schöpfungen sind immer in eine Ordnung der Ambivalenz eingebunden. Die Sprache der Dinge selber kann niemals erklären, weshalb bestimmte Dinge im Zeichen der Kunst zirkulieren, was ganz offensichtlich deren Wirklichkeit verändert. Extern sind keine übergeordneten Gesichtspunkte zu greifen, die eine

Materialität der Kunst unterhalb der kommunikativen Zeichen ihrer symbolischen Zirkulation definierbar machen könnten. Das zeigen ethnologische wie anthropologische Überlegungen zur Krise des Repräsentationsmodelles. Nur intrinsische Kriterien, die jeweils dazu tendieren, unbewußt zu bleiben, weil sie keiner explizit funktionalen Begründungen bedürfen, legen fest, ob ein Ding in der Sphäre der Zeichen der Kunst zirkuliert oder nicht. Systeme von Stil und Darstellung, Metaphern und Interpretamenten dienen zur Generierung der Zeichen erst innerhalb eines so festgelegten Territoriums.

Strukturell etabliert sich eine intrinsische Ordnung der Kunst nur unter der Herrschaft der Ambivalenz, der jederzeit möglichen Rekonstruktion der Zugehörigkeit eines Zeichenträgers zu einer, und zwar einer spezifisch doppelten Ordnung. Spezifisch, weil die Zeichen nicht einfach auf zwei (numerisch ausgewählte oder zueinandergefügte) Ordnungen bezogen werden können, sondern dieser Bezug sowohl in der einen wie in der anderen Ordnung als Leerstelle und Übergang mitenthalten ist, ohne das einzelne Zeichen jedoch in seiner Bestimmtheit selber zu erfassen. Anders gesagt: die Ordnung der Ambivalenz ist eine strikt gekoppelte Menge von Elementen, die jeweils als Form ihrer transitorischen Bewegung und damit einer signifikanten Verknüpfung zweier zugeordneter Mengen, deren Elemente sie sind, angezeigt, als potentielle Entscheidung oder Entscheidung im Zustand der Potentialität ausgezeichnet wird. Angezeigt ist innerhalb der Ordnung also nur die Form, ein Zustand der Ambivalenz vor der entscheidenden Zuordnung des einzelnen Elementes, die Wege des Übergangs zu anderen Ordnungen, ihren Komplementen und Supplementen. Gerade deshalb aber ist eine übergreifende genealogische Erklärung von Kunst nicht möglich. Zwar kann Kunst als eine Ordnung beschrieben werden, innerhalb der Gegenstände, die anderen, externen Klassen von Gegenständen und Ordnungen zugehören, ein bestimmter Stempel aufgeprägt wird. Das können beliebige Objekte sein. Gerade deshalb aber kann vor der determinierenden Festlegung eines sozialen Codes, der diese Dinge von anderen unterscheidet, nicht festgelegt werden, welche Dinge dem jeweils spezifischen Bereich zugerechnet werden können oder nicht. Es gibt keine naturalistische oder signaletische Ordnung von Dingen, die als Objekte von ‚Kunsträchtigkeit' ausgezeichnet werden könnten (entgegen einem weit verbreiteten Fetischismus der natürlichen Wertbestände). Kunst ist eine Ordnung post festum, ohne genealogisch aufspürbare Entwicklungslogik. In klassischen Termini: Kunst ist kein Gegenstand der Entelechie, ihre Stoffursache hat kein Telos in bezug auf ihre Form.

Den entscheidenden Schritt der Zugehörigkeitsfestlegung von Dingen zum entscheidenden Code der Ambivalenz (der zur Ordnung der Funktionen offensichtlich immer hinzutritt) kann man weder einsparen noch antizipieren. Da man solches nur von innen her festlegen kann, zeigt sich, daß die Ordnung der Kunst selber nicht nur eine der Ambivalenz, sondern auch eine ihrer möglichen Funktionalisierung ist. Ambivalenz ist der Preis, der den festgelegten Zei-

chen der Kunst anhaftet, die soziologisch, wir wissen es aus der Geschichte der Neuzeit, durch ein Modell der ‚opinion-leadership', also elitär definiert werden.

2.5 Kunstwerk und offenes Spiel der Codes

Deshalb ist es möglich, beispielsweise die ‚Bilder' oder ‚Pinselabdrücke' von Niele Toroni mit Beispielen aus der Höhlenmalerei (Pindal, Castillo u. a.) zu vergleichen, in denen nicht allein figurative Motive auftauchen, sondern Handlungsoperatoren, Waffen, Abdrücke von Händen, geometrische Muster, kurzum: ein zur Ordnung spezifischer Zeichen, Zeichen der Kunst, gewordener Prozeß der Unterscheidung von visuellen Merkmalen, deren einer Pol die funktionale Repräsentation (bis hin zur Objektivierung magischer Praktiken) ist, deren anderer auf die nur selbstreferentiell (Zeichen als Zeichen) begreifbaren Attribute der Kunst als einer anderen Ordnung der Dinge qua Bedeutungen verweist.[5] Die Zeichen der Funktionalität sind nicht die Zeichen der Kunst. Aus der Anthropologie wissen wir um die systematische Gleichursprünglichkeit von ikonoplastischen und ideogrammatischen, mimetischen und ideoplastischen Bildformen. Die Möglichkeiten der Generierung spezifischer Bedeutungen können nicht aufeinander reduziert oder an einem universalen Maßstab ausgerichtet werden. Auch wenn der funktionale Gebrauch der Dinge von der symbolischen Sphäre der Zirkulation künstlerischer Zeichen unterschieden werden muß, die unter Umständen mittels derselben Dinge oder Dingeigenschaften realisiert worden sind, so ergibt sich doch die analytisch verwertbare Möglichkeit, den Reichtum der ästhetischen Dimension sowohl auf funktionale als auch auf künstlerische Leistungen zu beziehen. Allerdings müssen wir dann den üblichen Gebrauch des Wortes ‚Intention' oder ‚Intentionalität' verlassen. Intention ist nicht der Akt oder die Einstellung des künstlerischen Bewußtseins im Hinblick auf ein umzuformendes, zum Zeichen der Kunst zu erhebendes Objekt. Intentionalität und Intention sind keine Faktoren des Bewußtseins, erst recht nicht eines individuellen Geistes.

Intentionalität ist ein Geflecht von Bedingungen, die man als interpretative Formierungen von Problemlösungen verstehen kann, deren Problemvorgaben keine anderen sind als die kulturellen Bedingungen zu einem gegebenen Zeitpunkt. Intentionalität ist also eine mehr als nur zweistellige Relation. Zeichen der Kunst sind darin intuitive und synthetische, jedenfalls aber kommunikative Formvorgaben für die nur durch Konstruktion (eines Modells, einer Vorstellung, einer Antizipation jedenfalls) mögliche Interpretation eines kulturellen

[5] Vgl. Max Raphael, Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole, Frankfurt a. M. 1979; ders., Prehistoric Cave Paintings, New York 1945.

Problembestandes, der natürlich – es ist offenkundig – seinerseits ohne deutende Festlegung nicht auftreten kann. Intention ist ein Prozeß der Vermittlung dieser Formvorgaben mit den Problemvorgaben. Das heißt auch, daß für die Entwicklung der Kunst nichts weniger wichtig oder greifbar wäre als das, was gemeinhin ‚Tradition' genannt wird nach dem Modell eines aufbewahrenden Weitergebens von Größen, deren Bestand durch diese Instrumentalisierung nicht verändert, ja nicht einmal berührt werden kann. Die Zeichen der Kunst besitzen dieselbe kommunikative, kulturelle Qualität wie die Zeichen des Funktionalen, sie sind aber nur durch bestimmte Akte des Zeigens, Gesten des Ostensiven zugänglich. Da sie individuelle Formgebungen bereits auf der Ebene der Artikulation der Sachverhalte und nicht erst (wie bespielsweise beim Design) am Ende der konzeptuellen Formulierungen als Einkleidung in Anmutungsgrößen beinhalten, sieht es zwar so aus, als ob ihre Eigenheiten Ausdrükke eines individuellen intentionalen Bewußtseins sind, in Wahrheit aber ist ihre Intentionalität erst möglich durch und nach Maßgabe des sozialen Gebrauchs eines Codes, der die Zeichen der Kunst auf spezifisch andere Determinanten als jene des Designs oder der Architektur bezieht.

Ob wir also Benjamin Bakers Fourth-Bridge (1867–1899) betrachten oder Picassos Kahnweiler-Porträt (1910), die Ordnung der Blicke und die Strukturierung der Zeit sind nicht nur abhängig vom Imaginären und von Angebotsformen der Zeit, sondern auch vom Spiel der Ambivalenz und der Geltung, welche die Zeichen der Kunst im Hinblick auf die Organisation der Ordnung der Dinge haben können. Je stärker dieser Spielraum ausgeschlossen, je mehr Ambivalenz aufgelöst und verhindert und je drastischer die Zeichen der Kunst generell auf die Sprache der Funktionen reduziert werden sollen, um so mehr Machtpolitik wird mit Bildern und Bildphänomenen getrieben (und an ihnen ausgeübt), um so schneller aber auch kann sich der vermeintlich totale Triumph des Bildes als seine heimliche und totale Schwäche herausstellen.

Unterm Zeichen der Bildergläubigkeit braucht es wenig, bis aus Verehrung Verachtung wird, aus der Idolisierung die blasphemische Praxis der Verspottung entspringt, denn die Logik der Blasphemie ist nicht die Negation der Bildordnung, sondern diese selbst, so daß erst in der Verletzung sich deren Macht realisiert. Indem diese sich aber zeigt, schlägt sie in Ohnmacht um – sie ist dann nur noch eine Spur, ein verschwindendes, ephemeres Zeichen. Die Aufnahmen von Lenin in der Psychiatrie (Herbst 1923) vergleiche man mit den offiziellen Ikonen des dem eigentlichen Bild (und, selbstredend, dem Bild des Eigentlichen) erst angeglichenen mumifizierten Leichnams Lenins, und man hat sofort die Einsicht in die wesentlichen Bildertechniken, welche die unveränderliche Zuverlässigkeit, die abgeforderte Eindeutigkeit des Bildes dem Sehen abverlangen. Zahlreiche Motive vereinigen sich hier: die Technik der Repräsentation des Realen im Bild, ‚in effigie'; der mumifizierte und als Bild gerettete Körper als Inkunabel einer Umwandlung von Natur in Bild, des Veränderlichen ins Unwandelbare, des Prozessualen in Bedeutung; die Generierung des Bildes als ‚eudyllion', als eine Ansicht der Beschönigung, die zwar zunächst an

Landschaftsansichten vor allem zur Zeit Vergils praktiziert worden ist, dennoch aber auf Körper übertragen werden kann; der bannende Aufbau eines naturalistischen Codes, der die spätere photographische Technik durch die (frühere) skulpturale Konvention der Wachsporträts motiviert. Das Bild wird, im Zeichen einer Umwandlung des Bewegten ins Unabänderliche fixierbarer Bedeutungen, stillgelegt, auf Stillstand verpflichtet. Im Stillstand des Sehens, der einem simulierenden, restlos verfügbar gemachten panoramatischen Bilder-Zeigen entspricht (die Innerschweizer Titlisbahn hat hierfür 1992 den ersten automatischen Rundblick durch Drehung der Bergbahnkabinen um 360° realisiert) kommt die pornographische Struktur des neuzeitlichen Sehens zu einem nicht weiter überbietbaren Abschluß. Die andere Seite dieses Problems, das unentwegte Identifizieren des Sehens mit seinen Gegenständen, aber auch mit sich selber, beleuchten die kommunikationsstrategischen Experimente mittels großangelegter Zeitungsfälschungen durch die Gruppe ‚Il Male' im Italien der siebziger Jahre. Wirklich ist, was zum Handeln veranlaßt, was Wirkungen zeitigt, was im Effekt als wirklichkeitsmächtig diskutiert, wahrgenommen, rubriziert, aufgefaßt etc. wird. Allerdings kann die Dualität ambivalenter Ordnungen, mit den Zeichen der Kunst an deren Spitze, nicht allein im Hinblick auf die listigen Inversionen und Destruktionen von Codes durch das Benutzen und Hochschaukeln der schier unerschütterlichen Affirmationskraft der Massenkommunikation erwiesen werden, sondern auch im Hinblick auf die Konstruktion eines Sehens, das sich nicht mehr mit der Parallelität der Täuschungen und Fälschungen (aus denen ohnehin bloß das Wirkliche als der Gipfel der Fälschungen hervorgeht) zufriedengibt, sondern auf die Konstruktion paralleler, aber vollkommen autonomer Ordnungen ausgeht.

Die Dualität der Ordnungen, welche die Unterscheidungskraft an der Autonomie der Zeichen der Kunst gewinnt, die jeweils nur in Aspektualisierungen treffbare Unterscheidung des Realen vom Imaginären, hat bekanntlich Paul Cézanne, bespielsweise in der Serie der ‚Mont Sainte-Victoire'-Bilder (1904/1906) untersucht.[6] Der Ambivalenz der Zeichen der Kunst entspricht hier die analytische Transparenz, welche die Zeichen der Raumbildung in Malerei und Architektur mit der jederzeit möglichen Zuschreibbarkeit der Elemente zu zwei verschiedenen Raumsystemen oder -schichten ausstattet. Das ließe sich in Vergleichen weiter erörtern zwischen dem Werkstättentrakt von Walter Gropius' Bauhaus, Pablo Picassos ‚L'Arlésienne', Le Corbusiers Villa in Garches (1927), Fernand Légers ‚Trois Faces' und zahlreichen anderen Beispielen. Dasselbe Prinzip einer dualen Zuordenbarkeit gilt aber auch für den oben erwähnten, zum Bild manipulierten Leichnam Lenins oder Piero Manzonis ‚Achrome'

[6] Vgl. dazu in der vorliegenden Abhandlung weitere Ausführungen im Kapitel ‚Mediale Kommunikation: Analyse von visuellen Semiosen an Beispielen aus Kunst und visueller Komunikation', Unterkapitel: ‚Von der Mimesis zur Konstruktion abstrakter Selbstbezüglichkeit – Am Beispiel des Motivs ‚Natur' in der Kunst'.

(1959). Die Theorie des ‚offenen Kunstwerks'[7] ist dabei nur eines der möglichen, auf das Spiel der Signifikanten beschränkten Modelle der Beschreibung der Ambivalenz der Kunst, darüber hinaus eine Theorie, die keineswegs die Zeichen der Kunst erklärt, sondern einzig das Funktionieren bestimmter Produktions- und Rezeptionsstrategien innerhalb eines als System der Kunst bereits funktionsfähig ausgewiesenen Systems, womit offensichtlich klar wird, daß die Zeichen der Kunst im Hinblick auf Ambivalenz nicht durch das Spiel der indeterminierten Signifikanten erklärt werden kann. Die Theorie der iterativen Interpretation, die notwendig zum Begriff des offenen Kunstwerks gehört, setzt das Spiel der Zeichen der Ambivalenz radikal und grundlegend voraus.

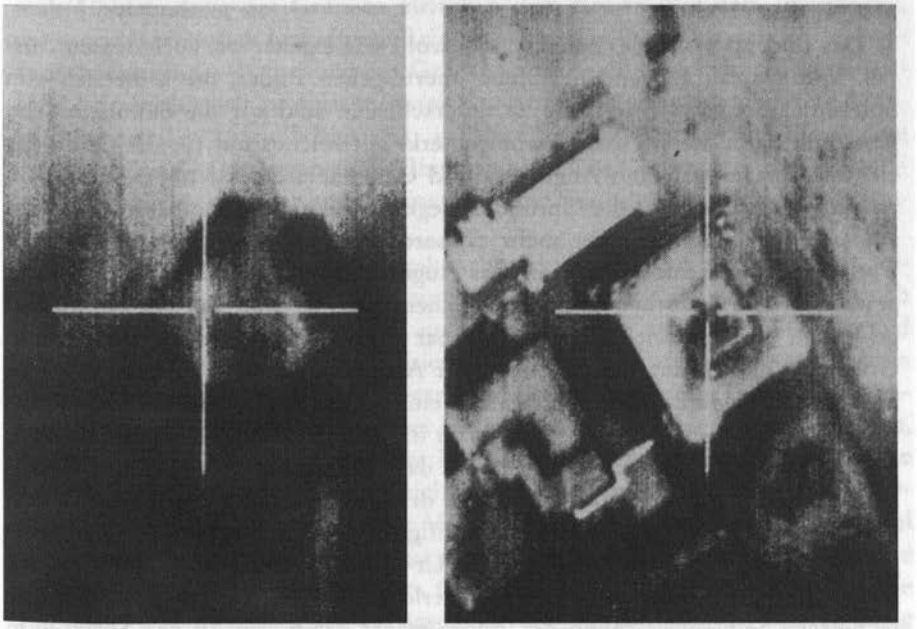
Das offene Kunstwerk bildet Varianten der Signifikantenverbindung innerhalb eines unzweifelhaft als System der Zeichen der Kunst bereits feststehenden Spiels der Codes. Die Zeichen der Kunst können aus dem Spiel der Signifikanten des offenen Kunstwerks nicht gewonnen werden. Das offene Kunstwerk wird durch einen sozialen Gebrauch getragen und als Konzept von ‚Kunst' determiniert. Nur darin gründet die Freiheit der Freisetzung der Signifikanten von den Signifikaten. Die Frage nach den Zeichen der Kunst aber zielt auf eine höhere Ebene, auf die Auszeichnung eines Systems von Dingen und Bedeutungen, die, ob nun in offenen oder geschlossenen Codes, immer der Struktur der Ambivalenz folgen, die ihre Präsenz innerhalb des Systems konstituiert. Wohingegen das offene Kunstwerk sich auf die damaligen Varianten (der fünfziger Jahre) einer nicht mehr unilinearen Produktion und Komposition von Kunst beschränkt hat, um den generellen Mechanismus des Kulturwandels als einen Streit um ästhetische Habitualisierungen aufzuweisen, die keineswegs den Status der Kunstwerke oder der Kunstthematik verändern. Zumindest nicht, solange sie dem System zugehören, das als bereits etabliertes einzig für die Referenz ihrer Zeichen einsteht, was darauf hinausläuft, die Fälle des Ungewissen in jedem Fall und unbedingt dem System ‚Kunst' einzuschreiben, da dessen moderne Fassung ja Unwägbarkeiten grundsätzlich anerkennt.

---

[7] Vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1973; außerdem: Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1972; ders., Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik, München 1972; ders., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg im Ts. 1974; ders., Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt a. M. 1973, ders., Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt a. M. 1977; ders., Text und Funktion, in: Peter V. Zima (Hrsg.), Textsemiotik als Ideologiekritik, Frankfurt a. M. 1977; vgl. dazu auch: Josef Simon, Philosophie und linguistische Theorie, Berlin/New York 1971; Janusz Slawinski, Literatur als System und Prozeß, München 1975.

2.6 Gewalt des Sehens, verlängert in virtuellen Realitäten

Die Ordnung der Ambivalenz, damit die Zeichen der Kunst, lassen sich, es versteht sich schon aus trivialen Gründen, nicht verstehen ohne ihre Gegenmodelle, ihre Negativität. Deren stärkste Kraft sehe ich am Werk im besetzenden, berührenden und durch die Berührung verletzenden Sehen. Es handelt sich dabei um eine merkwürdige Konstellation von gewaltsamer Unterwerfung des im Sehen vordem Distanzierten unter einen trainierten Distanzsinn, dessen Kontrollmacht seinen wahren und geheimen Sinnen, dem Bedürfnis nach polymorpher Einverleibung des Sensuellen und Bestehenden, nicht mehr genügen kann. Eine solche Gier nach Nähe spricht sich in der im Irak- oder sogenannten Golf-Krieg 1991 verwendeten Bombe mit Videokamera als Zielsteuerungsindikator aus. Das Kamera-Video-Auge ist an einen Steuerungscomputer rückgekoppelt. Das Ziel ist dem Auge in Form einer Karte implantiert, das Reale ist nur noch das Objekt der Kontrolle durch ein künstliches Auge, Intermittenz einer Rückschlaufe, die zu den Operationen des Programmierten führt mit dem Ziel, dort vollkommene Identität zwischen kontrolliertem Verlauf (Stand-



Zur Zeit des Golfkrieges warben Hochtechnologie-Rüstungsfirmen in den USA mit dem Slogan: „First look, first kill!". Der darin unverhohlen ausgesprochene Triumph des bewaffneten Auges vollendet die neuzeitliche Prädominanz des Sehens in unüberbietbarer Weise. Das belegt die im Irak-Krieg 1991 getestete und verwendete Bombe mit Videokamera als Zielsteuerungsindikator auf der Grundlage digitalisierter Kartographien und automatisierter Navigation. Der ‚Film'/die Aufzeichnung und Übermittlung reißt in dem Moment, in dem die Bombe im Realen explodiert, tötet und verwundet. Sehen schlägt hier um in Vernichtung

ort, Richtung etc.) und berechnetem Plan festzustellen. Das Reale verliert sich in der Spur dieser Fest-Stellung, ist nur noch eine Matrix auf der Landkarte der computierten Operationen. Und dennoch kehrt das Reale, ebenso grausam wie sprachlos, aus dieser vagen, verschwindenden Spur ins Reale wie ins Imaginäre zurück (nicht aber ins Symbolische, aber haben die Machthaber nicht immer mit allen Mitteln versucht, das Symbolische seiner Feststellungskraft zu berauben und die Geschehnisse zu irrealisieren?). Mit dem Explodieren der Bombe verschwindet das Bild. Es fällt ebenso aus wie seine Referenz. Das Bild wäre, selbst in dem Falle seines Existierens, nicht mehr die Repräsentation, sondern nur noch die Form, das Angestrebte als Beweis einer erfolgreichen Operation (der kontrollierenden Identifizierung von Gesehenem, technischem Auge und Datenvorgabe der Zielkarte) zu zeigen. Die Zerstörung oder ihre Folgen sind weder Momente des Bildes noch dessen, was es zeigt. Die Wahrheit des Bildes gründet einzig in der durch seine Vervollkommnung zerstörten Referenz. Das Bild hat seine Wahrheit in der Zerstörung, die es nicht mehr zeigen kann. Das Reale ist der grausamste Riß im Bild, der das Bild noch dort zerstört (da es ja ausfällt), wo das Bild als Imaginäres längst über das Reale triumphiert hat, das es sich bloß als Gegenstand eines kriegerischen, vernichtenden Eingriffes zugerüstet hat.

Das Bild, als Form des Sehens, ist sowohl sein eigener wie auch dessen Ausfall. Die aus der fliegenden Bombe übertragenen Bilder, die ästhetisch von Spielsimulationen ebensowenig zu unterscheiden sind wie die Simulation des Ernstfalles von diesem selbst (wohlgemerkt gilt solches nur für die Optik des elektronisch bewaffneten Angreifers und Gewinners eines Krieges, das heißt, es gilt systematisch für die Optik des Siegers, weil es dieser inhärent ist), sind zugleich die imaginär nicht mehr faßbaren Extremwerte einer ästhetischen Verletzung des Realen. Darin ist das Auge längst zur technischen Apparatur geworden. Die Selbstbewaffnung des Sehens ist eine neue ‚Art der Berührung' geworden (als Typ vielleicht vergleichbar dem kolportierten Ausspruch von Goebbels, die Tötung der Juden sei der Ausdruck der höchsten Liebe zu ihnen). Die fallende Bombe, vorerst noch ein Kamera-Auge, bald eine lebensvernichtende Explosion, läßt das Imaginäre in der Form ins Reale zurückkehren, als ob die Penetration des Realen durch das vordem nur Betrachtende das Sehen distanzlos mit der Rückgewinnung der Nähe zusammenfallen ließe. Bild und Bombe würden zu einem wechselseitig metonymischen Verhältnis in einer großen Bewegung der Rückkehr in die Ur-Wunde, die das Reale auch für das Imaginäre, die es seitdem unablässig verletzenden Bilder, geworden ist. Die technische Selbstbewaffnung des Auges macht das voyeuristische Sehen zum Instrument eines eindringenden Berührens. Die Versehrungen des Realen erweisen sich als Verletzungen des Imaginären, insofern das substituierende Sehen kraft seiner Prothesen mit der Ur-Szene der Verletzungen zusammenfällt und diese wohl auch stetig wiederholt (was die zynische Grausamkeit des Golfkrieges ebenso belegt wie die Lüge der vorgeblichen elektronischen Unberührbarkeit des Wirklichen).

Solche Sehnsüchte sind parallel zur Verletzung des Realen in Apparaturen eingekehrt, die, nur scheinbar paradox, sichernde Distanz qualitativer Unberührbarkeit noch bei radikalster Nähe versprechen. Die virtuellen Räume von Cyberspace, die Versperrung des Realen mittels Data-Helm, die Substitution des Berührbaren durch den unberührbaren Körper einer Haut mit technischen Datennerven und Sinneszellen, des Körpers durch den Datenanzug, die hermetische Selbsteinkapselung – alle diese Instrumente stehen, folgt man der Rhetorik der theoretischen Propagandisten, im Dienste der Transzendenz. Man möchte aus dem Leben heraustreten, dies aber nicht auf dem Wege des Todes tun. Man möchte das cartesianische Gefängnis von Raum und Zeit verlassen, die Grenzen sprengen, das Unendliche sehen und berühren, vielleicht gar es ‚erhaschen'. Man möchte den Vorhang zur Seite schieben, hinter die Dinge blicken, die Grenzen von Raum und Zeit sprengen, kurz: man möchte im Cyberspace alle diejenigen Erfahrungen machen, welche die Anthropologie und Paläoontologie den ekstatischen Erfahrungen des Heiligen, den archaischen Ritualen des Schamanismus und der religiösen Ekstase zugeschrieben haben. Weit davon entfernt, bloß eine religiöse Substitution innerhalb der technischen Welt zu finden, handelt es sich in den VR-Szenarien aber um die reale Überwindung der Grenzen zwischen dem Realen und dem Imaginären, die wirklich technisch bewaffnete Reise ins Unendliche, die tatsächlich technologisch innervierte Aufhebung der Grenzen von Raum und Zeit, die wortwörtlich und unerbittlich praktische Erreichung eines Punktes, den frühere Konstruktionen des Unendlichen nur auf eine metaphorische Weise als dem menschlichen Geiste zugängliche Dimension, als über Analogien und spirituelle Belehrungen formbare vage, keineswegs präzise oder gar verwertbare Einsicht haben gelten lassen können.

Nunmehr wird das Imaginäre praktisch und umstandslos das Reale, das seinerseits keine wirklichen Grenzen zum Imaginierbaren mehr hat, werden doch gerade die Widerstände aufgelöst und die Abstände zwischen Wunsch und Wunscherfüllung derartig minimalisiert, daß keinerlei Aufschub mehr erfahren oder erlitten werden muß. Damit verstehen sich die neuesten Technologien eines ebenso ausdehnungslos wie -frei gewordenen Selbst nicht allein als Erben, sondern als eigentliche Agenten des Religiösen. Die Rhetorik von Cyberspace ist mit einer Säkularisationsthese nicht mehr zu verstehen, auch wenn die Cyberspace-Technologie wegen ihrer Versprechen der Leib-, Raum-, Zeit- und Kontigenz-Überschreitung durchaus als technisch möglich gemachte religiöse Epiphanie verstanden werden kann. Cyberspace macht real, was ihrer Theorie eine Hoffnung zu sein scheint. Dieselben Denkfiguren – hinter den Vorhang blicken, Relativität überwinden, aus dem Leben aussteigen und die Grenze des Todes überschreiten, den Blick bis in alle Tiefen sehscharf zu machen und gleichzeitig zu entfesseln etc. – finden sich im Detail nachweisbar in einem Bild wie ‚Die Gesandten' von Hans Holbein d. J. (1533). Allerdings erscheint Holbeins Bild dadurch radikaler und säkularer, mithin aufklärerischer und weniger phantasmatisch delirierend, weil in ihm die Präsenz des Todes in zwei

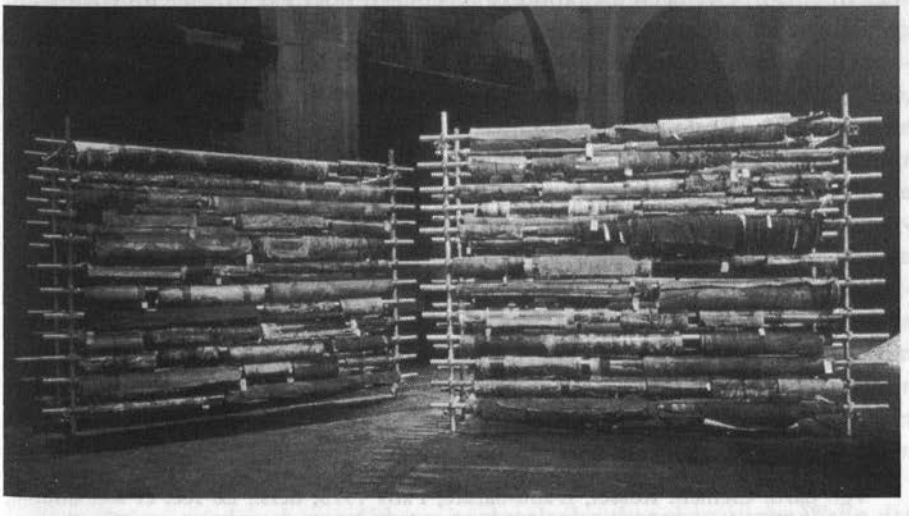


Hans Holbein d. J. , Die Gesandten, 1533

Registern vorkommt, deren Zusammenhang für die Lektüre des Bildes unverzichtbar ist. Zum einen gibt es den anamorphotischen Totenkopf, der unverzerrt erst im Rückblick auf das Bild während des Verlassens des Raumes, das heißt im Blick des Betrachters sich zeigend zustande kommen kann, welcher Blick der Abfolge des Lebens von der Erwartung über die Kontemplation zum Rückblick zeitlich wie auch substantiell folgt, welcher Blick auch die Kontrastmodelle des heimlich präsenten Todes oder dann, später, des sich zurückziehenden Lebens als changierende Anamorphose unter jeweilig dominanter Klarsicht des anderen, komplementären wie kontradiktorischen Bildes freigibt. Hinter dem links oben ein wenig zur Seite geschobenen Vorhang ist, an der Wand und keineswegs im Unendlichen, das nach maßgeblichen Theoretikern des Cyberspace gleich hinter dem Vorhang beginnt, ein Kruzifix angebracht. Die entscheidenden Deutungen des Bildes lassen sich kurz resümieren: erst

diese auf Transzendenz-Zeichen hin orientierte Dialektik von Leben und Tod vermittelt die beiden Ordnungen, die anders nicht aufgelöst werden können. Repräsentiert die erste Ebene, das Spiel der Anamorphosen, die Anwesenheit des Todes und ein prozessuales Memento-Mori-Motiv (nach dem Hinaustreten aus dem Leben erblicke ich die Präsenz des Todes), so werden die hier paradoxal unaufgelösten Sphären erst im Zeichen der christlichen Versöhnung wirklich vermittelbar. Diese Vermittlung ist wiederum ihrerseits zeichenhaft vermittelt über eine Metapher, der über ihr Zeichen hinaus nichts Reales eignet – es sei denn die christologische Eschatologie, die aber wiederum ausschließlich symbolisch oder imaginär verstanden werden kann. Es wird der Metaphorologie von Cyberspace nichts nützen, wenn sie die Analogie der Transzendierung des Immanenten unentwegt beschwört, fehlt ihr doch der christologische Generator, ohne den jede Metaphysik seit langem zum subjektiven Geschmack zerfällt.

Umgekehrt wird aber im Ernst niemand den religiösen Status von Cyberspace in Anspruch nehmen wollen, es sei denn als Metaphorologie, die am Apparat von VR zeigt, daß solche Technologien eher durch die Kontinuität metaphysischer Rhetoriken und ihr Fundament, ein Phantasma der Bewaffnung der Fernsinne und die Negierung der Leiblichkeit, bedingt sind als durch die Wortwörtlichkeit einer sakral werdenden Technologie, die sich als Realisierung des Imaginären, als evolutiver Schub in der Fallinie der Eschatologie der rein spirituellen Codierung von Identität auf dem Wege einer Ausschaltung des Stofflich-Materiellen verstehen könnte. Gegen dergleichen Versprechen ist darauf zu verweisen, daß die Ordnung der Ambivalenz insgesamt den Zeichen der Kunst mehr zur Disposition stellt, als was sie denen der Religion genommen



Choreh Feyzdjou, Gemälderollen, Zeichnungsrollen (1968–1983), Ausstellung CapcMusée d'art contemporain, Bordeaux 1993

hat, und daß die Ambivalenz der Kunst jede affirmative Präsenz des zu Vermittelnden verweigert. Ich verweise, gegen das religiöse, nicht das ludische Versprechen von Cyberspace, auf das Beispiel von Choreh Feyzdjous ‚Gemälderollen, Zeichnungsrollen' (1968–1983). Die gemalten Bilder werden aneinandergereiht, eingerollt, die Rollen mit Pech bestrichen und so aufgerollt, daß die einzelnen Bilder in keiner Weise mehr greifbar sind. Sie bleiben Gegenstände der Vorstellung und Vermutung. Die Bilder werden vor ihrer schließlichen Verbergung, von der nur die Autorin zuverlässig weiß, ob sie reversibel ist oder nicht, durch eine Videokamera aufgenommen und in einem numerischen Verzeichnis rubriziert. Die Projektion dieser Bilder läuft auf einem Monitor neben den Bilderrollen. Was da ist, das Wesentliche nämlich, zeigt sich nur indirekt. Es gibt keine Überwindung des Entzugs, es gibt nur ein Szenario für dessen radikale, sekundäre Begrenzung von, durch und als Raum und Zeit. Dabei liegen Begrenzungen immer nahe. Sie sind nichts Fernes. Das Durchstoßen der fernsten Fernen änderte nichts an den stetig, unaufhörlich und exzessiv in der Nähe sich ziehenden Grenzen. Es ist die Ästhetik der Absenz, in der sich die Zeichen der Kunst realisieren, nicht die Technologie der Präsenz.

2.7 Die Kunst und die Fiktionen. Über die ausgreifende Diesseitigkeit des Vorstellungsvermögens

Diese Differenz zwischen Abwesendem und Anwesendem gilt nicht nur für das Bild und seine mögliche Zuordnung zu den Zeichen der Kunst, sondern generell für einige Funktionsmechanismen der Imagination. Wie immer Innovation von Kunstwerken erwartet werden soll oder nicht: die Überschreitung des in einem jeweiligen Zeitkontext gegebenen oder gar offensichtlichen wäre gewiß ein Maß für deren Kraft. Nun läßt sich – wir haben es anhand der Illustrationen zu Jules Verne erwähnt – feststellen, daß gerade im Bereich der Gattung der ‚science fiction' die Imagination nicht wesentlich ihre Zeit überschreiten kann. Das Reale ist nicht über das Gegebene hinaus vorstellbar, weil es, um hier Clément Rosset zu folgen, durch das Prinzip der hinreichenden Wirklichkeit bestimmt wird.[8] Imagination kann gewiß andere Akzentuierungen vornehmen, bestimmte Dinge bündeln, Aspekte konzentrieren etc., aber nicht wesentlich über die Latenzdynamik des Realen hinausgreifen.

Das läßt sich beispielhaft am bisher letzten Roman des als paradigmatisch innovativer Fiktionalist des Hyper-Elektronik-Zeitalters gefeierten William Gibson nachvollziehen. ‚Virtual Light' – ein im übrigen sowohl technikphantastisch wie erkenntnistheoretisch enttäuschendes Buch, das auch keinerlei bemerkenswerte Transformation von Wissens- in Alltagskultur leistet – ist eher

[8] Vgl. dazu: Clément Rosset, L'anti-nature, Paris 1973; ders., Le réel et son double, Paris 1976; ders., Principes de Sagesse et de Folie, Paris 1991; ders., Das Prinzip Grausamkeit, Berlin 1994.

nach dem Schema des moralisierenden Kriminalromans als dem eines wirklichen SF-Dramas aufgebaut, sprachlich ansprechend, wenn auch keineswegs besser als im vergleichbaren Genre die Romane von Jerry Oster, die im Unterschied zum mentalitätsprägenden Zeitgeist-Zeugen Gibson bloß als kriminalistische Gebrauchsliteratur gehandelt werden. Wie so oft teilt dieses Buch das Schicksal einer auf Zukunft sich verpflichtenden Phantasie, die genau dort am meisten der Gegenwart verfallen ist, wo es ihr vorgeblich um die Ausmalung von realer Zukunft, irrealer Gegenwart zu tun ist. Da aber Irrealitätsbehauptung in unserer Tradition immer Philosophie und noch nicht SF-Imagination ist, fällt die idealistische Umformung des Gegegeben meistens hinter die intrikate Undurchdringlichkeit des Realen zurück, dessen Geheimnis von der Offensichtlichkeit seiner Gegebenheit, wie störend und unerträglich auch immer, nicht getrennt werden kann.

In ‚Virtual Light' gelingt es Gibson nicht, über einfachste soziologische Deregulierungsphantasien hinaus eine provozierende Sicht auf die Zukunft zu werfen. Kulturentwicklung ist ihm so apokalyptisch wie irgendeinem der High-Tech-Positivisten, die den Weltuntergang in der Regel schon deshalb herbeisehnen, weil sie seines Eintretens nicht sicher sein können, Ungewißheit aber gewiß das letzte ist, das auszuhalten sie bereit sein wollen. Das Subkulturelle daran ist eigentlich nur, daß die pittoresk ausgereizte Apokalypse im Zeichen einer dem Emotionalen und Sentimentalen verhafteten Kontrollphantasie, also symmetrisch zur Heldenrolle des guten Polizisten, sich abzuspielen hat. Das Künftige ist, leicht einzusehen, nichts mehr denn eine Extrapolation des Vergangenen. Die Ungleichzeitigkeit technik-utopischer Phantasie hat ihr Gegenstück nicht in der erhellenden Unvorstellbarkeit einer real gesetzten, als selbstverständlich suggerierten Zukunft (wie das Stanislaw Lem so oft gelingt), sondern in einer präsentischen Realität, die solchen Horizont längst schon überschritten hat. Gibson selber greift auf Vergangenheitsverweise zurück, als ob beispielsweise in ‚Riders of The Lost Arch' der Gipfel einer Phantasie mobilisiert wäre, die auf keinen Fall in Zukunft noch überschritten werden könne, obwohl doch das Versprechen eines SF-Autors einzig das sein kann, gerade solche Verbildlichung der Grenz-Absteckungen und solche Erreichung des menschenmöglich Vorstellbaren nicht gelten zu lassen, sofern es sich um die Grenzbilder Anderer handelt, die sich zur ultima ratio des Imaginierbaren verklären, weil ihr Urheber an seine Grenzen gestoßen ist. An anderer Stelle rechtfertigt Gibson das Scheitern seiner Antizipationskraft und das Zurückfallen seiner Phantasie hinter die Zeichen des Gegebenen mit der immer leicht konventionalisierbaren Rolle der Moral, die z. B. in der Aids-Forschung ein freies Experimentieren verhindert habe, womit der Fortschritt als Schritt in die weitere Entbindung von moralischen Fesselungen innerhalb der unverändert linear ablaufenden, nur noch einfach gereinigten Logik der Forschung, also: idealtypisch und positivistisch bestimmt wird.

Im übrigen wird auch von Gibson nochmals der theophanatische Wahn des TV-Systems breit aufgewärmt. In ‚Virtual Light' findet sich keine Verarbeitung

avancierter Wissenschaft oder eine Anregung für sie, kein provokatives Bild der Zukunft, keine die Gegenwart skandalisierenden Visionen oder Bildeinfälle. Was sich findet, ist ein leicht auf Filme zurückführbares apokalyptisches Architektur-Szenario, das von der merkwürdig kleinkarierten Vorliebe derjenigen zeugt, die im properen low-tech Einfamilienhäuschen draußen vor der Stadt von der high-tech-Apokalypse urbaner Dekadenz und Sittenlosigkeit träumen. ‚Virtual Light' liefert kein einziges Bild, das nicht schon im Film ‚The Snake' aus den achtziger Jahren (um nicht immer ‚Blade Runner' zu bemühen) enthalten wäre. ‚Virtual Light' bleibt eine der zahllosen, keineswegs innovativen Geschichten, die von der durch nichts berührbaren Güte der guten Helden erzählen, denen nichts etwas anhaben kann und die, wie widrig die Umstände auch immer sein mögen, damit ihrer Mühen entlohnt werden, der Kumpanei oder – im Falle der Gegengeschlechtlichkeit wie in ‚Virtual Light' – Liebelei frönen zu dürfen.

Das Beispiel soll in unserem Zusammenhang verschiedenes zeigen. Innovation kann kein Ziel von Verbildlichung sein – in guten Fällen stellt sie sich ein, aber niemals deshalb, weil sie als solche angestrebt worden ist. Phantasie ist immer ein Differenzvermögen: ihre Bilder reichen nie qualitativ über das Reale hinaus. Das bedeutet nicht, daß sie dessen alternativlose Ordnung spiegeln würden. Im Gegenteil: sie sind Konstruktionsprinzipien, die das Reale als in sich differenziertes, nicht-identisches erweisen. Das Reale ist ein Transformationsprozeß innerhalb des Imaginären, soweit es zum Bild werden kann. Es ist jedenfalls nichts, was abgebildet oder registriert würde. Es ist allein solche Kombinatorik, welche überraschende Aspektualisierungen vornehmen kann. Je mehr sich – dies ist in unserem Kontext die wichtigste Folgerung aus dem Gibsonschen Lehrstück unwillentlicher Ungleichzeitigkeits-Insuffizienz – Imagination auf den vermeintlich autonomen Status des Bildlichen beruft, das ohne Gebundenheit an oder Vermittlung durch begriffliche Kognition und verbale Artikulation den Zauber seiner Autonomie aus sich heraus, unvergleichlich, demnach ‚ohne gleichen' behauptet, um so mehr fällt solch Bildliches auf den bereits geleisteten, also einen redundanten Stand begrifflich vermittelter Erkenntnis und Darstellung zurück.

Es ist gerade die Behauptung des Singulären, aus dem heraus genuine Konzepte des Mentalen jeweils nur spezifisch zu entwickeln wären, die als einzig zulässige, nämlich ebenfalls singuläre Form der Betrachtung, der Epiphanie des Einzigartigen und Unvergleichlichen entsprechen soll. Und dennoch ist es gerade diese Reduktion des Erkennens auf das Wahrnehmen, ist es diese beredt auf das im Stummen sich Zeigende fixierte Imagination, die weder antizipatorisch noch innovativ sein kann. Sie sucht ihr Identitätsprinzip im schlechthin absolut Heteronomen des Bildes. Da sie unbedingt Prinzip von Identität bleiben will, erreicht sie nicht das Differenzbewußtsein, das die Provokationen des Ambivalenten sowohl der Objekte als auch der Zeichen wie der Relationen von Kunst im Hinblick auf eine Ko-Temporalität der gegenwärtigen Betrachtungen wie auch im Hinblick auf das Spiel der Imagination im Inneren der Er-

kenntnisvermögen auszeichnet, die sich immer als Spiel der Differenzen zeigen. Nur wegen dieser Differenzen ist die Ambivalenz der Zeichen der Kunst radikal notwendig wie diese selbst. Gerade die vorgeblich auf epiphanatische Identität der Werke mit ihren je singulären Formen ausgerichteten stummen Betrachtungen des Heteronomen (das heißt sakralisiert Unbegrifflichen) erweisen sich als instrumentell und untauglich, dem schillernden Reichtum ihres Gegenstandes gerecht zu werden.

Eine so radikal verstandene, auf die Generierung je singulärer Kriterien aus je singulären Bildereignissen (bloß: wer stellt die Singularität fest und was bedeutet diese, wenn sie doch nur im Hinblick auf etwas singulär sein kann, das seinerseits nicht Singularität, sondern Relation ist?) sich verpflichtende Hermeneutik – ich brauche diesen Begriff nicht denunziatorisch, sondern technisch; ohne damit die Polarität des Ikonologischen als überlegene Methodik zu unterstellen oder zu preisen, heißt Hermeneutik hier nur: Verzicht auf Verbalisierung aller Bildfaktoren zugunsten einer Verbalisierung der non-verbalen Suggestivität, das Wesentliche des Bildes beginne und ende im Außersprachlichen oder Nichtbegrifflichen – erinnert fatal an die Physiognomik des 18. Jahrhunderts, die ebenfalls, mindestens in der Ausprägung durch Lavater, von der unwillentlichen Einzeichnung des Charakters in je singulären Gesichtern ‚ohne gleichen' ausging, ihre diagnostische Totalunfähigkeit aber auf Schritt und Tritt erfahren mußte. Letzteres wird gewiß niemand ausgerechnet dem hermeneutischen Prozeß unterstellen wollen, der doch so Bedenkenswertes und Lehrreiches gerade auf der Ebene der Verbalisierung der einzelnen Bildformen geleistet hat.

Dennoch ist die hermeneutische Behauptung des Einzelbildes ‚ohne gleichen' entsprechend ihrem nie zugestandenen, heimlichen physiognomischen Vorbild unhaltbar und schädlich, weil das einzelne Werk gar nicht mehr innerhalb eines Ganzen erscheinen kann. Es wäre, strenggenommen, gar nicht fähig oder berechtigt, seinen Platz innerhalb der Zeichen der Kunst einzunehmen, denn die Kunst ist gerade das, was die Werke zu ihresgleichen gesellt, ist das Verbindende und Allgemeine, nicht das Singuläre, Spezifische oder Trennende. Deshalb auch die Vorliebe der gegenwärtigen Hermeneutik für die strikte Trennung der alten von der neuen, der figurativen von der nichtfigurativen Kunst, wobei die eigentliche Kunst der Hermeneutik sich vorwiegend an letzterer zu bewähren habe. Gerade diese Prämisse aber, die einem habitualisierten Geschmack und einer anerzogenen Mentalität folgen mag, ist sachlich haltlos, wenn man den allgemeineren Rahmen der Konstitution der Zeichen der Kunst betrachtet. Hermeneutik antwortet darauf – virtuell und faktisch – mit der Dekretierung eines Verrats. Es bleibt offenbar eine Glaubensfrage, die Werke ‚ohne gleichen' als indifferent gegenüber einer Rahmenbehauptung ihrer zeichentheoretischen Genesis als ausgezeichnete Werke der Kunst zu behaupten. Welche Behauptung belegt, daß ein methodologischer Streit der Bildwissenschaften bis heute ausgeblieben und in seinem zögerlichen Ansatz unproduktiv, da die Positionen nicht verändernd, geblieben ist. Das verwundert um so

mehr, als doch gerade die Singularität durch einen übergreifenden Rahmen konstituiert sein muß, wenn sie Singularität sein will. Bloße, unverbundene Singularität bliebe monadologische Hermetik, die sich gewiß nur – was Hermeneutik alledings deutlich bevorzugt – über Offenbarungen als real entbergen kann. Sie zeigte sich aber nie als oder in Zeichen, sondern als unmittelbare Identität ihrer selbst, als Realität von eigenen Gnaden, die zu lesen die Kunst des Einzigartigen ausmachte.

Wie in der kriminalistischen Wendung der Physiognomik, so muß auch in der zeichentheoretischen Transformation der Hermeneutik die nüchterne Einsicht ernst genommen werden, daß es Gesichter und Werke ohne gleichen nicht gibt, Einsicht deshalb situatives Vergleichen und Synthetisierung bedeutet und daß auf die singuläre Erhellung des Hermetischen verzichtet werden muß (mit der sich selbst ein Lavater öfter als ihm lieb blamiert hat, indem er in den entsprechenden Tests notorisch bekannte Verbrecher gutachterlich vor Gericht als beispielgebende positive Helden des Menschengeschlechts rühmte). Der Tatbestand der Imagination und des Bildes muß, wie auch wir in unserer Einzigartigkeit, mit Doppelgängern rechnen. Ihr analytischer Zugriff ist die Strukturierung von Variabilitäten, von strukturellen Musteranordnungen, die zu konkreten Entitäten variiert werden. Der Unterschied zwischen determinierenden Regeln der Variabilität und dem indeterminierten Spiel mit den Varianten setzt sich nicht allein in der Differenzlogik der Interpretationsmethode fest, sondern im Differenzprinzip der Imagination selber. Ihr Ungleichzeitigkeitspotential besteht deshalb darin, das Reale im Horizont der Zeichen der Kunst zu lesen, als Fremdes mithin, und nicht darin, das kommende Reale als das Fremde im Horizont stilisierter Zeichen des Unbekannten zu erzeugen. Das Fremdeste ist immer das Reale als das Unüberschreitbare des Gegebenen, wohingegen die vorgeblich als fremd gebildetete imaginierte Zukunft wegen ihrer Ungleichzeitigkeitslast das Unbekannte zum nicht selten biedermeierlichen Bild eines heimlich Vertrauten (und unheimlich Langweiligen) verklärt.

2.8 Von den Hermetismen zu den ‚Zeichen der Kunst'

Eine seltsame Angst begleitet bestimmte Methoden der Kunstwissenschaft bei der Analyse ihrer Gegenstände. Eine Angst, das Bild verliere seinen Zauber, wenn man nicht eine doppelte Reduktion seiner Zeichen vornehme: eine Reduktion auf die selbstreferentielle Ordnung seiner Syntax, die dann für die gesamte Ordnung des Bildes steht, und eine Reduktion des Bildnerischen auf die Funktionszusammenhänge, die diese Ordnung des Syntaktischen auf die selbstlegitimierte Organisation des Bildnerischen bezieht. Diese beiden Reduktionen widersprechen einander, denn letztere behandelt das Bild offensichtlich als ein allegorisches Objekt: die Ordnung der Syntax steht in einem traditionalen Verweissinne für die Organisation einer spezifischen Erkenntnis ein, einer Emanzipation des Geistigen, ja zuletzt gar eines neuen, modernen, auf Trans-

parenz- und Strukturerfahrung hin sich entwerfenden Menschenbildes mit den inkorporierten Gestaltqualitäten von Freiheit, Egalität, Solidarität und Gesundheit.

Die gesamte moderne Kunst – kulminierend wohl bei Newman, Ryman, Mangold und Judd – steht unter dem selbstdekretierten Trauma einer möglichst weitgehenden, möglichst unspezifischen Realitätsimmunisierung. Realität kann dieser Auffassung nach nur sein das Reale des Bildes. Auf Reales zu verweisen denunziert aus dieser Optik die Malerei. Sie erscheint als nicht selbstgenügsam, heteronom, als Preisgabe ihrer genuin eigenen Reflexionsmöglichkeiten. Das Trauma der Realitätsverweigerung artikuliert sich als apodiktischer Zwang zur Selbstreflexivität, obwohl viele der die Arbeiten in einem so einseitigen Licht seit Jahrzehnten begleitenden Kritiker und Kommentatoren sich nicht klarzumachen geneigt sind, daß diese Reflexionsfigur zunächst gar keine gehaltvolle ist, wenn sie auf die Selbstwahrnehmung der syntaktischen Elemente oder der medial-kompositorischen Strukturvoraussetzungen (Bildform des Bildes als solcher) beschränkt bleibt. Deshalb wird oft versucht, aus der Trennung von Kunst- und Lebensform die Qualität der Reflexion der letzteren durch die Dispensierung der ersteren von Referenz oder Repräsentanz gerade als die realistische, wirklichkeitshaltige Substanz der autonomen Bildform zu begründen. Das ist ein hier im übrigen nicht ausführlich zu kommentierendes, hoffnungsloses Spiel, das in jedem seiner Schritte unerbittlich die Frage provoziert, wer denn über die einzuhaltende Realitätsdistanz bestimme, wenn Realität doch offensichtlich etwas ist, das die Anstrengungen der Imagination zunichte zu machen droht, wenn sie als wortwörtliche Präsenz des hinreichend Gegebenen vor jeder Idealisierung und Ästhetisierung verstanden und zugelassen würde.

Die Re-Allegorisierung oder allegorische Wiederbesetzung der irrealisierten Signifikanten zeichnet demnach die gesamte Bildform solcher Theorie auf einer syntaktischen Ebene aus. Die syntaktische Verkürzung ist ein Grundtopos moderner Kunsttheorie, welche offensichtlich den Reflexionsbegriff auf der Ebene der faktualen Gestaltorganisation, das heißt wieder auf einer strikt begrenzten Wahrnehmungsebene festmachen möchte. Nun gibt es allerdings genügend gewichtige Gründe, Reflexion erst auf der Ebene einer lebensweltlich bezogenen Semantik und Pragmatik als gehaltvolle Reflexion zuzulassen. Offensichtlich empfinden zahlreiche Kunsttheoretiker und -kritiker ein sei es dumpfes, sei es klares Ungenügen an einer syntaktischen Verkürzung des Reflexionsbegriffes. Gerade deshalb wird Selbstreflexivität der Bildform oft (wenn auch nicht in angemessener Weise methodologisch expliziert oder begründet) systemtheoretisch als aus der syntaktischen Total-Autonomie hervorgehende Bezugsmöglichkeit auf ein ganz Anderes, Unbegrenztes, außerhalb des Bildes liegendes Unbestimmtes beschrieben. Der einzige Fehler dieser Modernität inhärenten Referenz-Theorie (die eben gerade in dieser Bezugnahme auf Irreales, auf Realitätsverneinung abstellt) ist, den Gegenstand solcher Bezugnahme als unfaßlich Hermetisches zu unterstellen, statt ihn als das alltäg-

lich Gegebene zu akzeptieren. Gerade weil die Selbstreferentialität der Bildordnung vom Referenten abgekoppelt wird, kann dieser, wie diffus auch immer, als Lebenswelt verstanden und hier im Sinne der Rhetorik als Tropologie und Topologie der Bildverwendung angesprochen werden. Wohlgemerkt: für den hier vorgeschlagenen Argumentationsgang ist es nicht notwendig, diesen Bezug als Bildkonstitution selber nachzuweisen. Es reicht, innerhalb der immanenten Argumentation modernistischer Selbstreflexivitätsbehauptung nachzuweisen, daß es kein prädominantes Argument für die Deutung des Referenten im Sinne der Hermetik gibt und es logisch äquivalent ist, diese Hermetik durch die Positivität des Realen im Sinne der konkreten Gegebenheiten (und nicht der ontologischen Spitzfindigkeit verborgener Entitäten) zu ersetzen.

Meine Argumentation bedarf keines Aufweises dieses Bezuges. Es reicht, daß die hermetische und hermeneutische Beweisführung nicht verhindern kann, an die Stelle des Hermetischen das Reale zu setzen, ohne daß an der Struktur und Logik der selbstreferentiellen Reflexivität der bildnerischen Mittel sich irgend etwas ändert. Entweder nämlich gibt es den Bezug der Syntax zur Reflexion der pragmatisch-kommunikativen Referentialität des Realen, oder es gibt ihn nicht. Gibt es ihn, dann bedeutet Reflexivität immer Relationierung der Syntax im Hinblick auf Kontexte. Gibt es ihn nicht, dann wird niemals eine Reflexivität allein auf der Basis einer syntaktischen Struktur zu begründen sein. Alle anderen Instanzen eines Nachweises einer unter Ausschaltung der Referenz vollziehbaren selbstreferentiellen Reflexivität erweisen sich dagegen als subjektivistisch. Sie sind Resultate der Projektion eines bloßen Gefühls, Geschmacks, einer Neigung oder Vorliebe. Das Hermetisch-Geheimnisvolle mag sich als ‚elementar-ästhetisches Erlebnis' zeigen, ‚in einem begrifflos-begreifenden Sehen als gegenwärtig Hier-Seiendem' erfahren lassen – solche Rede markiert den unvermeidlichen Umschlagpunkt von Kunsttheorie in Betroffenheitslyrik, die niemals kognitiv, sondern nur sentimentalisch sein kann und sich in der Regel auch nicht scheut, die so sich einzeichnenden Erfahrungen als allen Werten und Ästhetiken vorausliegende Urphänomene zu preisen, deren merkwürdige Urtümlichkeit auch eine besonders tief liegende Ethik umfassen soll, die auf dunkle Weise in den archaischen Schichten der Person gerade die Lichtgestalten zivilisatorischer Reflexivität und beispielsweise nicht die Naturgeschichte des Bösen zu begründen hat. Die Autonomie des Bildes wird in solchen Theorien zwar durchgehend als Logik der Form bestimmt, der Gegenstand des Bildes müsse aber dennoch mehr sein als diese Form (weil Kunst sonst nur ein Spiel mit Formalismen und dekorativ wäre – was natürlich die modernistische Konzeption auch dann schreckt, wenn das möglicherweise die einzige topologische Begründung der Anerkennung von Kunst heute sein mag), weshalb das Subjekt als Gegenstand des Bildes an die Stelle der Form tritt.

Es ist letztlich der Triumph des rezeptiven Subjekts (gefaßt als Gefühlswelt des frei theoretisierenden, mit sich selbst palavernden Bildbetrachters vor den Gemälden), der die Logik der Selbstreferentialität des Bildes konstituiert. Ge-

rade deshalb zeigt sich erneut, daß die Zeichen der Kunst die Werke festlegen, nicht aber die Werke die Zeichen der Kunst. Es muß gerade wegen der Banalität des Inhalts dieser These immer wieder gegen sentimentalisch-theologische Re-Sakralisierungen des Kunsterlebens gesagt werden: die selbstreferentielle Ordnung der Syntax begründet immer nur ein Medium, niemals eine Form von Signifikanz. Da aber gerade diese Ordnung das Signifikante der Kunst schlechthin zu sein hat, zeigt sich, daß die soziale, nämlich kommunikative Einrichtung der Zeichen der Kunst nur noch auf der Ebene der Form, einer rigiden Koppelung jeweils selegierter Elemente, nicht auf der abstrakten Ebene eines globalen Mediums, einer noch lose gekoppelten Bedingung für formale Operation und Organisation, sich vollzieht.

Die ‚Zeichen der Kunst' markieren eine Topographie, die sich weniger auf die formalen Generatoren systemtheoretischer Abschottung (Selbstreferentialität, Gebietsautonomie etc.) beziehen, als vielmehr auf die sozial bestimmten Codes, die nicht nur den externen, sondern auch den internen Zugang zur Kunst regeln. Das bedeutet, daß ‚Subjektivität' im Feld der Kunst ebenfalls eine soziale Tatsache ist, also vermittelt gilt und wirkt.

Das empfindende und urteilende Subjekt ist keine Naturtatsache, kein wunderbares Faktum einer positiven Ordnung vor und unterhalb jeder Genealogie, sondern eine kommunikative Konstruktion derjenige Niveaus von Codes, in denen die Autonomie der Werke habituellen Aneignungsformen typologisierter Kunstgegenstände bereits vorgängig entspricht. Die Regulierung dieser vorgängigen Bezüge zeigt, daß die ‚Immanenz der Kunst' immer eine soziale Bühne dramatisierbarer Operationen mit den Zeichen der Kunst ist. Da die ästhetischen Urteile ebensowenig wahrheitsfähig sind wie beliebige aktuelle, konkrete Empfindungen, wäre jede Theorie, die auf die Epiphanie des Singulären setzt, ein schierer Dilettantismus, der nicht ästhetische Werturteile, sondern erkenntnistheoretische Einsichten verletzt. Es geht hier nicht um ein Plädoyer gegen Metaphysik aus dem Geiste des Positivismus, der allerdings, mindestens in Gestalt des kritischen Rationalismus, über lange Zeit zu sehr verachtet und geringgeschätzt worden ist. Es geht um eine Kritik der Metaphysik, die sich selber als Erkenntnis und nicht als metaphorologisches Spiel, Fiktion und Spekulation behaupten möchte. Gerade weil die Grenzen des Kunstsystems niemals scharf gezogen werden können, gibt es kein externalisierbares Territorium, dessen Referentialität zwar festzustehen hat (als wie immer hermetische Bezugnahme auf Lebenswelt), die sich aber nur im Modus willkürlicher Singularität, als aspektualisierende Variabilität reiner Gegenstandskontingenz und willkürliche Affektion zeigen solle.

Die hermeneutische Gier nach Hermetik möchte nicht allein ubiquitär individuelle Erfahrungen und omnipotente Subjekt-Sensibilisierungen – sie möchte vor allem mit den Fluktuationen und Demarkationen innerhalb der Grenzzonenkämpfe um Geltung und Ausdruckskraft der Zeichen der Kunst nichts zu tun haben und setzt deshalb, nominell und abstrakt, unverrückbare Grenzen fest. Da aber moderne bis hin zur zeitgenössischen Kunst in nichts ande-

rem besteht als der Unmöglichkeit definitiver Grenzziehungen durch die lokkernde Praxis permanenter Grenzverschiebungen (das funktioniert auch schon auf der Ebene der Vortäuschung von Grenzverletzungen), hat die hermeneutische Hermetik dezidiert keinen möglichen gegenwärtigen Ort. Ihr Gegenstand ist vergangen, ihre Gefühle suchen eine Zukunft, die nur aus einer ortlosen Gegenwart, künftig vergangenheitslos, hervorgeht, abstrakt und ungleichzeitig im unproduktiven Sinne bleibt. Systemtheoretisch läßt sich für Fragen der Analyse der Kunst lernen, daß das soziale System der Kommunikation ‚Kunst' – und nur als kommunikatives System ist das Kunstsystem, was es offensichtlich ist: ein soziales System – nicht per se an ein weiteres kognitives System angeschlossen ist, das ‚Bewußtsein' oder ‚Erkenntnis' heißt. Auch Wahrnehmungsfragen spielen für die Kunst keine vordringliche, wenn auch gewiß eine wichtige Rolle. Ein Grund für die Methodendefizite der Kunstwissenschaft (inklusive der Kunstgeschichte) liegt darin, die die modernen Künstler vorrangig interessierenden Probleme einer vage und analogistisch verstandenen erkenntnistheoretischen Konstruktion einer Kontrolle der bildnerischen Syntax überbewertet und zum Schlüssel des Zugangs zur sozialen Vermittlung von Kunst generell ausgeweitet zu haben. Es ist kein wirkliches Problem, daß der innerpsychisch-auktoriale vom kommunikativen Diskurs der Werke und Zeichen der Kunst sich grundsätzlich unterscheidet. Aber letztlich ist nur der kommunikative Diskurs der Kunst objektivierbar.

Die Zeichen der Kunst sind keine expressiven Symbole – das zeigt schon die künstlerische Rezeption des (historisch genuinen, formal auf Anklänge der Außenwelt hin angelegten figurativen) Expressionismus, der seit Kandinsky nur noch als syntaktisch-selbstreferentieller Prozeß, nicht mehr aber als universal-utopisches menschheitsgeschichtlich-teleologisches Geschehen, also in typisch konstruktivistischer Zuspitzung in die Bildautonomie der Moderne eingegangen ist: kommunikativ und gegen die intrapsychische Selbst-Validierung der meisten seiner Autoren. Wegen der Fixierung auf den Autor als selbstherrlicher Monade ist die methodische Reflexion des kunsthistorischen Diskurses unterernährt und undurchlässig für die hier skizzierte soziokommunikative Konzeptualisierung der Zeichen der Kunst. Letztlich schottet der kunsthistorische Diskurs sich gegen radikale Erkenntiskritik ab, weil ihn seine historische Ursprungsspur dazu zu zwingen meint. Entsteht doch die Kunstgeschichte im Abschied von jeglicher radikaler Erkenntniskritik vom Typ Kants im Zusammenhang mit einer Romantik, welche die Gegebenheiten der Stoffe für den Geist generell nach dem Modell des Kunstwerks, als in die Materie eingezeichnete Konzeptualität des formenden Willens auszeichnet. Kunstgeschichte hat sich zusammen mit ihrem Gegenstand in die Vermittlung von formendem Subjekt und objektivem Geist, von Natur und Geist, immer schon verstrickt. Diese Linie läßt sich vom romantischen Verständnis des Kunstwerks über die hermeneutische Analyse der Dinge bis zur ästhetischen Theorie Adornos kontinuierlich verfolgen. Nicht nur für diese, schon für jene ist das Werk ein vermeintlicher Niederschlag der geglückten Vermittlung von Subjekt und Natur im Zei-

chen einer aufscheinenden potentiellen Versöhnung, die nicht nur Geist und Natur, sondern vor allem Wille und Form, Stoff und Arbeit, Sozietät und Individualität umgreift.

Solange für kunstwissenschaftliche Methodik das Kunstwerk in der virtuellen Aufhebung seiner Gegenständlichkeit und der rigide immanenten Enthüllung eines je singulären Theoriegehaltes besteht, so lange verbleibt Kunstwissenschaft innerhalb der romantischen Geistautonomie idealer Selbstformung ihrer Zeichen im Ausgang aus einer durch das Irrealitätsprinzip gesetzten und abgewerteten Natur. Die Undurchdringlichkeit der methodischen Reflexion der Zeichen der Kunst durch die traditionalen Organe kunstgeschichtlicher Methoden hat ihr Gegenstück zuletzt in der Abwehr einer Realität, deren hinreichende Gegebenheit immer schon von der Dimension der Ambivalenz durchsetzt ist. Eine Theorie über die notwendige Ambivalenz der Zeichen der Kunst bewährt sich in der Hinwendung zum Realen auch als Nachweis, weshalb gerade Kunst als Selbstdifferenzierung der Imagination auf die Instanz des Realen verweist: weil die vielschichtig changierende Zugangsweise zum Gegenständlichen nicht mehr im Namen eines absoluten Geistes und nicht mehr gemäß dem ontologischen Modell des entäußerten Plans sich formt, sich überhaupt nicht mehr als sich entäußernde Arbeit zeigen läßt und weil demnach auch Kunstrezeption nicht mehr nach dem Modell der Aneignung sich vollziehen kann (welche dieselbe ontologische Struktur der Entäußerung hat wie der idealistische ästhetische Wille und Plan), sondern beide nur noch im Zeichen der kommunikativen Selbstdifferenzierung eines spezifischen Diskurses und einer bestimmten Qualität von En- und Recodierungsprozessen geschehen, das heißt sich vollziehen und abspielen können: als Spiel der Zeichen der Kunst.

Insert. Künstlerische Situierung, poetisch-praktische Beispielgebung

Ulrike Gabriel

Ulrike Gabriel ist eine der Pionierinnen, mittlerweile auch prominenten Vertreterinnen einer Kunstauffassung, die entwickelte Apparate als künstlerisches Material begreift und einsetzt. Das bezieht sich auf die Geräte wie die Programmierung, also auf eine Einheit von Hardware und Software. Es geht um einen anderen Zugriff auf den die Prozesse steuernden Code. Nach zahlreichen aufwendigen Installationen im Feld digital basierter interaktiver Kunstprozesse, aber auch Studien zur künstlerischen Nutzung der Internet-Kommunikation und einem freien Zugang dazu, hat Gabriel 1999 das ‚Codelab' Berlin gegründet. Ihre Auffassung von ‚Kunst durch Medien' bezieht sich nicht nur auf die künstlerische Infrastruktur, sondern auch auf die Produktionsbedingungen, die nur kooperativ entwickelt werden können. ‚Codelab' steht deshalb in einem Geflecht von Kontakten und Kooperationen mit Einzelnen und Institutionen, behauptet sich aber bisher ohne öffentliche Förderung als selbstorganisierte Einheit – getreu der Auffassung von der Unvermeidlichkeit der mikrologischen Dispositive und Aktionspotentiale. Inhaltlich geht es um generative Systeme, die analysiert und als Material verstanden werden. Der Computer dient hierbei nicht als Werkzeug, sondern wird begriffen als ein Medium. Es geht auch nicht um Interfaces in erster Linie, sondern die Kräfte, Logistiken, Entscheidungen, Algorithmen, Befehlssysteme, die hinter den Oberflächen wirken und die sich weiterhin dem Zugriff zu entziehen bemühen – bis weit hinein in Informatiker-Kreise. Ulrike Gabriel äußert sich zu Problem und Anspruch ihres Anliegens wie folgt: „Dabei sind nicht ‚Multiple Medien' von Interesse, die nur Variationen von Displayformen sind, sondern das, was dahinter steht. Man kann sie als Material auf die Elektronik reduzieren und dann natürlich auf die Software, die diese Elektronik steuert. Ein konsequenter Schritt daraus ist, daß der Künstler Hardware und Software auch begreift, sie im wortwörtlichen Sinne anfaßt und versteht, um sie frei einzusetzen. Er ist gleichzeitig ein Ingenieur. Wenn man ganz tief ansetzt, um das Material zu definieren, z. B. als Programmierung, schließt dieses Material automatisch die Displays aller programmierbaren Applikationen ein. Das Interesse verschiebt sich. Ein weiterer aus der Geschichte heraus konsequenter Schritt ist es, diesen Prozeß auch zu untersuchen."[9]

---

[9] Ulrike Gabriel, in: Interview mit Ulrike Gabriel, in: netzspannung. org/journal. Das Magazin für mediale Inszenierung und intermediale Forschung/Zeitschrift der Internet-Plattform ‚netzspannung.org', Printversion, hrsg. von der GMD/Gesellschaft



Ulrike Gabriel, Perceptual Arena/Space Paradox Interactive Environment, 1993 (Artlab Tokio); Raumsituation mit den zwei Ebenen: Beobachtung und Beobachtung der Beobachtung

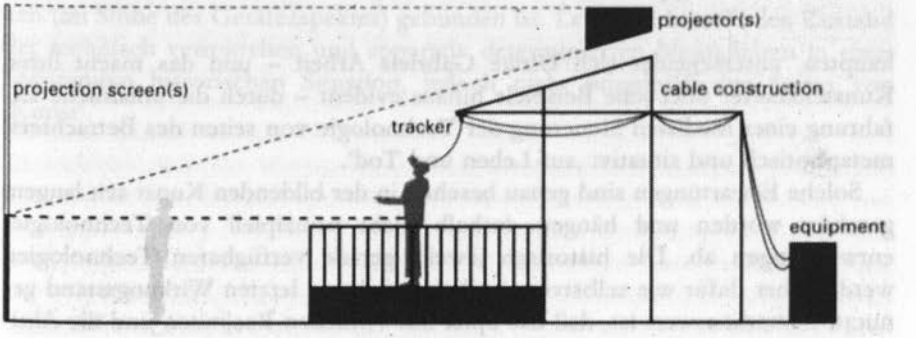
Ihre Arbeit ‚perceptual arena' ist zu Beginn der neunziger Jahre im Canon Art Lab in Tokyo in einer damals letztgültigen Version entwickelt und dort 1993 auch ausgestellt worden. Es geht hierbei um technologisch expandierte und elektronisch vermittelte ästhetische Erfahrung, bestimmende Aktionen des Betrachters, um Beobachtung, eine erweiterte Wahrnehmung der Beobachtung sowie um Effekte eines lokalen Handelns im globalen Datenraum. Diese ältere, beispielgebende Arbeit, die seit damals herausragt aus der Menge gleichartiger ästhetischer Bemühungen um die Inszenierung/Ermöglichung eines gewandelten Standorts und Aktionsraums des Kunstbetrachters, darf stellvertretend für die Qualität auch der späteren Werke Ulrike Gabriels stehen.

In der VR-Installation ‚perceptual arena' geht es um die in den letzten Jahren weitherum geradezu obsessiv angesprochene Aktivierung des Körpers. Leitend ist die Auffassung, daß es keinen objektiven Betrachter gibt. Ein immersives environment eröffnet unbegrenzte multidimensionale Räume, eine Bühne simultaner, multipler Weltperspektiven, von inszenierten Standorten, die in Raum und Zeit dem individuellen Gesichtspunkt verbunden sind, die Wahrnehmungen und demnach auch Interpretationen verändern. Der visualisierte Datenraum – figurative Grundeinheit: ein 4-Seiten-Polygon – wird gesteuert durch die Wahrnehmung, genauer: die Aufmerksamkeit. Die polygonale Bildstruktur, die sich aus einfachen technischen Überlegungen zu den Rechnerkapazitäten ergeben hat, erinnert dennoch an die Ikonographie des Kristallinen seit Bruno Taut und Paul Klee. Das ist zwar nicht beabsichtigt, aber auch nicht irreführend. Die Vision einer befreiten Ordnung ist jedenfalls in solcher Tradition an die menschliche Handlung gebunden, in der nur Intensität Existenz erzeugt. Was nicht ins Auge genommen wird, stirbt und verschwindet nach einer gewissen Zeit. Die je aktuale Wahrnehmung beeinflußt die Formen der Historisierung und zugleich die Nähe zur Unvorhersehbarkeit des Kommenden. Der Datenhandschuh greift Polygone und transportiert sie ins Gesichtsfeld des Betrachters. Lokales Handeln statt unbewegter Beobachtung. Der Körpersinn macht Erfahrungen, die sich nicht unmittelbar beobachten lassen und die sich auch der kognitiven Automatisierung tendenziell entziehen. Das ist der eine Pol. Der andere: Beobachtung und Selbstbeobachtung müssen gleichzeitig möglich sein. Sehen schafft sich im Sehen selber durch ständigen Wechsel. Es gibt keine Wiederholungen. Je intensiver die Aufmerksamkeit, um so schneller wechselt die graphische Struktur/Figur. Solche Inszenierung und Aktivierung des Betrachters steht im Zentrum der künstlerischen, aber auch der kunsttheoretischen Transformation neuer ‚interaktiver' Technologien. Unübersehbar wird an Kunst hierbei gekoppelt, wozu auch gewöhnliches Erleben, Unterhaltung und Spekaktel reichen, nämlich Selbstwahrnehmung und Reflexion der Wahrnehmungen. Von Kunstwerken, die nur formal solches betreiben und be-

---

für Mathematik und Datenverarbeitung, Institut für Medienkommunikation, St. Augustin, issue 04/2001, S. 06.





Ulrike Gabriel, Perceptual Arena/Space Paradox Interactive Environment, 1993 (Artlab Tokio); Aufnahme der Akteurin; Raumperspektivisches Diagramm



Ulrike Gabriel, Perceptual Arena/Space Paradox Interactive Environment, 1993 (Artlab Tokio); Projektionsbilder (Polygone), die durch die Aufmerksamkeit des Betrachters gesteuert werden. Sie weisen, ob absichtlich oder nicht, Struktur und Gestalt des Kristallinen auf, wie sie für die einschlägigen Utopien der Moderne (u. a. Bruno Taut, Paul Klee, Hermann Finsterlin, Paul Camenisch) kennzeichnend sind

haupten, unterscheidet sich Ulrike Gabriels Arbeit – und das macht ihren Kunstcharakter über jene Beispiele hinaus evident – durch die inhaltliche Erfahrung einer medialen Steuerung der Technologie von seiten des Betrachters, metaphorisch und situativ: ‚auf Leben und Tod'.

Solche Erwartungen sind genau besehen in der bildenden Kunst seit langem geschürt worden und hängen deshalb nicht prinzipiell von Technologieentwicklungen ab. Die historisch jeweils gerade verfügbaren Technologien werden aber dafür wie selbstverständlich auf ihrem letzten Wirkungsstand genutzt. Bemerkenswert ist, daß das Spiel mit virtuellen Realitäten und die Aktivierung des Betrachters deshalb so populär sind, weil die Konstruktivität projizierter fiktionaler Erlebnisse/immersiver Environments den normalen Wahrnehmungsmechanismen auf verblüffende Weise entgegenkommt. Medientheoretisch brisant ist an solcher Arbeit, daß der Anspruch und die Einlösung der Kunst nicht über eine technologische oder physikalische Definierung des Mediums erfolgen kann, sondern über die Bearbeitungsintensität von Fragestel-



Ulrike Gabriel, Perceptual Arena/Space Paradox Interactive Environment, 1993 (Artlab Tokio); Projektionsbilder (Polygone), die durch die Aufmerksamkeit des Betrachters gesteuert werden

lungen, deren Thematik überhaupt nicht notwendig an Apparate und Techniken (im Sinne des Geräteaspektes) gebunden ist. Letzteres betrifft den Zustand der technisch vermittelten und apparativ determinierten Mentalitäten in einer bestimmten historischen Situation, jedoch nicht prinzipiell den Status von ‚Kunst'.

3 Zu einigen mehr oder weniger einleuchtenden Weisen, wie das Wort oder der Begriff ‚Medium' im Hinblick auf Kunst und anderes benutzt wird

Zwei methodische Bemerkungen vorweg. Es ist legitim und nicht selten lehrreich, negatives Lernen zu praktizieren, Abgrenzungen und Verwerfungen zu formulieren. Das ist das eine. Das andere bezieht sich auf die Schwierigkeiten, die gewisse Verlockungen gerade im Kunstbereich mit sich bringen, neue Phänomene nicht nur durch neue Worte oder Begriffe zu benennen, sondern diese auf eine nur postulierte Revision bisheriger Kategorien und Erscheinungen auszudehnen. Die durch den für diese Sparte generell charakteristischen Innovationsdruck unvermeidlich erzwungene Behauptung eines Neuen verführt dazu, durch einen Begriff ein Phänomen zu unterstellen, das auf beide Seiten hin den Blick auf Kontinuitäten zu verlieren droht: die der Phänomene wie die der kategorialen Konzepte. Es erscheint dann als Bestimmung von ‚Medium', was gerade nicht dieses schlechthin zu charakterisieren vermag, sondern nur eine spezifische zeitgenössische Ausprägung. Erscheinungsformen und Kategorien ersetzen sich wechselseitig, wodurch natürlich zunächst eine Evidenz hergestellt wird, da es sich um ein exklusives Wechselverhältnis handelt. Die erzeugte Evidenz hängt aber einzig davon ab, daß keine externe Referenz mehr in Betracht gezogen wird. Man nimmt also für etwas Substantielles, was nur ein Akzidens, eine in Einzelmomenten vollzogene Umwertung bestimmer Attribute ist. Begriffe tendieren eben zu abstrakten Verallgemeinerungen vor allem dort, wo sie sich an ein reizvoll neues Phänomenfeld anschließen, für das neuartige Inhaltsregister mobilisiert werden, die insgesamt auf eine Teilhabe an der bisher noch fernliegenden Technokultur hinauslaufen: virtuelle Realitäten, Interaktivität, Cyberspace, Techno-Imaginäres.

Im Feld der Kunst tendiert eine neologistische Semantik nicht selten dazu, Bedingtheiten und Entwicklungslinien zugunsten epiphanatischer Selbstsetzungen in einem traditionslosen Raum zurückzustellen. Das entspricht dem umgekehrten Verfahren einer konventionellen Kunstgeschichte, über bereits erprobte Begriffe möglichst immer Kontinuitäten zu behaupten, wo wirkliche Brüche sich abspielen. Die reflexive Stärkung der Traditionalismen umschreibt einen Theorietypus, dem die rhetorisch nicht selten virtuos mit Neukonstruktionen spielende ‚Kunstkritik' kontrastiert, die in Tat und Wahrheit ja meist das ist, als was sie sich geriert: Kunstpropaganda. Letztere hat natürlich den se-

mantischen Mehrwert einer engagierten Zeitgenossenschaft prinzipiell auf ihrer Seite, denn sie weiß sich im Einklang mit zahlreichen in Manifesten erprobten Theoremen und Ideologemen, die diesen Typus der Reflexion stärker in die Praktik der Kunst zu integrieren vermögen als die akademisch distanzierte Darstellung mit Blick auf eine bereits stark konturierte, möglicherweise gar abgeschlossene Geschichte. Man sollte also bei den folgenden, ohnehin verknappten und deshalb exemplarisch beanspruchten Betrachtungen diese rhetorische Meta-Perspektive einer Konkurrenz zwischen Geschichtsschreibung und Propaganda, distanzierter Theoriereflexion und engagierter Theoriepraktik im Auge behalten. Zum zeitgenössischen Phänomenfeld gehört offenkundig eine Vervielfachung der Aktivitäten in Personalunionen, denen man noch vor kurzem wenig Glaubwürdigkeit in keiner Richtung zugeschrieben hätte. Man muß gewiß nicht jede Behauptung über ‚Philosophenkünstler' und Künstlerphilosophen, Theorieperformer und Ausstellungskünstler, Kuratorendenker und Aktivismusartisten etc. ernst nehmen, aber es gibt doch zunehmend ernsthafte Hybride und Fluktuierungen über eingeschliffene Spartengrenzen hinweg, auch wenn oft auf den auratischen Namen einer Person zurückgebogen wird, was in diesem Prozeß eine kooperative Künstlerpraktik, Organisation einer notwendigerweise kollektiven Intelligenz, virtuelle Gesamtarbeit zeigt. Exemplarisch für die in einer Person vereinbare Multiplizität der Rollen des Künstlers, Kurators, Theoretikers, des Aktivisten, Vermittlers und Historiographen der avancierten Gegenwart sei Peter Weibel genannt. Ihn als Gesamtkunstwerk seiner selbst zu betrachten wäre ein Fehler, würde man doch die organisatorischen Vernetzungen in diverse Kollektive hinein, damit auch die Fähigkeiten des avancierten Managements unterschätzen. Auch wäre verfehlt, vom Ideal wohlbekannter, neu erstehender Enzyklopädie zu reden, würde man dann doch das Begehren nach Beschleunigung und Aktivierung verfehlen, das Theorie und Praktik Weibels so stark steuert. Interessanter ist ein anderer Punkt. Daß die Bildung von Theorie und die Kuratorfunktion mit einer Kompetenz und nicht nur einer offensichtlichen Wirkung sich vollzieht, die man früheren Künstlertheorien in dieser Weise nicht zugestanden hätte. Zwar ist für einen Kenner die idiosynkratische Dimension der Theorien Weibels offensichtlich – und es ist von mir auch einiges dazu gesagt worden –, aber man versteht das Phänomen in dem hier skizzierten Zuschnitt nur, wenn man von einer ganz anderen Kompetenz der Theorie ausgeht als beispielsweise noch bei Joseph Beuys, der eigentlich immer nur die virtuose Artistik eines redegewandten Universaldilettanten mit dem Subtext offensichtlicher Inkompetenz in zahlreichen Belangen zu geben vermochte.

‚Medium' bedeutet, um zum Begrifflichen zurückzukommen, grundsätzlich nichts anderes als ‚Vermittlung' oder ‚Mittel' mit dem Akzent auf den Werkzeugen, die solches ermöglichen. Daß immer nur Unterschiedenes und Herausgelöstes, also Vereinzeltes vermittelt wird, ist zunächst als unterschiedslos jederzeit sich realisierende Funktion von ‚Medium' zu werten. Diese Leistung besteht nicht in der Konkretisierung, auch wenn jede mediale Leistung immer

nur als konkretisierte vorliegt und innerhalb der Konkretisierung Unterscheidungen getroffen werden müssen, damit ‚Medium' als materialisierte Leistung überhaupt kommuniziert werden kann. Die landläufig verbreiteten Gebrauchsweisen des Wortes ‚Medium' werfen ein angemessenes Licht auf den Sachverhalt: Tischrücken, Geister beschwören, die Toten sprechen lassen. Die Verstorbenen anzurufen bedeutet, die Anwesenden zum Medium ihrer Redemöglichkeiten zu machen. Es ist die Konzentration auf dieses Mittel – Schweigen, gebanntes Sich-Ausrichten auf eine möglichst plastisch werdende Erinnerung, seismisches oder osmotisches Öffnen der Poren, die frühe Präsenz des Abwesenden melden usw. –, welche den Vollzug ermöglicht. Ob er sich parapsychologisch oder autosuggestiv abspielt, tut der zwingenden Logik des medialen Arrangements, dem Bewußtsein, Medium zu sein und zu nutzen, keinerlei Abbruch.

Medium ist eine Reflexionsfigur.[10] Die mediale Rede adressiert sich nicht nur an einen Adressaten, sondern auch an den Redner zurück. Sie entspricht der Rückwendung des Codes auf sich selber, ist metasprachlich und eröffnet über die poetische Funktion eine Differenzierung des Zeichenrepertoires. Ob ein Medium immer ein Medium der Kommunikation ist, darf deshalb bezweifelt werden, weil die Unvermeidlichkeit zu kommunzieren keineswegs bedeutet, daß ein Medium nur in seiner Leistung als ‚Mittleres' oder ‚Mittler' wahrgenommen wird. Die Intentionen können ganz verschiedene sein, und im Falle der Kunst ist offenkundig das Hauptziel nicht eine Transformation von Wahrnehmung in Kommunikation. Formal sind unter ‚Medium' verschiedene Gradationen und Skalierungen, aber auch technische Funktionen und Angaben zur Trägersubstanz für physikalische Prozesse befaßt. Letztere artikulieren als Medium eine sinnen- oder kanalspezifische Kontaktmaterie, die in ein Interface mündet. So ist Luft das Medium akustischer Schallwellen, die auf dem auditiven Kanal eine Schnittstelle zwischen produzierten Datenmengen und einem biologischen Organ, dem Gehör des Menschen, darstellen. Materialisierte Eigenheiten im Rahmen der allgemeinen Gesetze der Natur bilden von beiden Seiten her Bedingungen für die Materialisierung eines solchen Interface.

Man bezeichnet als ‚Medium' ohne weitere Einschränkung auch das technische Instrument zum Zwecke einer vorrangig, aber nicht ausschließlich sozialen Kommunikation. Das äußert sich nicht nur in apparativ funktionierenden Gerätschaften wie Fernseh-Apparat, Telefon oder Buch, sondern auch als Generierung von Zeichenketten, die Symbole prozessieren. Die schon erwähnte volksetymologische Verwendung von ‚Medium' bezeichnet magisch affizierbare Personen, die mit einem Jenseits Kontakt aufzunehmen vermögen. Die digitale Telepräsenz in der Weltsynchrongesellschaft stellt eine technologisch erweiterte und perfektionierte Fortsetzung des Geistersehens und der Telepathie

[10] Vgl. Michael Wilhelm Funken, Jenaer Vor-Sätze zu einer künftigen Multimedia-Philosophie, Würzburg 1996, S. 47 f.

dar, was im übrigen seit Bells und Edisons Zeiten nicht nur in Utopien der Verdrahtung, Verschaltung und Vernetzung, sondern auch damit korrelierenden und gleichartigen pathologischen Szenarien – Manipulation des Gehirns durch sich einschaltende fremde Mächte, Stimmenhören, elektrische Fremd-Programmierung etc. – in dieser Weise geäußert worden ist. Abgesehen von den bemerkenswerten nachrichtenphilosophischen Implikationen, die eine ubiquitäre und gleichförmige Telepräsenz aller an allen möglichen Orten mit sich bringt. Weitere Nuancierungen betreffen die grammatikalische Lage von Verben zwischen Passivum und Aktivum (‚sich läutern' beispielsweise) sowie eine mittlere Stufe auf einer Skala, die in punktuellen Bezeichnungen bestimmte Zustände permanenter Übergänge benennen, die nicht eindeutig festgelegt werden können, z. B. eine mittlere Hemdgröße, ‚Medium', oder einen bestimmten Grad der Durchgebratenheit eines Fleisches.

Es ist ein leichtes zu verstehen, weshalb die Kunst – noch indexiert als ‚mechanische Kunst', also Handwerk – im Christentum für Zwecke der Geist-Übertragung mediatisiert worden ist. Die intermittierende Vermittlung der Symbole ist, materialisiert als Kirchenportal, nichts anderes als Geistersprache. Diese Geist-Übertragung bildet eine metaphysische, auch durch die Bilderkriege und ihre Theorien nicht wirklich kontrollierte Grundlage für die symbolpolitischen Unterweisungen, mit denen das Medium der Botschaften an ein konventionales Zeichenrepertoire gebunden worden ist, das trotz aller subsidiären Inanspruchnahmen nie gänzlich ihre Fundierung in einer transzendenten Referenz auf das Absolute verleugnen konnte. Kunst war demnach immer eine riskante Sparte, weil die Darstellung dieser transzendenten Referenzen durch geringfügige Verschiebungen auch dazu verführen kann, sie dem internen Interesse vorbehaltlos unterzuordnen oder sie in dessen Dienst zu stellen. Nichts anderes ist denn auch im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit geschehen. Man kann die Emanzipation der Kunst von der Bevormundung durch die Religion nicht allein als einen sozialen Konflikt oder eine Bewegung der Säkularisierung verstehen, sondern muß sie auch als eine Radikalisierung dieser notwendig die symbolisch-instrumentelle Vermittlung steuernden Grundierung in einem Medium des Absoluten betrachten.

Die Emanzipation der Kunst zieht daraus nur eine bestimmte Konsequenz. Sie läuft darauf hinaus, die transzendenten Referenzen nur noch für die eigenen Belange in Anspruch zu nehmen und von einem Erkenntnisobjekt eigener Art, dem ästhetisch Numinosen, dem kunstvoll Erhabenen, kurzum, einer epistemologisch (irrtümlichen und selbstverblendeten, jedenfalls:) verfestigten Binnen-Autonomie der Kunst auszugehen. Diese medientheoretische Betrachtungsweise hat den Vorteil, den Konflikt als eine Realisierung interner Entwicklungslinien und nicht so sehr als durch äußere Konfliktpotentiale herbeigeführten Bruch zu verstehen. Natürlich trägt letzterem vor allem die begriffliche Regulierung der neuzeitlichen Kunst Rechnung, die bekanntlich erst da beginnt, wo die theologische Anleitung der Aussagen endet, die ja nichts anders als eine Reduktion des Ausdrucksrepertoires auf strikt überwachte, kanonisch

abgezählte und abschließend festgelegte Symbolvermittlung bedeutet hat. Trotz der notwendigen begrifflichen Differenzierung zwischen mechanischer und freier Kunst hat die hier vorgeschlagene Betrachtungsweise den Vorteil, die internen Kontinuitäten einer ‚langen Dauer' unter übergeordneten Gesichtspunkten einer Modellierung von Imagination zu thematisieren, zu der die visuelle Erfindung von Symbolvermittlung ebenso gehört wie eine autonomisierte Einbildungskraft. Der Unterschied ist also ein funktionaler, kein territorialer. Spätestens auf der Ebene der Materialisierung der Medialitäten hätten sich mittelalterliche Handwerker und neuzeitliche Künstler kompetent und in einer Kommunikation von gleich zu gleich unterhalten können.

Es scheint demnach gerade das mediale Bewußtsein ihrer selbst gewesen zu sein, was eine Kontinuität der Imagination von der Regulierung des Bildhandwerks bis zur Selbst-Missionierung der freien Kunst ermöglicht hat. Umgekehrt bedeutet das, daß auch eine vom referentiellen Symboldienst befreite Kunst nicht beliebig referenzlos wird, sondern in der Bezeichnung ihrer Mediatisierungsgeschichte deutlich benennbare Spuren eingezeichneter Referenzanstrengungen abarbeitet. Der Status einer theoretischen Erörterung der bildgewordenen Imagination kommt der mittelalterlichen Bilderproduktion ebenso zu wie der neuzeitlichen Kunst-Konzeption. Gerade im 19. Jahrhundert radikalisiert sich – allerdings vorwiegend individuell – eine Anstrengung quasi-neureligiöser Referenzbildung, die mit der Autonomie des künstlerischen Erkenntnisanspruchs eine transzendente Referentialität beansprucht, die offenkundig keineswegs immer eine Fortsetzung oder Wiederaufnahme religiöser Motive oder Bildformen bewirken soll. In der transzendenten Referenz der Bilder schreibt sie eine Möglichkeit der Mediatisierung fort, die gerade im Mittelalter, wenn auch in wesentlich kollektiverem Zuschnitt, gut etabliert gewesen ist. Das gilt ausdrücklich für alle eine neue geistige, jenseitige, substantiell erschlossene Welt in, als und durch Kunst suchenden ‚Gründerväter der Moderne', für Cézanne, van Gogh, Gauguin ganz explizit und theoretisch durch sie selbst benannt. Auch die einen direkten Rückgriff auf vorneuzeitliche Bildfunktionen propagierenden Kunstströmungen von den Nazarenern über die Präraffaeliten bis zu Redon, Rouault, Whistler und, allgemein, art nouveau und Symbolismus stehen nicht generell unter dem Verdacht, formal nicht auf der Höhe der avantgardistisch zugespitzten Zeitanforderungen zu stehen. Das sieht für populäre Frömmigkeit allerdings anders aus. Eine weitere, gleichartige Ausgrenzungsfigur des auf den Kult des Präsentischen ausgerichteten (Monströses als Erhabenes ausgebenden), avantgarde-fixiert Innovationen suchenden künstlerischen Denkens, Prototypik einer angeblich vorurteilslosen Gegenwärtigkeit, war die Salonmalerei, gewiß ein weltliches Pendant zur religiösen Andachtsmalerei, beide unter dem Verdacht stehend, Kunst nicht als Anstrengung zum Verstehen des ‚Jetzt' anerkennen zu wollen.[11]

[11] Vgl. z. B. „Ich male für fromme Gemüter". Aspekte der religiösen Schweizer Kunst

Im theologisch artikulierten Medienkonzept des Christentums gibt es deshalb seit den Gründerzeiten und Kirchenvätern nicht nur eine vielgliedrige Erörterung der ästhetischen Wirkung von Medien, sondern darin auch eine Logik, die transzendente Referentialitäten zwar durch religiöse, sanktioniert richtige Unterweisung zu bannen sucht, aber keineswegs deren schillernde und wechselnde Besetzungen zu verbergen vermag. Gerade das Oszillieren der Geister bestimmt die Aktualisierung von in verschiedenen Richtungen offenen Medialisierungen. Es wundert also nicht, daß man zur Erhellung des Sachverhaltes und möglicher Konsequenzen mit Gewinn auf Augustinus zurückgreifen kann. Vorrangiges Medium sind natürlich die Engel.[12] Sie sind aber nur die attributiv am klarsten ausgearbeiteten Mittler. Als Wesen dieser Zwischenwelt haben sie grundsätzlich eine ähnliche Funktion wie die Kunst. Der Unterschied ist ja nicht ontologisch, sondern teleologisch: Die Schöpfung ist nach unterschiedlichen Zwecken eingerichtet. Begabungen und Eigenschaften sind singulär und differentiell, sie berechtigen zu ihrer Nutzung im Rahmen der Glaubensordnung. Die besondere künstlerische Begabung ist entsprechend die Rechtfertigung der Kunst. Über die Fähigkeit dazu zu verfügen ist schon eine Gnade. Sie zu nutzen ist also nichts weiter als die Mediatisierung einer von Gott gegebenen Befähigung, die ihrerseits eine Mediatisierung transzendenter Zwecksetzungen ist. Deshalb ist auch alle Kunst Handwerk und nicht Offenbarung einer eigenen, höheren Welt.

Semiotisch beinhaltet die auktoriale christliche Medientheorie die Auffassung, daß alle Zeichen symbolisch sind, Instrumente, die auf anderes verweisen. Auch für ikonische Zeichen würde das gelten. Es wäre ihnen also keinerlei Überlegenheit, kein Eigenwert zuzuschreiben oder gar von einer Evolution der Stile auszugehen, innerhalb der die visuell die Natürlichkeit der Erscheinungswelt imitierende Darstellung einen höheren Rang einzunehmen hätte. Das Ikonische wäre ein Grenzfall des Symbolischen, aber an der inneren Seite der Grenze befindlich. Alles, was eingebildet oder imaginiert werden kann, ist nur

---

im 19. Jahrhundert, Kat. Kunstmuseum Luzern 1985; für die im Zeichen einer dezidierten Umwertung des Monströsen sich artikulierende Kritik am Diskurs des Erhabenen seit Jean-François Lyotard vgl. Felix Philipp Ingold, Das Quadrat in der Wüste oder Von der Monstrosität des abstrakten Kunstdings, in: Lab. Jahrbuch 2002 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 2002.

[12] Michel Serres hat von dieser Perspektive her eine angelologische Kommunikationstheorie aufgebaut; vgl. Michel Serres, Die Legende der Engel, Frankfurt a. M. 1995; Vladimir Jankélévitch bezeichnet den Menschen als ‚ange-bête', ‚être-moyen', ‚créature de l'entre-deux' und beschreibt das Mediale der Anthropologie ganz in der Tradition dieser augustinischen Denkfigur. Vgl.Vladimir Jankélévitch, L'imprescriptible. Pardonner? Dans l'honneur et la dignité, Paris 1986; ders. La Présence lointaine, Paris 1983; ders. Le Paradoxe de la morale, Paris 1981; ders., Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 3 Bde., Paris 1980 (t 1. La manière et l'occasion; t. 2 La méconnaissance – le malentendu; t. 3. La volonté de savoir); vgl. außerdem: Michel Serres, La communication, Paris 1976; ders., Der Parasit, Frankfurt a. M. 1987.

als Analogie gültige Vorstellung, Mittel eben zum Behelf einer Stärkung der Unterweisung, aber ohne jede Autonomie und Eigenwert. Die Übermittlung der Gottes- oder Geistersprache untersuchte Augustinus als eine Frage der Medialisierung. Wer oder was konnte dazu in der Lage sein, eine Verbindung zwischen zwei heterogenen Welten herzustellen, die zwar nicht in exklusiver Opposition, aber doch als Kippfigur zueinander standen. Was im langen Verlauf der Heilsgeschichte ein gutes Ende nehmen wird, das kann aktual eben noch nicht Ausdruck des gelingenden Guten, sondern wird in den Tatbestand des Defizitären, von Mangel und Negativität eingespannt sein. Wer kann zwischen der unsterblichen Welt des theologisch Vollkommenen und dem unvollkommenen, fragmentierten, zerbrechlichen, sündigen, zunächst ohne Heil dahinvegetierenden Irdischen wirklich kommunizieren und wahrhaftig vermitteln, Botschaften überbringen in eine Welt, die den einzigen Vorteil hat, ihren Mangel als Chance eines Zugangs zum Transzendenten zu denken? Natürlich die Engel. Bloß, wie Augustinus scharfsinnig erörtert, nicht alle oder beliebige Engel, erst recht nicht die guten, sondern nur die bösen Engel. Die guten Engel nämlich vermögen nicht ins Irdische einzuwirken. Augustinus denkt das Problem des Mediums in Gestalt des Homologen, sinnlich Affinen mit einem hohen Ikonizitätsgrad. Diejenigen, die etwas übermitteln, müssen etwas gemein haben nicht nur mit der Sphäre, die ihnen eine Botschaft aufträgt, sondern mehr noch mit derjenigen, an welche die Botschaft adressiert ist und für die sie verständlich werden soll.

Vermittelt werden kann nur, wenn Bezüge zwischen dem, was vermittelt wird, existieren. Das schränkt die Wahl derjenigen Sorte der Engel ein, die für diese Aufgabe in Frage kommen. Die guten Engel können aus offenkundigen Gründen dieses nicht leisten. Da eine substantiell derartig überlegene, ja in letzter Instanz unvergleichliche, höchstrangige Nachricht zu übermitteln ist, muß diese auf das Niveau eines Adressaten transformiert werden, der ontologisch beschränkt und defizitär ist. Wie immer muß der Übersetzer auch hier die Sprache, in die ein Sachverhalt zu übersetzen ist, noch besser können als die Ausgangssprache. Er muß mit ihr vertraut, also ‚native speaker' sein. Die guten Engel sind aber keine ‚native speaker', sondern privilegiert reine, lichtvolle, unverseuchte Medien der Enthüllung des Transzendenten. Also können nur die bösen Engel, die es natürlich genauso in der Hierarchie der Engel gibt, diese Aufgabe übernehmen, denn sie kennen sich in der ‚Zielsprache' wie in der Ausgangssprache aus. Nur die bösen, nicht die guten Engel sind mögliche Bewohner zweier entgegengesetzter Welten, die durch Mediatisierungen miteinander verkoppelt werden sollen. Die guten Engel können von Natur aus nicht zwischen den elenden Sterblichen und den, wie Augustinus schreibt, ‚seligen Unsterblichen' vermitteln. Nur die bösen Engel sind medienfähig, auf ihrem Kanal wird vorzugsweise gesendet. Sie sind Bewohner beider Welten und können den Menschen ihr besseres Teil, das Streben nach Glückseligkeit, vermitteln. Sie sind befähigte Götterboten und zugleich empathiefähig für sterbliche Geschöpfe. Die Seligkeit und Unsterblichkeit hindert die guten Engel an

einer solchen Tätigkeit. Sie können als die Wesen, die sie sind, nicht zu ganz anderen, entgegengesetzten Wesen sprechen.

Das bedeutet ganz allgemein auch, daß das Medium der Medien immer als gemischt, unrein, durchsetzt, in labilem Gleichgewicht befindlich gedacht werden muß.[13] Nicht zufällig bietet sich die Kunst als Sphäre des dämonisch Affizierbaren in beiden Richtungen, Transzendenz und Hinfälligkeit, Erkenntnis des Absoluten und Temporalisierung des Ephemeren an. In ihr erscheint die Transzendenz selber als Figur der Relativierung. Sie ist die Differenz, durch die in ihr das Transzendente als anderes zu erscheinen vermag. Und wie die bösen Engel wird sie von der Warte des unverbrüchlich positivierten Absoluten aus als Figur des Verrats und Sakrilegs gehandelt. Ihre mediale Ausstattung ist ohne diese Unsicherheit nicht möglich. Die Medio-Sphäre der Kunst lebt von einer Rhetorik des Verrats. Insofern ist die radikale Moderne, formuliert als eine signifikante Entkoppelung von Zeichen und Bedeutungen[14], nicht ein singulärer Tatbestand oder ein Modell in Konkurrenz zu anderen, sondern eine explizite und zugespitzte Verdeutlichung einer generellen medialen Grundlage der Künste. Die Autonomie der modernen Kunst ist nichts anderes als das medial differenzierte Bekenntnis zu den bösen Engeln. Das ist schon eine Grundlage der romanischen Kirchenportale gewesen. Aber aus ihnen spricht noch eine ungebrochene Stimme, die um die Inkorporiertheit der Erleuchtung und die Abweisung des Verrats weiß.

Die Medienleistung der Kunst besteht in der stetig erweiterten Nutzung des Unreinen, seiner Verdichtungen, Ausfransungen, Re-Kombinationen. Sie vertritt das Prinzip des Bösen, das in der Figur der Verausgabung, von Verfehmung und Verschwendung[15] am reinsten formuliert ist, ohne gegen die Instrumentalisierungen einer Gegenwelt der Ökonomie der Anti-Ökonomie, der Zwecke der Zwecküberwindung, der Didaktisierung des Maßlosen und dergleichen mehr prinzipiell gefeit zu sein. Ihr Prinzip ist, worum sie immer wieder kämpft. Vor diesem Hintergrund bieten sich begriffliche Orientierungen an, die in einem merkwürdigen Kontrast stehen zu einem zeitgenössischen Gebrauch von Wörtern wie ‚Medienkunst', ‚Meisterwerke medialer Kunst' und dergleichen mehr.

Auch wenn man den publizistischen Zweck vieler dieser Benennungen und auch die Tatsache in Rechnung stellt, daß die Bezeichnungen nicht in einem

---

[13] ‚Labile Ordnungen' war der treffende Titel der ‚Interface 3', die 1995 in Hamburg veranstaltet wurde und sich mit dem aktuellen, auch technologischen Kontext dieses Motivs befaßte; vgl. Klaus Peter Dencker (Hrsg.), INTERFACE 3: Labile Ordnungen. Netze denken – Kunst verkehren – Verbindlichkeiten, Hamburg 1997.

[14] Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Referenzsysteme von Bild und Bildtheorie, in: Birgit Recki/Lambert Wiesing (Hrsg.), Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München 1997.

[15] Vgl. dazu die maßgebenden Schriften von Georges Bataille, z. B.: Georges Bataille, Der heilige Eros, Frankfurt a. M. u. a. 1974; ders., Die Tränen des Eros, München 1981; ders., Das theoretische Werk. Die Aufhebung der Ökonomie, München 1975.

wissenschaftlichen Zusammenhang, sondern in Ausstellungsankündigungen, also im Register der Werbung oder Produkteanpreisung sich profiliert und durchgesetzt haben, so ist das kategoriale Profil doch fatal geprägt von einer Verkennung der medialen und medientheoretischen Leistungen der Kunst. Es ist eine Bezeichnung, die sich nicht anders versteht als ‚Porträt', ‚arte informale', ‚pop art', ‚Expressionismus', ‚Videokunst' oder irgend etwas in dieser Art. Es geht hier nicht um Polemik. Die läge allerdings eher auf der Seite derer, die die Mediosphäre der Kunst derart verkennen, daß sie vom Überdauern des Kunstwerks unspezifisch ausgehen, um einige technische Eigenheiten einer rezenten Gattung von Werken mit dem Epitheton oder Privileg der ‚Medienkunst' auszustatten und damit auf Untergruppen von Klassifikationen zu verschieben, was eine strukturelle Leistung des gesamten Feldes ist. Es handelt sich hierbei um eine attributive Erschleichung einer Substanzvermutung, die in sich keinerlei Begründung hat. Ich benutze hier dennoch nicht die Gelegenheit zu einer Gegenpolemik, wenn auch die adressierten Hinweise einer gewissen Schärfe nicht entbehren können.

Ein prominentes Beispiel für einen verstellenden Begriffsgebrauch liefern die für das ‚Zentrum für Kunst- und Medientechnologie' (ZKM) sowie das ‚Medienmuseum' in Karlsruhe Verantwortlichen. Ich pointierte dieses Beispiel hier, stellvertretend für alle sich zum Vergleich weiterhin anbietenden Exempel, weil es sich um die nach der Hochschule für Gestaltung in Ulm prominenteste Neugründung und die erste wesentliche kunstpädagogische Reaktion auf die globalen Technisierungsschübe der 1990er Jahre handelt. Diese Reaktion, zugleich Ausdruck eines reformatorischen Konzepts vor dem Hintergrund der (ent)sprechenden Initiativen des 20. Jahrhunderts, hätte ohne Hartnäckigkeit, Programmanspruch und Umsicht von Heinrich Klotz nicht den herausragenden Ort einnehmen können, der dann für das ZKM und die Hochschule für Gestaltung Karlsruhe auch hat verwirklicht werden können. Das Beispiel ist von bleibendem Interesse gerade wegen dieser historischen und typologischen Einbindungen, nicht bezüglich der hoffentlich variablen und transitorischen Begründungen und medientheoretischen Ausschmückungen des aktualisierten Willens zur Kunst.

Die damals seit etlichen Jahren mit erheblichem Aufwand aufgebauten Institutionen sind, neben anderen beigegliederten Bereichen, im Herbst 1997 in den aufwendig hergerichteten Hallen der alten Munitionsfabrik, aber auch in televisueller Echtzeit, eröffnet worden. Der publizistische Wirbel war gewaltig und hielt über Wochen an. An Pomp und Repräsentationsaufwand wurde nicht gespart. Da es sich bei der zu gründenden Institution von Anfang an um die Einrichtung eines ‚elektronischen Bauhauses' handelte und um nichts weniger, wie der Gründungsdirektor, Heinrich Klotz, zu wiederholen nicht müde wurde, und da über die Jahre das Unternehmen – bis hinein in die auf vielfältige Weise liierte ortsansässige Hochschule für Gestaltung – zunehmend auf eine direktorial verordnete Kulturtheorie, jene der ‚zweiten Moderne', verpflichtet werden sollte, konnte man mit Fug und Recht eine orientierende Definition

der medialen Bedingungen der Gegenwartskunst, aber möglicherweise auch ein Anspruchsprofil der Kunstperspektiven avancierter aktueller Kommunikationstechnologien und ein strategisches Profil von Kulturökonomie und Informationsgesellschaft erwarten. Dies besonders deshalb, weil parallel zur Eröffnung die schon bewährte ‚Multi-Mediale' Bestandsaufnahme und Diskussion der einschlägigen Probleme über Wochen in Aussicht stellte, wozu auch verschiedene Broschüren vorgelegt wurden. Wo, wenn nicht dort, so äußert sich die berechtigte Erwartung, können das breite Publikum und die Fachwelt zugleich sich mit den notwendigen Informationen versorgen lassen? Nun ist klar, daß Neologismen schwierig sind und trotz angestrengtesten Nachdenkens der besten Köpfe über längere Zeit meist doch nichts anderes zustande kommt als eine Modifikation des bestehenden Gebrauchs im dynamischen Feld des bisher Geltenden, der mit anderen, zusätzlichen Komponenten zu einem Hybrid zusammengebaut wird. Das eben bewirkt die schon genannte attributive Erschleichung einer Substanzvermutung. Persuasiv wird suggeriert statt begrifflich analysiert. Nicht zuletzt ist das ein Faktor der Verbindung der theoretischen Apparate des Kunstbetriebs mit den künstlerischen Praktiken, in denen Begriffe heuristisch, situativ, nach plakativem Innovationswert und deshalb nicht selten auch bewußt dissimulierend eingesetzt werden.

Es geht also um lehrreiche Ungenauigkeiten, die immerhin so präzise sind, daß sie den Punkt der Absenz eines angemessenen medientheoretischen Verständnisses der bildenden Künste bezeichnen – wenn auch contre cœur. Weder die Medienleistungen noch die damit verbundenen Probleme werden mit dem ihnen zustehenden Ernst behandelt, wenn man in der Broschüre zur Präsentation der ‚Multimediale' statt einer subtilen Erörterung die nur durch das Attribut ‚Medien' ergänzte, ansonsten aber gut eingeschliffene Selbstdarstellungsrhetorik der Speerspitzen des Kampfes um die wahre Kunst antrifft. So ist beispielsweise die Rede von ‚Medienkunst-Avantgarde'– ein verräterischer Ausdruck, wenn doch für die Arbeit an einer ‚Kunst durch Medien' sowohl der Kunstanspruch ins Fließen geraten, wie überhaupt das Hinzielen auf eine Verdinglichung im Werk äußerst problematisch geworden ist. Avantgarde-Kunst steht begrifflich in Opposition zu einer Mediatisierung, in der es um gesamtgesellschaftliche Dimensionen geht und damit um eine Suche der Kunst nach ihrem zeitgemäßen Ort, der, zumindest aus der Sicht derjenigen, die als Künstler an der Kunst festhalten – und sei es auch nur tentativ –, keine feste Kontur mehr hat. Hier wird sympathetisch ein Interesse unterstellt, das immer noch von der Semantik der geschärften Zumutungen lebt, die das Publikum seit langem als Bewährung der Avantgarde an ihren berechtigten, versprochenen und damit alles andere als überraschenden Erwartungen zu identifizieren über die letzten Jahrzehnte reichlich Gelegenheit hatte.

Ein weiterer Vorschlag zur Bewältigung der neuen Herausforderungen lautet ‚interaktive Medienkunstwerke'. Damit ist zunächst technisch gemeint, daß die Handlungsformen und Verhaltensweisen der Betrachter das Werk – in Echtzeit oder über bewußt einkalkulierte Verzögerungen – beeinflussen. Und

zwar – was die Seite des Werks anbetrifft und ausschließlich diese – entschieden über das ‚offene Kunstwerk' der fünfziger und sechziger Jahre hinaus, in dem zwar die Signifikanten nicht determiniert waren und auch der Künstler nicht abschließend wissen konnte, wie das Werk im Blick eines Betrachters repräsentiert oder, genauer: in welcher Weise es dort konstruiert werden würde. Nun aber geht es um faktuale, faktische und materielle Veränderungen des Werks, wobei diese Veränderungen keineswegs mehr nur im Blick des Betrachters stattfinden, sondern jederzeit durch einen weiteren externen Betrachter, am Werk selbst objektiviert, beobachtet werden können. Das Werk materialisiert sich erst durch die Handlungen des Betrachters. Er wird mitbestimmender Teil des Werkes. Er läuft also gewissermaßen auf der Seite des Künstlers und nicht mehr nur auf derjenigen des Adressaten. Man hat das in verschiedene Richtungen mit einiger Emphase ausgedeutet. Kunst transformiere sich in ein Spiel mit den Technologien. Nicht mehr die Bedeutung, sondern das Aleatorische und Ludische seien die wesentlichen Dimensionen der Generierung und Zirkulation des Kunstwerks, und das habe es in dieser Weise vorher nicht gegeben. Man muß dazu, damit das stimmt, ergänzen: in der Kunst. In jeder beliebigen, einigermaßen avanciert ausgerichteten Wissenschaftsausstellung ist solches schon lange gang und gäbe – von den einschlägigen Attraktionen des Rummelplatzes ganz zu schweigen. Das Publikum verhält sich dort seit jeher wesentlich unverkrampfter. Unter dem Vorzeichen des hier Erwähnten soll also die Mitspielerwartung einer nicht mehr stillbaren Subjektivität und Rezipienten-Egozentrik zur Norm der Kunstaneignung werden. Damit seien endlich die entwürdigenden Hierarchisierungen abgeschafft, mit denen das Kunstwerk als übermächtige und starre, unberührbare und unbeeinflußbare Autorität dem Betrachter gegenübertritt. Nun seien der Betrachter emanzipiert, die alte Hierarchie durchbrochen, Autoritäten überwunden, und der ins passive Dasein verbannte Rezipient könne sich seiner kreativen Rolle innewerden und zum Mitschöpfer des Kunstwerks sich aufschwingen, was, stellvertretend auf die Sachverhalte der Welt ausgedehnt, eine Rückgewinnung des bürokratisch geknechteten Subjekts und damit eine politische Revolution darstelle.

In dergleichen Betrachtungen sieht man natürlich, mitgerissen durch die eigene Theorie-Rhetorik, wirksam werden nur Spiele an der Oberfläche. Es kann ja keine Rede davon sein, daß die Kluft zwischen Systemarchitektur und Betrachter- oder Aktivistenverständnis kleiner geworden sei und die Menschen die überaus komplexe Basis der Ingenieur-Konstruktionen und logistischen Programmierungen besser verstünden.[16] Selbst wenn Interaktivität wirklich in

[16] Oswald Wiener identifiziert als Minimum eines zivilisationsgerechten Wissens ein angemessenes Verständnis der universalen Turing-Maschine, das im Durchgang durch eigenständig und -händig entwickelte Grundoperationen ein exemplarisches Verständnis auch höherer Programmiersprachen ermögliche. Vgl. Oswald Wiener mit Manuel Bonik und Robert Hödicke, Eine elementare Einführung in die Turing-Maschine, Wien/New York, 1998.

einem umfassenden Sinne realisiert wäre, würde das wenig an der Tatsache ändern, daß auch diese Werke von künstlerischen Vorgaben leben, die gerade nicht, und schon gar nicht initial, zur Disposition des Betrachters stehen. Auch wenn dieser dem Schein nach im Cyberspace handelnder Auslöser und Manipulator des Bildgeschehens ist, so läuft das doch auf einer Matrix, die der Wahrnehmung entzogen bleibt, was ganz in der Absicht der wirklich Kompetenten liegt. Die Autorität hat sich nur, immer subtiler sich dissimulierend, auf eine tiefer liegende Schicht verschoben.

Zu ‚Interaktivität' wäre vieles anzumerken. Es reicht aber vorerst die Überlegung, daß Interaktivität im Umgang mit Technologien in genau der hier angesprochenen kunstpropagandistisch aufgeheizten Weise, wenn auch ohne die höheren Weihen einer durch Kunst intensivierten oder provozierten Selbstwahrnehmung, schon seit geraumer Zeit den modernen Umgang des Subjektes mit seinen apparativen Umgebungen bestimmt. Gibt es, außer der Uhr als Zeitmeßgerät, irgendeine Maschine, die nicht auf Interaktivität in, mehr oder weniger, Echtzeit-Dimensionen beruht? Automobil und elektrische Aufzüge sind ebenso Belege dafür wie Fernsehapparat, Telefonapparat und Plattenspieler. Entsprechend didaktisch kann Interaktivität dann auch beansprucht werden. So heißt es in der einschlägigen Broschüre: „Interaktivität hat sich als besonders nützliche Methodik erwiesen, da sie vielfältige Möglichkeiten bietet, mit deren Hilfe die Betrachter in einen intensiven Dialog mit dem Kunstwerk eintreten können."[17] Das ist nun wahrlich nichts Neues und schon gar nichts, was der technischen Implementierung der Sinne des Betrachters als Steuerungsgröße für die faktuale Einrichtung des Kunstwerks bedürfte. Zwar hat die Teilhabe in der ‚Netzkunst' oder ‚Medienkunst' eine besondere Ausprägung. Aber die Rede von einer besonderen ‚Medienkunst' unterstellt, „daß es jenseits oder diesseits von Medien eine Kunst gebe".[18] Die Tendenz, statische Zuschreibungen vorzunehmen, täuscht über so manches hinweg. Gerade die Instanz des Betrachters macht deutlich, daß es zahlreiche dispositionale Über-

[17] Jeffrey Shaw, „Current". Eine Ausstellung des Instituts für Bildmedien, in: Festivalmagazin ‚Multimediale 5' – Zur Eröffnung des ZKM 18. 10.–9. 11. 1997, Karlsruhe, o. p.

[18] Georg Stanitzek, Im Medium der Medientheorie: Figuren der Eigentlichkeit, Kulturkritik, in: Texte zur Kunst, Heft 32, Köln, Dezember 1998, S. 33. Vgl. außerdem Heft 1/1993 der mittlerweile nicht mehr existierenden (im Passagen Verlag Wien erschienenen) Zeitschrift ‚Medien. Kunst. Passagen', das dem Thema ‚Medienkunst' in Form von Gesprächen, Interviews und Kommentaren gewidmet war. Dabei ist von unterschiedlichem, zuweilen großem Interesse, was die Künstler zur Lage der Kunst durch Medien im einzelnen, d. h. im Rahmen meist eigener Projekte zu sagen haben. Nicht selten wird jedoch, wenn der Blick sich auf das Allgemeine richtet, das Neue als ‚Medienkunst' in konventioneller Weise ganz stereotyp bezeichnet. Kaum eine Rolle spielt in den Äußerungen dementsprechend das Spezifische einer ‚Kunst durch Medien' im Unterschied zur bisherigen Erfahrung der Künste, die natürlich immer ‚Medienkünste' gewesen sind, insofern jede Kunst der Medien bedarf, damit sie überhaupt, zumal gattungstypisch, in Erscheinung treten kann.

lagerungen, Durchdringungen und Verschiebungen und keineswegs Abfolgen und Überwindungen zu vermerken gibt.

Bemerkenswert ist, wenn ausgerechnet Peter Weibel feststellt: „Die ästhetischen Kunstformen, die unter dem Druck der Medien entstanden sind, sind von den historischen besser eingelöst worden als von der Medienkunst selbst."[19] Die einzige radikale Konsequenz aus dieser Beobachtung bestünde darin, für diese neuen medialen Aktivitäten grundsätzlich den Status ‚Kunst' nicht mehr zu beanspruchen, da dieser nur an einer Selbstdarstellung der Medien, der Perspektivierung der Künste als Derivate der Medienwirklichkeiten hindert. Damit gingen allerdings diese Aktivitäten auch der geschichtlichen Würde verlustig, mit welcher künstlerische Handlungen ausgestattet und den Bedingungen der ökonomischen Sphäre mindestens partiell – und ideell nahezu ganz – entzogen worden sind.[20] Im übrigen sollte man der Behauptung, Kunst wolle die Chance eröffnen eines Dialogs mit ihr selbst, gebührend mißtrauen. Kunst ist ein System ausdifferenzierter und ‚heißer' Eitelkeiten, und Konkurrenzen und die Teilhabe eines ‚allgemeinen Betrachters' oder eine sozialtherapeutisch akzentuierte Kommunikation zwischen Verstehens-Partnern ist doch eine reichlich abgeschmackte Idylle, faßt man die egozentrischen Profilierungsdynamiken ins Auge, ohne die das Kunstsystem weder erklärbar noch funktionsfähig erscheint. Die ganze hier mobilisierte Emphase schafft Sinn-Versprechen, wo Sinn partout von allein sich nicht einstellen will. Denn ob ein Kunstwerk ‚interaktiv' funktioniert oder nicht, hat weder mit der prinzipiellen Frage zu tun, ob dieses denn Kunst sei, das solches erwirkt, noch gar mit der nach ‚den Medien'. Die Medienfrage ist davon überhaupt nicht berührt. Aber das ist einer sich mit einfachen Kennzeichen zufriedengebenden aktualen Strategie gleichgültig, die gebannt auf Technologie, verpackte Gerätschaften, Schaltungen, dreidimensionale Arrangements, kurzum: das Design von Apparaten blickt, in denen sie sogleich ‚Medien' entziffern zu können glaubt, weil das phänomenal Identifizierte nicht mehr in die zuletzt veranschlagten Raster – z. B. ‚Installation' – passen will, für die man glücklicherweise den Medienbegriff noch nicht ausreichend strapaziert hat.

In der Abteilung ‚Medienkünste' und ‚Medienmuseum' der Broschüre, mit der das ZKM sich vorstellt, steht folgendes: „Das Medienmuseum präsentiert erstmals eine Anzahl historisch bedeutsamer Arbeiten interaktiver Medienkunst, die zeigen, welche Bandbreite diese Kunstgattung inzwischen entwickelt

---

[19] Peter Weibel, Faster, Medienkunst! Skill! Skill!, Ein Interview mit Peter Weibel von Aram Lintzel, in: Texte zur Kunst, Heft 32, Köln, Dezember 1998, S. 69.

[20] Wenn Peter Weibel das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe explizit ohne die Nischenfunktion der Kunst bespielen will, dann wird ihm nichts anderes übrigbleiben, als Kunst als Verwerfung von Kunst zu behaupten und ihre avancierten Experimente im stetigen wechselseitigen Hinübergleiten oder Übergreifen von Kunst in Technologie und Nicht-Kunst in Kunst-Kontexte zu ‚beerben'.

hat."[21] Das heißt doch zunächst nichts anderes, als daß der Kunstcharakter gerade nicht aus einem bestimmten, vielleicht gar aus überhaupt keinem Mediengebrauch herrührt. Daß ein Museum ‚historisch bedeutsame Arbeiten' zeigt, ist tautologischer Sprachgebrauch, täuscht hier aber darüber hinweg, daß das Museum natürlich die Werte, Kategorien, Werke und Felder selbst erschafft, die es als beobachtet bedeutsame erst in sich aufzunehmen vorgibt, nachdem sie sich in der Welt – ‚draußen'? – zur Reife entwickelt haben. Wenn etwas schon Kunst sein muß, bevor es als Kunst rezipiert werden kann, dann ist der mediale Aspekt natürlich einer, der aus dem Tatbestand der Kunst, aus ihrer internen Valorisierung und Mechanik also, stammt und nicht umgekehrt. Im Grunde steht in diesem Satz gar nichts über Medien, sondern nur, daß das Museum festlegt, was museumswürdig ist und daß das Museum nun eine Klassifikation zu eröffnen gedenkt, die den Bestand der Kunstwerke durch so problematische Attribute wie ‚interaktiv', ‚medial', ‚medienkünstlerisch' erweitert. Alles austauschbare Vokabeln, die über die Klassifikation des Museums hinaus keinerlei Bedeutung haben. Immerhin ist bemerkenswert, daß das ‚Medienmuseum' eine Chance nicht sieht, die den ‚Museen für Gegenwartkunst', denen natürlich die Gegenwart auch immer schneller Vergangenheit zu werden droht, was zuweilen zum Umräumen der Bestände in das ‚normale' oder ‚alte' Kunstmuseum zwingt, per se verwehrt ist: daß ein Medienmuseum nicht automatisch ein Museum der Aktualität in dem Sinne sein muß, daß es sich epochal auf Gegenwartskunst festlegt. Aber dies setzte eben voraus, ‚Medium' nicht technologisch oder in der Vorstellung der Geräte und Apparate, sondern als eine bestimmte rhetorische Herausbildung von spezifischen Funktionen zu denken.

In einem anderen Text derselben Broschüre heißt es: „einige unserer Werke der Medienkunst". Es fällt ins Auge, daß hier eine ontologische Zweiteilung vorgenommen wird zwischen dem ‚uns', der Besitzanzeige also, wenn auch nicht differenziert wird, ob die Eigentümer der Werke, das Museum als Ort, seine Macher oder gar alle zusammen, vereint mit dem allgemeinen Publikum, gemeint sind, und einer Medienkunst, die offenkundig über ‚unsere Werke' hinausgeht, also unabhängig von unseren Perspektiven Bestand hat und einen erarbeiteten, bereits unter Beweis gestellten Überschuß über unsere Teilhabe daran beinhaltet. Dieses Residuum kann als historische Errungenschaft und evidente Vorleistung betrachtet werden. Damit hat man das Definitionsproblem erfolgreich delegiert, weil der Besitz von Etwas dieses Etwas als Existierendes und Bezeichnetes, unstrittig, voraussetzt. ‚Die Medienkunst' differenziert sich von ‚ihren' oder ‚unseren' Werken, bildet ein Feld oder Dispositiv, das in den Werken sich äußert, in ihnen sich aber nicht erschöpft. Sie beinhaltet eine substantielle Definiertheit, die ihr eine ontologisch genügsame Kontur

[21] Künstler gestalten ein Museum für die neuen Medien. Das Medienmuseum, in: Festivalmagazin ‚Multimediale 5' – Zur Eröffnung des ZKM 18. 10.–9. 11. 1997, Karlsruhe, o. P.

vor der Verzweigung in Werke sichert. Medienkunst generiert Werke, die Kunstwerke sind in erster Linie und sich dadurch auszeichnen, daß sie mit Medien arbeiten. Welche Medien gemeint sind, wird nicht weiter dargelegt. Kunst generiert aber immer nur durch Medien Werke – das ist immer so gewesen und auch gar nicht anders denkbar. Damit hat ‚Medienkunst' an etwas teil, was im Prozeß der Moderne sich eingestellt hat: Daß die Werke auf Kunst orientiert sind, die sie mitbezeichnen, wenn auch nicht erschöpfend, so daß ‚Kunst' über die Werke hinaus rätselhaft und geheimnisvoll, eben ein Wesen eigener Dignität bleibt. Die Werke inkorporieren über ihre konkrete Erscheinung hinaus konzeptuell also immer ein Doppeltes: ihren Bezug auf Kunst und ‚Kunst' selbst.

Eine weitere Angabe bleibt ohne historische Situierung ebenfalls richtungslos: Die Behauptung, daß die ‚medialen' Kunstwerke die Bilder auf neue Weise in Bewegung gebracht hätten. Ein Gegensatz wird aufgebaut, den die Kinematographie durch eigene Dramaturgien und Montagen entwickelt, aber auch schon überwunden hat: der Gegensatz zwischen den stillen, kontemplativen und ruhenden Bildern auf der einen Seite, den bewegten Bildern der Monitore und Projektionen auf der anderen Seite. „Ein neuer Bildbegriff in den Künsten, eine neue Form der Bildrezeption sind zur Geltung gelangt" – dies aber nur, weil spezifische Produktionsweisen von Bildern, die genau dieses ermöglicht haben – Kino und Film – aus der Kunst ausgegliedert worden sind über die Weigerung der Kunstgeschichte, sich mit plebejischen Dramaturgien und der immer schon existierenden Parallelität von ‚hoher Kultur' und ‚Subkultur' zu beschäftigen. Unübersehbar ist, daß in den Werken von ‚Kunst durch Medien' bisher externe Kontexte für multimediale und hybride Verschränkungen reaktualisiert und damit auch rehabilitiert werden. Das reicht vom technologischen Experiment aus den Naturwissenschaften über die Bewegtbild-Massenmedien bis zur Re-Integration der Television. Diese Hybridbildung und Multimedialität ist in der Tat einer der herausragenden und interessantesten Züge einer gegenwärtigen ‚Kunst durch Medien'. Diese von historischen Vorprägungen zu reinigen macht nicht nur begrifflich keinen Sinn. Denn die ‚Kunst durch Medien' könnte gerade auf einer erweiterten Stufe die historisch entwikkelten, sich an unterschiedlichen Schnittstellen entlang verschiebenden Bewegt-Bild-Dispositive integrieren und damit zu neuen Formen und zugleich zu einer Vertiefung der geschichtlichen Bezüge, zu einer eigentlichen Inter-Medialität der Bilderzeugung und -rezeption gelangen, die dann auch vom exklusiven Anspruch einer ontologisch veredelten Kunst mit guten Gründen und Gewinn entlastet werden könnte. Vom obsoleten, aber dennoch weiter akut virulenten Konflikt zwischen ‚E'- und ‚U'-Kulturen profitieren ja nicht nur Kommerz und Werbung, sondern auch eine Kunst, die mit der Behauptung des Unerschöpflichen persistent und reichlich trotzig im Feld des Gewöhnlichen und Banalen herumspielt. Ohne Zweifel ändern sich die Rezeptionsformen der Kunstwerke ebenso wie ihre Präsentationsformen. Weshalb das aber auch eine generelle Veränderung des Bildbegriffs beinhalten soll, ist ebenso uneinsichtig

wie die Behauptung, daß sich die Wahrnehmung als solche ändern würde, deren physiologische und neuronale Schematismen doch als konstant über lange Zeiträume vorausgesetzt werden dürfen.

Die durch die neuen bewegten Bilder im Gegenzug auf meditatives Verharren festgelegten bisherigen oder ‚alten' Bilder erlangen natürlich durch diese Entgegensetzung eine neue Würde, von der wiederum die sich vermeintlich drastisch und mit wildem Bewegungs-Gestus davon absetzenden Innovationen profitieren, die nämlich allein über die Artikulation ihrer Unterschiedenheit zu einem Anderen und Alten nicht nur ihre Neuheit beglaubigt erhalten, sondern ihre wie selbstverständliche Zugehörigkeit zur ‚Kunst'. Dann wiederum ist aber nicht einsichtig, weshalb doch mit einigem Aufwand ‚Medienkunst' als etwas ganz Anderes – vielleicht gar jenseits der Kunst Liegendes – beschrieben werden soll, wenn doch der Mechanismus der Zugehörigkeitssicherung in der Kontinuität der bisherigen Kunstfunktionen besteht, der nun, als Variante oder Derivat, ein in technischen Geräten materialisierter neuer Teil hinzugefügt wird. Es handelt sich hier um eine meisterlich verdeckende Logik, deren Dynamik brisant, die aber nicht ganz einfach zu verstehen ist. Vordergründig geriert sich ‚Medienkunst' nämlich nicht selten ikonoklastisch, destruktiv, versteht sich als endgültig aus der bisherigen Kunst ausbrechend, damit alle utopischen Anstrengungen beerbend und nobilitierend. Hintergründig wundert – auch wieder, solange man nur diese Seite in Betracht zieht – die groß dimensionierte Auratisierung der alten Kunst, der ihr Funktionsfeld in keiner Weise mehr bestritten wird.

Über solche Auratisierung – und man versteht, worum es geht, wenn man beide Seiten in ihrer Verschränktheit in Augenschein nimmt – wird die Aufwertung des Kunstcharakters des Neuen vollzogen – also nicht mehr über einen Kampf gegen ein Bisheriges im Namen des Fortschritts oder Eigentlichen, sondern durch eine Sektorisierung oder Einzonung der überlieferten Kunstwerke, die auf ihre kürzlich noch heftig umstrittene Funktion des Originären, Überdauernden, Auratischen eingeschworen werden. Ganz ähnlich ist Hugo Boss mit dem Kauf und dem in der Museumslandschaft bis dato unüblichen Merchandising-Konzept des Aufbaus weiterer Filialen des Guggenheim-Museums verfahren. Wohl nicht aus ökonomischen oder werbestrategischen Gründen, sondern schlicht, um ‚Aura' und ‚Authentizität' einzukaufen, die in der Folge innerbetrieblich operationalisiert worden sind – durch artifiziell hergestellte Kooperationsfelder und einen Austausch zwischen den Kuratoren, Museumsdirektoren und dem höheren Management der Firma. Das ist, in der Mitte der neunziger Jahre, eine raffinierte Strategie, die sich von der unter dem Deckmantel des ‚Sponsoring' in den achtziger Jahren grassierenden simplen Verrechnung der Wertehierachien zwischen ‚E'- und ‚U'-Kultur doch markant unterscheidet. Die Begründung geschieht indirekt und drapiert sich in Toleranz: „Angesichts der überbordenden Fülle der bewegten Bilder gewinnen die stillen Bilder der traditionellen Künste eine um so stärkere Wirkung der Ruhe. Ihre auratische Strahlkraft verlischt nicht angesichts der Vehemenz elektroni-

scher Bilderfülle."[22] Im weiteren wird von ‚Medientechnologien' geredet, ohne daß ausgeführt würde, worin denn die Differenz zwischen einer ‚Kunst durch Medien' und den gesamtgesellschaftlich prägenden Kommunikationsprozessen besteht. Ein generalisierter Medienbegriff, die schiere Tatsache einer Intermittenz, eines ‚Dazwischen'[23] fortschreibend, das auf alle Seiten hin in unabzählbar vielfältigen Bezugnahmen einen unbegrenzten Regreß auf beliebige Relationen verspricht, formuliert kaum mehr denn eine Naturtatsache, die weniger eine anthropologische Eigentlichkeit als vielmehr die konstruktive Eigenheit einer zum Künstlichen gezwungenen Natur des Menschen, seine Verwiesenheit auf Artefakte und Artifizialität umschreibt.

Es sind grundsätzlich und grundlegend alle Zugänge zu ‚Welt' medial vermittelt – durch Sinnesorgane, Sprache, Zeichen aller Art, Technologien und schließlich das, was im eigentlichen Sinne heute ‚Medium' genannt wird, nämlich eine apparativ organisierte Logistik zur Gewinnung, Speicherung und Übertragung von Informationen, abzählbaren Signalzuständen. Bekanntlich haben in den letzten Jahren radikaler Konstruktivismus und Systemtheorie diesen Medienbegriff ebenso großzügig wie unspezifisch ausgedehnt. Medium erscheint darin, unabhängig davon, in welchem Gebiet der Begriff zur Anwendung kommt, als Bedingung der Möglichkeit der formalen Organisation von Handlungen – dafür mag auch ‚Erkenntnisse' oder ‚Beobachtungen' stehen. Formen werden aus der Koppelung der Elemente gebildet, deren Summe in lose verbundener Weise das Medium ausmachen. Insistent wird darauf verwiesen, daß für solche Konkretisierung des Mediums zu Formen keinerlei Bezug auf eine ‚eigentliche' Welt notwendig, ja, daß jede Bezugnahme auf eine eigentliche Realität selbstmißverständlich und überflüssig sei. Damit wiederholen radikaler Konstruktivismus und Systemtheorie eine Einsicht, die seit langem immer wieder gegen die epistemologische Auffassung von einer ontologischen Dignitiät des ‚Realen' im Sinne eines existentiell vorliegenden ‚Außen' ins Spiel gebracht worden ist.[24] Die erfahrene Wirklichkeit, die ontologische Geltung eines Außerhalb ist gerade das, was die Bezugname der medialen Vermittlung auf den Gegenstand ihrer – grammatikalischen – Subjektstelle feststellt. Umgekehrt: Die Subjektstelle als Gegenstand der Prädikation (genauer: Ort ihrer Einschreibung) oder als Objekt von Erfahrungen ermöglicht erst die mediale Bezugnahme von Zeichenketten auf einen Gegenstand, den sie bezeichnen, ermöglicht also die Differenz zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten.

---

[22] Heinrich Klotz, Das Museum für Neue Kunst, in: Festivalmagazin ‚Multimediale 5' – Zur Eröffnung des ZKM 18. 10.–9. 11. 1997, Karlsruhe, o. P.; ähnlich für Dispens und Kompensation plädiert Norbert Bolz (Hrsg.), Das große stille Bild, München 1996.

[23] Vgl. André V. Heiz/Michael Pfister (Hrsg.), Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden, Zürich 1998.

[24] Zu Genealogie und Geltung des Motivs vgl. Richard Rorty, Der Spiegel der Natur – Eine Kritik der Philosophie, Frankfurt a. M. 1981.

Es scheint sich um eine nur je subjektiv motivierte oder einfache nominalistische Neigung zu handeln, ob man diese Differenz im Hinblick auf ein totalisiertes ‚Dazwischen', ein ‚Medium' oder die Differenz von ‚langue' und ‚parole', von Struktur und Performanz artikuliert. Die extreme Fluchtlinie des radikalen Konstruktivismus mündet in eine Reformulierung aller menschlichen Erfahrungen als konstruierte. Er verläßt also niemals die Medio-Sphäre. Sein Motiv und seine provokative Größe bestehen weniger in einer epistemologischen Überlegenheit als vielmehr in der Auszeichnung einer prinzipiell nicht relativierbaren individuellen Verantwortung für das jeweils als ‚Wirklichkeit' und ‚Welt' Geltende, durch die individuelle Sicht Konstruierte. Diesem Ethos wird Epistemologie untergeordnet. Die Allianz zwischen einem übersteigerten Individualismus und einer epistemischen Verselbständigung des Medialisierten mündet natürlich in eine egozentrische Ethik, die von Dezisionismen nicht frei ist. Das bleibt eine paradoxale Figur des Konstruktivismus: Die Abweisung des ‚eigentlich Realen' im Namen der Konstruktion des Individuellen verwirft zwar jede Spiegelfunktion und läßt traditionell nur die ‚doxa' eines lebensweltlichen Sophismus gelten, also die situative Übereinkunft.

Es führt offensichtlich dann kein Weg aus dem Kosmos der individuellen Viabilität, wenn die Verwerfung des Realen nicht kontrafaktisch möglich ist. Und genau das vermag der radikale Konstruktivismus nicht zu denken, weil seine Ethik das axiomatisch ausschließt. Einer der wesentlichen Agenten des Kontrafaktischen und historisch schwer belasteter Teilhaber an den Problemen der dezisionistischen Setzungen sind die Künste. In ihnen artikuliert sich das konstruktive Prinzip gewiß am offensichtlichsten. Ebenso offensichtlich ist allerdings, daß die Künste zur Anwaltschaft des Ethischen aus guten Gründen nicht taugen. Das poetische Prinzip der Konstruktion arbeitet meistens nicht mit Viabilität, sondern mit Deregulierung. Der radikale Konstruktivismus scheitert letztlich daran, ununterbrochen poetische Konstruktionen zu fordern, selber aber keine Poesie bewerkstelligen zu können – denn dann würde er Kunst und wäre nicht mehr Philosophie, was er offenkundig sein will. Er bleibt auf die Ontologie der Erfahrungen fixiert und verkennt die Poesie der Verwerfungen, die in der Fallinie des Konstruktiven unvermeidlich, aber auch Zeugen des Kontrafaktischen wären. Dabei ist es gerade nicht die Epistemologie, die über den Wandel der Medien etwas aussagen könnte. Deren Dynamik liegt weder auf der Ebene der Bedeutungen noch der Erkenntnisse, sondern einzig auf derjenigen der Handlung, der Pragmatik des Gebrauchs also.[25]

Das Argument der ontologischen Korrespondenz der Erfahrungen mit dem Realen, konstruktivistisch meist formuliert als ‚Viabilität', das heißt Gangbarkeit der Deutung von Erfahrungen, pragmatische Machbarkeit der Erfahrungen, verallgemeinerbar in praktikabler Assimilation, beruht darauf, daß inner-

[25] Vgl. Sybille Krämer (Hrsg.), Medien, Computer, Realität, Frankfurt a. M. 1998; insbesondere die Beiträge von Welsch, S. 169 ff., Waldenfels, S. 213 ff., Seel, S. 244 ff.

halb der Medialisierungsprozesse der Gegenstand des Wirklichen als ein Objekt der Erfahrungen erscheint, das in nicht-willkürlicher Weise als ‚wirklich' bezeichnet wird. Dieses Objekt ist aber von den Bedingungen der Möglichkeiten seines Existierens nicht zu trennen. Und diese sind, es ist evident, in keiner Weise nur diejenigen, die mein Vorstellungsvermögen eines ‚Etwas' bestimmen. Davon abzusehen und einen direkten Zugriff auf ein nicht medial Vermitteltes, mit den rhetorischen Attributen des ‚Eigentlichen' Ausgestattetes anzustreben oder zu behaupten ist ein schlichtes mediales Selbstmißverständnis. Denn die Bezeichnung eines ‚Etwas' und das, was darüber ausgesagt wird, sind nicht identisch. Es bleibt innerhalb der Medialisierung eine Differenz bestehen. Diese Differenz ist das, was, obzwar epistemisch formuliert, dennoch immer auch eine ontische Differenz ausmacht: Die beiden Bereiche, Ebenen und Bezüge der Existenzaussagen sind weder qualitativ noch quantitativ identisch. Entscheidend ist aber, daß die Einsicht in die Funktionsweise des Medialen, seine operationale Logik, seine prozessualen Verknüpfungsleistungen, nur noch als Handlungen und nicht als epistemologische oder bedeutungstheoretische Argumente beschrieben werden können.

Epistemologisch wird die Medialität aller Formen unseres Verstehens von ‚Welt' nur dann zum Problem der Unzugänglichkeit des Wirklichen und, parallel dazu, der Irrealisierung seiner Bezeichnungen durch uns, wenn ‚Realität' als ein externes ‚Außerhalb' verstanden wird. Dann wiederholen sich die im Zeichen des Nominalismus seit zweitausend Jahren vorgebrachten Argumente der Eigentlichkeitskritik. Das anthropologische, utopische und differentielle Gezwungensein in die Fiktionalisierungen bedeutet nicht, daß der Unterschied des Fiktiven zum Realen nur zwischen der Welt der Artefakte und einer ‚eigentlichen Welt' des Wirklichen getroffen wäre. Er bleibt vielmehr den medialen Bewegungen und Bezeichnungen selbst eingeschrieben. Und das gilt, ob man diese Intermittenz mit den Ausdrücken ‚begrifflicher Rahmen', ‚Dämon' oder ‚Medium' bezeichnet, und zwar unverändert im Hinblick auf die spezifische Autonomie des Medialen. Dessen Ausdrücke, um dies nochmals zu verdeutlichen, sind nicht einfach Fiktionen oder bloß nominalistische Willkürlichkeiten, sondern Formulierungen der Differenz zwischen dem Ausdruck und dem durch ihn bezeichneten Inhalt. Da der Begriff der ‚Realität' nur innerhalb der Praktiken der Bezeichnung und im Rahmen unserer sozialen Handlungswelt eine Bedeutung hat, kann man alle derartigen Bezeichnungen als mediale Praktiken beschreiben und an der Unterscheidung von medialisiertem Objekt und existentiellen Bedingungen der Möglichkeiten seines Gegebenseins nochmals im Hinblick auf ihre meta-theoretische Reflexion unterscheiden. Es ist diesbezüglich kein Zufall, daß gerade die philosophische Phänomenologie von Edmund Husserl bis Gaston Bachelard und Maurice Merleau-Ponty, die sich doch der Einklammerung der Supplemente zwecks eidetischer Reduktion auf ein je ‚unverstelltes Eigentliches' verschrieben hat, parallel zum Fortschreiten der Reduktionen immer mehr Metaphorisierungen am Objekt selbst vorgenommen, seine Valenz also von diesem entfernt und auf die sprachlichen Be-

zeichnungen übertragen hat. Die Ontologie verschwindet dabei immer im Vollzug der Metaphorisierungen.

Mediale Vermitteltheit ist ein Grundtatbestand aller Bezugnahmen auf ‚Welt'. Gerade durch die Vermitteltheit der Zugangsweisen aber ist – im Gegensatz zu vielen anderslautenden Schlußfolgerungen – sichergestellt, daß auf eine von diesen unterschiedene und unabhängige Welt Bezug genommen wird. Daß Medien Welt zugänglich machen und konstruieren, gelingt nur, indem und so weit in ihrem Vorgehen das Reale der Welt zu einem ‚Widerpart' wird, zum Gegenstück und Gegenspieler. Die unbezweifelbaren Revolutionierungen, die durch Medien an der Lebenswelt vorgenommen werden, sind in erster Linie nicht erkenntnistheoretisch folgenreiche Umwälzungen. Die Materialität der Zeichen und die Dynamik der Medien entziehen sich, trotz anderslautenden Hypothesen[26], nicht den Festschreibungen von Intentionen und gesellschaftlichen Konventionen. Indem durch Medialisierungen auf ‚Welt' Bezug genommen und diese von den Bezeichnungen unterschieden wird, spielt die Materialität und Rhetorik der jeweiligen Medio-Sphäre eine entscheidende Rolle bezüglich Realisierung und Konstruktion des Wirklichkeitsbegriffs. Für die Kunst gelten andere Intentionen, Medialisierungen und Aussagen als für andere Medien. Die Konstruktion von Geltungsbereichen ist immer auch die Spurensicherung der wesentlichen im Unterschied zu unwesentlichen Bezugnahmen auf diese. Insofern Kunst als eine Sphäre von Aussagen verstanden wird, spielt die Medialität zwar eine Rolle für die Einrichtung von Zeichenketten, aber nicht für die Bildung von Aussagen. Es wundert deshalb nicht, daß die Neuheit von Medien zum „Gestus der anmassenden Behauptung"[27] verführt.

Das gilt für Theorie-Design und Kunst in besonderem Maße, weil sie wechselweise nutzbare Substitutionsfiguren für vermeintlich neue ‚Ästhetiken' abgeben. Wenn anhand der ‚Netzkunst' – ein Hilfsbegriff, der keinerlei phänomenale Eigenheiten mehr hat, sondern nur das bezeichnet, was Künstler kraft ihres Selbstentwurfs als Künstler im Netz tun, also sich in der Adressierung einer Partikularität erschöpft – in einem starken Maß auf Medialität abgehoben wird, so kann das auch als ein Reflex auf systembedingte Zwänge gewertet werden, die viel zu wenig Beachtung finden. Kunst kann hier strikte definiert werden als eine partikulare Nutzergruppe oder ein Verbundsystem von Berufsgruppen im Netz. *Im* Netz herrscht Allgemeingültigkeit und Einförmigkeit. Nur *für* diese Gruppe und *aus* ihrer Sicht stellen sich bestimmte Probleme, weshalb diese Einförmigkeit nicht genügt. Die Suche nach dem Medium der Kunst im Medium des Netzes verdeckt die Tatsache, daß die Fixierung auf das Medium weniger den Chancen der Weltsynchrongesellschaft und ihrer Erwartung einer ästhetischen Befreiung der Kommunikation durch Kunst als der meist

[26] Vgl. als Übersicht und Argumentation bei Sybille Krämer (Hrsg.), Medien, Computer, Realität, Frankfurt a. M. 1998, S. 20 f., 89 ff.

[27] Isabelle Graw, Man sieht, was man sieht. Anmerkungen zur Netzkunst, in: Texte zur Kunst, Heft 32, Köln, Dezember 1998, S. 23.

vehement dissimulierten Tatsache geschuldet ist, daß ‚Netzkunst' nicht nur Teil des Netzes, sondern vollständig von diesem determiniert ist.

Daß bei ‚Medienkunst' – ‚Netzkunst' ist ein Derivat davon, das auf bestimmte Apparate verweist – Kunst nicht über Kunst, sondern über Medialität bestimmt wird, ist ein Reflex auf die vermutete Ortlosigkeit der Kunst, über die eben Technologie anstelle fehlender Argumente hinweghelfen soll. Man kann das, gutwillig, auch positiver formulieren, sofern man Kunst als einen Agenten der Umwandlung des Lebens oder Platzhalter von sonst nicht artikulierten Subtexten anerkennt. Dann nämlich artikuliert sich eine Intention, die ursprünglich nicht technologie- oder medienspezifisch ist, in einer Weise, die das jeweils intendierte Medium tatsächlich unter wechselnden Gesichtspunkten zu sehen vermag. Dazu bedarf es aber der Aneignung spezifischer Kompetenz, die die gesetzten informatischen und technischen Abhängigkeiten zu durchbrechen oder zu verschieben in der Lage ist. Man hat das im Vergleich der alten mit neuen Instrumenten auf folgenden Punkt gebracht: „Zwar müssen Künstler eigentlich immer mit Vorgaben umgehen, seien es nun materielle (Farbangebot der Hersteller, Fotolabor) oder institutionelle (Galerist/Kurator), aber könnte es nicht sein, daß die Arbeit mit Software den Handlungsspielraum des Künstlers stärker einschränkt als beispielsweise die lieferbaren Farben oder die standardisierten Größen der Pinsel?"[28] Diese Überlegung ist leicht nachvollziehbar, dennoch am entscheidenden Punkt nicht genau oder radikal genug, unterstellt sie doch jeweils ausschließlich abgeleitete Abhängigkeiten, wo doch nur die alten Gerätschaften nicht alle Praktiken von Kunst determinieren, die durch sie beispielhaft geformt werden. Man kann ohne weiteres und jederzeit beliebig viele Alternativen erfinden, was beim Computer in einer ad-hoc-Weise nicht mehr gilt.

Es braucht selbstverständlich eine gleichermaßen hochentwickelte Kompetenz, Farbpigmente, Kalkgründe für Fresken oder Programme, also Hard- *und* Software, für Computer selber herzustellen. Ein nicht technisch versierter Künstler kann aber in der alten Mediosphäre jederzeit irgendeine Art Bild herstellen. Gegenüber dem Computer kann er schlicht gar nichts mehr bewerkstelligen. Er kommt nicht in die Technologie ‚hinein'. Das ist keine graduelle Frage, sondern ein ‚Überhaupt'. Der Computer indiziert nicht beispielhaft ein Feld, in dem er oder für das er eine Variante darstellt, sondern er erschöpft das Feld, das er durch sich, und zwar ausschließlich durch sich, möglich macht. Das betrifft natürlich nicht die Möglichkeit, überhaupt, in irgendeiner Weise, Kunst zu fabrizieren. Aber dieses Argument soll ja für ‚Medienkunst' oder ‚Netzkunst' gerade nicht gelten, da das, was Kunst daran, dabei oder dafür ist, sich nicht aus einem medienübergreifenden Modell von Kunst, sondern aus den Eigenheiten medialer Technologien, Apparate oder Gerätschaften ableitet, gewissermaßen als output der im Geiste der Kunst genutzten Technologien.

[28] Ebd., 23.

Digitale Technologien sind aber teuer, hierarchisch organisiert und inkorporieren äußerst selektiv zugängliche Systemarchitekturen. Ihr Nutzen für alle ist gewiß – vorläufig noch – der Möglichkeit vergleichbar, daß jeder alle erdenklichen Materialien für das alte, ‚analoge' Herstellen von Bildern kaufen kann, ohne sich in den Geheimnissen ihrer Fabrikation auskennen zu müssen. Das gilt auch für ganze Generationen hochgerühmter Künstler, deren Kenntnissen sich offenbar die kurzlebigen Eigenheiten von Dispersions- oder Acrylfarbe restlos entzogen haben. Mindestens kommt man auf diese nicht so leicht auf anderes hin konzeptualisierbare Vermutung, wenn man mit entsprechenden, überaus schnell alternden Bildruinen konfrontiert ist, deren Ästhetik nun wahrlich nicht vermuten läßt, daß sie auf solche Halbwertszeiten hin angelegt worden sind. Der dem Ephemeren zugewandte Geist der Moderne kapriziert sich doch meist auf die ideelle Ebene und wohnt nicht gleicherweise der Materialität des Bildes inne.

Diese strukturelle Abhängigkeit wird heute kaschiert durch eine die Euphorie des Technischen anheizende Unterstellung, die virtuellen Realitäten der digitalen Kommunikationsinstrumente als Halbfabrikate oder, noch besser, Rohstoffe für eine sie formende ästhetische oder künstlerische Intervention behandeln zu können. Dabei übersieht die Kunst großzügig, daß es ihrer dazu gar nicht bedarf. Auch das hat mit den Eigenheiten der Technologie zu tun: Indem ‚Netzkunst' – und dies viel stärker als eine noch auf traditionelle museale Orte bedachte ‚Medienkunst' – mittels deregulierender und aktionistischer Rhetorik aus dem schönen Gärtchen der wirkungslos isolierten Kunst ausbrechen und jede Autonomie der Künste zugunsten gesellschaftlicher Geltung zurückweisen will, zieht sie den sie erst als Kunst ermöglichenden Unterschied generell ein. Denn Netzkunst operiert mit einem Medium, das die verbindlichen Kontexte nicht ihrer Disposition überläßt, sondern stetig und bestimmend mitliefert. Damit „wird eine entscheidende Leistung von Kunst aufgegeben: ihre doppelte Markierung durch künstlerische Autonomie und gesellschaftliche Verfasstheit."[29] Gerade die neueste, die ‚Netzkunst' erweist sich als eine weitere Figur in der altvertrauten Kette der Avantgarde-Rhetorik, die mittels Überbietungen ihren Erfolg als Selbstaufhebung durchspielt.[30] Indem sie freiwillig

[29] Ebd., 29.

[30] Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Dialektik der Provokation und Antiquiertheit der Avantgarde, in: Karin Wilhelm (Hrsg.), Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen, Gießen 1995; zur notwendigen Selbstverflüchtigung der Avantgarde vgl. außerdem: Peter Bürger, Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 12/1986 Stuttgart, S. 1016–1027; sowie: Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1996; konträr dazu die Machtbehauptungen oder die Besetzung des Machtpols durch Kunst, prominent in Gestalt einer ebenso verschlungenen wie fatalen Achse Faschismus–Avantgarde, die selten so drastisch sichtbar wird wie beim italienischen Futurismus; vgl. dazu: Klaus Theweleit, Buch der Könige. Bd.

darauf verzichtet, anzuerkennen, was sie als Kunst möglich macht, folgt sie den alten Geboten und Verlockungen der Avantgarde: Kunst als Entfremdung und Beschränkung zu setzen, um gegen die Besonderungen des Ästhetischen die Aufhebung des Gegensatzes von Kunst und Lebenspraxis um so heftiger propagieren zu können.[31]

In einem Interview äußerte sich Heinrich Klotz vor der Eröffnung des ZKM[32] zum ‚Medienmuseum', das unterschieden ist vom ‚Museum für neue Kunst': „Das läuft vor allem über den Bereich der interaktiven Kunst und Medien. Wir glauben, daß der Charakter der Kunst sich fundamental ändert, weil wir es nicht mehr allein mit stillen Bildern zu tun haben, sondern mit bewegten Bildern. Und innerhalb dieses Bereiches der bewegten Bilder gibt es Eingriffsmöglichkeiten des Publikums, sprich des Betrachters. Der wird aus seiner Passivrolle herausgenommen und gestaltet das Kunstwerk mit, er macht es." Die Vorstellung, daß der Betrachter das Kunstwerk macht, erscheint nicht nur als groteskes Plädoyer für beliebigen Dilettantismus, sondern propagiert jene Instanz von Kunstfeindlichkeit, die zementiert ist in der selbstverordneten Einsamkeit der Avantgardekunst. Gerade die abgewertete Idee des Werks und die Aufwertung der ephemeren Anverwandlungen, die sich egalitär in die Signatur von ‚Werk' einschreiben, um dessen Anspruch mit dem Verweis auf dessen prinzipiellen Autoritarismus auszulöschen, lebt von den Selbstüberschreitungen der Kunst in die Kontexte von ‚Leben', die man einer einseitigen Idee der Moderne nachträglich unterschiebt. Als ob die Moderne nur an den transgressiven Utopismen und nicht an der formalen Strenge des reinen Werks interessiert gewesen wäre. Zu schweigen von den ornamentalen Implikationen eines freigesetzten, im Schwung der klingenden Linien sich verwirklichenden Systems hieroglyphischer Werte, die man, obzwar individuell, aber dennoch immer als Entbergung des Weltgeheimnisses, als Artikulation der Chiffren der Daseinsdeutung empfunden hat, mithin als Referenzen auf ein Dargestelltes, das nur durch das Werk und nicht den Gestus der Empfindungen auf seiten der Betrachtung sich formt.[33]

---

2 x, y. Zweiter Versuch im Schreiben ungebetener Biographien, Kriminalroman, Fallbericht und Aufmerksamkeit, Frankfurt a. M. 1994; Eva Hesse, Die Achse Avantgarde–Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound, Zürich 1991; Patricia Chiantera-Stutte, Von der Avantgarde zum Traditionalismus. Die radikalen Futuristen im italienischen Faschismus 1919 bis 1931, Frankfurt/New York 2002; zum gesamten Hintergrund, der sich nicht in dieser politisch auffälligen, programmatisch artikulierten Kunstavantgarde-Bewegung erschöpft vgl. Beat Wyss, Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1996; sowie für die 1980er Jahre: Bazon Brock, Die Gottsucherbande. Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, Köln 1986.

31 Vgl. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974; ders., Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt a. M. 2002.

32 ‚Große Fabrik für die Kunst', in: Kölner Stadtanzeiger, 8. Oktober 1997, S. 11.

33 Vgl. L'Envers du décor. Dimensions décoratives dans l'art du XXe siècle, 2 Bde. Kat. Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve-d'Ascq, 1999; Markus Brü-

Daß die Hermetik des Werks, die eine unverbrüchliche Konstante zwischen frühneuzeitlicher und klassisch moderner Kunst, später auch der ‚Avantgarden' darstellt, verlassen wird zugunsten einer Transformation von Kunst in Ästhetik, in sensualistische Wahrnehmung und momentane Praktik des freien Spiels von Rezipienten-Phantasien schlechthin, ist schon bemerkenswert, wenn diese Transformation auf eine Kritik des Kunstwerks bezogen wird. Erst recht aber, wenn mit Verweis auf ‚neue Medien' so getan wird, als ob ein selbstverständliches, evidentes, unbestrittenes, lange verfolgtes Anliegen nun technisch realisierbar geworden wäre, das direkt dem Kraftzentrum des radikalen Kunstwerks entspränge, weshalb erst und ausgezeichnet ‚Medienkunst' die Realisierung dieser lange gesuchten, dem ‚Älteren' aber nicht zugänglichen Versprechen oder Erwartungen ermöglicht. Diese Argumentation rechtfertigt den Kunstanspruch der ‚Medienkunst' gerade in der Negation der Kunst durch eine allgemeine ‚Aisthesis' und das unzensierte beliebige Spiel der Betrachter an Werkarrangements, die vermeintlich auf keinerlei Vorgaben von seiten der Künstler, sondern nur auf den logistisch inkorporierten medialen Bedingungen der Apparate beruhe. Das sind Romantizismen, die sich bruchlos in eine lange und ausgesprochen medien-unspezifische Ideengeschichte der Kunstwerkfeindlichkeit und des Verdachts einschreiben, die Wertung der Kunst negiere das Lebendige, das deshalb im Namen gerade von entfesselter Vitalität den toten Allegoresen, den Fetischismen und Verdinglichungen der Kunst zu entreißen sei.

Die Abspaltung der Kunst von ihren Werken ist zwar unbestreitbar ein Resultat der radikalen Moderne.[34] Diese ist aber nie so weit gegangen zu behaupten, daß, was noch Werk sein kann, einzig von der singulären Willkür oder der schieren Idiosynkrasie der Rezipienten abhänge. Ihr Interesse an der Abspaltung bezog sich auf eine konzeptuelle Modellierung der Institutionen, Diskurse und des Systems von Kunst, das nicht mit dem Kunstwerk zusammenfällt. Sie hat aber nicht das Kunstsystem per se und unbedingt gegen die Kunstwerke ausgespielt oder deren historisch erfahrene Unmöglichkeit zur uneingeschränkten Berechtigung überhöht, die Sphäre der Werke als obsolet zu denunzieren. Vielmehr mußte aus ihrer Sicht die Unmöglichkeit des Werks als Idee der Kunst in dieser selbst ausgehalten werden, bedurfte also immer der

derlin (Hrsg.), Postmoderne Seele und Geometrie. Perspektive eines neuen Kunstphänomens, in: Kunstforum International, Bd. 86, Köln 1986, bes. S. 92 ff.; außerdem: Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982; als wahres Kompendium: Veit Loers (Hrsg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915, Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 1995.

[34] Vgl. Hans Ulrich Reck, Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Eleonora Louis/Toni Stooss (Hrsg.), Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunsthalle Wien/Frankfurter Kunstverein, Stuttgart, 1993.

Vergegenständlichung, die zu neuen Ausdrucksformen, Montagen und Fragmentierungen führte.[35] Ihre Idee war demnach zwar durchaus, daß sich der Prozeß der Kunst jenseits der Werke bearbeiten lasse, daß aber seine Regulierung weiter von den Vorgaben der Künstler abhänge und diese nicht immateriell existierten, sondern der Ins-Werk-Setzung bedürften, ohne daß die Konzeption des Werks abgeschlossen und festgelegt, seine Variabilität abschließend abgezählt und durchgespielt wäre. Die Revokation der modernen Anti-Kunst im Argument von Klotz funktioniert aber ganz anders als diese komplexe Überlegung. In seiner Behauptung verwandelt – mehr oder weniger deutlich ausgesprochen – dieser Rückgriff auf die Moderne durch neue Medien die soziale Funktionalität des Kunsterlebens in einen output der Apparate und rechtfertigt Kunst nur noch als ästhetisches Spiel, das sich sektoriell nicht mehr begrenzen lasse. Damit verliert Kunst ihre Rechtfertigung und wird zu einer Praktik neben anderen.

Man kann diese Position selbstverständlich vertreten und auch einigen Gewinn davon erwarten, wenn man die Nivellierung der Code-Hierarchien durchhält und die Vertikalität umwertet in eine horizontale Struktur der Verfransung und Verkoppelung heterogener Elemente. Bemerkenswert bleibt aber, daß in Argumentationen wie diesen von Heinrich Klotz ja nicht das Plädoyer vorherrscht, Kunst im Mitspieltheater einer allgemeinen kreativen Volkshochschule aufgehen oder als vom Rummelplatz-Vergnügen ununterscheidbare Verlustierung erscheinen zu lassen, sondern, umgekehrt, ihren Charakter als experimentelle Utopie des Imaginationsspiels der, wie Schiller früher sagte, ‚schönen Seele' überhaupt erst in Gang gebracht zu sehen. ‚Kreative Volkshochschule' klingt abschätziger, als es gemeint ist. Man kann die zu Beginn der siebziger Jahre kulminierende Öffnung diverser Kunsthallen auch als Experiment zur Selbstbeobachtung von Wahrnehmungskonfigurationen und als gesteigerte Explikation ästhetischer Wertigkeiten im Umgang mit Kunst, als eine Selbst-Theatralisierung der Rezipientenrolle verstehen. Die populistische Oberfläche hat den Ernst dieser Bemühungen damals verdeckt und sich nachhaltig nur in die Geschichte der Kunstwerkfeindlichkeit und eine vitalistische Transformation der Unterscheidung von Kunst und Anti-Kunst in das Plädoyer der Sinne eingeschrieben, die von heute aus wenig mehr darstellen als eine Begleitmusik zur Gesellschaft des Spektakels und einen narzißtischen Hedonismus, der an vielerlei Fronten seine Berechtigung aus einer formalen Egalität als

[35] Vgl. Beat Wyss, Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne, München 1985; Lucien Dällebach/Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.), Fragment und Totalität, Frankfurt a. M. 1984; weiter: Hans Ulrich Reck, Vom System zum Fragment: Die Vernunft der Kunst und die moderne Demoralisierung der Bilder, in: Jacques Hainard/Roland Kaehr (éditeurs), Si ... Regards sur le sens commun, Neuchâtel 1993 (Erstfassung als „Versuch über Gemeinheit 6" in: Kunstnachrichten, Nr. 2/1984, Zürich 1984).

Empfindung eines individuell privilegierten Zugangs zu ‚Welt' bezieht und natürlich in der Sphäre von Werbung und Life-Styling-Konsum besser bedient wird als auf der Müllhalde der Kunst.[36]

Solche Erwartung und Absicht unterschätzte und überforderte, verachtete und sakralisierte Kunst gleicherweise. Man wird also die Idee eines solchen Museums, in welchem der Betrachter die Kunst ‚macht', als eine Residualverwertung der gescheiterten Kunst-Utopien des 20. Jahrhunderts betrachten müssen, die ihre durch eine rasante gesellschaftliche Entwicklung bedingte Unfähigkeit, mit der Entwicklung Schritt zu halten, durch Selbstüberschreitungen kaschiert. Sachlich bleibt unabweisbar, daß solche sich von sich selber dispensierende Kunst nichts anderes zutage fördert als die Regularien und Mechaniken der von ihr verwendeten technischen Apparate. Was immer das zu bewirken vermag, es sichert in keiner Weise eine Einsicht, weshalb Kunst sich so verhält und was sie dazu berechtigen könnte, diese Mechaniken zur Darstellung zu bringen – es sei denn, sie würde ganz andere, viel weitergehende Kompetenzen im Umgang mit der Technik-Maschine entwickeln. Aber dazu dürfte sie nicht allein auf der gesellschaftlichen Funktionalität bestehen, sondern müßte sich wieder eine Autonomie erschließen, die auf dem Stand der Dinge sich bewegt und gleichwertige Allianzen zu den Apparaten in ihrem Namen, eben als ‚Kunst', herstellbar macht. Das ‚Tun des Betrachters als Künstler' verwandelt Kunst in einen Event. Damit wechselt aber das Bezugssystem in eine Richtung, die der Kunst mit guten Gründen im Rahmen der Gesellschaft des Spektakels keinen autonomen Raum mehr läßt. Es sieht nämlich nur auf den ersten Blick so aus, als ob die Aufwertung des Betrachters sich durch die Liquidierung der Autorschaft des Künstlers begründen ließe. In Tat und Wahrheit handelt es sich um verschiedene Dimensionen, und selbstverständlich bleibt, solange wir überhaupt noch in einem ernsthaften Sinne von Kunst reden, die Autorschaft des Künstlers eine Bedingung für jede Emanzipation des Betrachters von der Passivität einer hermeneutischen Interpretation, die unter Ausschluß körperlicher Erfahrungen auf den Primat kognitiver Schematisierungen drängt. Von einem solchen Diskurs kann der Betrachter sich nur durch künstlerische Vorgaben befreien. Es sei denn, das hier Verhandelte bliebe ihm gleichgültig oder sei ihm ohnehin fremd. Dann erübrigte sich allerdings auch jede Argumentation. Es ginge dann um eben etwas anderes. Kunstferne ist gewiß eine Lebensform unter anderen und nicht durch externe Perspektiven zu bewerten. Das gilt allerdings auch in umgekehrter Richtung. Weshalb derzeit

[36] Vgl. zur Theoriebildung im Spiegel der damaligen Zeit: Peter F. Althaus, Die Stadt als offenes System, Basel 1973; Wolfgang Roscher (Hrsg.), Polyästhetische Erziehung. Klänge–Texte–Bilder–Szenen. Theorien und Modelle zur pädagogischen Praxis, Köln 1976; Diethart Kerbs, Historische Kunstpädadgogik. Quellenlage, Forschungsstand, Dokumentation, Köln 1976; Hans Giffhorn, Kritik der Kunstpädagogik. Chancen und Gefahren ästhetischer Erziehung, Köln 1979.

emphatisch bis delirierend jeder motivierte Betrachter vom Furor einer von Autorschaft befreiten Kunst bewegt werden soll, bleibt mir auf der inhaltlichen Ebene vollkommen unverständlich. Ökonomisch und sozial, bezüglich des Nachschubs an Geld und der Kanalisierung von Prestige und Aufmerksamkeit mag die Sache wieder anders aussehen. Man muß sich irgendwann der naheliegenden Überlegung stellen, was es bedeutet, daß sich um das Gravitationszentrum ‚Kunst' so viele – die Rede ist hier nicht vom ZKM, allenfalls von bestimmten auch seiner Adressatenkreise – Interessen gruppieren, die damit nicht wirklich etwas am Hut haben können.

Die künstlerische Vorgabe befreit den Betrachter aber offenkundig gerade nicht von allen oder beliebigen, sondern nur von bestimmten Vorgaben der Künstler, wobei diese Befreiung ihrerseits auf künstlerischen Intentionen beruht. Damit verschiebt sich die Autorität nur auf eine nächsthöhere und deshalb auf der tieferen Stufe unsichtbar bleibende Ebene. Ich mag mich so lange an der Unsichtbarkeit dieser Autorität begeistern: Wirklich verschwunden ist sie nur aus meinem Wahrnehmungshorizont. Es ist also sinnvoll, die Autorität der Künstler grundsätzlich von den Dynamiken der Autorschaft her zu denken. Als Betrachter bin ich ja nicht nur mit Werken konfrontiert, die mich inszenieren oder zu deren Inszenierung gehört, daß ich meine, sie beliebig in Szene setzen zu können. Ich bleibe weiterhin angewiesen auf die Autorschaft, die Figur des Anderen, die Inkorporation all dessen, was gerade ich derzeit nicht in Szene zu setzen vermag. Exakt das ist, was mich interessiert, weil es meinen Horizont überschreitet. Die Figur des Anderen in dieser Überschreitung als Medium für poetische Innovation zu setzen heißt nichts anderes, als Autorschaft als bedingende Vorgabe von Kunst überhaupt anzuerkennen. Das ist eine strukturelle Bedingung, die durch keine Situation zur Disposition gestellt werden kann – es sei denn, mein Plädoyer für den Betrachter als Künstler rechtfertige über einen begründbaren Haß auf Kunst deren Zurückweisung insgesamt. Dann bliebe allerdings die Bemühung um eine Kunst paradox, die doch nur Vorgabe für ihre Erledigung ist. Ich könnte also diese Sphäre unverzüglich verlassen und müßte mich gar nicht mehr mit meinen Ressentiments oder der Unterscheidung zwischen diesen und den hermetischen Verstiegenheiten von Kunstwerken beschäftigen. Die Verwirklichung des Werks auf der Seite des Betrachters kann ja nichts anders sein als die Entfernung von der Kunst und ihre Dekretierung als indifferent und vergessenswert.

Eine knappe methodische Zwischenbemerkung scheint nunmehr geboten, um dem Leser den Stellenwert und die Einschätzung meiner Verwendung von Interview-Äußerungen in einer wissenschaftlichen Analyse zu verdeutlichen. Ich beabsichtige und betreibe keinen rhetorischen Mißbrauch, indem ich gelegentliche Interview-Statements so ernst nehme wie wissenschaftliche Äußerungen. Auch geht es mir in keiner Weise um Kritik, zumal polemische. Das, was in den hier verwendeten Interviews, auch den populären Broschüren-Texten im Vorfeld der Eröffnung des ZKM zum Ausdruck gebracht worden ist, darf jedoch alles andere denn als kursorisch gelten und gibt lange entwickelte kon-

zeptuelle Kernüberlegungen, Gestaltungsideologien, mediale Programmatiken wieder. Übrigens reiht sich das rhetorisch bruchlos in die Ausbildungs- und Wirkungs-Programme seit dem Bauhaus ein, die ja gerade im Verweis auf einen wissenschaftlichen Anspruch an die Reformierung des Lebens durchaus reduktiv und ideologisch argumentierten. Und zwar bewußt, weil es just um die Fokussierung der ultimativen Wahrheiten am Standort des überzeugten Betrachters ging – auch wenn innerhalb der Künste ‚Interaktivität' damals noch nicht explizit oder in einer heutigen Weise auftauchte. Generell scheint mir das Kennzeichen bedeutender Unternehmungen zu sein, daß die Schnittstellen zur Öffentlichkeit und die entsprechende Rhetorik der Übertreibung nicht ein Dekor oder bloße Accessoires entstehen lassen, sondern die Kernideen radikalisieren, die ich nun in umgekehrter Richtung, in den tatsächlich vorgelegten Formulierungen, als Anzeichen für eine auch theoretisch konsistente Haltung ansehe. Würde Klotz – auch wenn an anderer Stelle und in einem systematischeren Zusammenhang andere Aspekte auftauchen, Relativierungen und Ergänzungen vorgenommen würden und dergleichen mehr – nicht im Kern so emphatisch denken, wie er sich hier äußert, dann würde das ganze Unternehmen des ZKM mit den beigegliederten Museen nicht diesen, sondern allenfalls einen anderen Sinn machen. Es ist aber mit und seit der Eröffnung unübersehbar, daß das ZKM – und damit nicht nur Heinrich Klotz, sondern auch, wenigstens bis vor kurzem und unter anderen Hans-Peter Schwarz und Jeffrey Shaw – genau so zu funktionieren begonnen hat, wie es sich in den radikalsten und reduktivsten Thesen und Absichtsäußerungen der hier kommentierten Statements ausdrückt.

Zurück zum forcierten Emanzipationstraining des selbstbewußten Konsumenten und Betrachters. Die programmatisch angesprochene, fortgeschrittene Haltung des Rezipienten ist eine durch zahlreiche Übungsphasen und -etappen der Avantgarden hindurch entwickelte Bereitschaft, sich zum projektiven Medium des Kunstwerks und der Vorhaben des Künstlers machen zu lassen, wozu natürlich auch entwickeltere Formen der Beteiligung an der Komposition von Werkteilen gehören können. Wenn auf mich als Betrachter Dinge projiziert werden dergestalt, daß ich durch ein Handeln in eine Choreographie eingebunden bin, dann handle ich aktiv kraft der Tatsache, meinerseits mediatisiert zu werden. In der Auffassung von Heinrich Klotz scheint mir aber die Unterstellung leitend zu sein, daß nur ich als Betrachter das Kunstwerk mediatisiere, nämlich von seinen abstrakten Dispositionen ablöse und im Konkreten realisiere. Der ‚passive Betrachter' wird so stark überzeichnet, daß die Dynamik der Kunstentwicklung gar nicht mehr auf der Seite der Künstler gedacht werden kann. Und zugleich erscheint der ‚passive Betrachter' als eine historisch gesicherte Größe – als ob ausgerechnet die Entwicklung der Kunstkonzepte seit der Romantik entlang einer solchen Figur der Passivierung geschrieben werden könnte, die man sich linear und in stetiger Selbst-Vervollkommnung denken soll. Was Joseph Beuys noch appellativ und tentativ meinte, das wird nun normativ zur Garantie einer Schwellenbeschreibung erhoben, die

sich in den technischen Medien inkorporiere. Beuys meinte nämlich, daß die Aussage, ‚jeder Mensch ist ein Künstler', gerade nicht bedeutete, daß jeder Kunstwerke herstellen solle, sondern daß jeder das, was er tut, in seinem Beruf und außerhalb, so zu betrachten beginnt, daß es mit der Idee der Kunst, die natürlich die der ‚Sozialplastik' von Beuys ist, als vereinbar gedacht werden kann. Es gibt natürlich auch stärkere Lesarten, die sich graduell bis qualitativ von dieser Deutung unterscheiden. Ich denke, daß, selbst unter Anerkennung des Beuysschen Absehens von den traditionell vorgestellten Kunstwerken, folgende, ebenfalls begründbare Auslegung bereits den kritischen Punkt einer affirmativen und vehementen Entwertung der Kunst grundsätzlich überschreitet: „Jeder soll seine Tätigkeit so konzipieren, daß sie als Kunst verstanden werden kann." Diese Maxime würde sich mit kunstanalogen qualitativen Wirkungen begnügen, für die Kunst gerade nicht mehr explizit in Betracht gezogen oder als Referenzsystem artikuliert werden muß.

Eine zweite Maxime besteht auf der explikativen Wahrnehmung von ‚Kunst' als des Kategoriensystems zur Validierung der unter ihr hergestellten oder betrachteten Phänomene. Von da bis zur Vergegenständlichung der Handlungen in Werken ist zwar noch ein großer Schritt zu tun, aber die Richtung dahin ist schon entschieden bezeichnet. Die regulative Deutung der Beuysschen Denkfigur und Sentenz wird dabei eingezogen, und der Appell gilt nun konstitutiv und apodiktisch, bedingend und unbedingt zugleich. Das vollzieht wiederum die schon skizzierte Wendung zur paradoxen Verachtung der Kunst unter dem Deckmantel ihrer Verehrung. Es gibt keinen größeren Haß auf die Kunst als durch eine Aussage wie ‚jeder ist ein Künstler' oder ‚alles ist Kunst' ausgedrückt wird. Kunst arbeitet sich an der Differenz ab, als die sie sich auch artikuliert: an der Differenz zwischen dem Herausgebildeten und dem, was nicht erwirkt oder hergestellt werden kann. Das ist der innerhalb der Kunst vorliegende Gegensatz, der sich als Bedingung der Kunst nach außen in der Unterscheidung von Kunst und Kontext so äußert, daß das Widerstandspotential der Realität Bedingung der Möglichkeit bleibt, durch Unterschiedenheit etwas über ‚Wirklichkeit' Hinausweisendes zu formulieren. Kunst muß sich nicht dem Realen oder dem Phantasma verschreiben, aber die Erfahrung, nicht über etwas verfügen zu können, was ja auch eine Umschreibung des Schimärischen ist, bleibt eine ihrer wesentlichsten Existenzbedingungen. Schließlich wird ja vor allem – mittels konzeptueller Vorgaben – auf die Meinung der Betrachter eingewirkt, daß sie diejenigen seien, welche die Kunst machen würden, was entweder die Position einer ästhetischen Erziehung und Didaktik der siebziger Jahre wiedergibt oder eben die noch nicht sichtbar gewordenen Vorgaben einer Experimentmodellierung durch eine aktuelle Kunst, die mit Technologien arbeitet, welche die Umwälzung der Kunst zu schmerzhaften Eingeständnissen ihrer Inkompetenz zwängen, wenn man dies nicht auf die Kunst als solche, negativ, abwälzen oder, positiv, der Befreiung des Betrachters aufbürden könnte. Die Transformation der ‚Kunst durch Medien' im Hinblick auf eine Problematisierung der bisherigen Begrifflichkeit hat demnach innerhalb

der Kunst, also aus der Optik der Produzenten, vor allem einen plausiblen Grund: daß nämlich die Arbeit an einer ‚Kunst durch Medien' zu komplex geworden und durch keinen Einzelnen mehr zu beherrschen ist.

Die neue Sachlage wird nicht wirklich durch eine andere Wirkung auf Kunstbetrachtung erreicht und auch nicht dadurch, daß neue Technologien das Medium der ‚Kunst' bestimmen. Es wäre irreführend, mindestens mißverständlich, den medialen Charakter der bildenden Künste an diesen Aspekten festzumachen. Solange wir beanspruchen, daß ‚etwas' ‚Kunst' ist, so lange dekretieren wir Qualitäten, die nicht davon abhängen, ob etwas mit dem Bleistift oder dem Computer produziert worden ist. Allerdings ist die umgekehrte Frage eine wesentliche, die mit den notwendigen Differenzierungsansprüchen abzuwägen ist, welche Dimensionierungen und strategischen Modelle vom Einsatz welcher Technologien abhängen, so daß Kunst von einem Repräsentationszusammenhang zu einem Handlungsmodell wird, sich Denotate und Referenzen zu Figuren und Praktiken wandeln. Das WIE ist natürlich ganz entscheidend von der Materialität des Medialen und den damit verbundenen Differenzbedingungen bestimmt. Das OB allerdings und erst recht ein DASS sind davon gänzlich unberührt.

Man kann also nicht die Medien selber sprechen lassen, um herauszufinden, ob sie Kunst produzieren, sondern ist nach wie vor gehalten, sich der Mühe zu unterziehen, ein Spektrum, eine Matrix, eine oder mehrere Semantiken von ‚Kunst' zu erarbeiten, die sich durch den Gebrauch der Medien differenzieren, ihren Anspruch, Kunst zu sein, aber nicht deren Variabilität überlassen, sondern umgekehrt, im Licht einer sich entwerfenden Handlungsweise den Gebrauch der Medien auf künstlerische Absichten beziehen. Das kann im Grenzfall auch heißen, daß Kunst gar keinen Anspruch auf eine autonome oder spezifische Handhabung von Medien mehr erhebt, dies weder leisten kann noch tun will, weil sie weiß, daß der mediale Gebrauch sich sinnvollerweise von ihren Intentionen abkoppelt und in einem Jenseits ihrer Eingriffsmöglichkeiten oder -wünsche abspielt. Ein solches Jenseits könnte nicht nur das Internet sein, sondern auch jede Massenkommunikationstechnologie, die unter Information Signalübertragung, unter Freiheit angestrengte Selbstbeschäftigung, in das Mediensystem eingebundene Zeit-Ökonomie, erzwungene Selbstinszenierung als ‚Subjekt' und Aleatorik der privaten, jedoch öffentlich als kulturfähig zu demonstrierenden Neigungen versteht. Der Medienbegriff der Kunst ist ein anderer als die Unterscheidung von Produktionstechnologien, auch wenn das, was Kunst im einzelnen leisten kann, davon genau so spezifisch abhängt wie die Tatsache, wie sie verfertigt ist, in welchen Praktiken sie sich ergeht und zu welchen Zwecken sie dies tut. Der grundsätzliche Tatbestand von Kunsthaftigkeit oder Medialität liegt aber den Phänomenen prinzipiell zugrunde. Sie werden erst aus diesem Fokus heraus sichtbar, wohingegen keine Kategorisierung der Phänomenalität eines Phänomens im Hinblick auf seine theoretische Valenz entspringt, im Unterschied zu seiner Bedeutung als Gestalt und damit Zeichenkette von Symptombildungen – hier folgen wir der bisher nicht wider-

legten Theorie Karl R. Poppers von der Scheinwerferfunktion des theoretischen Bewußtseins[37].

Fazit: Kunst ist zugleich in allen konkreten Einzelheiten durch den Einsatz von Medialität und Technologien bestimmt wie von diesen, als ‚Kunst', restlos und durchgehend unabhängig.

[37] Vgl. Karl R. Popper, Conjectures and Refutations. The growth of scientific knowledge, 3. rev. Aufl. London 1969; Michael Sukale (Hrsg.), Sprache, Theorie und Wirklichkeit, Frankfurt a. M. u. a. 1990; ders., Sprachlogik. Sechs Studien zur Logik, Sprachphilosophie und Wissenschaftstheorie, Frankfurt a. M. u. a. 1988; ders. (Hrsg.), Moderne Sprachphilosophie, Hamburg 1976.

Insert. Künstlerische Situierung, poetisch-praktische Beispielgebung

Nicolas Anatol Baginsky

‚Public Narcissism' und ‚Narcissism Enterprise', zwei raumgreifende und komplexe Installationen von Nicolas Anatol Baginsky aus dem Jahre 2001 verbinden, wenn man es in traditionellen Worten beschreiben will, verschiedene Medien, Genres und Ausdrucksformen: Skulptur, Porträt, Videogramm/Videographie, interaktive Installation, public art. Man kann die Werke mit ganz unterschiedlichen Begriffen in Verbindung bringen, jedenfalls sind ‚Public Narcissism' und ‚Narcissism Enterprise' eine zeitgenössische Interpretation des Genres ‚Porträt' und zugleich eine im Medium des Kunstwerks vorgetragene Auseinandersetzung mit dem Prinzip der Mimesis, also mit der altehrwürdigen, theoretisch so weitverzweigt begründeten Auffassung, Bilder hätten Spiegelfunktionen, ja, sie seien vielleicht gar Spiegel, wenn auch höherwertige. Narziß ist dafür ein Indiz. Man merke jedoch sofort und genau auf den Titel: Es geht nicht nur um Narzißmus. Der ist in die Arbeit vielfältig integriert. Es geht um Narzissismus, das heißt um das Prinzip, die durch Selbstverblendung und Erkenntnisverweigerung zustande kommende, unerkannt bleibende Identifikation mit einem wohl übermächtigen Selbst als etwas zu demonstrieren, das im Umgang mit Bildern und Selbstbildern nicht mehr haltbar ist.

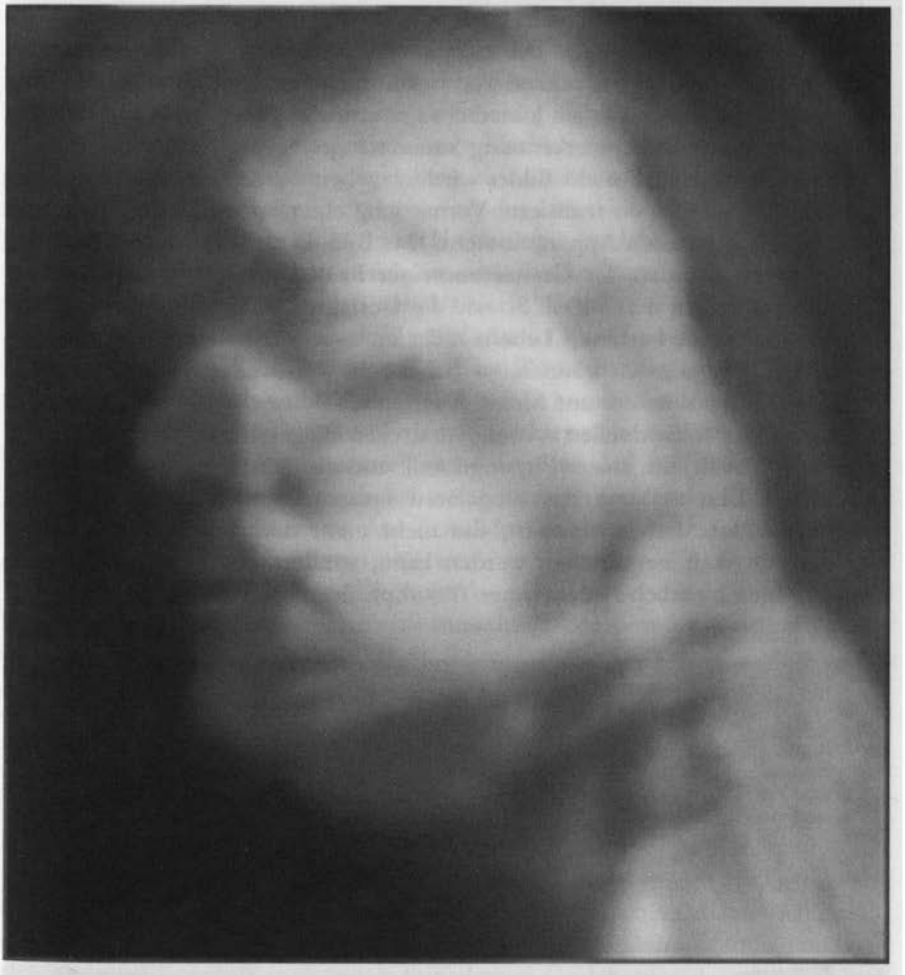
Baginskys Installation spielt auf einer Rolltreppe auf verschiedenen Ebenen, Plattformen oder ‚Galerien'. Längs der großen Rolltreppe sind drei Monitorwände angebracht. Drei Kameras nehmen die Gesichter aller rolltreppenfahrenden Menschen auf. Die Bilder – die die Gesichter zeigen, aber auch für das Aufnahmeverfahren stehen, das sie bezeugen, ausdrücken und inkorporieren zugleich – werden sofort auf den Monitoren sichtbar. Sie werden aber auch an einen zentralen Computer weitergeleitet. Auf einer zweiten Ebene kann von Besuchern ein digitales Spiegelbild – real oder fiktiv – erstellt werden, das Idealisierungen zuläßt. Verwirklicht werden kann das durch mit Kameras ausgestattete interaktive Monitore. Die permanente Möglichkeit stetig veränderlicher Modellierung bezeugt, daß es sich bei diesen Bildern um Transformationen handelt.

Derzeit ist jede Modellierung des Eigenen ausgerichtet am neuen, so merkwürdig und paradox anmutenden Gewaltverhältnis: glücklich sein zu müssen, stets fröhlich sein, Subjektivität beherrschen und jederzeit formgerecht vorzeigen zu können. Im Zeitalter der permanenten operativen Selbstmodellierung erscheint das Prinzip der allseitigen und jederzeitigen Manipulation am ‚Selbst', dem Ausdruck, den man für das dem Eigenen Zugehörige hält, auch auf der symbolischen Ebene als eine unverschämte Verlockung, ein Versprechen, das genau besehen gar nicht auf Einlösung zielt, sondern das aus der



Nicolas Anatol Baginsky, Public Narcissism Autostadt Wolfsburg, 2001. Hardcopies von vier mal neun sogenannten Speicherzellen (gesamt ca. 400) aus dem Langzeitgedächtnis der Installation ‚Public Narcissism' während des Betriebes in der Autostadt in Wolfsburg 2001. In diesen Speicherzellen werden über längere Zeiträume hinweg als ähnlich befundene Besucherporträts gesammelt und vermengt

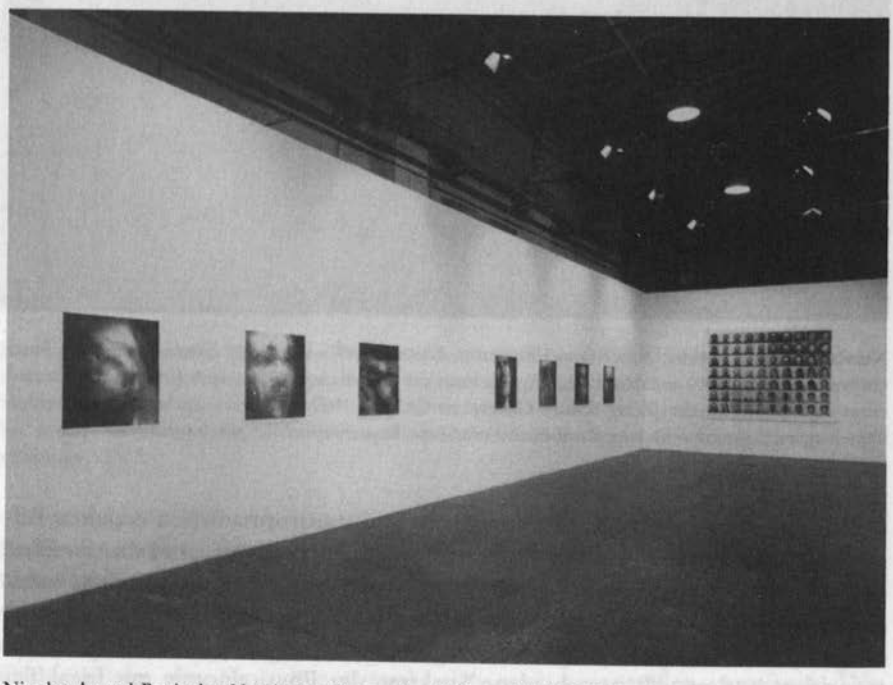
Selbstverständlichkeit aller möglichen Einlösungen erst hervorzugehen scheint. Das Versprechen reagiert auf ein schon garantiertes und realisiertes Versprechen, ein bereits Vorliegendes. Die Reihenfolge und Begründungslast haben sich umgedreht: Das Versprechen realisiert die angelegten Möglichkeiten, die überschreiten, was Menschen abstrakt sich noch vorzustellen vermögen. Die Versprechungen wie die Menschen, die sich ihnen anheimgeben, sind immer schon konkret in die Schnittstellen und Apparate eingebaut.



Nicolas Anatol Baginsky, Narcissism Enterprise, Chicago 1997. Hardcopy einer sogenannten Speicherzelle (von ca. 100) aus dem Langzeitgedächtnis der Installation ‚Narcissism Enterprise' während einer Ausstellung in der ‚Betty Rymer Gallery' in Chicago 1997. In diesen Speicherzellen werden über längere Zeiträume hinweg als ähnlich befundene Besucherporträts gesammelt

Die auf der zweiten Ebene manipulativ und transformatorisch erzielten Bilder werden ebenfalls an einen Computer weitergeleitet. Auf einer dritten Ebene – visualisiert mittels einer großformatigen Monitorwand – erscheinen zahlreiche Gesichter. Ein mit Mustererkennungswissen (Intelligenz, Spürfähigkeit) ausgestattetes Computerprogramm vergleicht alle eingehenden Gesichter, kategorisiert und erstellt verschiedene Spektren der Physiognomie mit Ideal-Typen. Jeweils fünf Bilder eines Spektrums werden zufällig ausgewählt und auf der großen Leinwand gezeigt. Die Gesichter liegen nebeneinander und auch

übereinander, wechseln, verschieben sich in rascher Folge, überlagern sich, löschen sich wechselseitig aus. Die permanente Veränderung vollzieht sich in Gegenbewegungen, widerstreitend und bekräftigend zugleich. Im Computer ist als ein Langzeitgedächtnis ein künstliches neuronales Netz implementiert, das alle innerhalb der Gesichtserkennung zusammengetragenen Bilder klassifiziert. Hier wird deutlich, daß nicht Bilder wiedergegeben werden, sondern daß jedes Bild auch für die in ihm realisierte Vermittlung einer konstruktiven, Welt und Erfahrung festlegenden Apparatur steht. Das Bild ist nicht der Endpunkt oder der Ausdruck einer an der Grenze zu seiner Realisierbarkeit verschwindenen Apparatur, sondern deren Teil. So wie die Gesichter im Zeitalter der Replikation eines artifiziell basierten Lebens nicht mehr von der sie erzeugenden Apparatur getrennt werden können, so behaupten sich weder die Individualität noch ihr Bild jenseits der auf Identität zielenden ikonischen Festlegungen des Sichtbaren, des Individuellen – vom genetischen Fingerabdruck bis zur Physiognomie, das heißt, die innere Physiognomik und die äußere im Sinne einer eineindeutigen Beschreibung des Singulären umspannend. Wie überhaupt das computerbasierte Leben eines ist, das nicht mehr nach graduellen Kriterien von Künstlichkeit beschrieben werden kann, sondern das grundsätzlich den evolutionsgeschichtlich bedeutsamen Triumph der Artefakte wiedergibt.



Nicolas Anatol Baginsky, Narcissism Enterprise, Chicago 1997. Blick in den Galerieraum von ‚Narcissism Enterprise'. Hier werden die auf Leinwand gedruckten Resultate der Langzeitprozesse vorangegangener Ausstellungen sichtbar (Photo: Christoph Irrgang)

Baginskys Installation ist nicht als ‚Medienkunst', sondern, radikaler, als ‚Kunst durch Medien' anzusprechen. Der mediale Aspekt erscheint nicht nur auf der Ebene der Realisierung der Arbeit, sondern als bewegendes Moment in ihrem Gegenstand, Objekt oder Subjekt selbst. Erfahrbar wird die seltsame, im Grunde schwindelerregende Ambivalenz zwischen einer auf Austauschbarkeit, Reversibilität und Variation festgelegten Konstruktion und der Resistenz des Einmaligen, der eindeutigen Festlegbarkeit des Individuellen im Sinne des singulären Vorkommnisses. Also eine Kosmologie, welche Reproduktion des Identischen und Parallelwelten sich ausschließender Einzigartigkeiten miteinander verbindet. Man sieht, daß die seit alters vertraute Auffassung vom Gesicht als einer Landschaft, einem Antlitz, das in Korrespondenz zum Kosmischen steht, hier in einem präzisen Sinne medial konstruiert erscheint. Solches zu verbinden und die Ambivalenz selber zur Schnittstelle der Rezeption und der Dynamisierung der Handlung des Betrachtens zu machen gelingt nicht mehr umfassend der ‚nature morte', der Allegorie oder dem räumlich operierenden Tableau, sondern bedarf des hierin exemplarisch vorgeführten, multisensoriellen und vierdimensionalen Zeitbildes, das eine Rauminstallation und eine Festlegung einer Handlungsfolge ist.

Es handelt sich bei ‚Public Narcissism' – wie auch schon, an anderem Ort, bei ‚Narcissism Enterprise' – um eine interaktive Computerinstallation, bei der die Besucher dieses halböffentlichen Raums, ‚KonzernForum' genannt, die Möglichkeit haben, sich mit den typologischen wie individuellen Aspekten des Gesichts, seiner Überwachung, Registrierung, Modellierung, Vermessung, Formierung (Informierung = Formatierung) und Einsortierung zu befassen. Die Physiognomie in diesem zeitgenössischen Rahmen der Überwachungsgesellschaft, einer umfassenden Beobachtungssozietät, erscheint erfahrbar genau als das, was sie real auch ist: medial vermittelt, apparativ modelliert, maschinell modelliert. Hier wird das Antlitz zur Landschaft der Metaphern für sich selbst, eben: Landschaft. Das Individuum erweist sich im Zeitalter der digital gefütterten und in Maschinenketten potent gesteuerten Gestalterkennungsmaschinen als reproduzierbar nach vorab festgelegten Gesichtspunkten. In der algorithmisch naheliegenden Typenähnlichkeit mag gar erreicht werden, was sonst dem kriminologischen Zufall oder der erkennungsdienstlichen Verdachts-Artistik unterliegt: daß Doppelgänger als Ausformung desselben Einen, mithin das Andere als Teil am Selbst, erscheinen.

An diese Konstruktion des Antlitzes als einer medialen Figur der Wiederholung und einer medialen Markierung von Einzigartigkeit zugleich schließen sich weitere Betrachtungen wie selbstverständlich an: Wir leben im Zeitalter einer unvorstellbar ausgeweiteten, feinmaschigen, quasi perfekten videographischen Überwachung, einer tendenziell lückenlosen Kontrolle öffentlicher und halböffentlicher Räume, in einem Netz ohne Nischen und Ausflüchte.[38] Wofür

[38] Vgl. dazu auch die von Thomas Y. Levin ausgerichtete Ausstellung ‚CTRL. space.



Nicolas Anatol Baginsky, Narcissism Enterprise, Chicago 1997. Ein Besucher des interaktiven Schachtes von 'Narcissism Enterprise' wird von der Installation portraitiert (linke Tafel) und klassifiziert (rechte Tafel) (Photo: Christoph Irrgang)

Video vor wenigen Jahrzehnten zunächst gedacht war, das scheint nun seine realisierte, überall angewandte Aufgabe geworden zu sein. Das Zwischenspiel der sogenannten eigentlichen Videokunst erscheint demgegenüber als marginal: Kunst der Kompensierung, artistischer Gerätegebrauch als indirekte und vernachlässigbare Folge. In selten prägnanter Weise integriert Nicolas A. Baginsky in dieser Arbeit künstlerische Sichtweisen in den polizeilichen und schutzpolitischen Gebrauch der Video-Überwachung, ohne sich mit deren ideologischer Einfachheit zufriedenzugeben. Er benutzt dieses Medium nicht, um einen Ausdruck von ‚Kunst' zu erreichen, sondern, umgekehrt, eine technisch und medial ausgeformte und verfeinerte Kunst, um ein philosophisches Problem und Phänomen zu verdeutlichen. Er erzielt eine wandelbare, kollekti-

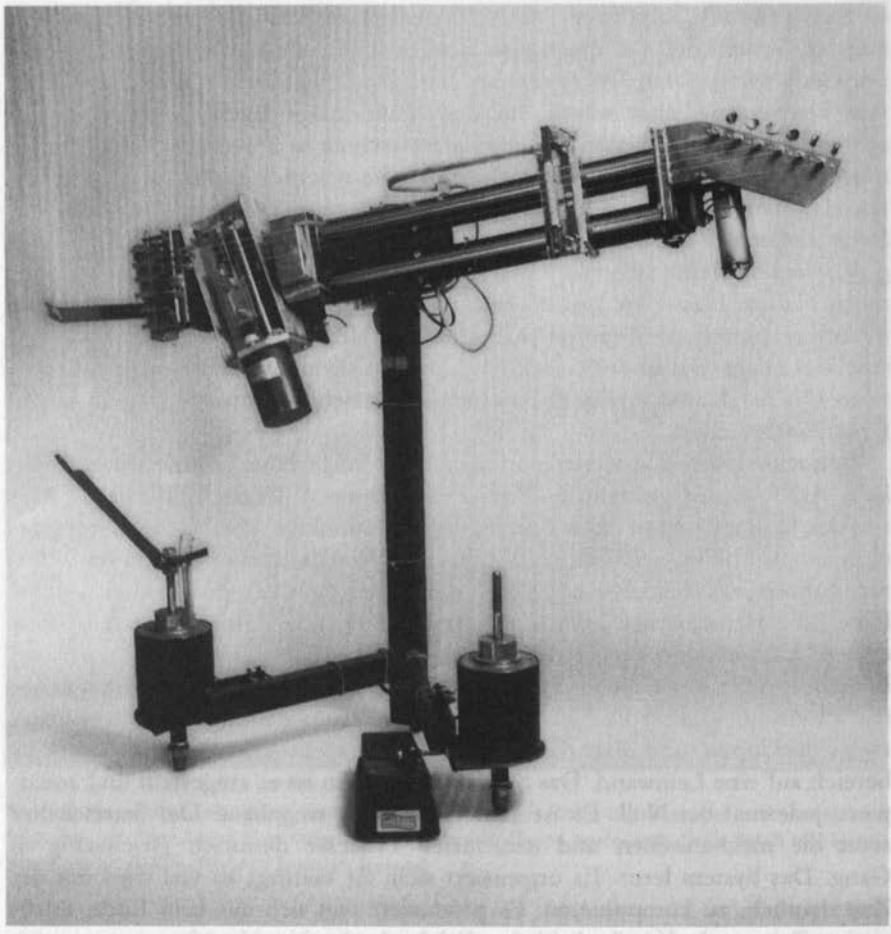
---

Rhetorik der Überwachung von Bentham bis Big Brother' im ZKM, Karlsruhe, 13. Oktober 2001 bis 24. Februar 2002.

ve Physiognomik, schafft ein Modell für ein öffentliches Antlitz, das ein Licht auf das Gesicht der aus Individuen bestehenden technisierten und Massengesellschaft wirft, deren Überwachung man gewiß nicht mit irgendeinem Ideal von Demokratie, eher schon mit den funktionalen Bedürfnissen einer geschmierten und gereinigten Gesellschaftsmaschine in Zusammenhang bringen möchte. Diese Kunst illustriert nicht mehr. Sie macht in prototypisch geformten Handlungen zugänglich, was vordem nur durch ein Bild repräsentiert war. Sie ist nicht einfach eine zeitgemäße Historienmalerei in Zeit und Raum mit gewandelten Mitteln (digitale Pinsel, elektronische Palette, apparative Skulptur, mechanisierte Plastik etc.), sondern tritt überhaupt an die Stelle der bisherigen historiographischen Allegorie. ‚Kunst durch Medien' gibt sich so einen beispielhaft neuen Ort in der Gesellschaft, indem sie in anderer Weise den bisherigen Ort der Kunst verlagert, durchkreuzt, verschiebt, zuweilen, wenn es nötig ist, auch auflöst.

Betrachten wir eine weitere, frühere, über lange Jahre stetig weiterentwikkelte Arbeit des ursprünglichen Bildhauers Nicolas A. Baginsky, die er die ‚Musen des Jenseits' nennt. Aglaopheme, die ‚Hellstimmige' der Musen in der griechischen Mythologie, ist darin ein mit sechs Metallseiten ausgestattetes Gitarren-Robotersystem und benannt nach einer Sirene aus der griechischen Mythologie: ‚die Hellstimmige'. Ohne menschliche Manipulation, mindestens ohne direkte Einwirkung oder Transmission, schiebt sich ein ‚bottleneck' über den bundlosen Hals der Gitarre. Sechs Metallarme schlagen die sechs Saiten an. Je nach Präsentationsort und Entwicklungsstufe dient eine kleine Videokamera als Schlagklöppel und überträgt gleichzeitig Bilder aus dem metallischen Nahbereich auf eine Leinwand. Das System beginnt, so ist es eingestellt und konzipiert, jedesmal bei Null. Es ist kein Gedächtnis eingebaut. Der Startschalter setzt die mechanischen und neuronalen Prozesse demnach gleichzeitig in Gang. Das System lernt. Es organisiert sich. Es vermag, so viel wird mit der Zeit deutlich, zu komponieren. Es produziert von sich aus kein Ende, erlebt weder Zeit noch Vergänglichkeit, ‚Erleben' ohnehin als Metapher gesetzt, wenn auch Hinweise darauf einleuchten, daß es die von ihm produzierten Klangmuster in gewisser Weise ‚erlebt', weil eine Abtastung und Auswertung der Reize ja ständig stattfindet. In dieser Hinsicht besitzt das System deshalb unbestreitbar eine Art von ‚instinktiver Intelligenz'. Je länger es läuft, um so komplexer werden die neuronalen Steuerungsmechanismen, die sich überlagernden Musterkenntnisse des Systems. Und um so differenzierter wird auch das Klangereignis – nicht in direkter Proportion, aber doch im Gleichklang mit den Selbstorganisationsvorgängen. Man assoziiert beim Hören nicht nur musikalische Formen, vor allem solche, die auf Blues verweisen, sondern auch die Geschichte der Automatenbaukunst von der Renaissance über den Flötenspieler von Vaucasson bis zum Maschinenkult der Dadaisten und Surrealisten. Und natürlich gibt es eine ganze Reihe anderer Gründe, daß Aglaopheme Rockmusik spielt. Und dies nun schon seit weit über einem Jahrzehnt.

Auf die Frage, ob diese gitarrespielende Muse eine mechanische oder eine



Nicolas Anatol Baginsky, Musen des Jenseits/Aglaopheme („die Hellstimmige"). Der Slide-Gitarrenroboter Aglaopheme in Schwarzweiß (Photostudio) (Photo: Nicolas Anatol Baginsky)

intelligente Maschine, bloß für Befehlsausführung programmiert oder lernfähig und kreativ sei, sagt Nicolas A. Baginsky: „Im Gegensatz zu menschlicher Musik produziert diese Arbeit Musik, die weder einen Anfang noch ein Ende kennt, sondern die Ausdruck einer informationsverschlingenden Maschine ist und darin auch ihre Qualität hat. Es handelt sich um einen Kreislauf der Roboter, der Aktoren. Aglaopheme, die Gitarre, setzt sich aus einer motorischen, einer sensorischen und einer regulativen Komponente zusammen: einem Roboter mit der mechanischen Fähigkeit, Slide-Gitarre zu spielen, einem Mikrocontroller, der physikalische Daten erfaßt und den Roboter steuert, einem Computer, auf dem ein sich selbst organisierendes neuronales Netz installiert ist, das mit Hilfe der Sensoinformation das Instrument spielen lernt. Anders

gesagt: Die mechanischen Komponenten erzeugen einen Klang, einen Ton, der zufällig initialisiert wird. Dieses Geräusch wird analysiert und dient als sensorischer Reiz für ein künstliches neuronales Netzwerk, ein einfaches Modell einer Nervenzellensimulation mit der Qualität, die eingehenden Reize zu klassifizieren. Dieser Lernprozeß vollzieht sich langsam im Zeitraum von einigen Stunden. Es bilden sich die physikalischen Eigenschaften des Roboters, die Schwingungslehre und das, was akustisch an Physik involviert ist, in diesem Netzwerk ab. Daraus entwickelt das Instrument musikalische Vorlieben, eine eigene Harmonielehre, ein gewisses Gefühl für Rhythmik etc."[39]

Auf die Frage, in welcher Weise man von Intelligenz sprechen könne, präzisiert der Künstler: „Intelligenz ist ein sehr abstraktes Konzept. Wenn man einem Käfer Intelligenz zugesteht, würde ich auch den ‚Musen des Jenseits' Intelligenz zugestehen. Es handelt sich primär um Informationsverarbeitung. Sensorische Reize bilden sich in einem Medium ab, und es verändert sich etwas. Mehr passiert erstmal gar nicht. Mehr passiert allerdings in einem Käfer auch nicht. Der Unterschied besteht darin, daß der Käfer nicht von jemandem gebaut worden ist, sondern einen interessanten Prozeß der Entwicklung hinter sich hat. Die Funktion ist die gleiche. Ich will nicht behaupten, daß wir es hier mit Leben zu tun haben, auch nicht mit Intelligenz. Die Maschine vollzieht etwas, worauf die menschliche Kultur sehr stolz ist: Die Entwicklung eines musikalischen Systems, das uns komplex erscheint, da es mit Mathematik verknüpft ist und das dennoch, wegen seiner Entstehung aus der Physik, der Welt, wie sie existiert, einigermaßen einfach zu berechnen und zu verstehen ist: wie eine Saite schwingt, wie eine Kultur ihre ersten Instrumente, unter Zuhilfenahme des Zufalls, designt, welche Trommeln sie hat, welche Klangfarben entwickelt worden sind – das sind ausschlaggebende Mechanismen der Entwicklung einer Musikkultur, weil der Sound das Gehirn ausgeprägt hat. Auch hier bestimmen die eingehenden Daten ihre Repräsentation im Medium, in diesem Fall im grauen Medium."[40]

Ein zuweilen polemisches Anliegen in Nicolas A. Baginskys bisherigem Werk ist es, den Maschinen und dem Maschinellen zu einer würdigen Selbstdarstellung, einem angemessenen Raum zu verhelfen. Er gibt damit ein hervorragendes Beispiel für all das, was in den letzten Jahren und auch, wohl noch vehementer als bisher, weiterhin als Interface/Schnittstelle zwischen Leben und Apparat, Mensch und Maschine, Organismus und Mechanismus erfunden, diskutiert und propagiert wird. Das Bestechende der Installation besteht in der Verbindung eines digital implementierten neuronalen Lernmechanismus, also

---

[39] Nicolas A. Baginsky, in: Sprache und Wahrnehmung an Schnittstellen zwischen Menschen und Maschinen. Ein Gespräch zwischen Nicolas Anatol Baginsky, Olaf Breidbach, Christian Hübler, Peter Gendolla und Hans Ulrich Reck, in: Der Sinn der Sinne, Schriftenreihe Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn; Steidl Verlag, Göttingen 1998, S. 244–271, hier S. 248 f.

[40] Ebd., S. 249.



Nicolas Anatol Baginsky, Musen des Jenseits/Aglaopheme. Videostills von einer Reihe von Auftritten der Roboterband ‚The Three Sirens' 1993 in Glasgow/Schottland (Kamera: Zoran Bravaric)

einer historisch späten Technologie oder Entdeckung, mit der jahrtausendealten Kunst des Spannens einer Saite, des ‚monochord' zur Erzeugung von Klängen mittels Teilungsproportionen, vielleicht eines der bahnbrechendsten technischen Medien, mit welchem die gleichzeitige und analoge Entwicklung und Korrespondenz von wissenschaftlichen und poetischen Kenntnissen erfolgte.

Der zeitgenössische Zuschnitt der maschinellen Empfindung der Menschen oder der anthropomorphen Verklärung der Maschinen – zusammenlaufend in der humanen oder posthumanen Fluchtlinie einer ‚künstlichen Intelligenz', ihrer Propagierung oder Kritik – ist üblicherweise jedoch immer noch auf einem eher holzschnittartig ausgebildeten Hintergrund konturiert. Die Phantasien einer emphatischen oder ‚starken' künstlichen Intelligenz haben eine lange Vorgeschichte nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch der Einbildungskraft und ihrer Metaphern. In den 1860er Jahren hat der Schriftsteller Samuel Butler einige viel beachtete und noch heute bedenkenswerte Abwägungen dazu vorgelegt. Freud und MacLuhan vorwegnehmend, erörterte er unter dem Titel ‚Lucubratio Ebria' am 29. Juli 1865 in ‚The Press', daß Maschinen extrakorporale, artifizielle Gliedmaßen seien, welche immer eine bestimmte Körpertätigkeit verstärkten. Maschinen seien aber nicht bloß auf den Körper bezogen,

sondern auch Instrumente der Ausweitung von Bewußtsein, Denken und Gehirn. Die Fortschritte der Maschinen in Richtung Denken seien unvermeidbar und enorm. Sie würden sich weiter beschleunigen. Der Entwicklungsstand einer Zivilisation bemesse sich danach, welche Macht Menschen über diese extrakorporalen Gliedmaßen hätten. Reichtum in diesem Sinne sei Herrschaft über Energie nichtorganischer Herkunft. Die Inkorporation solcher Energie wirke über die mechanische Ausdehnung hinaus auf die mentalen Kapazitäten.

Schon am 1. Juli 1865 schrieb Butler in einem Essay – erschienen in ‚The Reasoner' – zur Verteidigung Darwins, man könne und müsse mit der Entwicklung eines mechanischen Lebens rechnen, das dem bisher bekannten Leben überlegen sei. Denkbar sei eine wie immer absichtsvolle oder künstlich induzierte Evolution, die es Maschinen ermögliche, in einigen Jahrmillionen mit uns umzugehen wie wir heute mit Gemüse. Hatte Butler in einem ersten Aufsatz, ‚Darwin among the Machines' noch den sofortigen Stopp solcher Evolution gefordert, befürwortete er nun die Auslieferung des Menschen an die Maschinen. Im 1872 anonym erschienenen Roman ‚Erewhon' (ein Anagramm von ‚Nowhere') schließlich beschrieb er einen heute subtextuell gewordenen Kern der Mensch-Maschinen-Debatte noch deutlich: die Fortpflanzungsfähigkeit der Maschinen schüre weit über die neuen kognitiven Kapazitäten hinaus die Angst des Menschen mittels einer manifest werdenden sexuellen Bedrohung. Die damals noch latente Konkurrenz mit der natürlichen Zeugungskraft mache erst die eigentliche Bedrohung der instrumentellen Vernunft durch das Maschinenkalkül aus, nicht die abstrakte Konkurrenz mit der idealen Exklusivität des Geistigen als einer prototypisch menschlichen Fähigkeit und Selbst-Empfindung. Vom Subjekt der technischen Evolution zum Objekt eines Designs von Maschinen – diese Karriere paßt keinem Begriff vom Menschen und stellt eine weitere, drastische prometheische Kränkung in der langen Kette der Zurückstufungen des Humanen dar. Der Mensch, von Maschinen in einen Rest- oder Naturschutzpark obsoleter Lebewesen verwiesen – das spräche nicht nur Deutliches zur notwendigen Relativierung des Humanen, sondern auch von einer existentiellen Konkurrenz, die sich schon innerhalb der menschlichen Kulturkonkurrenzen nie durch Würde, sondern durch Kampfstärke auszeichnen wollte.

Auch die Vorstellung von der sexuellen Zeugungkraft von Maschinen hat eine lange technologische und metaphorologische Geschichte. Erste Maschinen wurden Bewegungen des Körpers nachgebaut. In der Renaissance hat die Mechanik nachhaltig auf das Modell der Maschine nach ihrem eigenen Vorbild, dem Uhrwerk, eingewirkt, das als leibhaftig gewordene Analogie der kosmischen Gesetze erschien. Im 19. Jahrhundert wurde die Mechanik bildhaft und programmatisch mit der Biologie verbunden. Die Metapher von den Nervensträngen förderte solches ebenso wie Vorstellungen von denjenigen Fernübertragungen und -wirkungen, die bald danach vom psychopathologischen Krankheitsbild der Medizin (Geisterstimmen und Einflüsterungen) in die Medientechnologie (Telefon, Tonaufzeichnungen) überwechselte. Heute haben

wir es im Reich der Sinne mit einem avancierten und extrem maschinell gestützten Verhältnis von Gehirn, Nerven und Maschinen, mit Mischwesen aus Mathematik und Medizin, Informatik und Neurologie zu tun. Die Sinne und ihr Sitz, der Körper, sind zu einer Collage von technischen und organischen Fragmenten geworden. Diese Neuverbindungen gipfeln zunehmend in einem Normalfall des Monströsen. Der Körper wird zum Schlachtfeld einer collagierenden Rekombinatorik von Organik und Technik. Solche prothetische Verbindung von Körper und Maschinen beschreibt unsere Kultur als eine Kultur des Monströsen. Technisch lebt das Monströse schon in uns, ebenso wie das Reich des Sächlichen, der Artefakte, der Instrumente und unterstützenden Mechanismen. Maschinen sind also seit langem ebenso versucht wie Naturwissenschaften, den Geist und die Seele des Lebendigen zu externalisieren (Automaten, Programme, Maschinen), um die so vergegenständlichten Technologien wieder in den Körper zu re-internalisieren (Medizin, Selbstransformation, Unsterblichkeitswahn). Für unsere Tage typisch ist vor allem die Eindringlichkeit, mit der mittels Mathematik und Informatik versucht werden soll, den Maschinen das Lebendige einzuschreiben. Mathematik und Programmierung von Automaten wollen strikte immer wieder auf die Evolution des Bios und der Noo-Sphäre, von Leben und Geist bezogen werden. Bleibt das aber nicht doch nur eine Metapher? Beruht die Analogie von Maschine und Biologie nicht auf einem Denkfehler? Auch die aktuelle Bionik reduziert wie die mittlerweile geschmähte Künstliche-Intelligenz-Forschung der sechziger Jahre allzu vieles auf adaptives Lernen durch Überwachung von Symbol(übertragungs)prozessen. Wieso, so könnte man, weiter in ein Offenes greifend, fragen, baut die Informatik, in bestimmten ihrer Ausprägungen und zu herausgehobenen Zeiten, nicht nur Rechenmaschinen, sondern will mit und in ihnen das Leben simulieren?

II

Kommunikation, Semiotik und ‚Kunst durch Medien'

4 Mediale Kommunikation: Analyse von visuellen Semiosen an Beispielen aus Kunst und Kommunikationsdesign

„peut-être que
dix mille personnes
n'ont pas oublié
la pomme de Cézanne
mais c'est un milliard
de spectateurs
qui se souviendront
du briquet
de l'inconnu du Nord Express
et si Alfred Hitchcock
a été le seul
poète maudit
à rencontrer le succès
c'est parce qu'il a été
le plus grand
créateur de formes
du vingtième siècle
et que ce sont les formes
du vingtième siècle
qui nous disent
finalement
ce qu'il y a au fond
des choses
or, qu'est-ce que l'art
sinon ce par quoi
les formes deviennent style
et qu'est-ce que le style
sinon l'homme
alors c'est une blonde
sans soutien gorge
filée par un détective
qui a peur du vide
qui nous apporteront
la preuve
que tout cela
n'est que du cinéma
autrement dit
l'enfance de l'art"

Jean-Luc Godard[1]

Die leitende, sich aus der Einleitung ergebende, hier einführend explizierte Frage ist, inwieweit Kunst nicht nur ein Objekt von Theorie ist, sondern selber theoretische Kapazitäten hat. ‚Kunst als Medientheorie', ohne Bindestrich geschrieben, meint solche für allgemeinere Medientheorien nutzbare Einsichten, meint einen spezifischen Medienbegriff, der mit den Bedingungen, Gründen und Möglichkeiten der als Kunst inszenierten Bilder in besonderer Weise verbunden ist. Es ist ein bisher kaum auszumerzendes Mißverständnis, daß die Funktionsweise der Bilder vorrangig in der Sphäre der Kunst analysiert werden

[1] Jean-Luc Godard, Histoire(s) du Cinéma, Paris 1998, Bd. 1, S. 88 ff.; zu Rahmen, TV, Film als Musik und Malerei vgl. ebd., S. 181 ff.

könne. Zwar stimmt es, daß Kunstwerken oft eine zugespitzte Analyse spezifischer Bildfunktionen zugrunde liegt, aber das beinhaltet keineswegs eine Inkorporation des Bildmediums schlechthin. Es erweitert sich zwar der Blick auf die möglichen Leistungen des Bildes, aber zugleich ist die Sphäre der Kunst theoretisch ausgezeichnet durch selektive Handlungen, die es nicht geraten erscheinen lassen, die visuelle Kommunikation als besonders ertragreiche Perspektive der Kunst in Anspruch zu nehmen. Das gilt vor allem für Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Man meint hier nämlich nicht selten, daß die kulturell codierte Wertigkeit von Kunst, eine hochkulturell gesteigerte Sphäre also, deshalb besonders geeignet sei, allgemeine Funktionsweisen des Bildes zu untersuchen, weil in den Bildern der Kunst besonders wichtige und gehaltvolle Aussagen gemacht würden. Eine solche Auffassung gibt jedoch nur die Verwechslung von Funktion und Aussage, Regel und Repräsentation wieder. In die Vermutung der Wichtigkeit künstlerischer Gehalte und Aussagen mischen sich nämlich neben den üblichen, meist verschwiegenen geschmacklichen Präferenzen und Konnotationen auch Blockaden, die für eine Analyse eher hinderlich sind.

Obwohl Konnotationen den sachlichen, epistemischen wie methodischen Schlüssel der Zeichenprozesse, der Semiosen, bilden und insbesondere dafür sorgen, daß der Prozeß der Einschreibung der Zeichen intrapsychisch und kognitiv mit Bedeutsamkeiten verbunden wird (also evidente Bedeutung herstellt), so ist es bisher dennoch nicht möglich geworden, eine Theorie der subjektiven Konnotationen innerhalb der Semiotik zu entwickeln, die eine den Denotationen vergleichbare klassifikatorische Ordnungsgüte hätte erreichen können. Mehr als das folgende kann derzeit dazu nicht angemerkt werden. Konnotationen bilden neben, mit und eigentlich vor Denotationen und Repräsentationen die wesentliche Sphäre und Kategorie im Produktions- und Zirkulationssystem der Zeichen. Ihnen kommt kein spezifisches eigenes Zeichen zu. Konnotationen sind nicht das durch ein Zeichen Bezeichnete. Eher sind sie selber eine Art von Signifikation, die den Zeichen erlaubt, Signifikate überhaupt verständlich, lesbar, wahrnehmbar zu machen. Konnotationen kann man sich hypothetisch als ein Bündel von Signifikanten und untrennbar damit verbundenen Signifikaten vorstellen. Das sie effektiv Auszeichnende ist aber, daß sie, mit einem Ausdruck von Algirdas Greimas, als ‚Aktanten' wirken, als dynamische Größen, die mit einem lebendigen Geschehen korrespondieren. Konnotationen sind eher Inszenierungs- oder Ausstattungsqualitäten, Atmosphären. Konnotationen sind individuelle Antriebe und wecken, in ihrer notwendigen Diffusität, dennoch typische, überindividuelle Erregungsreaktionen. Ohne sie würden die übrigen Funktionen der Zeichensysteme, vor allem die Denotationen keinen Bezug zu Erfahrung, lebensweltlicher Orientierung, emphatischer oder evidenter Verständnisbildung und dergleichen haben.

Offensichtlich sind die Konnotationen maßgebend für das Gelingen oder schon nur den Anstoß von Repräsentationen. Bloße Denotationen sind dazu nicht in der Lage. Eine triviale, gleichwohl folgenreiche Variante davon sind

die Konnotationen in der Mathematik, gefühlsmäßige Größen, welche auf eine manchmal geradezu grotesk anmutende irrationale Zustimmung bei Mathematikern treffen. Beispiel: ‚Die Schönheit oder Eleganz einer Formel'. Eine semiotische Theorie der Konnotationen hat aus leicht einsehbaren, komplexitätsbedingten Gründen bisher nicht ausgearbeitet werden können. Allzu vieles scheint durch aktuale Evidenzen mechanisiert und in einer Weise in Gewöhnung überführt zu werden, welche der Theorie weder bedarf noch durch deren rekonstruktive Ansprüche an Deutlichkeit oder Verständnis gewönne. Die individuelle Person ist wie jede Singularität eine starke Antriebskraft, die in allen ‚objektiven' Systemen wirkt. Sie artikuliert sich gerne im diffusen Bereich der Konnotationen oder läßt sich auf deren Dynamik ein. Ein aus dem Bereich der Kunst beigezogenes adäquates Beispiel, dessen ausführliche Darlegung aus dem vorliegenden Buch aus verschiedenen Gründen wieder entfernt worden ist, stellt Oskar Kokoschkas ‚Die Windsbraut' von 1914 dar. Es ist eines von vielen Beispielen für die Grundierung selbst von kollektiv wirksam gewordenen oder weit zurückliegenden Mythologien in singulären persönlichen Verflechtungen, die im Bild Kokoschkas teilweise deutlich expliziert werden.

Ist demnach, mindestens dem methodischen Prinzip nach, leicht zu verstehen, daß die visuelle Verarbeitung des Coca-Cola-Emblems oder eines Verkehrszeichens grundsätzlich nicht weniger komplex ist als die von Raffaels ‚Sixtinischer Madonna', Paul Cézannes Serie zum ‚Mont Sainte Victoire' oder Duchamps ‚Nu, descendant un escalier N° 2', so liefe allerdings ein Zugeständnis von Gleichwertigkeit nicht nur auf eine Anerkennung der egalitären Dispositive von Alltagskultur und transzendierender ‚hoher' Kunst hinaus, sondern verdeutlichte unerbittlich auch die Unmöglichkeit, das gegenüber dem Prozeß der musealen Abstraktionen der Moderne so gern gespielte Spiel des beredten Umschreibens eines ontologisch unerreichbaren, numinos autonomen Schweigens der Bilder (der Kunst), der stummen Sphäre des Nichtdarstellbaren, der wundersamen, irregulären und launischen Epiphanie des Erhabenen weiter zu spielen. Die Unterschiede sind also vielfältig und zwingen zur territorialen Differenzierung. Zwar funktionieren Bilder in Alltag, Massenmedien und der Kunst genau gleich, was die physiologische Basis/Kausalität und die semiotische Komplexität/Funktionalität anbetrifft. Sie unterscheiden sich aber hinsichtlich ihrer Aufgaben doch wesentlich. Und vor allem unterliegen sie der permanenten Bewertung kultureller Bedeutsamkeit und damit einem Konflikt zwischen hochkulturellen und gemeinen Codes. Mediale Leistungen der Kunst haben nicht zuletzt immer wieder darin bestanden, diesen Konflikt als Dispositiv einer permanenten Durchkreuzung der Codes zu nutzen, was natürlich auf eine Aufwertung der Konzeption des Kunstmuseums hinauslief. Denn nur das Kunstmuseum validiert den Unterschied zwischen Konsum-Ästhetik und Pop-Art in einer Weise, in der die vom Alltagsdesign ununterscheidbaren, oft auch physikalisch ununterschiedenen Objekte der Kunst als Kunstwerke in Erscheinung zu treten vermögen. Wegen der Unvermeidlichkeit von Kunst, sofern sie durch bestimmte formale Regeln erzeugt worden ist, kann, unter

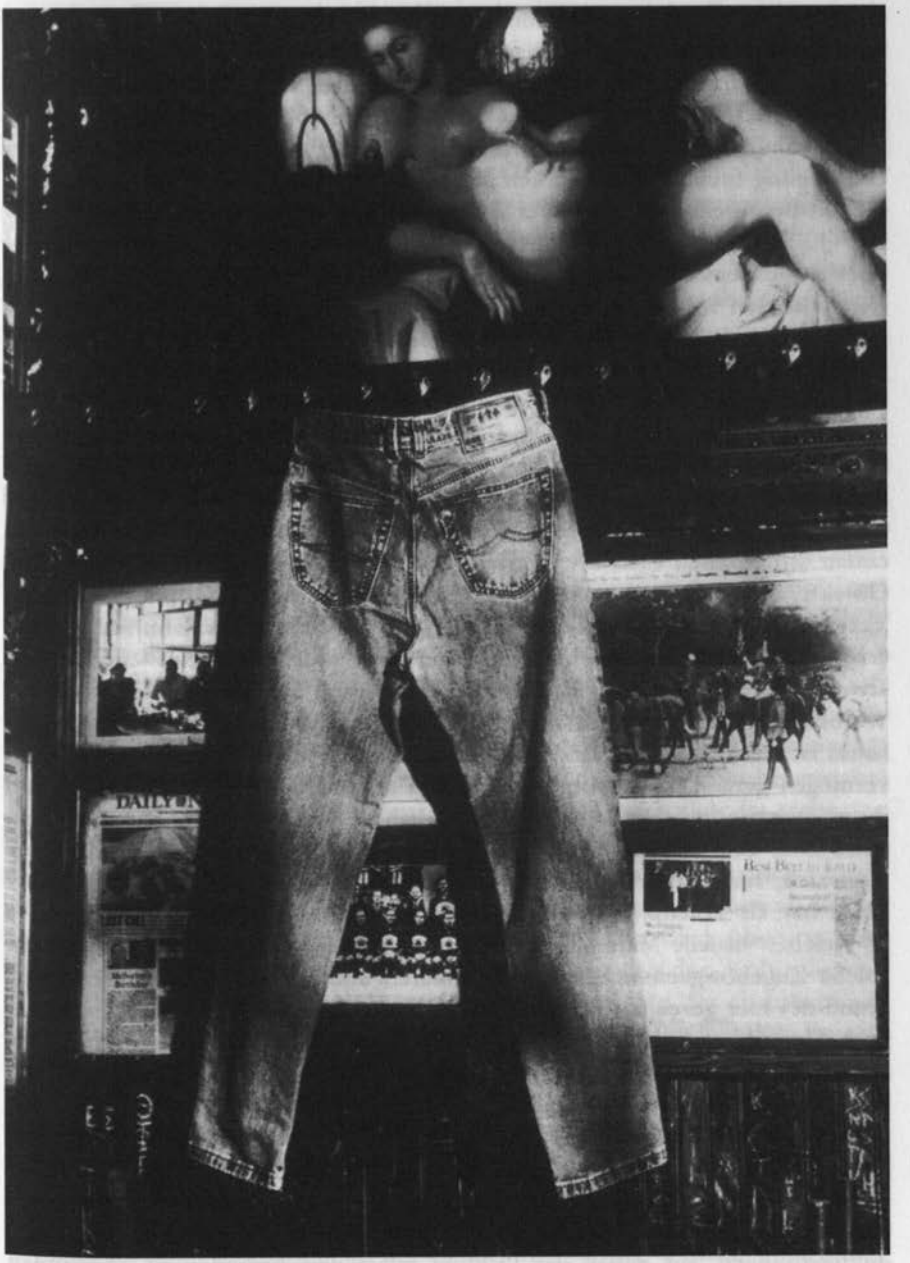
Absehung jeglicher Erwartung an eine sensuelle Sichtbarkeit der Kunstwerke als spezifische Kunstwerke, sogar auf jede stoffliche Materialisierung der Kunst als Werk verzichtet werden. Ein Erbe nicht zuletzt der Strategien Marcel Duchamps: Ein Künstler kann gar nicht vermeiden, Kunst zu machen, auch wenn er gar keine Kunstwerke mehr herstellt.

4.1 Exposition, Lehrstück visuelle Kommunikation: Das Objekt der Werbung ist die Inszenierung ihrer selbst als Rhetorik

4.1.1 ‚Jeans'

Ich beginne mit der Exposition eines Bildproblems, das zugleich als ein typisches Werbebeispiel gelten darf. Was der funktionale Zweck solcher Bildexpositionen ist, als ihre Form gelten darf, wurde bereits erwähnt. Es geht nicht in erster Linie um den Gehalt des Beispiels, sondern vor allem um das Verfahren seiner Interpretation. Ich benutze dafür aktuelle Beispiele aus Organen wie ‚Der Spiegel', die, im Gefolge einer bestenfalls kursorischen Lektüre, mir auffallen, weil ich in zugespitzter Formulierung zeit-typische Referenzen und Darstellungskonventionen, zuweilen auch -innovationen, zu erblicken vermeine. Das erste Beispiel soll für den Kauf von Jeans werben. Es gehört zur Gattung der Jeans-Werbung. Die Rhetorik einer solchen Werbung kann natürlich in ihrer Unterschiedenheit von anderen Werbungen studiert werden. Man mag sich alltagskulturell zu Recht vage ausdrücken, ohne deshalb in dem dafür vorgesehenen Rahmen Gefahr zu laufen, ungenau zu sein. So benutzt man in der Regel die Ausdrücke ‚Werbung für Jeans' und ‚Jeans-Werbung' identisch, obwohl sich gattungstheoretisch und rhetorisch daran ein gewichtiger Unterschied beschreiben läßt, den Nelson Goodman für die Sprachen der Kunst in intrikater Weise am Beispiel von Bildern erörtert hat, die das Motiv des Einhorns zeigen, ohne aber im strengen Sinne wirklich ein Einhorn darzustellen. Da Einhörner nicht existieren, denotiert ein Bild, welches ein Einhorn zeigt, nicht ein Einhorn, aber gleichwohl und ohne Zweifel ist es ein Bild, das ein Einhorn zeigt. Nicht sein Denotat legitimiert seine Besonderheit, sondern die Tatsache, daß es bestimmten inventiven und imaginativen Typologien von Bildern zugehört, die etwas Identifizierbares zeigen, das nicht existiert, kein Sachverhalt der realen Welt ist. Es ist also definierbar nicht als Bild, das ein Einhorn zeigt, sondern als Einhorn-Bild. Genauso differiert ein Bild, das ein ‚Objekt wie Jeans zeigt' von einer ‚Jeans-Werbung', die bereits durch die allgemeine typologische Bezeichnung bestimmte Erwartungen an Ausstattungsqualität, Emblem-Auswahl, Inszenierungs-Stil, Zeichen-Repertoire weckt, die dann in der Regel ja auch keineswegs enttäuscht werden.

Der Produkte-Hinweis auf dem gezeigten Bild ist ein Hintergrund für die ästhetische Inszenierung. Man meint in der Werbung immer noch, Produkte



‚Jeans'-Werbung (aus: ‚Spiegel', August 1997)

verkaufen zu können oder mindestens zu sollen und muß diese flache und direkte Ebene entsprechend wirksam in das Bild einziehen. Dazu muß, weit über die Darstellung und die Wiedererkennbarkeit des Dargestellten hinaus, eine Rhetorik der Überredung entwickelt und eine Provokation künftig als Wiedererkennen funktionierender Erinnerung erzeugt werden. Die Rhetorik der Überredung funktioniert natürlich nicht über die Anteile der Information oder Objekt-Beschreibung an der Werbe-Inszenierung – Preis, Nutzen, Funktionalität, Qualität etc. –, sondern vorrangig mittels Stilisierungen. Es wird ein Bereich mitinszeniert, nämlich von Lebensstilen, die ein typisches Lebensgefühl transportieren sollen. Ein solcher Stil verbindet die Sprache des Objekts mit der Rhetorik der angesprochenen Emotionen und bildet deshalb den beliebten Brückenschlag zwischen dem Produkt, der Werbung und der beworbenen Aufmerksamkeit des Betrachters. Zumindest stellt die Berufsroutine in der Werbebranche sich das so vor. Das Objekt der Werbung soll sich als Zugehörigkeitserklärung zum Stil bewähren und würde im Falle einer gelingenden Verbindung die Denotation mit der Konnotation, die Produkt-Inszenierung mit den Gefühlsappellen des Betrachters verbinden. Mit dem Kauf der Jeans trete ich einem ästhetischen Clan bei: Werbung ist Clan-Bildung mittels Werbung. Die Objekte, denen sie dient, erweisen sich als Vorwand für die gattungsspezifische Verkoppelung von Werbemedium und Gefühlsrhetorik. Das kann sich auf die Objekte beziehen, bezieht sich aber in der Regel und zunehmend – mindestens seit den frühen achtziger Jahren und dem Kult um die Cannes-Rolle – auf die Werbung selbst. Die Anbindung an das Produkt läuft damit leer. Notorisch bekannt ist mittlerweile die Divergenz zwischen dem medienästhetischen Urteilsvermögen gerade Jugendlicher hinsichtlich der Attraktivität der Werbung und ihren davon abweichenden Produkt-Vorlieben: Man feiert die Werbung von Coca-Cola und kauft Bio-Milch oder Pepsi. Das Objekt, das die Clanbildung vermittelt, fungiert, wie man das bezüglich archaischer Kulturen herausgearbeitet hat, als Totem. Ein Totem sichert die Clanzugehörigkeit.

Welches visuelle Material wird in unserem Beispiel rhetorisch benutzt, um solche Zugehörigkeitssicherung zu initiieren und zu inszenieren? Im Hintergrund des hier gezeigten Beispiels ist die Hose zu sehen, um die es als Objekt geht. Sie wird aufgehängt gezeigt. Solche Entscheidungen für ein bestimmtes Arrangement sind nicht notwendig, sondern eben einfach Entscheidungen. Solange die Produktwerbung die Produkte überhaupt noch zeigt, was nicht mehr selbstverständlich ist, so lange fungiert das Produkt als vorgeblich selbstredendes Zeichen – das gelingt vor dem Hintergrund von jahrzehntelang gut eingeführten Marken mit gleichbleibendem oder nur gering, innerhalb einer anhaltenden Typologie verändertem Inszenierungssetting besonders gut. In Produktwerbungen, aus denen das Produkt selbst verschwunden ist, verwandelt sich diese Inszenierung in eine abstrakte rhetorische Form, wird also auf einer erweiterten Skala der Beobachtung selber zum Gegenstand ihrer Inszenierung, also zum Objekt einer Stilbildung auf der Meta-Ebene. In unserem Fall ist das Objekt immer noch mit inszenatorischer Kraft ausgestattet und entsprechend

beleuchtet. Dieses Objekt, das eine Hose ohne Körper darstellt und zugleich das Bild einer Hose ist, wird herausgehoben durch die Beleuchtung. Die anderen Bilder, die als Abbildungen in einer Abbildung erscheinen, beispielsweise das aus der Kunstgeschichte entliehene Bild der nackten Frau, mit allen möglichen Anklängen an Bukolik und Naturmythologie, ermöglichen zahlreiche Verbindungen, die aber alle kulminieren im Gegensatz zwischen der unbekleideten Frau und der nicht durch einen Leib gefüllten Hose, eine gegensätzliche Darstellungsfigur, die als Kreuzung einer identischen Metonymie (Verkörperung begrifflich identischer Gehalte in Bildern, die eine Gemeinsamkeit mit dem bezeichneten Abgebildeten haben: Hose steht für Leib und eben nicht Zigarette für Freiheit oder Farben für Körperpflege) gleichzeitig in zwei Richtungen angelegt ist. Die Hose mag man sich als gefüllt vorstellen, aber gewiß nicht mit der abgebildeten Frau, die eben auch nur Abbildung ist und nicht Akteurin. Sie ist Teil der Reproduktion, aber nicht selber als in der Reproduktion tätige, lebendige Person vorzustellen. Sie ist nur als Zeichen, nicht als Bezeichnetes wirklich anwesend.

Andere Photographien sind als Abbildungen in einem Register von Bildzitaten zu verstehen, also einer anderen Rubrik zuzuordnen: eine Zeitungsseite, die Menschen in verschiedenen Posen zeigt. Zu unserem Bildbeispiel gehörte in der originalen Zeitschriftenwerbung eine zweite Seite, die mit Hilfe von Texten die vorgestellten Bilderrätsel auflöst, wobei die ikonische Präsenz dominiert und die Kommunikaton entsprechend eindeutig motiviert. Die bestimmende Weise des Angesprochenwerdens verweist hier auf das Register der Mystifikation, einer Mystifikation des Ungenauen. Die Stimmung, die erzeugt wird, hat nicht spezifisch mit der Tatsache zu tun, daß Leser einer bestimmten Zeitung angesprochen werden sollen. So einfach stelle man sich das nicht vor. Der entscheidende Schritt bezieht sich gar nicht auf das Produkt, sondern auf die Erwartung, ein so stilisiertes Beispiel in der gesamten rubrizierenden Landschaft analoger Werbebemühungen so zu plazieren, daß es dennoch als einzelnes auffällt, Aufmerksamkeit erregt. Es geht darum, den Blick überhaupt auf etwas Bestimmtes zu lenken. Nicht die Bezeichnung, also das, wofür die einzelnen Bildteile stehen, ist das Ausschlaggebende, sondern der rhetorisch anzusprechende Gesamtstil.[2] Was dazu interpretiert wird, entspringt dem Bereich der Gefühle, den Vorlieben und Neigungen, dem Ästhetischen im Sinne der Wahrnehmung und des Geschmacks. Die Aneignungsarbeit wird nicht mehr geleistet auf der Ebene der bildlichen Darstellung, sondern ist bereits auf diesen begrifflich rubrizierenden Kontext hin geöffnet.

---

[2] Vgl. dazu sowie für die semiotische Grundierung aller visuellen Lehrstücke/Expositionen aus dem PR-Bereich in der vorliegenden Abhandlung: Winfried Nöth, Semiotik. Eine Einführung mit Beispielen für Reklameanalysen, Tübingen 1975; Jean Umiker-Sebeok (Hrsg.), Marketing und Semiotics. New Directions in the Study of Signs for Sale, Berlin/Amsterdam/New York 1987; André V. Heiz, Wie argumentiert Werbung? Zur verbalen und imaginalen Konzeption von Werbebotschaften, München 1978; Henri Pierre Jeudy, La Publicité et son Enjeu social, Paris 1977.

Der Effekt, der Wirksamkeit herstellt, ist in der Geschichte der Bildwerbung bis heute vorrangig durch permanente Wiederholung sichergestellt. Im Kopf werden, ob man will oder nicht, unverzüglich Mechanismen in Gang gebracht, die mit der Geschichte solcher Werbe-Typologien verbunden sind. Das Objekt wird an seinen Zeichen selber mythisch, weil der Bezug auf die Welt von ‚Jeans' – proletarische Arbeit; Ethos von Ehrlichkeit und Einfachheit, Haltbarkeit und Belastbarkeit, physischer Kraft und Ausdauer; Mythologien von Freiheit, Abenteuer, Männlichkeit; Anspielungen an die filmischen Stereotypien des ‚go west' etc. – bereits etabliert ist. Wir alle tragen solche Geschichten, mehr oder minder diffus, in uns, ob wir wollen oder nicht – der Bildbestand ist durchaus einem kollektiven oder gesellschaftlich Imaginären entsprungen[3], das natürlich auf historischen Modellierungen und Mediatisierungen beruht. Das braucht für eine Reizverarbeitung der Bildpublizistik in der Werberhetorik nicht explizit studiert zu werden, weil diese Modellierung im gesellschaftlichen Bilderhaushalt als Sortierungsleistung automatisch mitläuft. Die dafür verantwortlichen Funktionsmechanismen werden trainiert durch Wiederholung, durch die Einübung von schlichter, aber unübersehbarer Präsenz. Nach einigen Jahrzehnten sind bestimmte Bedeutungen so verankert, daß der Aufwand, sie zu mobilisieren und zu aktualisieren, immer geringer wird. Sie halten sich von allein in Gang, solange für eine andauernde Aktualpräsenz überhaupt gesorgt ist. Die mag größere Unterbrechungen ertragen, sofern der Wiederaufruf der Aktualpräsenz nicht schlechterdings ausbleibt. In Filmen, auf einer sekundären, für die Sortierungen des kollektiven Bildbewußtseins entscheidenden Ebene, erscheinen diese Bezeichnungen von Produkten bereits als geläufige Ritualisierung eines Zeichens, das nicht mehr auf das Objekt verweist, sondern dieses als Element der Organisation eines auf Lebensformen bezogenen Stils zeigt. Das Objekt wird gleichsam mit einer weiteren Schicht von Bedeutung überzogen.

Getragen werden diese Zuschreibungen nicht nur von einer Dramaturgie der Erzählung, sondern von entsprechend spezifizierten Akteurinnen und Akteuren – anhand von Zigarettenmarken erscheint das Symbolische dann natürlich durchsetzt von einem transkontinental angelegten Konflikt von Lebensstilen. Die Unterschiede, die vermeintlich als reine Objekte zeichenhafte Figuren bezeichnen, sind in Wahrheit in einem sprachlichen und bildsprachlichen System erzeugt worden. Die Wahl der Marken hat ihre Begründung in der Differenzierung der stilisierten Handlungstypen, die sich den Objekten zuwenden als souveräne Figuren einer differentiellen Entschiedenheit. Diese Figuren charakterisieren keineswegs Menschen, sondern Abstraktionen, Modelle. Modellhaft steht das für dadurch Bestimmtes, ein Eines oder ein Anderes. Dieses Be-

[3] Im Sinne von Cornelis Castoriadis, Die Gesellschaft und das Imaginäre, Frankfurt a. M. 1975; vgl. außerdem Erving Goffmann, Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a. M. 1977.

stimmende zu benennen, verwandelt die Mystifikationen umgehend in etwas Banales und Groteskes. Durch diese Verwandlung werden die Bezeichnungen zu Mitteln der Unterscheidung auf einer begrifflichen Ebene: Freiheit, Abenteurertum versus Ungebundenheit der Bohème, das heißt Marlboro versus Gauloises beispielsweise. Das eine scheint konform zu sein, das andere appelliert an Nonkonformes, aber selbstverständlich wirkt auch eine starke Konformität als Auswirkung des zwingenden Nonkonformitätsgebotes.

Die Sprachlichkeiten dieser Zeichen sind verschieden, die Tatsache, daß sie überhaupt Sprachliches sind, verweist die Geltung der Zeichen auf ein identisches Territorium – die Divergenzen im Stil, eben Konformität versus Nonkonformität, sind eingebunden in die Konstruktion des ‚setting', also der Inszenierung und Ausstattung, den Aufbau einer Bühne für das Arrangement der Zeichen. Das Entscheidende ist, daß diese Zeichen erst durch eine Geschichte der Automatismen, der Wiederholungen in das gesellschaftlich Imaginäre eingebaut werden. Dieses gesellschaftlich Imaginäre ist nicht das Unbewußte im Sinne der Individualpsychologie. Die publizistischen Mechanismen sind überhaupt nicht auf einer individualpsychologischen Ebene wirksam. Sie sind wirksam durch ihre Präsenz in einem visuellen Register, einem Medium also, das genauer zu verstehen ist als Medium der Bildpublizistik und damit rekonstruierbarer Effekt einer bestimmten kulturellen Organisation von Lebenszusammenhängen und Handlungsweisen. Werbung publiziert Lebensstile und intendiert deren Produktion und Modifikation. Die Präsenz von gesellschaftlichen Imaginationen ist entscheidend für die Referenz der Objekte, die Etablierung des Bezugs zu etwas, das ermöglicht, daß sie für etwas Bestimmtes stehen. Die Autonomie der Zeichen ist eine Spezifikation der gezeigten Objekte wie die Bezeichnung der Objekte eine Aktualisierung der Zeichenmöglichkeiten – beide Seiten der Semiose sind nicht zu trennen. Form und Ausdruck, Substanz und Inhalt treten nur in unverbrüchlicher Einheit und, scheinbar paradox, als Moment der Aktualpräsenz einer solchen Einheit auf. Danach und davor zerfallen sie wieder, andere Beziehungen werden möglich, die alle gleichwertige Potenzen eines residualen Bereichs darstellen.

Die explizite Betrachtung der Funktionsmechanismen des gesellschaftlich Imaginären durch eine Analyse visueller Figurationen der Bildpublizistik ermöglicht auch eine Einsicht in die subjektive Bedingtheit, mit der Formen von Empathie, Antipathie oder Sympathie sich einstellen oder gewählt werden. Was einem woran auffällt, besagt einiges über die möglichen zeittypischen Aspekte der Aufmerksamkeitsbildung. Denn die Aufmerksamkeit gegenüber phatischen Momenten, Inszenierungen von Auffälligkeit also, die als Brückenschlag zur Betrachtung dienen soll, ist einerseits vielfältig und dispers, andererseits epochal typisch, wenn auch nicht in allen, so doch in etlichen und dann auch als wesentlich geltenden Fällen. Dies vor allem dann, wenn Abweichungen fast ausschließlich auf der Ebene der Publizistik und nicht der Produkte auffallen. In jedem Fall aber bildet sich ein Bezug durch die subjektive Tätigkeit der Empathie, Antipathie und Sympathie, alles Derivate des griechischen

‚pathein', des intensiven Miterlebens oder -leidens, des Auf-sich-wirken-Lassens im Sinne des Mitwirkens, der Zustimmung oder der Ablehnung oder auch Ausstoßung. Die Brücke wird vom Betrachter zum Bild gebaut, aber das Bild muß dem Betrachter Evidenzen anbieten, weshalb er sich diesem und nicht jenem so intensiv zuwenden soll. Subjektive Selektion als Regulierung des Imaginären setzt diffuse, reichhaltige Gefühle voraus, Konnotationen, die nicht beliebig sind, sondern, wenn auch nicht stringent analysierbar, geprägt durch die Möglichkeiten der Darstellung, ihrer Bildform, Montage-Tauglichkeit, vor allem des Bild-Rhythmus. Diese kulturellen Voraussetzungen bringen Individuen schlechterdings unproblematisch in die jeweilige soziale Situation mit. Ihr Gepräge verweist auf die Wirksamkeiten von Medien im Sinne der Regulierung eines sozialen oder medialen Körpers.[4]

Die Wirksamkeit dieser Motive beruht nicht auf der Leistungsfähigkeit oder gar nur der Form der Allegorie. Die Motive, Objekte oder Dinge als Bilder stehen nicht für eine verdeckte Bedeutung – die Zeichen verführen nicht zu Interpretationen wie der, die in der hier besprochenen Szene eine modern adaptierte Rückkehr des Odysseus oder eine besonders wichtige Ausprägung des Memorialkultes des abwesenden Helden erblicken möchten. Man kann beliebige thematische Träger einer solchen Allegorese erfinden, der gewählte Ausdruckszusammenhang wird immer willkürlich bleiben. Natürlich verwandeln sich die Zeichen, wenn ich solche unterschiedlichen Benennungen als Adressierungen eines bedeutsamen, wenn auch verborgenen Gehalts ins Spiel bringe. Es handelt sich aber in keinem Falle um Visualisierungen aus der Welt des Theaters, zu dem ein bestimmter Subtext gesucht wird, um Klassiker zeitgemäß, also in Wirkungsabsicht auf andere Konnotationen und Motive hin, in Szene zu setzen, was ja eine beliebte sprachliche Verwendungsfigur der ‚Jeans' in den letzten Jahrzehnten geworden ist und deren Zeichensystem als Medium der Artikulation der Widersprüchlichkeit verschiedener kultureller Codes und Verhaltensstile geprägt hat. Es handelt sich aber für alle nur irgendwie sinnvollen Referenzbildungen grundsätzlich um ein anderes Register als dasjenige des Theaters.

Nur wenn man dieses Register in Rechnung stellt, kann man die Zeichen überhaupt auf eine besondere Inszenierungs-Ästhetik und Sprachlichkeit beziehen. Wenn man das Register wechselt, dann kommt man zu ganz anderen Aussagen und Bezügen. Insofern kulminiert der ‚Witz' der Bildsprachlichkeit einer Werbung darin, daß sie bestimmte Techniken der Werbung selber affirmiert und wiederholt. Das macht es bekanntlich auch so schwer, in diesem Bereich überhaupt noch etwas grundlegend Originelles zu bieten. Irgendwann

[4] Vgl. für spezifische und andere Themen die Konstruktionsbedingungen, Perspektiven und Zwänge dieses sozialen Körpers: Christina von Braun, Der mediale Leib, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien/New York, 1996.

haben, wenn nicht alle, so doch ausreichend viele wirklich begriffen, wie die Werbung funktioniert. Diejenigen, die das Medium anhand der Botschaften begriffen haben, werden im Rahmen unserer Kultur epochal bezeichnenderweise immer jünger. Das ist unvermeidlich und liegt in der Logik der Mediatisierung: Die Immunisierung der Nachfolgegenerationen ist der zwiespältige Triumph und selbstzerstörerische Erfolg medialer Rhetorisierung und Ritualisierung von Lebenszeit im Umbau von Erfahrung zu Inszenierung, verstärkt durch und als Umpolung von Realem auf Symbolisches. Die Mediatisierung und technische Beschleunigung der Wahrnehmungsobjekte intensiviert die Wahrnehmungskompetenz gerade auf dem Niveau der Verarbeitung visueller Eindrücke – das bedeutet natürlich keineswegs eine Steigerung sozialer Fähigkeiten oder Verbesserung von Handlungskenntnissen, auch nicht in künstlerischer Hinsicht. Es werden – dies der Kernbestand einer Logik medial-rhetorischer Umpolung – immer weniger Phantasien gereizt und immer mehr Mechanismen reproduziert. Die ‚Kreativ-Branche' der Werbung dissimuliert, wenn sie nicht ohnehin durch andere Techniken sich präventiv geschützt hat, solche Einsicht gnadenlos.

4.1.2 ‚Polo'

In diesem Beispiel funktioniert das Ensemble von Text und Bild im Sinne der ‚Ur-Szene' der Werbung, nämlich als Emblem. Embleme sind Rätselbilder mit einer beigegebenen diskursiven, meist auf eine Maxime des Verhaltens bezogenen Auflösung. Sie bestehen aus drei Teilen: Einer Überschrift oder einem



‚Polo'-Werbung – erste Phase: Doppelseite (aus: ‚Spiegel', August 1997)

Motto, im rhetorischen Fachjargon ‚Lemma' genannt, einem Bild, der ‚pictura', und einem nachgeordneten Text, der in oft poetischer Sprache eine Auflösung des Rätsels liefert, einem ‚Epigramm' also. Das Motto und das Bild allein sollen durch eine überraschende, nicht auf Anhieb verständliche Wendung interessieren. Erst der erläuternde Text macht Überschrift und Bild als elliptische, verkürzende und pointierende Zuspitzungen verständlich und erläutert das Motiv im Hinblick auf eine oder mehrere Verhaltensregeln. Embleme sind moralische Handlungsentwürfe, die eine Art mentale Visitenkarte oder Adressierung darbieten. Embleme für sich und andere zu entwerfen war bereits im 16. Jahrhundert eine wirkliche Mode, die im 17. Jahrhundert mit der Hilfe eigentlicher Sammlungen, Anthologien oder Lehrbücher kräftig unterstützt und verfeinert worden ist. Die Dreiteilung der Bild-Text-Segmente und vor allem die Spaltung zwischen Motto/Bild einerseits, Erläuterungstext andererseits, ist bis heute in zahlreichen Ableitungsketten säkularisiert worden und bildet immer noch den verbindlichen Grund- oder Subtext der meisten Werbungen. Die hier gezeigte VW-Werbung – ‚So groß kann Polo sein' – ist offenkundig funktional auf ein Produkt hin orientiert. Es wird etwas angesprochen, was auf der rhetorischen Ebene die ökologischen Privilegierungszwänge einer ja per se keineswegs ökologiefähigen Technologie aufnimmt. Es ist nicht mehr opportun, für die Freiheit des rücksichtlosen Autofahrens mit protzigen Fahrzeugen zu werben. Das Gefährt, das solches möglich macht, wird zunehmend miniaturisiert. Da Miniaturisierung als solche uninteressant und über lange Zeit verpönt geblieben ist, bietet sich heute ein ökologischer Code an. Aber auch umgekehrt gilt: Dieser Code motiviert die Miniaturisierung, lanciert einen neuen, zustimmungsfähigen Trend über zeitangepaßte Spar-Technologien.

Generell ist eine Verschiebung der Werbestrategien und -codes von der Produktreferenz auf inszenierte Lebensstile, zunehmend reflexiver werdenden Zeichengebrauch (das heißt stetig neue Kontexte anschlußfähig machende Recodierungen, Referentialitäten externer ‚anderer' Zeichensetzungen), Inszenierung von Vermitteltheit und zuweilen gar hermetisierende indirekte Zeichenverwendungen festzustellen. Das gilt auffällig für so viele Beispiele, daß entlang einer historischen Abfolge der Verschiebungen (Schwellen/Einschnitte) der PR-Codes seit dem Beginn der Markenartikel-Werbung um 1870 sich auch eine systematisch-typologische Entwicklungsgeschichte erweiterter Subjektinszenierung und wie selbstverständlich gesteigerter Raffinessen innerhalb der Gewöhnung an und durch Semiosen schreiben läßt. Dazu einige dem Überblick und der angesprochenen Situierung dienende Hinweise.

Basierend auf den Möglichkeiten, Produkte in anonymer Massenpresse anzuzeigen, gründend aber auch auf der Notwendigkeit, in einer dissoziierten Gesellschaft ehemals archaische Subsistenzhandlungen wie Kochen und Ernährung von Großfamilien mittels vorfabrizierter Konzentrate oder Artefakte für eine minimalisierte Zeit-Ökonomie technisch verfügbar und als Konzentrat haltbar zu machen, ergeben sich veränderte Formen, Möglichkeiten und Ziele von PR-Strategien. Voraussetzungen dafür sind nicht nur Drucktechnik und

gewandelte Lesegewohnheiten, historisch erworbene Lesefähigkeit in erster Linie, sondern auch funktionale Segmentierungen in einer Gesellschaft, die industriell transformiert wird – und zwar in horizontaler wie in vertikaler Linie. Es sind also zahlreiche funktionale Verflechtungen, welche die Produktwerbung nicht nur notwendig machen, sondern ihre Wirkung an Zeichencodes und bestimmte Inszenierungsansprüche binden.

4.1.3 Typisierung der Geschichte der Werbung im Hinblick auf die Tendenz einer Mediatisierung inszenierter Subjektivität

Man kann entsprechend der Verselbständigung der Inszenierungscodes die Geschichte der Werbung als Herausbildung von strategischen Modellen wie folgt typisieren:

1. Anpreisung der Produkt-Qualitäten; Werbung gebunden an Darstellung von Produkt-Nutzen, Übermittlung von Informationen, deren Wahrheitsgehalt nicht zur Disposition gestellt werden darf; historische Stunde des Konsumentenschutzes.
2. Rhetorisierung eines metaphorischen Nutzerversprechens, Produkte stehen für ‚Freiheit', ‚modernes Bewußtsein' etc.; Veredelung der Produkte durch eine kulturelle Valorisierung von Codes. Parallel dazu werden andere Codes ausgegrenzt. Die Metaphorisierung produktexterner Aspekte – meist Prestigesymbole – ordnet die Produkte einer Rhetorik unter, die sich nur über Hierarchisierungen und kulturelle Kämpfe durchsetzen läßt, weil sie immer an die Abwertung alternativer Zuschreibungen gebunden bleibt; das macht die Fragilität solcher Verbindungen aus, die keinerlei metonymische Evidenz mehr haben.
3. Werbung als gesteigerte Inszenierung, Verwertung anderer Werbungen, Recodierungen der Archive, Phase eines aktivierten Bilderkrieges; Produktsemantik und metaphorische Inszenierung werden selbstbezüglichen semiotischen Strategien untergeordnet.
4. Werbung als Inszenierung kultureller Aufmerksamkeit, Ereignishaftigkeit schlechthin. Hier dient die Produktwerbung dazu, Werbung als theatralische Ereignisinszenierung zu vermitteln. Historisches Schwellenbeispiel: Die ‚Apple'-Werbung von 1984, plaziert in den Pausen der Basket-Ball-Finalserien mit dem dann auch erreichten Ziel, an Stelle des Sports zum kulturell codierten Gesprächsstoff zu werden – der Erfolg der PCs ist dadurch natürlich kräftig befördert worden. Öffentliche Aufmerksamkeit wird kanalisiert, Werbung zur Ritualisierung von Zeit-Ökonomie und Intensitäts-Differenzierung der Wunschmaschinen. Diese Phase wird historisch markiert durch die Cannes-Rolle und die These Michael Schirners, daß Werbung Kunst sei. Auf diese Ebene bezieht sich auch, radikal vorgreifend, Guy Debords Kritik der Gesellschaft des Spektakels und die situationistische Ritualisierung des Ephemeren und Transitorischen, des Nicht-Archivierbaren jedenfalls.

5. Werbung als Bildrhetorik dieser Ereignisinszenierung ohne Nennung des Produktnamens oder Referenz auf das Produkt. Re-Makes künstlerischer Strategien, Warenästhetik als Meta-Pop-Kunst der publizistischen Rhetoriken (u. a. beliebte Verwendung von experimentellen Film-Ästhetiken in Werbeclips). Die Auftraggeber verstehen sich als Sponsoren kultureller Ereignisse – daran profilieren sie ihr Identitäts-Image. Die Produktwerbung wird als nachgeordnet verstanden – es dominiert die Identität der Firma. Ohne Abschöpfung eines kulturellen Mehrwerts scheint eine Profilierung auf Produkt-Ebene nicht mehr möglich.
6. Verlagerung des Mediums Werbung vom Medium der Werbung auf den Konsumenten als Medium. Penetrante Ausstattung der Objekte mit Logos. Ununterbrochene Präsenz der Marken und Logos. Jeder Käufer ist lebendiger Werbeträger für Logos, inkorporiert Clanbildungen, ob er will oder nicht. Jeder wird zum Medium der Werbung, die deshalb auf spezifische Adressaten verzichten kann. Gleichzeitig verschwindet auf dieser Stufe vorerst notwendigerweise jede Aufmerksamkeit, weil die universale Präsenz der Logos für überhaupt nichts mehr einsteht und nichts mehr irgend etwas bezeichnet. Das ist die historische Phase, in der Sponsoring in Direkt-Unternehmungen übergeht – was zu einer Krise bestimmter Sportarten führt, die trotz Dauerpräsenz zu keinerlei Mehrkäufen mehr bewegen. Es scheint, als ob Sättigungsgrade auch durch Mobilisierung aller Mittel nicht verschoben oder gar nur beeinflußt werden können. Gleichgültigkeit macht sich breit, und zugleich verliert sich die Kultur der Selbstbefähigung zur Subsistenz, wofür unter anderem eine Jugendkultur steht, in der sich die dynamischen von den depravierten Exponenten in keiner Weise mehr unterscheiden.

Diese Etappen sind nicht als Epochen zu verstehen, die sich ablösen. Es gibt keine geschichtliche Überwindung. Das Bild der Evolution oder Stufenleiter wäre falsch. Jede Linearität verkürzt das Problem, es gibt keine eindeutige Logik der Trennungen zwischen diese Konzepten, weil es zwischen ihnen keine kohärente Logik des Fortschreitens gibt, sondern nur Dispositive des Austauschs zwischen Medium, Rhetorik und gewandeltem gesellschaftlichem Kontext. Zwar sind sie in dieser Abfolge entstanden, aber offensichtlich existieren die Konzepte jeweils nebeneinander und durcheinander, ja, sind in je spätere Strategien integrierbar, so daß sich zahlreiche Hybride, Kreuzungen und Allianzen in der Permanenz aller möglichen Transformationsprozesse bilden lassen.

4.1.4 ‚Polo' – metonymische Fortsetzung

Kehren wir zum Beispiel zurück, das ikonologisch zu analysieren wir vor diesem Exkurs auf dem Weg uns befanden. Die Aussage von ‚Polo' funktioniert hier suggestiv: kleines, nicht protziges Auto inkorporiert ökologiefähige Selbstbescheidung: bieder, familiär, kleinbürgerlich, unauffällig. Diese Aussage wird visualisiert vor allem durch den offenen Lade- oder Stauraum, der hier die wesent-

liche Ansicht auf den Wagen darbietet: Ein überraschend großes Fassungsvermögen verbirgt sich hinter einer unauffälligen Fassade, genauso wie eine souveräne Entscheidung für unaufdringliche Großzügigkeit hinter einer bescheidenen Produktwahl in Abwendung vom laut inszenierten Prestigesymbol des Autobesitzes in den bisherigen Luxusklassen durchscheint. Diese Rhetorik wird hier ganz in den Dienst eines leistungsorientierten Angebotes gestellt.

Diese strikt funktionale Produktwerbung, die mit reduzierten visuellen Reizzeichen und einem entsprechend dominanten Informationsanteil sich darbietet, wird auf einer Doppelseite im ‚Spiegel' präsentiert. Da die Werber aber genau wissen, daß der Code der Ehrlichkeit reichlich abgenutzt ist – nicht zuletzt deshalb, weil die Produktinformation als Medium persuasiver Rhetorik die erste Phase der modernen Werbung im 19. Jahrhundert gewesen und die erste Stufe der Werbestrategie bis heute geblieben ist, auf die immer wieder zurückgegriffen wird –, haben sie sich etwas Besonderes einfallen lassen, das, in Umkehrung der gewohnten emblematischen Abfolge dieser vorgezogenen Auflösung der Bildidee das Rätsel nachfolgen läßt, so daß die Pointe sich über einen Suspens im Rückgriff ergibt, der hier wohl auch tatsächlich zu einem Zurückblättern verführt. Man blättert ahnungslos die Seite der Zeitschrift um und sieht die Abbildung eines von vorne photographierten Nilpferdes mit weit aufgerissenem Maul, das den Betrachter, mehr kokett als bedrohlich, zu verschlingen droht. Sofort verschiebt sich die vordem auf einen funktional begründenden Text bezogene Information auf die Korrespondenz zweier Bilder zu einer Bildanalogie und einer Montage der Vorstellungen im Kopf des Betrachters. Offener Laderaum und aufgesperrtes Nilpferdmaul korrespondieren nicht nur hinsichtlich der sie motivierenden Bildform, sondern wirken als ein weitergreifender Bildwitz durch die Bezüge und Widersprüche zwischen dem Territorium der Technik und dem Territorium der Natur. Niemand, es sei denn ein überzeugter Anhänger der biodeterministischen Funktionstheorien eines Lamarck, einer Position aus dem 18. Jahrhundert, würde behaupten wollen, daß Nilpferde aus bestimmten funktionalen Gründen ein großes Maul besitzen, beispielsweise um große Lasten über große Entfernungen ohne allzu große Anstrengung tragen zu können.

Was bei der ‚Jeans'-Werbung über eine Metapher funktioniert – beliebige, freie und unbegrenzte Übertragung von Vorstellungen, wie die Hose gefüllt werden kann –, funktioniert bei der ‚Polo'-Werbung über eine Metonymie. In dieser haben der bildliche Ausdruck und das Bezeichnete etwas ursächlich Gemeinsames, ein Drittes, das stofflich-identisch gegeben ist. Natürlich kann auch diesem Beispiel – denn schließlich ist die metaphorisierende Tätigkeit energetisch nicht begrenzbar – eine beliebige weitere Referenz zugeschrieben werden. Aber es handelt sich dann um ein weiteres, externes Element. Die Technik der Metonymie ist die der Wortwörtlichkeit. Und diese ist – mehr oder minder eindeutig, aber jedenfalls prinzipiell begrenzt – durch die Elemente, die Bildform und Visualisierung des gegebenen Ensembles der Zeichen und Motive gekennzeichnet.

Ein weiteres Beispiel für eine ähnlich platte und wirksame Metonymie, deren begrifflich kompliziertes Verfahren am Exempel hier auch für konzeptuelle Belange[5] erläutert werden soll: ‚Ich trinke ein Glas Champagner'. Der Ausdruck ‚Champagner' steht für eine Landschaft in Frankreich, und ich trinke keineswegs ‚ein Glas', sondern ausschließlich seinen Inhalt. Das Glas steht für das Getränk, aber keineswegs in willkürlicher Zuordnung, denn Gläser sind ja dazu da, Trinkbares zu beinhalten. Die Beziehung ist zwingend, wohingegen Metaphern nicht-motivierte Beziehungsstiftungen zulassen oder gar fordern – z. B. in der Behauptung, ‚Rose' versinnbildliche Zuneigung und Liebe, was, trotz der überindividuellen Codierung der Rose als Medium von Ausdrucksfähigkeit solcher Werte, durch ganz anderes, Beliebiges, Idiosynkratisches oder Hermetisches, vollkommen gleichwertig ausgedrückt werden kann. Der Rose als solcher ist dies in keiner Weise eingeschrieben. Etwas anderes ist es, wenn die Rose, mit den langen Stielen und den Stacheln, als direkte Inkorporation eines Zeichensystems, z. B. Christi Leiden an der Dornenkrone, mithin also wieder metonymisch benutzt wird. Das gilt auch für eine bedeutungsgemäß eher abgeleitete Interpretation wie die einer vageren Vermutung, das Leben erweise sich immer wieder als so schmerzensreich wie die Dornen einer Rose, denen der Schmerz ja eindeutig ‚ins Antlitz geschrieben steht', was, ganz nebenbei gesagt, ein Beispiel ist für die zeichenhaft keineswegs in beliebigem Umfang arbiträre Anmutung der Dinge, ihre Anschaulichkeitsform unterhalb der semiotisch behaupteten konventionalisierten und konventionalisierbaren Bedeutungszuschreibung.[6]

Metapher und Metonymie sind unterschiedlich frei wählbare Übertragungsfiguren mit je spezifischen Regeln und Anforderungsprofilen. Beide eröffnen die Nutzung von Bildmotiven, die für etwas anderes stehen. Aber das, wofür sie stehen, ist bei einer Metapher etwas anderes als bei einer Metonymie. Umwertungen sind natürlich, da es keine übergeordneten Regeln oder Minimalgebote für Referenz- wie für Aussagevernunft gibt, jederzeit in beliebigem Umfang möglich. So wurde Ende Oktober 1997 aus gegebenem Anlaß in etlichen Zeitungskommentaren eine völlig neue Referenz für Formel-1-Automobil-Rennen ausgegeben. Es besteht, dies soll vorab gesagt werden, natürlich keinerlei Bedarf, derartigen Klartext in irgendeiner Weise auf seine geistige Einfachheit hin zu analysieren oder gar zu werten. Behauptet wurde jedenfalls, mit dem segensreichen Wirken des Rennfahrers M. S. sei das gesamte Referenzsystem der Autorennfahrerei in ein anderes Paradigma eingetreten. Der

---

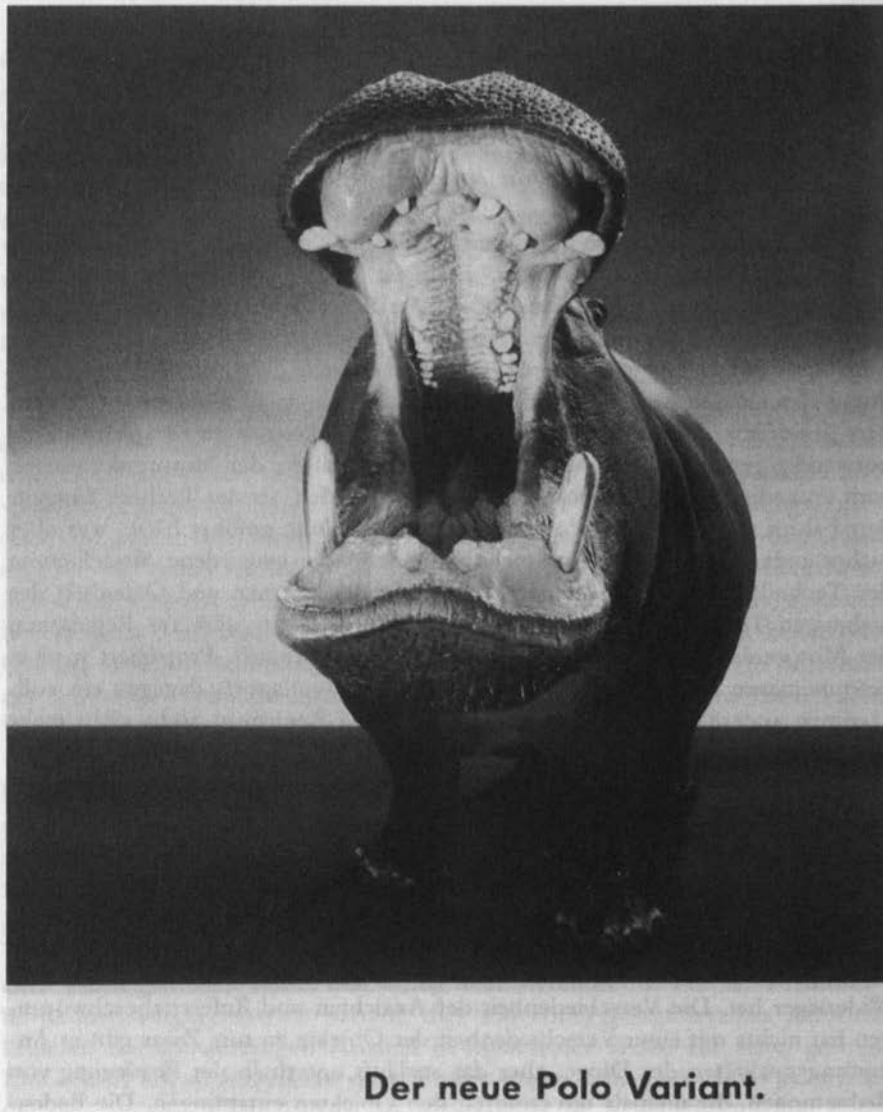
[5] Zu guter Letzt wohl auch metonymisch das erhellend, was Nietzsche als anthropologische Eigenheit, Substantielles des Lebewesens Mensch innerhalb einer der Semiosen fähigen Subjektkonstruktion herausstreicht und was Ernst Cassirer wenig später systematisch nutzen wird für seine Philosophie der Vermitteltheit, nämlich daß der Mensch ein ‚metaphernproduzierendes Tier' sei.

[6] Vgl. dazu Friedrich W. Heubach, Das bedingte Leben. Eine Theorie der psycho-logischen Gegenständlichkeit der Dinge, München 1987.

Rennsport, der vor zehn Jahren noch potentiell umweltgefährdend gewesen sei, der für den Wahnsinn stand, für Raserei, für eine außer Kontrolle geratene Techno-Maschine, oder auch, moralisierend, für die Verwerflichkeit und Widerwärtigkeit menschlicher Technikverehrung, sei etwas ganz anderes geworden. Heute nämlich stehe die Rennfahrerei für einen ‚vernünftigen, kontrollierten Umgang mit Ressourcen', für ein akzeptiertes, menschengerechtes Spiel mit der Technik.

Diese Umwertung ist ein gutes Beispiel für die Ungezügeltheit der metaphorischen Umdeutungsmöglichkeiten. Etabliert wird, wiewohl Erkenntnis behauptet wird, keinerlei neue Einsicht auf der Referenzebene, sondern nur eine neue appellative Rhetorik auf der Ebene der Codes, die sich eher konform als wagemutig auf eine gewandelte Akzeptanz und breite gesellschaftliche Zustimmung abzustützen meint. Natürlich ist der Autorennsport nicht wesentlich anders geworden. Zwar ist ein Zuwachs an Beschränkungen zu verzeichnen, die notwendig geworden sind, weil sonst die Entwicklung der Motorenleistungen zum immediaten Tod der notwendig betriebsblinden, an der Technik hängenden Fahrer, als Logik der Vernichtung durch Erfolg, geführt hätte, was aber nichts anderes besagt als eine technisch notwendig gewordene Modellierung der Technik kraft anhaltenden Interesses an der Balance und Offenheit des bisherigen Todesspiels. Die Änderung ist also bloß ein stärkeres Regularium der Motorenleistung an Stelle einer abwesenden Vernunft. Propagiert wird in Kommentaren zu einer neuen Leitfunktion des Rennsports dagegen ein vollkommen anderes Referenzsystem. Der Formel-1-Rennsport steht nicht mehr für sinnlose Raserei und suizidale Männlichkeitspathologien – anders bewertet: die Exzesse und Leidenschaften des Geschwindigkeitsrausches, die intensiven Aufreizungen in einem letalen Risiko-Spiel –, sondern er steht für ein ‚vernünftigeres, zeitangepaßtes Heldentum in einer sorgsam geschützten Umwelt'. Daß dasselbe einmal für dieses und einmal für etwas ganz anderes steht, ist eine typische Leistung des Metaphorismus, wohingegen Metonymien eine stärkere Begründung in einer Sachlogik benötigen. Der Metaphorismus produziert Nicht-Beliebiges nur dort, wo er eine allgemeine, verbindliche Mentalität zum Widerlager hat. Die Verschiedenheit der Ansichten und Referenzbeschwörungen hat nichts mit einer Verschiedenheit der Objekte zu tun. Zwar gibt es Anmutungsqualitäten der Dinge, aber das verläuft unterhalb der Festlegung von Bedeutungen, die niemals unvermittelt den Objekten entspringen. Die Bedeutungen werden in externen Referenzen festgelegt.

Der aufgesperrte Polo und das aufgesperrte Maul des Nilpferdes sprechen – die variablen Möglichkeiten der metonymischen Darstellungsfigur in unserem hauptsächlichen Referenz-Beispiel verdeutlichend – dieselbe Sprache und verweisen, eben über die Bildhaftigkeit des so inszenierten Objektmaterials, also die so und nicht anders zubereitete Qualität des Anschaulichen der gezeigten Objekte, auf die sprechenden Qualitäten der Objekte selbst. Diese Metonymie kommt durch die auflösende Unterschrift – ‚das ist der neue Polo Variant' – zu einem Abschluß. Es sind keine weiteren Metaphorisierungen angestrebt oder



‚Polo'-Werbung – zweite Phase: sich nach dem Umblättern auf Folgeseite rechts einstellende ‚Auflösung' (aus: ‚Spiegel', August 1997)

möglich. Decodiert wird natürlich im Rückgriff mit etwa folgender Aussagerichtung: So groß, nämlich außergewöhnlich dimensioniert, kann ‚Polo' sein. Diese Konklusion kann auch als Aufhänger benutzt werden – dann wäre die Bildseite mit dem Nilpferd der Doppelseite vorangestellt. Das Beispiel funktioniert, wenn auch im Unterschied von vorgreifendem Verweis oder rückgreifen-

der Auflösung, in beiden Varianten. Die schlichte Benennung fungiert in beiden Fällen als die durch Wiederholung gesicherte Identität. Sie macht die Übertragungstechnik der metonymisch aufeinander verwiesenen Bilder erfolgreich und in gewissem Sinne auch kontrollierbar. Wortwörtlichkeit durch Formanalogie, Formverweis durch Ausdrucksparallelität unterschiedlicher Objektbereiche sind die beiden sich ergänzenden strukturellen Techniken, die hier am Werke sind. In dieser Auflösung kommt die Interpretations-Bewegung zu ihrem Ende, der rhetorische Trick ist begriffen worden. Weitere Deutungsnuancen lassen sich beispielsweise gewinnen im Hinblick auf die verdeckte Aussage über Stauraum als ‚Großmäuligkeit' der Natur oder die gewiß unerwünschte Folgerung, das bescheidene Objekt durch eine ‚großmäulige Werbung' kontrastiert zu sehen. Ausgesagt werden soll ja gerade im Gegenteil die perfekt organisierte Kleinmäuligkeit, der kleinstmögliche Eingriff der Gestalter – aus Natur oder Auto-Industrie – in einen angestrebten Aufgabenbereich. Die Ausstattung der Natur steht für die Vernunft von Formen so wie das Autodesign für die Regelhaftigkeit einer mimetisch anverwandelten Natur.[7]

4.1.5 Zwischen-Resümee

Bilder – so läßt sich der Durchgang durch die visuelle Exposition und die Erörterung der beiden Werbebeispiele resümieren – stehen für verschiedene Möglichkeiten der Bezeichnung von Sachverhalten. Sie stehen aber auch für Gefühle, modellieren Zustimmungsbereitschaften, sind geprägt durch Anmutungsreize. Sie sind Verdichtungen gleichzeitig bestehender verschiedenartiger Bezugnahmen auf verschiedenen kognitiven und operativen Ebenen. Bilder wollen affizieren, etwas erreichen oder verhindern, sie wollen nicht selten – zumal intensiv – bewegen. Das unterscheidet sie ja von anderen, textlichen oder wörtlichen Zeichen, die sich stärker auf informationelle Charakterisierung beschränken.

Da es für diese Arbeit wichtig ist, immer wieder eine Grenze zwischen Kunst, Bild und ‚visueller Präsenz von etwas' zu ziehen, interessiert eine strikte Abgrenzung von Werbung und bildender Kunst natürlich vorrangig. Diese läßt sich aber nur formulieren im Hinblick auf Bilderwartungen und Bildfunktionen, nicht im behauptenden Rückgriff auf einen ontologischen Status des Bildes – zum Beispiel dergestalt, daß die Phänomenalität des Bild-sein-Könnens in der Kunst der Moderne zu einer exklusiven Deutlichkeit gelangt und in dieser selber Gestalt annimmt, weshalb an dieser Kunst vorgeordnet erfahren werden könne, was es mit dem Bild (und Bilder-Dasein) generell auf sich hat.

---

[7] Und zwar anders als der sonst so übliche und unerträgliche Mystifikationskitsch, den die Auto-Werbung auf alle möglichen scheinhaft natürlichen Motive projiziert – was ein weiteres Beispiel für die prominente Rolle ist, welche die Auto-Werbung in einer für die ritualisierten Leistungen der Werbung so überaus zeittypischen wie aussagekräftigen ‚Naturgeschichte der Dummheit' zu spielen vermag.

Das ist normative Rede, die Kunst aus ganz anderen Gründen aufwertet. Dagegen ist zu erinnern an die epistemologische Einsicht, daß Bilder Epiphänomene sein können für kognitive Schematisierungen, also kein Substrat in sich haben, gerade nichts Eigentliches meinen.[8] Visuell vorgestellte und vergegenständlichte Wahrnehmungsdaten bilden Äquivalente von organisierten Schemata im Hinblick auf die Außenwelt wie im Hinblick auf die kognitiven Schematisierungen.[9] Spätestens die Pop Art hat, Duchamp radikalisierend, endgültig gezeigt, daß die Kunstfähigkeit nicht stofflich, territorial, substantiell oder phänomenal zu beschreiben ist. Kunst geht gänzlich aus ‚Kunst' hervor. Es ist das System (die Institution, die Semantik) ‚Kunst', welche die Kunstwerke als diese, unterschieden von anderem wie als abgegrenzt bezüglich ihrer selbst, zugänglich macht. Nur einem naiven Zugang (anders gesagt: dem etablierten Konsens gemäß) erscheint das Kunstwerk als kausale und genealogische Bedingung für das Zustandekommen von ‚Kunst'. Wenn also ‚Kunst' so ausgezeichnet ist, dann gilt für die empirischen Vorfälle der Kunst in Gestalt von Werken, daß ihre Spezifität in allem möglichen bestehen mag, aber gewiß nicht im epistemischen, stofflichen oder phänomenalen Vorfallen/Vorliegen des ‚Bild-Seins'. Das hat sie ja gerade mit Nicht-Kunst immer gemein. Die allgemeinen Regeln des Umgangs mit dem Bildlichen, die neurologischen Prozesse der Visualisierung, die Prozeduren des Neo-Cortex etc. formulieren Vorgänge nach allgemeinen Prinzipien und Gültigkeitsanforderungen.

Ein Weiteres kommt hinzu: Aufgaben der PR und der visuellen Massenkommunikation sind früher mittels und innerhalb der bildenden Künste wahrgenommen worden.[10] Die spätere Aufteilung/Trennung/Absonderung ist eine Folge gewandelter Dominanzhierarchien, die sich durch die Dynamik wechselnder Einflußnahmen und Positionen, ein Erstarken und Erlahmen einzelner Medien und Technologien im Prozeß der Kultur und Zivilisation ergibt. Der stets labile Vorgang der Aussonderung, eine jeweils vehement, dennoch immer nur vorläufig erfolgende De- und Rezentrierung, vollzieht sich gemäß den ins Spiel gebrachten Möglichkeiten, das maßgebende, Maßstab setzende (Meister-) Medium, kurzum: neues Leitmedium werden zu können. Die oberste Stelle dieser Hierarchie ist immer umkämpft. Der gesamte Streit um die Normen von

[8] Vgl. dazu Oswald Wiener, Vorstellungen, in: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion, Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Stuttgart-Ostfildern 2000, S. 241–393; zu Piaget: ders., „Klischee" als Bedingung intellektueller und ästhetischer Kreativität, in: ders., Literarische Aufsätze, Wien 1998, S. 113–138; außerdem: Wolfram Friedrich Heubach, Wieso es keine Bilder gibt und warum sie doch gesehen werden: Zum Behelf der Bilder, in: Lab. Jahrbuch 1996/7 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 1997, S. 138 ff.; ders., Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen, in: Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf, Bd. 4, Düsseldorf 1995, S. 223 ff.

[9] Vgl. den Klassiker der Fragestellung: Jean Piaget/Bärbel Inhelder, Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind, Frankfurt a. M. 1978.

[10] Darauf weist zu Recht hin: Michael Schirner, Werbung ist Kunst, München 1988.

Nicht-Kunst versus Kunst dreht sich um die Besetzung dieser Spitze. Der Kampf vollzieht sich zwischen Konkurrenten in bezug auf die visuelle Prägung des gesellschaftlich Imaginären, das heißt die Regulierung, Ausrichtung, Verbindlichkeit der Bilder. Nun macht es sich im Reich der Kunst entschieden schlecht, Machtargumente mit Machtargumenten zu begründen und den Konflikt als einen der Territorien und konkurrierenden Optionen um Medienherrschaft zu begründen. Also wird der Schauplatz auf das Bildhafte, seine Ontologie, seinen Status etc. verlagert. Das ganze ist ein Code-Konflikt: Hochkulturelle Codierung versus massenkulturelle Gewöhnlichkeit, Ernst gegen Unterhaltung etc. Werbung erscheint der hochcodierten Positionseinnahme darin als subsidiär, nicht-originär. Sie plündere die Kunst, sei unauthentisch, korrupt etc. Es ist eines der wesentlichen Verdienste der Pop Art gewesen, solchen Konstruktionen den sachlichen Boden entzogen zu haben. Denn der Reiz der PR ist ein konstitutiver Bestandteil der Recodierung dieser Bild-Tatbestände und Sachverhalte innerhalb des Territoriums der Kunst.

Halten wir also fest: Auch die rhetorische Funktionalität, das persuasive Ziel, die Absicht, erfreuen, überzeugen und belehren zu wollen (je nachdem auch: durch Erfreuen überzeugen zu wollen etc.), markiert keine substantielle Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Kunst und Werbung oder zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Es handelt sich vielmehr um eine späte historische Differenzierung von Semantik und Wirkungsraum, nicht um eine evidente Verlagerung der Stoffe und Materialien. Auch wenn es nicht durchgängig befriedigt: Ein definitionsmächtiger, ja für jede Definition grundlegender Hauptunterschied liegt in der unterschiedlichen Aussageabsicht begründet, im Selbstverständnis dessen, was ‚hinter den Bildern' Kunst, ‚in den Bildern' Werbung ist. Deshalb ist Kunst auch kein sakrosanktes Phänomen, kein Selbstzweck. Man kann gerade aus diesem Grund die zeitgeschichtliche Brisanz der Kunst hinter jene der visuellen Kommunikation stellen und von dieser mehr Zukunft und aktuale Präsenz erwarten als von jener. Was ja schon viele historisch herausgehobene Errungenschaften vor dem Hintergrund von Bauhaus und generell eines ästhetischen Konstruktivismus bezeugen: El Lissitzky, Jan Tschichold, Laszlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Majakowski, Friedrich Vordemberge-Gildewart und viele andere sind als Typographen, visuelle und multimediale Kommunikationsstrategen und Designer gerade in diesem Sinne herausragende Künstler geworden, wenn man unter Kunst die Funktion der Besetzung der obersten Spitze in der Dominanzhierarchie von Medien versteht, die es vermögen, im zeitgenössischen Publikum den Sinn für das avancierteste Neue zu wecken.

Immer wieder geht es um einen prinzipiellen Unterschied, der nur durch die Erinnerung an das Gemeinsame möglich ist und der Begründung einen ambivalenten und zuweilen auch vagen Fortgang abverlangt: Die Bildwerbung will bewegen, nicht aufklären. Die bildenden Künste wollen ihrerseits bewegen, aber nicht in einem juristisch bedeutsamen Sinne von ‚Persuasion' und auch nicht in der Weise, wie die massenmedial angelegte Bildpublizistik dies an-

strebt. Kunst will also, und daran ist immer wieder zu erinnern, beileibe nicht nur darstellen, sondern auch, mit ihren spezifischen Mitteln, überzeugen, erfreuen, verführen. Die historische Errungenschaft, daß Bilder nicht mehr in erster Linie delektieren, sondern belehren sollen, ist eine konzeptuelle Entscheidung im Dispositiv einer bewußt forcierten Erfindung des Kunstmuseums nach 1795 gewesen. Anders gesagt: Eine Errungenschaft der Emanzipation gegen die Aristokratie, die ja naturgemäß das öffentliche Museum nicht kannte. Das Bildermuseum ist an die Stelle der Bildervernichtung getreten.[11] Die Bilder, die im Zeichen der didaktischen Umwandlung des Ancien Régime in der Französischen Revolution, dem Anspruch einer vorrangig reflexiven, moralisch persönlichkeitsbildenden Vollendung beziehungsweise Überhöhung der Geschichte in einer ästhetischen Selbstwahrnehmung historistischer Lebensstil-Relativierungen (nämlich der Zeitgeister und Epochen) ja im einzelnen – und als einzelne Vorkommnisse und Sachverhalte – völlig identisch geblieben sind, erscheinen nach Durchsetzung dieses Einschnitts doch entschieden als andere. Das hängt nicht an den Bildern, sondern kommt zu ihnen hinzu, läßt sie aber tatsächlich auch stofflich in einem anderen Licht erscheinen. Auch wenn die Unterscheidung vor allem auf die Einführung einer kulturgeschichtlichen Hermeneutik, epochalen Differenzierung am Betrachterstandort gegenüber den Bildern hinausläuft, sind die Bilder künftig durch diese weitere Markierung unterscheidend auch als solche gekennzeichnet. Was an ihnen bleibt, ist nur noch ein Versprechen: Der Schein des Absoluten läuft als Index einer historischen Unmöglichkeit jederzeit mit der Empirie mit und wird so gerade zu einer wesentlichen modernen Fiktion radikalisiert: zur Unbedingtheit, die sich nur noch in der Verweigerung, im Entzug zeigen kann, weshalb die gesamte Kunst mythologisch zur Gestalt des Entzugs, des Abwesenden wird – zum unerkennbaren, unrealisierbaren, unverwirklichbaren Meisterwerk.[12]

---

[11] Verschiedene Arbeiten hierzu von Bazon Brock sind richtungweisend geblieben – sowohl kulturpolitische aals auch bildtheoretische Kernphänomene bezeichnend. Sie situieren sich genealogisch im Kontext des audiovisuellen Vorworts über Werbung als aktuellen Bilderkrieg für die documenta 5 in Kassel, 1972, sind aber auch systematisch für die ästhetische Transformation von byzantinischer Bilder(macht)politik in moderne Kunst und später in semiotisch intensivierte Werbung von Bedeutung; vgl. Bazon Brock, Ein neuer Bilderkrieg. Audiovisuelles Vorwort, in: documenta 5, Kassel 1972 (Kat.); ders., Der Wirklichkeitsanspruch der Bilder – Vom Bilderkrieg zur Besucherschulung, in: ders., Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten, Köln 1976, S. 264–335; vgl. auch ders., Der byzantinische Bilderstreit, in: Martin Warnke (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München/Wien 1973; ders., Bildersturm und stramme Haltung. Texte 1968 bis 1996, Dresden 2002; zum Bilderkrieg aus einer aktualisierten Sicht, die umfassend die neuen Dynamiken der medialen Gewalt der Bilder nach dem Ende des 20. Jahrhunderts und die ‚Symbolokratie' der globalisierten ‚neuen Weltordnung' thematisiert vgl. Bruno Latour/Peter Weibel (Hrsg.), Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art, Cambridge MA 2002.

[12] Vgl. dazu: Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

Man kann und muß also zugestehen, daß die Referenz- oder Objektbereiche sowohl der visuellen Kommunikation als auch der Kunst nicht prinzipiell unterschieden, sondern über das Zusammentreten von Aspekt-Affinitäten hinaus identisch sind. Man darf diesbezüglich deshalb mit Gewinn immer wieder nachdrücklich an die Einsichten Jan Mukarowskys erinnern, der die Autonomie der Kunst nicht durch einen ihr vorbehaltenen Gegenstandsbereich gesichert sieht, sondern an eine spezifische Ausdrucksform für Gehalte bindet, die selbstverständlich diejenigen des allgemein zirkulierenden gesellschaftlichen Bewußtseins sind.[13] In dieser Konzeption kann Kunst nur lebendiger Vollzug, Aktualgenese eines spezifisch formalisierten Bewußtseinsinhaltes sein. Natürlich gibt es für Kunst Regeln und daraus abgeleitete Zwänge und Verlockungen, artifizielle Hermetiken deshalb zu produzieren, weil damit die Mechanik der Musealisierung geschmiert wird und die krypto-numinose Verklärung der Kunst sich gratifiziert durch – eine im übrigen keineswegs aufrechtzuerhaltende – Abschottung von den geschmähten kommerziellen Trivialitäten der Massenkommunikation, besonders der visuellen Kultur mit ihren oft so theatralischen Inszenierungen einer visuellen Präsenz, die vor allem sich selber und ihre Lust am Bildschein meint.

Daß Bilder qua Phänomene und eine Semantik ihrer Qualifizierung als ‚Kunst' kraft Regel als komplementär und nicht als divergent zu verstehen sind, kann an einem den Gedanken der mit dem Kunstmuseum bezeichneten historischen Zäsur vertiefenden Exkurs verdeutlicht werden: Der neue Kontext geht in die Bilder auch bezüglich des Bildhaften ein und nicht nur als sekundäre (erweiterte) Vermittlung. Das übersieht der Kult des Authentischen natürlich gerne. Er dissimuliert seine lebensweltliche Impliziertheit gerade deshalb, nicht selten vehement. Die folgeende Ausführung zu einem möglichen Strukturwandel des Musealen im Zeitalter digitaler Steuerungs- und Signalübermittlungsmöglichkeiten mag die historische Zäsur indirekt nochmals verdeutlichen und darüber hinaus, wiederum indirekt, nahelegen, daß es in einem heutigen Einschnitt um ähnlich Epochales gehen könnte, was natürlich erst später sichtbar werden wird.

---

[13] Die allgemeine Bewußtseinslage kann für die Kunst keine andere sein als diejenige, die auch einer generellen epochalen Kennzeichnung der typischen und typisierbaren Mentalitäten zugrunde liegt. Kunst ist Teil der Lebenswelt. Das beeinträchtigt ihre Autonomie keineswegs, sondern ermöglicht diese im Gegenteil erst als Einsatz spezifischer Zeichenmodelle; vgl. dazu Jan Mukarovsky, Kapitel aus der ‚Ästhetik', Frankfurt a. M. 1970; Jan Mukarovsky, Kapitel aus der Poetik, Frankfurt a. M. 1967; Jan Mukarovsky, Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München 1974; Jan Mukarovsky, Kunst, Poetik, Semiotik, Frankfurt a. M. 1989; außerdem: Dmitrij Lichatschow, Nach dem Formalismus. Aufsätze zur russischen Literatur, München 1968; Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt a. M. 1987.

4.1.6 Inszenierung und Tiefe, Oberfläche und Archiv – Zum Strukturwandel des Kunstmuseums, zugleich eine historische Reminiszenz

Vielleicht alle Museen, sicher aber das Kunstmuseum darf als eine Maschine gesehen werden, die nicht nur das Gezeigte durch das Unsichtbare oder das Vergessen des Archivs überhaupt erst sichtbar macht, sondern die alles in Kunst verwandelt, was in ihm gezeigt wird, also beispielsweise auch religiöse Bilder des Mittelalters oder außereuropäische Bildwerke, denen eine neue ästhetische Funktion skrupellos und problemlos, gegenüber dem Ursprungskontext vollkommen indifferent, untergeschoben wird. Die 1998 als Vorhaben mitgeteilte Umbenennung und Umformung des in Paris befindlichen, wichtigsten ethnologischen ‚Musée de l'homme' in ein Museums ‚des arts primeurs' folgt demselben Mechanismus. Motiviert ist sie zwar durch die scheinbar unaufhaltsame Konjunktion von ‚political correctness' und den Verdacht, Ethnographie sei immer rassistisch und nicht-rassistische Zugangsweisen hätten ihre Bewährungsprobe darin, daß sie kontextuell ganz anders hergestellte ästhetische Objekte zur Kunst zu verklären vermöchten. Was aber geschehen wird, ist natürlich nichts anderes als die Ausdehnung des stärksten apparativen Mechanismus der Wertsteigerung, nämlich die Verwandlung von immer mehr Objekten in Kunst. Zunehmend viele Museen werden, ihrer Funktionslogik nach, zu Kunstmuseen. Was offensichtlich den Mechanismus einer eurozentrischen Annektierung verstärkt, denn die Nobilitierungsgeste von ‚Kunst' ist nur scheinbar universal, in Tat und Wahrheit gerade ein zentraler Instrumentalisierungsmechanismus und ein machtvolles diskursives Dispositiv, wie sie europäischer und neuzeitlicher gar nicht gedacht werden können. Vor diesem aktuellen Hintergrund bieten sich einige Überlegungen zur Situierung des Funktionswandels des Kunstmuseums[14] an, durch welche dessen Ursprung und Geschichte als so folgenreich wahrgenommen werden können, wie sie das auch verdienen.

Nach der ‚großen französischen Revolution' wurde durch eine Kommission, die nicht unwesentlich von den Überlegungen eines ihrer Mitglieder, des Malers Jacques-Louis David, beeinflußt war, eine neue und folgenschwere Konzeption für das Museum der bildenden Kunst entwickelt. An die Stelle des aristokratischen Demonstrierens von Prestige und Genuß, der Rhetorik des Genießens und Erfreuens müsse entschieden die Durcharbeitung der historischen Erfahrungen treten, die in den Bildern als Demonstration des Gangs der Geschichte selber ihren Niederschlag gefunden hätten. Belehren und Lernen

[14] Zur Vorgeschichte vgl. Andreas Grote (Hrsg.), Macrocosmos in Microcosmo. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994; sowie: Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988; exzellent für die Entwicklungsgeschichte des Ausstellungswesens aus dem Gedanken des Museums: Francis Haskell, The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of Art Exhibition, New Haven/London 2000.

statt Genießen und Schwelgen – so schreibt sich die Methode historisch-kritischer Hängung in den Bestand der Bilder, aber auch in die Logistik der musealen Bildarchive ein. Diese Konzeption scheint bis heute auf einer trivialen Ebene schier unüberwindlich. Seit der Auffassung, daß die Relativität der Zeitgeister sich in der Sequenz der chronologischen Anordnung und damit die Relativität von Kunst unbedingt als diese Aufeinanderfolge erweisen läßt, muß ein Museumsdirektor für den alltäglichen Fortgang der Dinge, also unambitioniert mindestens gegenüber der ständigen Sammlung wenig mehr können als Jahreszahlen unterscheiden und Namen zuordnen, das heißt historische Korrektheit adressieren. Salopp gesagt trat an die Stelle des Ikonoklasmus, der Bildvernichtung, die als magische Praktik gegen den auratischen Bann des aristokratischen Glanzes und des Ancien Régime lange noch drohend in der Luft lag, die demonstrierende Instrumentalisierung der Bilder: physische Rettung als Erzwingung symbolischer Wirkungsschwäche. Damit wurde historisch eine Art von Bildverehrung wirksam, die im Grunde, wie die Geschichte der Bilderkriege zeigt, immer Bildverachtung gewesen ist, mindestens unproblematische Neutralisierung der Bildmacht im Geiste. Diese Zähmung ist die Schrift des Museums selber, der Weg vom Ikonoklasmus zur Didaktik der Weg der ästhetischen Erziehung, aber auch der Weg der Bilder.

Diese Konzeption war nicht die erste, die den schönen Schein vom Genuß der Kunst auf die Unterscheidung der archivalischen Einschreibungen umstellen wollte. Winckelmann hatte im 18. Jahrhundert für eine Inszenierung der antiken Skulpturensammlung in der Villa Albani die vordem unverbrüchliche Kette einer gleichförmigen und gleichwertigen Anschauung der Mechanik des Schönen in Natur, Maschine, Kunst und Wissenschaft zerbrochen und das ästhetisch Absolute als den ewigen Glanz und Nachschein des Schönen in die Rotunde der Zeitenthobenheit versetzt, um diesen von den zeitrelativen Anstrengungen der jeweiligen Gegenwartskunst zu unterscheiden. So ging – nach der früheren enzyklopädischen Sortierung der Wunderkammern – die Allegorie als diejenige Denkfigur, Sinnklammer und Deutung des Ganzen, durch Ausgliederung und Parzellierung einer zeitgebundenen Kunst, aus dem Reich einer zeitgeisttranszendenten ästhetischen Vollendung der Geschichte hervor, die der Kunst genau in dem Maße die Deutung für das Ganze überschrieb, wie sie vom praktischen Leben und der Organisation des Wissens abgeschottet wurde. Der Erfolg der Kunst ist seitdem ihre Folgenlosigkeit, die Möglichkeit der Sinndeutung gebunden an den Verlust eines evidenten Sinnes. Die Museen werden zu Arsenalen der Wirkungshemmung und der Innovationsneutralisierung. Seitdem, d. h. also von Anfang an, ist in den Mechanismus des Museums die destruktive Negation seines auf Ewigkeit zielenden Geltungsanspruchs durch genau diejenige Gegenwartskunst eingebaut, die post festum als museale Kunst einzig ihren andauernden Aufbewahrungsort findet – wenn möglich nicht im Archiv, sondern im Schauteil, der gezeigten Inszenierung der maßgebenden Bilder.

Nach der kurzfristigen Revokation des extramusealen Erlebens im Gesamt-

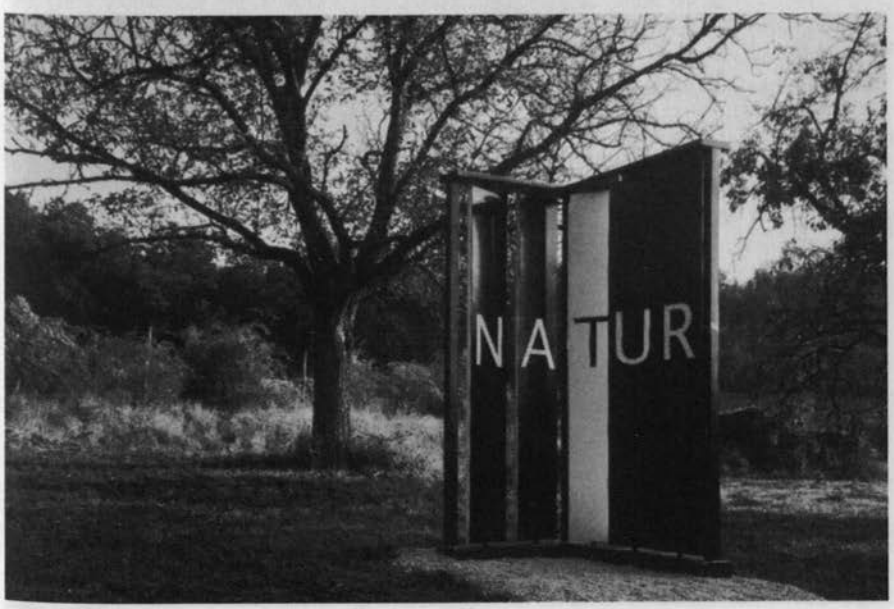
kunstwerk bis hin zu dessen späterem intermedialem Übergang in die Zeitkünste mechanisch bewegter Bild- und Sinnesillusionen sowie nach der utopischen Entgrenzung der Kunst in einem lebendigen Laboratorium der Sinne, der Selbstübersteig(er)ung der Kunst in der Analyse der Apparate und einer Elementarisierung der Syntax sind wir seit geraumer Zeit – belastet durch die Nachwehen eines schäbigen Populismus, der sich als Kunstvermittlung und Didaktik drapierte – beim Museum als dem Durchlauferhitzer der Gefühle angelangt. Von der als fortschrittlich gerühmten Didaktik der siebziger Jahre blieb keine Scham zurück. Ereignisinszenierung ist angesagt; die totale Entfesselung der Sinne scheint (Paradox verordneter Lust und ‚spontaner' Selbstanpreisung) das orgiastische Zwangsgebot der Selbstbegeisterung zunehmend vieler Bereiche des klassischen Kunstmuseums zu sein, wenn dieses sich denn nicht auf einen neu-auratischen Bildungsdünkel, einen abgewirtschafteten Bildungsgestus, auf eine illusionäre Prätention also, zurückzieht. Die Sehnsucht nach Wunderkammern, nach Verbindungen und dem Nebeneinander-bestehen-Können von Heterogenem ist seitdem verstärkt wieder die Domäne bewußter Dissidenz der Kunst gegen die Exponierungen von museal geadelten Kunstwerken.

In dem Maße, wie die Kunstmuseen sich den Ereigniskulten der Erlebnisgesellschaft anschließen, verlieren sie eine sie erst begründende Differenz. Je mehr sich die Arbeit auf die Konkurrenz der Oberflächen verlagert, um so gefährdeter die Langfristigkeit einer Subsistenz, die noch weiß, daß Museen zum allergrößten Teil Orte von Sammlungen, also physikalisch durch Präsenz, Materialität, Nah-Sicht etc. ausgezeichnet sind – alles Kategorien, die sich der Dislokation und Dispersion der ästhetischen Dimension in die digitale Weltsynchrongesellschaft widersetzen. Der Schluß, der daraus zu ziehen ist, betrifft vorwiegend die Forderung nach Stärkung der Archive und ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung, nach Sicherung der Einzigartigkeit jeweils unverwechselbarer Orte, der Präsenz des aus den Sammlungen Herausgehobenen, in konkreten, also differenten Räumen Zeigbaren. Weg mit den Touch-Screens, Video-Bändern, CD-Roms und anderem Firlefanz! Dafür aber das Ernstnehmen der digitalen Revolution auf der Ebene, auf der sie einzig Sinn ergibt. Und das ist nicht die Ebene einer zusätzlichen, sekundären Präsenz der digitalen Maschinen und Oberflächen, sondern die Öffnung der wissenschaftlichen Forschung, das heißt die Distribution der Beschreibung und diskursiven Aneignung, genauer: der Beschreibungen der Beschreibung der Objekte und Werke. Die aber muß stetige Revisionen zulassen, weshalb dafür nur on-line-Dienste und keine CD-Roms in Frage kommen. Digitale Provokation erzwingt im Ausmaß der Sicherung der Tiefe, der Archive, gegen die Oberflächen, die isoliert allenfalls für den Dünkel halbgebildeter Sponsoren interessant sein mögen, solche Öffnung wissenschaftlicher Forschung. Das immerhin wäre ein indirekter, nützlicher Demokratisierungseffekt der ‚neuen', der sogenannten digitalen Medien, die keine ikonischen, sondern symbolische sind, dem Reich des Textes, nicht dem Reich der Bilder angehören. Ein Inszenierungswandel des Kunstmuseums

ist nicht nur denkbar, sondern liegt im Lauf der Zeit. Ein Strukturwandel ist ohne Preisgabe des Wesentlichen nicht möglich.

4.2 Von der Mimesis zur Konstruktion abstrakter Selbstbezüglichkeit – Am Beispiel des Motivs ‚Natur' in der Kunst

An der Geschichte des Motivs ‚Natur' ließe sich der Tatbestand einer permanenten Verbindung autonomer Zeichensysteme mit dem allgemeinen Bewußtsein eindringlich und in zahlreichen Verzweigungen zeigen. Ich verweise hier nur auf einige Aspekte, die nicht nur Aspekte hinsichtlich der Gegenstandsselektion (Thema, Subjet) sind, sondern in bezug auf das, was das Medium der Kunst auszeichnet: Bildfähigkeit durch aktuale Aspektverknüpfungen auf der formalen wie der inhaltlichen Ebene, so daß kein wirklicher Unterschied zwischen Form, Inhalt, Aspekt und Aktualisierung eines einheitlichen Wahrnehmungsbildes festgeschrieben werden kann. Wenn Brigitte Lang 1994 ein Kunstwerk im öffentlichen Raum, in Niederösterreich, unter dem Titel ‚Rette Natur' einrichtet, das aus nichts anderem besteht als aus der Schrifttafel mit dem Ausdruck ‚Rette Natur', dann kann man daran den Weg ermessen, den die Mediatisierung der Kunst seit der Epoche des Stillebens gegangen ist. Noch viel mehr – buchstäblich in unvorstellbarer Weise – gilt das für die im Hauptteil der vorliegenden Abhandlung besprochene und von verschiedenen Seiten



Brigitte Lang, ‚Rette Natur', Kunstwerk im öffentlichen Raum, Niederösterreich, 1994 (Postkarte)

her interpretierte digitale Basierung von Natur, wie sie für die Arbeit ‚Dialogue with the Knowbotic South' der Künstlergruppe ‚Knowbotic Research' kennzeichnend ist, die für diese Auffassung von Natur explizit den Ausdruck ‚Computer Aided Nature (CAN)' benützt, um darauf hinzuweisen, daß in zunehmend vielen Bereichen wissenschaftlicher Forschung und in rasantem Tempo ‚Natur' in spezifischer Weise durch den Computer erst generiert wird. Eine Tatsache, welche die bisherigen konstruktivistischen Verweise auf die Theorieabhängigkeit des wissenschaftlichen Gegenstandes und die apparative, also artifizielle Vermitteltheit der empirischen Fakten doch entschieden radikalisiert.

Dieser Tendenz entsprechend, aber nicht an so exponierter Front oder gar innerhalb desselben Deutungsraums wirkend, ist eine konzeptuelle Abstraktion von jeder sinnlichen Umgebung für Brigitte Langs Werk kennzeichnend. Sie findet einen von sensuellen Differenzierungen gereinigten begrifflichen Ausdruck in der Schrifttafel. Diesem sind beliebige Handlungsmuster zuzuordnen. Was unter ‚Rette Natur' verstanden werden soll – abgesehen davon, ob das in erster Person Singular oder als Imperativ formuliert ist –, ist im einzelnen keineswegs festgelegt. Medial ist evident, daß solche Kunst, wie immer man bestimmte Einflüsse der historisch entwickelten Verwendung von Wortsprache und Begriffen in der Kunst der Moderne umschreiben möchte, auf einer Kritik der Mimesis, einer Transformation der Darstellung von ‚Natur' beruht. Diese nach-mimetische Insistenz der Kunst auf rein begrifflich evozierten Vorstellungsbildern anstelle einer Repräsentation von visuell identifizierbaren Gegenständen – das naturalistische Medium der Kunst ist eine parallele Konstruktion einer visuell gezeigten zu einer sichtbaren Welt – ist aus der Krise des Sichtbaren hervorgegangen und reproduziert und reaktualisiert diese natürlich ohne Unterbrechung. Die Ablösung der Mimesis durch syntaktisch-selbstreferentielle und konstruktive Verfahren ist eine der wesentlichen Mediatisierungsschwellen in der Entwicklung der bildenden Künste. Was ‚Medium' meint, wird hier offensichtlich: Ausdrücklichkeit eines Selbstbezugs, in dem ein gesamtes bisheriges Produktionssystem von Bildern als konstruktiv-rhetorische Inszenierung beobachtbar, das heißt als Inszenierung selber Objekt einer anderen erweiterten Inszenierung wird.

Die Beobachtung der Beobachtung oder die Erweiterung der Bildmöglichkeiten durch diese Selbstthematisierung legt einen rhetorischen Medienbegriff nahe, der die eigentliche Leistung der Kunst immer noch wesentlich als Aussage versteht – und damit auch Kommunikation, denn keine Aussage ohne Intention und damit Kommunikation, da Intention sich auf Anderes in bestimmter Weise richtet – und nicht etwa auf Materialitäten und Stofflichkeiten verwendeter Techniken o. ä. reduziert, was für Kunst im Unterschied zur visuellen Präsenz von anderen Bildern nicht typisch ist. Das Kunstwerk ‚Rette Natur' lebt von solcher medialen Intention – auf Kommunikation hin – und durch Differenz zu einem Parallelbild zur sichtbaren Welt, der mimetischen Figuration einer dem Wahrnehmungsbild angemessenen Vorstellung, wenn auch unklar ist, wie die Homologie, die Gleichgeartetheit zwischen Repräsen-

tationsbild der sichtbaren Welt und Vorstellungsbild der pikturalen Mimesis überhaupt festgestellt werden kann, da das *tertium comparationis*, das Dritte, das den Vergleich ermöglicht, wieder nur im Sehapparat eines Individuums oder einer dieses substituierenden Maschine begründet liegen kann, worauf sich die duale Struktur der Parallelität wiederholt, ohne daß ein übergeordneter oder externer Sicht-Standort hätte gewonnen werden können.

‚Rette Natur' erinnert an die sinnliche Entstehungsgeschichte der Abstraktionen, weil es als Abstraktion selber in einer Umgebung steht, in der diese sinnlichen Qualitäten offensichtlich vorhanden sind. Die Bezeichnungsqualität der Abstraktion ‚Natur' erinnert daran, daß Abstraktionen als solche nicht existieren. Das gilt auch für ‚Natur': Es gibt Bäume, Lebewesen, es gibt Konkretes, Mannigfaltiges – es gibt aber nicht ‚Natur' als Abstraktion oder Allgemeinheit. Wenn Natur auf einer Stele bezeichnet wird durch ‚Rette Natur', dann bezeichnet diese begriffliche Synthese nichts anderes als die Bewegung, in der sich das Mannigfaltige verliert. Was sagen Begriffe wirklich aus? Was ist ihre Funktion in einer historischen Situation, in der ohne Zweifel die Konkretheit des Lebens immer stärker durch Abstraktionen – Ökonomisierung der Zeit, Bürokratisierung des Alltagslebens etc. – bestimmt ist? Ist es sinnvoll, in dieser Weise von ‚Natur' zu sprechen oder meint man doch nur, auf der einen Seite, Einzelnes und unterschiebt, auf der anderen Seite, dem Gegebenen, das ja kei-



Jan Davidsz de Heem (1606–1683), Stilleben mit Früchten und Hummer

neswegs für den Menschen da ist, eine Idealität, die nur ein kulturbildendes Vorurteil spiegelt? Meint man stoffliche Empirie oder Klassifikationsprobleme? Ohne Zweifel ist es unsinnig zu meinen, daß Natur in einem kosmischen Sinne zerstört wird, wenn die Menschen auf dem Planeten Erde die für sie selbst unabdingbaren Lebensvoraussetzungen zerstören. Es geht also um ‚Natur' im Sinne der Beschreibung der Lebensgrundlagen einer Spezies oder Population. Dieses ganze Assoziationsfeld ensteht gerade wegen der Unbestimmtheit des Allgemeinheitsbegriffs ‚Natur' und belegt so die Macht der Abstraktion. Die Thematisierung der Natur in diesem Werke von Brigitte Lang ist eine ganz andere als ältere Naturdarstellungen, ist auch in keinem mimesisfähigen Sinne überhaupt noch ‚Darstellung'.

Im Unterkapitel über Cézanne wird der Entwicklungsgang der ‚Natur'-Erörterung in ihrer spezifischen Bedeutung innerhalb der bildenden Kunst programmatisch akzentuiert. Auch wenn es sich um eine wörtliche Verdoppelung handelt, sei die entscheidende Passage hier vorangestellt, weil sie die Differenzierungen, Abwägungen und Relativierungen auf alle Seiten hin motiviert und erläutert, also im folgenden stetig mitgelesen werden will als orientierender Schlußpunkt, als Coda der aufgelösten und gegliederten Argumentationen im einzelnen. Dort heißt es, erst hier, also bei, mit und durch Cézanne, „enden in aller Radikalität die durch die holländische Kultur des Hyper-Naturalismus perfektionierten Idealitäten einer Kunst im Dienste der Erzeugung von Illusionen ‚natürlicher als die Natur selbst'. An deren Stelle tritt der Einblick in die Medialität, ihre materielle Grundierung und Handlungsform. Von nun an geht es um Architekturen und um Konstruktivität. Die Malerei, welche der Mont Sainte Victoire ‚darstellt', ist ohne die Medialisierung der Malerei selbst nicht wahrzunehmen. Das Objekt der Malerei ist nicht mehr einfach die ‚Wirklichkeit', sondern die Malerei selbst, genauer: ihre zu Dispositiven differenzierten Praktiken und Absichten. Kunst wird zu einem Prozeß einer medialen Reflexion, zum Träger eines eigentlichen Medienbewußtseins, durch das sie sich als ihre genuin eigene Natur an die Stelle der ersten, früheren Natur, nämlich eines Repertoires an Motiven und eingesammelten, archivalisch klassifizierten Ansichten setzt."

4.2.1 Aspekte des ‚Stilleben' – Zum Naturalismus und Symbolismus der ‚nature morte'

Ein holländisches Stilleben von Jan van de Velde III aus dem 17. Jahrhundert zeigt, als Gegensatz, die Möglichkeit einer Naturdarstellung, die über gelingende visuelle Denotation und Referenz verfügt. Die Abbildung betreibt einen Kult visuell differenzierter Stofflichkeiten, die interessanterweise auch der vermeintlich nur dokumentarisch-naturalistischen Referenz eine heimliche Symbolik einschreiben: die des Besitzes an den Dingen, die in den Bildern gefeiert werden und zugleich als Besitz an den Bildern der Natur den Besitz der Dinge



Jan van de Velde III, Weinglas und ausgeschnittene Zitrone, 1669

der Natur verdoppeln. Stolz und Moralität sind funktionale Ausdrucksgrößen dieser Bilder und machen die quasi-photographische Visualität möglich, die durch ganz andere, die Photographie überschreitende Stofflichkeitsillusionen das konstruiert Bildhafte ganz zurücknehmen und die Bilder der Kunst erscheinen lassen wie die Dinge, die sie als Arrangement der Natur, geordnet aus der Perspektive einer symbolisierenden ‚nature morte', eines Lehrstücks der Vergänglichkeit und Gleichwertigkeit aller von Gott geschaffenen Dinge also, erscheinen läßt. Kunst als Medium eines doppelten Bildes, Bild der Dinge und Bild des Bildes der Dinge, verbindet sich der moralischen Selbstbildung des Menschen, der sich in die Gleichwertigkeit des Heterogenen bis an die Grenze der Egalität des Wertlosen einreiht und darin visuell erziehende Demut übt. Die denotierten Gegenstände, die als Bildzeichen repräsentiert sind, werden eingekleidet in bestimmte sinnliche Werte, die Stofflichkeiten evozieren. Denotation ist also hier Voraussetzung der Repräsentation und diese zugleich eingebunden in eine bestimmte Art der Inszenierung und Stilisierung von Stofflichkeitsillusionen.

Es gibt keine naiv vorfindlichen Gegenstände. Sie sind immer eingebunden in ein historisches Interesse und die Materialisierungsbedingungen einer bestimmten Technik, welche das Interesse verkörpert, aber auch festlegt, modifiziert, jedenfalls beeinflußt. Die Technik der holländischen Stilleben liefert eine meisterliche Illusion: Die Bilder erscheinen, dies würde durch entsprechende Ausschnitte und Arrangements der Ausschnitte leicht einsehbar, sogar als natürlicher denn die Natur, das heißt, sie erscheinen gänzlich ‚als die Dinge selbst' und nicht als deren durch Kunstfertigkeit erwirkte, als Kunst formulierte ‚(Ab-)Bilder'. Aber das täuscht, und exakt in dieser Täuschung liegt der visuelle Symbolismus begründet (und seine imaginative Verankerung in der Betrachtersouveränität, die sich erst aus der Einsicht in die Täuschung und die Irrwege ihrer Verabsolutierung auf der Erscheinungsebene ergeben), der die Erscheinung der Dinge eben nicht in ihrer ästhetischen Selbstbezeichnung oder referentiellen Selbstgenügsamkeit schildert, sondern die naturalistische Erscheinung als Inszenierung ihrer ikonologischen Verweisfunktion sieht und deren Wirkung ins Werk setzt: So spricht der Glanz der erscheinenden Dinge für die Gesetze des unsichtbaren Lebens, seine Verwandlung, die heilsgeschichtliche Eingespanntheit allen Existierenden in die Zyklik von Leben und Tod im Zeichen christologischer Versöhnung. Das Medium der holländischen ‚nature morte' arbeitet also in seiner Erscheinungskunst recht eigentlich auf eine Dissimulierung der Kunst und des Bildes hin, die rein funktional zur visuellen Illusion der Dinge als Präsenz ihrer selbst und nicht als Vorgaben für ihre visuelle Repräsentation dienen. Aber das spielt sich natürlich alles innerhalb des bestimmten, konkret funktionalisierten Wirkungsraums des visuellen Identifikationsregisters ab, ist also historisch erworben und kulturell differenziert. Die scheinhaft abbildenden Bilder, die verbindliche visuelle Identifizierung, das Zurücktreten jeder artistischen Manipulation hinter die Treue der Erscheinungen, die keine subjektive Setzung ertragen wollen, erweisen sich gerade als

das Artifiziellste, das Künstlerische wie genuin Kunsthafte an den jede faktuale Manipulation auf der Oberfläche verneinenden ‚Bildern als die Dinge selbst'.[15]

Das Spiel mit der hier skizzierten Illusion basiert auf der Leistung der Ikonizität, das heißt von Zeichen, die eine größtmögliche sinnliche und sonstige Ähnlichkeit, im Idealfall: Identität, mit dem haben, was sie bezeichnen. ‚Nature morte' hat generell einen hohen Ikonizitätsgrad – darauf beruht die Gattung oder, wenn man eine spezifische Darstellungsleistung im Blick hat, das besondere Medium des Stillebens, wobei ‚Medium' steht für eine Vereinheitlichung von Aussagemöglichkeiten unabhängig von und vor aller konkretisierten und ausgeführten Darstellung im einzelnen. Die Darstellung fügt also dem prinzipiellen Handlungsspielraum des Genres nichts hinzu, nimmt ihm auch nichts weg und gehört als einzelne zu den Reihen horizontal gleichberechtigter Variationen des Genres. Gerade die Ikonizität aber bezieht sich nicht – wie heute so oft in der digitalen 3-D-Animation – auf ein schlechthin evidentes, nicht weiter bestimmtes Hyper-Ideal naturalistischer Darstellung, sondern auf einen bestimmten kulturellen Kontext, in dem es eine bestimmte Funktion bekommen hat.

Die Lust, Dinge vorzutäuschen und entweder als Täuschung oder gerade als Dissimulation von Täuschung zeigen zu können, gehört charakteristisch zu einer spezifischen Epoche, einer Weise der Herstellung, der Zirkulation und des Genusses von Bildern. Es ist deshalb kein Zufall, daß für das Genre des ‚Genre-Bildes' im Holland des 17. Jahrhunderts nicht nur eine bestimmte Wahl des Bildausschnittes oder des Themas, nicht nur eine Vorliebe für naturalistische Effekte der Stofflichkeit, sondern mit der Ölmalerei eben auch eine Materialität von Farbe perfektioniert worden ist, die unvergleichlich dazu geeignet ist, genau diese Illusion der Stoffwertigkeiten, der Verschiedenheit des Taktilen im Auge also, herauszuarbeiten.[16] Der Bildgebrauch im Holland des 17. Jahrhunderts war gewiß auf die Handhabung solcher Illusionstechniken hin angelegt. Aber die Bilder und ihre Aussagen erschöpfen sich nicht darin. Auf einer zweiten, unsichtbaren Ebene entsteht wieder das Problem des Symbolischen, der verdeckten, wichtigen oder eigentlichen Aussagen. Gerade die naturalistische Illusion ist also gebunden an metaphorisierbare Erwartungen, an Übertragungsfiguren. Interessanterweise sind diese durchweg medial, nämlich als generelle Erwartungen eingeschliffen, die schwer explizit rekonstruierbar sind, entwickeln sie ihre Kraft doch eher im Sinne eines blinden Flecks, der das ganze System steuert, denn als ausdrückliche Erwartung.

In einem holländischen Genrebild des 17. Jahrhunderts wird alles, was überhaupt gezeigt wird – das Thema, die Szene, der Ausschnitt, das Dekorum, das Objekt – zu einem Vermittler dieser medialen Erwartung. Die denotierten Ge-

[15] Vgl. Norman Bryson, Looking at the Overlooked, Cambridge/Mass. 1990.

[16] Vgl. einführend dazu: John Berger, Ways of Seeing, London 1972; Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985.

genstände, vor allem des Genres ‚nature morte', inkorporieren oft den Gebrauch im Prozeß des Unfertigen, sind also unterwegs wie die Suche nach Bedeutungen, die Gläser sind halbgefüllt, die Semantik unterbrochen, trivial oder irreführend, das Brot angebrochen, die Zitrone aufgeschnitten, man sieht Essensreste, die Insekten sind auf dem Sprung, in der stillgelegten, gedehnten Zeit sich ihre Genüsse zu verschaffen. Nicht selten stellt sich das Zeitgefühl einer Verlangsamung ein, Dehnung der Zeit in der nachmittäglichen Siesta nach einem langen Essen, was eine adäquate Rezeptionseinstimmung auf diese Bilder ist, die den Blick des Essenden auf die Tafel in genau gleicher Weise zulassen, wie sie den Blick des Betrachters auf das Bild hin motivieren und lenken. Es ist keine überzogene Parallele zu behaupten, daß der mediale Gebrauch der Bilder dem Gebrauch der Dinge auf oder in den Bildern auf das genaueste entspricht. Man hat eben gegessen und getrunken oder wird bald aus dem Glas trinken und die Früchte gegessen haben – so wie dieser Übergang die Dinge im Wandel ihrer existentiellen Aspektmöglichkeiten zeigt, so geht der Genuß an den verzehrten Dingen auf eine andere, metaphorische oder symbolische Bedeutungsebene über. Das Sichtbare befindet sich im Übergang zu einem hermetisch Bedeutungsvollen, das, wiewohl durch die Objekte sichtbar werdend, nur einem reflektierenden Blick gegenständlich erscheint, ansonsten aber vollkommen unsichtbar bleibt. Für diese Ambivalenz und rite de passage/Übergangslage tritt damals nicht selten auch ein Messer in die Darstellungsmöglichkeiten der ‚nature morte' ein. Gelegentlich trägt seine Schneide die Signatur des Künstlers. Das Messer erweist sich somit als naturalistischer Gegenstand und zugleich als Metonymie des Künstlers, seiner Präsenz im Bild, die Autorschaft des Bildes, eine souveräne Präsenz und Inkorporation des Artisten in seiner Rolle bezeugend, die der sichtbaren Welt inwendige Stofflichkeit zu bilden.[17] Mit ‚inwendige Figur' hatte Albrecht Dürer bekanntlich die artistische Imagination als solche umschrieben – nicht nur Michelangelos Plastik-Theorie, die inwendige skulpturale Figur des Steins zugrunde legend, bestätigt auf seine Weise, daß man damals solch inwendige Figur pantheistisch wie plastisch-methodisch-kunsttheoretisch in den Dingen gerade künstlerisch anzutreffen glaubte. Die Doppelung des sichtbaren Dings in Erscheinung und Metonymie artikuliert also einen weiteren Symbolismus hinter den vermeintlich selbstgenügsamen Erscheinungen, den ‚Dingen als den Bildern ihrer selbst'.

Gerade die Zwischenphase oder das Zwischenstadium im Übergang vom

[17] Am Beispiel von Georg Flegel erörtert das: Thomas Ketelsen, „Zwei Körper können nicht zugleich an demselben Ort sein." Zur ästhetischen Erkundung der Dinge im 17. Jahrhundert, in: Christoph Heinrich, Georg Hinz. Das Kunstkammerregal, Kat. der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Uwe M. Schneede, Hamburg 1996, S. 42–49; Karin Bastian, Georg Hinz und sein Stillebenwerk, Diss. Hamburg 1984; generell: Thomas Ketelsen, Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur kunsthistorischen Praxis, Ammersbek 1990; außerdem: Kurt Wettengel (Hrsg.), Georg Flegel (1566–1638). Stilleben, Ausst.-kat. Frankfurt a. M. 1993.

Fertigen zum Gebrauchten, vom Gebrauchswert zum Abfall, die einzelnen Etappen im Verzehrungsprozeß der schon benutzten Dinge, können ikonographisch als Inkorporation des Gemeinten angesehen werden. Die Bildaussage verwiese dann direkt auf das Genre, nicht auf die Bedeutung des einzelnen Bildes, und so löste sich das bisher Ungelöste, lange Gesuchte und doch nie richtig Erkannte in ein Begriffenes auf, nämlich die Tatsache, daß man immer um die symbolische Bedeutung der Gemälde und Bilder wußte, die Bedeutungen aber niemals in hinreichender Genauigkeit den einzelnen Themen zuordnen konnte. Man hat im Bild gesucht, was nur im Genre existiert. Man hat den referentiellen Blick bis zu dessen vollkommener Erblindung auf die semantischen Relationen gerichtet und nicht die gesamte Inszenierung in Betracht gezogen. Man hat, mit einem Wort, den medialen Blick dieser Bilder selbst verkannt. Der religiöse Gebrauch der Bilder in dieser bereits so säkularisierten Kultur erschließt sich nur diesem medialen Blick, dem Genrehaften der Bilder als Bilder und nicht ihrer typologischen Eingliederung in ein Themenfeld, den Bildern als Elementen einer rubrizierenden Zuordnung, die zwar das Genre regelt, die Bildbedeutungen aber singulär und hermetisch vermutet und sie im dunkeln beläßt.

Das Genre ist das Medium, als das die Bilder existieren – es gibt deshalb keine externen Referenzbeziehungen oder -notwendigkeiten, damit aber auch keine empirischen Aufschlüsselungen der ikonographischen Interpretation als erwünschter, aber doch nie erreichter Befriedigung durch die hieb- und stichfeste Darstellbarkeit eines aufgelöst Singulären.[18] Dieses Medium leistet eine lebensweltlich wirksame Verknüpfung von Bild-Darstellung und Bild-Aussage. Deshalb ist das Moment der Vortäuschung, sind der Genuß an einem Bild, das mindestens so echt zu sein scheint wie die Natur, und die Einsicht in die Lust an dieser Täuschung, also ein Kult des Hyper-Naturalismus, von einer verdeckten Symbolik nicht unterscheidbar. Der Bildgebrauch ist zwar von religiösen Verweisungen, diesem Paradebeispiel hermetischer Hintergründe, Subtexten und Verdeckungen, freigesetzt, aber dennoch weiterhin Bestandteil kultischer Handlungen und Medien einer calvinistischen Selbstkontrolle. Man soll und will sich nicht über den Gang der Dinge erheben, die Dinge haben eine Schöpfungsgeschichte, alles ist vergänglich, die Menschen sind unterschiedlich, und diese Relativität zwingt zur Anerkennung der Gleichwertigkeit. Das Eigene hat kein höheres Recht als ein Anderes – diese Selbstformungsanstrengungen machen den Stil des Gebrauchs der Bilder aus und entsprechen auf das genaueste dem Stil des Gebrauchs der Dinge in den Bildern.

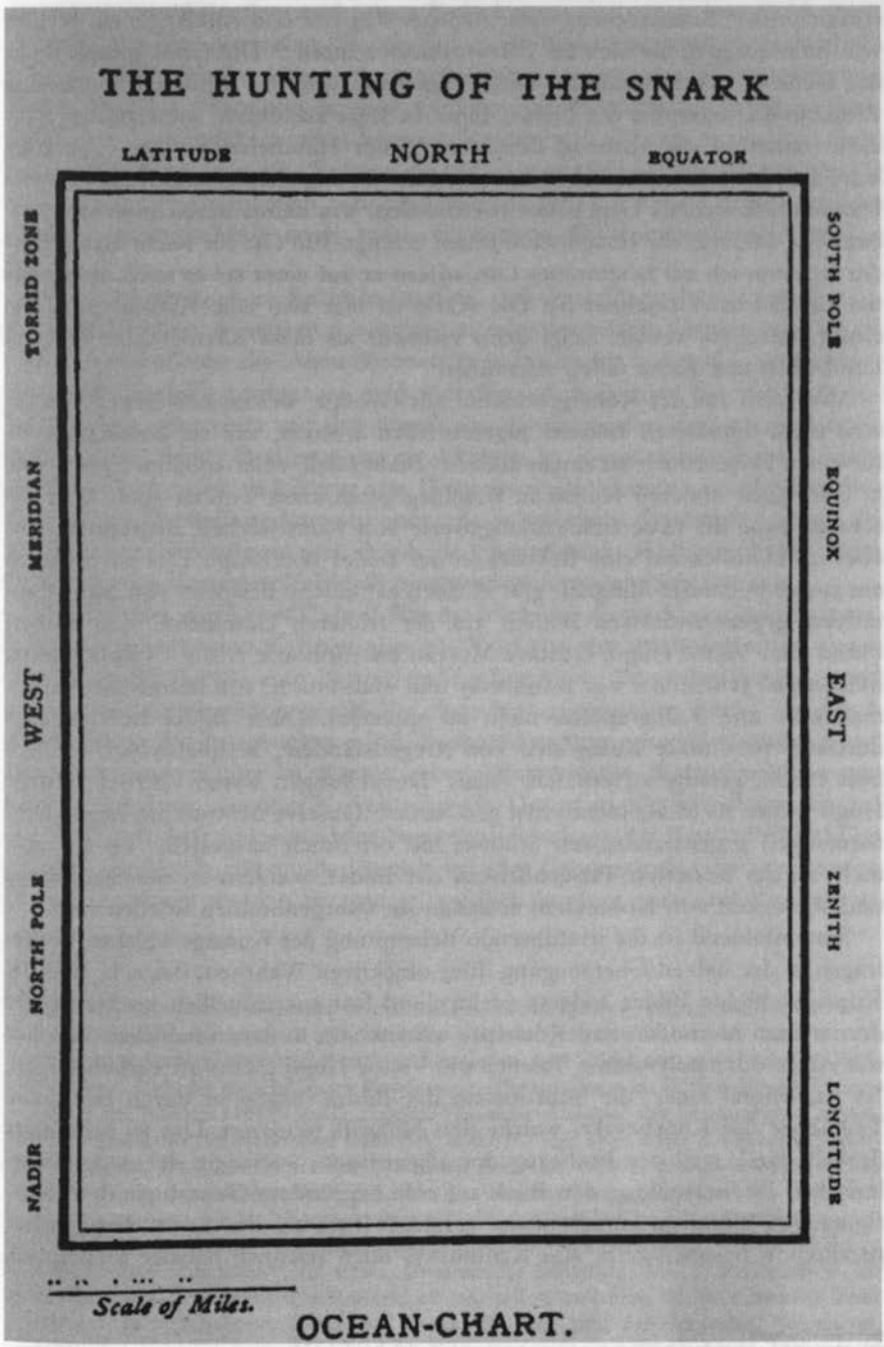
[18] Selbstverständlich bleiben die generellen symbolischen Gehalte, wie sie Johan Huizinga herausgearbeitet hat, weiterhin verbindliche Inhalte der inkorporierten Symbole. Was hier neu ist, ist die Tatsache, daß die Bilder gar nicht mehr auf eine zweite, unsichtbare Ebene verweisen, weil sie diese selber sind; vgl. zum Vorgenannten: Johan Huizinga, Holländische Kultur im siebzehnten Jahrhundert. Eine Skizze, Basel 1961.

Die Anschauung als solche wird in diesem Sich-selbst-Gewahrwerden der relativistischen Reflexion symbolisch. Das erzeugt eine Form der Anschauung, die man mit der alten Tradition des Andachtsbildes zu Recht in Verbindung bringt, auch wenn der Stil zur naturalistischen Verführung tendiert und sich vollkommen von einer zeichenhaften, spröden Bändigung jeglicher Illusionsbereitschaft und Naturnähe emanzipiert hat. Die Anschauung der Natur ergeht sich nicht in den naheliegenden Freuden der Verfügbarkeit der Objekte, sondern reiht den eigenen Blick in eine Schöpfungsgeschichte ein, die unvermeidlich Zerfallsprozesse hervorbringt und damit, nicht mehr über ein Motiv wie Totenkopf und ‚vanitas', sondern als Form aller möglichen Motive die Vergänglichkeit ist, die sie zeigt und intendiert. Memento mori als Form – das würde auch einsichtig machen, weshalb diese Bildkultur einen solchen Erfolg gehabt hat: indem sie auf die Permanenz einer sich in Demut übenden Erinnerung des Vergänglichen hinwirkt, weil man um diese Aussage gar nicht herumkommt. Die symbolische Struktur zieht sich durch die Denotationen und Motive hindurch und behauptet sich als maßgebende für alle nur denkbaren Motiv-Variationen.

4.2.2 Kartographie(n) – Zum Symbolismus panoptisch erweiterter, vertikalisierter Welt(an)sicht(igkeit)

In historischen Abständen ermöglichen ausgewählte Beispiele einer Motivreihe ‚Natur' Einsichten in die Komplexität von Visualisierungstechniken, die keineswegs durch eine Einheit des Stils bestimmt sind, sondern viel eher durch eine Kombination ikonographischer Symbol-Repräsentation und der ikonischen Denotation sichtbarer Objekte. Eine wesentliche mediale Leistung der bildenden Künste ist eine historische: Durch Bezugnahmen auf Bildthemen, Darstellungskonventionen und Typologien wird ein eigentlicher Apparat künstlerischer Referenzmöglichkeiten aufgebaut, für den Abweichungen strategisch formuliert werden können. Dieser Apparat ist nicht nur ein Archiv, sondern auch eine Versammlung von Strategien und Dispositiven. Die eigentliche medientheoretische Leistung der bildenden Künste besteht nun in der Reihe der Bildmodelle, mit denen eine differenzierte Sicht auf Erfahrungswirklichkeiten konstruiert und zeittypisch angeeignet wird. Diese Leistung ist von der Unterscheidung von Innen und Außen abhängig. Das wird meistens nur als Sicherung eines Territoriums und durch Abschottung berücksichtigt. Gerade das aber ist falsch. Denn die Differenzierung des internen Blicks lebt von dem Einbezug externer Bereiche, von der alltagskulturell dominanten Massenkultur, anderen Visualisierungsmedien bis hin zu skurrilen und eigenbrödlerischen Beispielen, für die hier Lewis Carrolls ‚Ocean Chart' aus ‚The hunting of the Snark' von 1876 stehen mag.[19] ‚Snark' ist ein nicht-denotativer Begriff, ein ir-

[19] Vgl. dazu Christine Buci-Glucksmann, Der kartographische Blick der Kunst, Berlin 1997.



Lewis Carroll, Ocean Chart, 1876 (aus: Lewis Carroll, The hunting of the Snark)

realisierender Zusammenzug verschiedener Register und Anklänge, ein Hybrid von Sinnbezügen, die sich als Nicht-Sinn bewähren.[20] Die typologische Form des Gedichts wird visualisiert durch eine Landkarte. Es handelt sich um eine veritable Kartographie der Natur, denn die leere Landkarte weist an den Rändern immerhin die korrekte Bezeichnung der Himmelsrichtungen auf. Eine leere Landkarte für ein Fabelwesen visualisiert angemessen die Paradoxie der Imagination, sich als Gegebenes vorzustellen, was nichts bezeichnen kann außer eben das, was die Imagination selbst erzeugt. Ein Ort für Nicht-Existierendes ist dennoch ein bestimmter Ort, sofern er auf einer sei es auch imaginierten Landkarte verzeichnet ist. Die Karte ist hier also eine Kartographie, die eine Landschaft weniger zeigt denn vielmehr als diese Kartographie erzeugt. Landschaft und Karte fallen zusammen.

Man weiß aus der Kunstgeschichte zur Genüge, welche Leistungen den ersten nicht-figurativen Bildern zugeschrieben worden, wie sie paradigmatisch für einen Durchbruch zu einem anderen Bildmodell, einer anderen Denkweise, ja einer ganz anderen Kultur in Beschlag genommen worden sind. Man beschrieb zwar die neue Erscheinungsweise von Kunstwerken, begründete dies aber im Hinblick auf eine Revolution der Bilder überhaupt. Das ist natürlich ein systembildender Mißgriff, gibt es doch zahlreiche Beispiele von nicht-figurativen, gegenstandslosen Bildern aus der früheren Geschichte, von Robert Fludd über Victor Hugo, Gustave Moreau bis Alphonse Allais – Jahrhunderte, mindestens Jahrzehnte vor Kandinsky und Malewitsch, von islamischen Buchmalereien und Kalligraphien nicht zu sprechen. Diese Bilder bezeichneten durchaus bestimmte Kategorien von ‚Gegenständen', beispielsweise, bei Robert Fludd, geistigen Entitäten. Allais' Darstellungen waren satirisch, Victor Hugo wurde als Maler nicht ernst genommen, Gustave Moreau hat seine kleinformatigen gegenstandslosen Studien nie öffentlich ausgestellt. Es lag also nicht an der isolierten Tatsächlichkeit der Bilder, sondern an der Signifikanz und Wertigkeit von Kontexten, in denen sie wahrgenommen worden sind.

Systembildend ist die irreführende Behauptung der Kunstgeschichte, vorgetragen in der naiven Überzeugung ihrer objektiven Wahrheit, deshalb, weil die Kunstgeschichte Bilder äußerst selektiv und fast ausschließlich im Lichte der dominanten Methoden und Konzepte wahrnimmt, in denen natürlich Satiriker wie Allais oder polyvalente Talente wie Victor Hugo nichts zu suchen haben. Es ist, einmal mehr, die Substitution der Bilder insgesamt durch die kleine Teilmenge der Kunstwerke, welche den Mißgriff motiviert. Das ist besonders deshalb fatal, weil der Einbezug der allgemeinen, vorrangig der außerkünstlerischen Bildherstellung den Blick auf eine begründete Genealogie der nichtfigurativen Bilder wesentlich besser geschärft hätte als dies die unentwegte Reproduktion beispielsweise von Kandinskys doch reichlich banaler Metaphysik

[20] Vgl. dazu Gilles Deleuze, Logik des Sinns, Frankfurt a. M. 1993, bes. S. 48 ff.; außerdem S. 105 f.: Sinn als ‚Organ'.

des autonomen Künstlers und seines Fetischismus der neuen Innerlichkeit eines angeblich nur noch singulär empfindenden Künstlers ermöglicht. Nichtfigurative Bilder werden immer dann gefunden, wenn es um die Visualisierung von bestimmten Abstraktionen geht, die eben nur und exakt durch solche Bildfindungen ausgedrückt werden können. Keineswegs aber ist es so, daß diese Bilder keine Denotate oder Referenzen hätten, nur eben solche, wie bei Fludds Schilderung der christlichen Schöpfungsgeschichte, die wegen ihrer ontologischen Ursprünglichkeit noch keine figurativen Differenzierungen zulassen können.[21]

Man wird dennoch zu Recht bezweifeln, daß diese Darstellungen als Errungenschaften einer Abstraktion verstanden oder intendiert worden sind. Vielmehr repräsentieren die Abstraktionen von Figurativem einen Gegenstandsbezug, der deshalb konkret ist, weil nichtfigurative Zeichen für abstrakte Inhalte stehen, aber eben mit den jeweils spezifischen, also konkreten Darstellungsmitteln, deren Bevorzugung im übrigen in dieser Konstellation leicht nachzuvollziehen ist als Lösung von Darstellungsproblemen und nicht als Befreiung von Darstellungskonventionen, die ja erst dann dominieren, wenn ein künstlerisches Bewußtsein sich durch sie eingeschränkt fühlt, das heißt, wenn sie durch eine Kunstgeschichte als Konvention festgelegt worden sind.

Das Beispiel von Lewis Carroll fällt natürlich aus dieser Konvention heraus. Dennoch gehört seine Kartographie zur Tradition der mythologischen Landschaftsdarstellungen – zum Beispiel neben Brueghels ‚Sturz des Ikarus' – und zugleich zur Organisationsgeschichte eines kartographischen Blicks, die durch die Ablösung der Imagination durch Beobachtungsapparate (Montgolfière und andere) gekennzeichnet ist. Karten geben Blicke wieder, Kartographien organisieren das Auge, das über Karten schweift. Das quasi-göttliche Auge, das auf der Weltlandschaft widerstandslos herumwandern kann, ist Bestandteil der Geschichte der Macht, die durch den sich von den Gegenständen distanzierenden Blick konstituiert worden ist, wie er, parallel zu einer wissenschaftsbereiten,

[21] Fludds Bildformulierung entspricht inhaltlich exakt den Schöpfungsbildern von Barnett Newman und situiert sich deshalb notwendigerweise im selben Register der Bild-Organisation, verwendet analoge Strategien und findet zu vergleichbaren Bildlösungen. Vgl. die einschlägigen Kupferstich-Illustrationen in: Robert Fludd, Utriusque cosmi historia (1617–1621), reprint/Faksimile-Ausgabe der Erstausgabe Oppenheim/Frankfurt, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002 ff.; vgl. dazu auch: Wilhelm Schmidt-Biggemann, Das Geheimnis des göttlichen Namens. Robert Fludds kabbalistisches Weltschema, in: Günther Bien u. a. (Hrsg.), Wissenschaftsgeschichte zum Anfassen. Von Frommann bis Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002; zu Barnett Newman in solcher Akzentuierung wesentlich: Max Imdahl, Barnett Newman, „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?", in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1996, S. 244–273; ders., Who's afraid of red, yellow and blue III, in: Christine Pries (Hrsg.), Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim, 1989; des weiteren auch: Max Imdahl, Bildautonomie und Wirklichkeit, Mittenwald 1981.

empirisch-experimentellen Untersuchung der Bedingungen des Sehens – und der das Auge bewaffnenden Sehmaschinen (Teleskop etc.) –, in der Renaissance durchgesetzt worden ist.

Dieses Dispositiv kann als ‚kartographischer Blick' bezeichnet werden. Seine Entstehungsgeschichte ist der Bevölkerung des Himmels eingeschrieben, rechnet also zur Populationswissenschaft immaterieller Wesen, seine visuelle Prägnanz hat es erhalten durch die Dynamisierung der Bezüge zwischen Himmel und Erde – Auferstehung, Engelsstürze etc. – und durch die Säkularisierung der Himmelsregion und die distanzierende Objektivierung der Himmelssphäre zur kartographisch registrierbaren, geometrisch vermeßbaren Weltlandschaft, auf die ein Blick von oben sich richtet – sich allerdings nicht mehr göttliche Macht anmaßend, sondern wie aus eigenem Recht. Carrolls nicht-faßbare Landschaft lebt selbstverständlich von diesem kartographischen Dispositiv. Daran wird deutlich, weshalb umfassend kulturbildende Dispositive und nicht die durch die Kunstgeschichte bevorzugten Darstellungskonventionen selektiv bewerteter Bildphänomene die wesentlichen Parameter für eine Medientheorie des Bildes und der daran partizipierenden bildenden Künste darstellen. Carrolls Interesse an der Bildidee der leeren, nicht-faßlichen, gleichwohl genau bezeichnenden Landschaft gründet natürlich nicht in einer pauschalen medialen Differenzierung zwischen Imagination, Text und Bild, sondern in einer spezifischen Visualisierung eines Paradoxons – thematische Obsession des Denkens und der Poesie von Carroll –, das in der Geschichte der Philosophie bereits seit Jahrhunderten wohlbekannt war, auch wenn es erst durch Bertrand Russell um die Wende zum 20. Jahrhundert als Typentheorie formalisiert und später durch Nelson Goodman auf die Sprachen der Kunst übertragen worden ist.

Das Paradoxon geht aus dem Problem der Denotation hervor, was es denn ausmacht und bedeutet, wenn etwas nichts bezeichnet. Was bezeichnen Worte wie ‚nichts'? Bedeutet dies, daß, wenn etwas nicht anwesend ist oder nicht existiert, ihm keinerlei Entität zukommt? Weshalb aber gibt es denn überhaupt solche Worte, die doch, faßt man sie so auf, vollkommen selbstwidersprüchlich, nicht nur paradox, sondern unsinnig sind und an einem doch eher banalen und diktatorisch vereinseitigten sensualistischen Begriff extern vorliegender, ausgedehnter empirischer Materialität als Kriterium für ‚Wirklichkeit', einem physikalisch-biologischen Apriori also, sofort zerbrechen? Das ist nicht nur ein Problem der Typentheorie, die formuliert, daß die Menge aller Mengen, die sich selber nicht enthalten, nicht als existierend denkbar ist. Das ist ein Problem der Genealogie von Worten oder Begriffen – die ja im Nahraum der Sinne sich entwickelt haben[22] –, in denen evidenterweise die Existenz des

[22] Vgl. Alexander Kluge/Oskar Negt, Geschichte und Eigensinn, Frankfurt a. M. 1981 (zuletzt wieder in: Alexander Kluge/Oskar Negt, Der unterschätzte Mensch, 2 Bde., hier Bd. 2, Frankfurt a. M. 2001); Alexander Kluge/Oskar Negt, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt a. M. 1972; Klaus Eder/Alexander Kluge, Ulmer Dramaturgien.

Nicht-Existierenden, die ontologisch gleichwertige Gegebenheit des Fiktiven zugrunde gelegt und ohne prinzipiellen Einwand immer schon, vorgreifend, angenommen ist.

Die Funktion dieser Worte ist also etwas Hinweisendes, ein Indikator oder gar Stellenindex für Handlungen und nicht eine denotative. Sie sind nicht durch das semantische Paradoxon erschöpft, mit der Bezeichnung von ‚etwas' etwas annehmen zu müssen, das existiert, obwohl es sich auf etwas bezieht, das ja, wie die Bezeichnung ‚nichts' zeigt, gerade nicht existiert. Sie sind überhaupt nicht semantisch validiert, sondern eben als Indikatoren von Handlungen, in denen eine zweite, andere, nicht-empirische, eben fiktive, grundsätzlich aber mit der Imagination verbundene Wirklichkeit als wirklich konstruiert und anerkannt wird. Und wieso sollte eine solche Wirklichkeit auch nicht als mindestens so real angenommen werden wie die außermenschliche empirische, physikalisch-biologische Welt, wenn doch eindeutig ist, daß die virtualisierende, intermittierende und problematisierende Kraft der Imagination sich als Wirklichkeitsdifferenzierung bewährt und daß zu den Mustern orientierender Erfahrungen die Natürlichkeit der Artefakte ebenso zählt wie Sprache, Bewußtsein, utopische Offenheit und Phantasie, alles Zeugen für eine grundsätzlich mediale, nicht-instinktiv determinierte Auffassung von den Lebensgrundlagen der Menschen.

Das Paradoxon gründet also in der unausschöpflichen, unausweichlichen und unabweisbaren Tatsache, daß menschliche Kognition und Erfahrungsbildung den Durchgang durch ein Medium vielgestaltiger Medien, nämlich Intermittenz im Sinne einer permanenten Durchquerung und Durchkreuzung der Relationen in einem stetig sich aufdrängenden Zwischenraum erzwingen.[23]

Reibungsverluste, München/Wien 1980; Alexander Kluge, Zum Unterschied von ‚machbar' und ‚gewalttätig', in: Bismarck/Gaus/Kluge/Sieger, Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den ‚neuen' Medien, München 1985; außerdem: Dieter Prokop (Hrsg.), Kritische Kommunikationsforschung. Aus der Zeitschrift für Sozialforschung, München 1973; ders., Medien-Wirkungen, Frankfurt a. M. 1981; Harry Pross, Zwänge. Über symbolische Gewalt, Berlin 1981; zur Genealogie der abendländisch so folgenreichen Begriffe und der abstrakten Semantik im Nahraum der Sinne, den Handgriffen und Reichweiten des Körpers vgl. Wolfgang Schadewaldt, Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen. Tübinger Vorlesungen Bd. 1, Frankfurt a. M. 1978; zur Entwicklungsgeschichte der Intelligenz und die genetische Epistemologie vgl. Jean Piagets und seiner Gruppe Studien zum Übergang des senso-motorischen in das symbolische Stadium: Jean Piaget/Bärbel Inhelder, Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind, Frankfurt a. M. 1979; dies., Die Psychologie des Kindes, Frankfurt a. M. 1977; dies., Gedächtnis und Intelligenz, Olten 1974.

[23] Vgl. dazu die vielfältigen Beiträge in: André Vladimir Heiz/Michael Pfister (Hrsg.), Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden, Zürich (Museum für Gestaltung) 1998; dieses Problem existiert in der abendländischen Bewußtseinsgeschichte mindestens seit Parmenides; zu den intrikaten Gehalten von Existenz-Prädikationen vgl. Ernst Tugendhat, Das Sein und das Nichts, in: Vittorio Klostermann (Hrsg.),

Daß ‚nichts' da ist, macht wenigstens verständlich, weshalb ‚nichts' etwas durchaus Gegebenes bezeichnet, nämlich eine mentale Funktion, die als kognitive Operation, aber auch als logische Sortierung von Existenzprädikatoren und Auswahl aus Quantoren in einen artifiziellen Raum noch nicht markierter Unterscheidungen eingreift.[24] Was ist, ist; was nicht ist, ist nicht – deshalb gibt es, nach Parmenides, nur den Weg des Seins und nicht den Weg des Nicht-Seins. Die Formulierung aber ist interessant, weil sie zeigt, daß ‚nicht-sein' immer eine doppelte Negation enthält: eine, die sich auf das Objekt, die andere, die sich auf das Prädikat bezieht. Es heißt: ‚Was nicht ist, ist nicht' und nicht: ‚Was nicht ist, ist' – nämlich eben also dieses schon substantiiert vorgestellte Nicht-Sein. Die ontologische – repräsentationstheoretisch zu analysierende – Falle der Grammatik, unserer Sprache insgesamt, besteht darin, daß der Ausdruck ‚was nicht ist, ist' – nämlich im Sinne der Geltung einer die Existenz absprechenden Prädikation – immer auch den Ausdruck mitenthält ‚Nichts ist' – nämlich im Sinne einer Existenz zusprechenden Prädikation des Nicht-Existierenden. Der Ausdruck ‚ist' beinhaltet immer eine Existenzunterstellung, auch dann, wenn das Subjekt der Prädikation ein Nicht-Existierendes ist. ‚Etwas ist nicht' und ‚Nichts ist' sind sprachlich, aber nicht geltungslogisch oder ontologisch gleich. Es gibt aber in der sprachlichen Formulierung keine Möglichkeit, die Existenzbehauptung zu vermeiden. ‚Nichts' steht in jedem Falle für etwas und bezeichnet etwas, auch wenn dieses Etwas real ein Nichts ist oder nicht ist. ‚Ist' ist immer tautologisch, und das ‚Nichts' ist nie ganz Nichts, sondern hinsichtlich seines Existierens immer ein etwas, wie partiell auch immer. Sobald eine Aussage gemacht wird, steht etwas für etwas anderes: Ein Objekt erhält ein Attribut, wird – als das, worüber ausgesagt wird – zu einem Subjekt und existiert als Gegenstand.

Durchblicke. Martin Heidegger zum 80. Geburtstag, Frankfurt a. M. 1970, S. 132–161; ders., Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Frankfurt a. M. 1976; ders./Ursula Wolf, Logisch-semantische Propädeutik, Stuttgart 1983; Ursula Wolf (Hrsg.), Beiträge zur Semantik der singulären Terme, Frankfurt a. M. 1982; außerdem: Klaus Heinrich, Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen, Frankfurt 1964; ders., tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik, Basel/Frankfurt 1981; außerdem, grundlegend: Willard van Orman Quine, Theorien und Dinge, Frankfurt a. M. 1985, bes. S. 128 ff., 199 ff.; Nelson Goodman/Willard V. Quine, Steps toward a Constructive Nominalism, in: Journal of Symbolic Logic 12/1947, S. 105 ff.; ausgreifend und synoptisch die Erörterung in: Wolfgang Stegmüller, Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung, Bd. 1 ff., 6. Aufl. Stuttgart, 1987 ff.; ders., Glauben, Wissen und Erkennen. Das Universalienproblem einst und jetzt, Darmstadt 1966; außerdem: Robert B. Brandom, Begründen und Begreifen. Eine Einführung in den Inferentialismus, Frankfurt a. M. 2001; sowie: Friedrich Waismann, Logik, Sprache, Philosophie, Stuttgart 1976; vgl. auch Joëlle Proust, Questions de forme: Logique et proposition analytique de Kant à Carnap, Paris 1986.

[24] Vgl. George Spencer Brown, Laws of Form, 2. Aufl., New York 1977; dazu weiter: Dirk Baecker (Hrsg.), Probleme der Form, Frankfurt a. M., 1993; ders. (Hrsg.), Kalkül der Form, Frankfurt a. M. 1993.

Die Fallen der Sprache erzeugen als Prädikation immer Aussagen über ein Existierendes, und damit wird ein gefüllter Ort für die Subjektstelle der Prädikation geschaffen und nicht nur eine nominalistische Ortsangabe in einem dimensionslosen abstrakten und logischen Raum. Es handelt sich in der vorliegenden Argumentation natürlich um – europäische, indogermanische – Sprachen vom Typ unserer Subjekt-Prädikat-Struktur. Symbolsprachen, wie die chinesische beispielsweise, entgehen dieser ontologischen Falle, indem sie die Zeichen für Symbole und Silben nimmt, die als assoziative Ketten eines poetisch verbundenen Sprachraums funktionieren. Die Unterstellung eines realen Seins und Daseins an der Subjektstelle ist in Sprachen, die durch den wesentlichen Artikulationsakt der Proposition gekennzeichnet sind, unvermeidlich. Die Subjekt-Prädikat-Struktur bildet ein hierarchisches Verhältnis gegenüber einer grundsätzlich als existierend gedachten Welt. Das ist ein Phänomen, das die Theologie lange Zeit beschäftigt hat im Hinblick auf den Status von Visionen, Epiphanien und dergleichen, die etwas jenseitig Gegebenes bezeichnen, für das keinerlei stofflich-materielles Äquivalent gedacht werden kann und das dennoch nicht einfach wie in der Science-Fiction oder einer anderen Art fiktionaler Prosa und Poesie als Klang der bezeichnungslosen Worte verstanden werden darf.

Lewis Carroll verdanken wir tiefe, experimentell variable Einsichten in diese onto-fiktionale Struktur der prädikativen Sprachen. Seine Poesie spielt mit den Paradoxien, die sich aus der ontologischen Suggestivität der Sprache ergeben. Carroll gibt ihnen einen Ort, verzeichnet eine Kartographie, entwirft eine Landschaft für solche Sprache. Die leere Landkarte und das, was sie im Modus des Abwesenden dennoch bezeichnet, beinhaltet beide Ebenen der hier erörterten Ontologie-Thematik: Das ‚ist' des ‚nicht ist' und das ‚Nichts', das als Subjekt der Prädikation ‚etwas ist nicht' unweigerlich als etwas, wenn auch auf besondere Weise Existierendes mitgedacht werden muß. Nietzsche hat das auf die lapidare Formel gebracht: Wir glauben an Gott, weil wir an die Grammatik glauben. Man darf das aber nicht einfach, wie oft geschehen, als Atheismus oder Beitrag zur Ideengeschichte des modernen Nihilismus interpretieren, sondern muß es auch als eine zeitgemäße Reformulierung der Theodizee-Problematik lesen. Wenn man sagt, Gott existiert nicht, dann schreibt man dieser Nicht-Existenz gleichwohl ein besonderes Dasein zu. Das entspricht, nominalistisch gewendet, der alten Problematik der Rechtfertigung der unendlichen Güte Gottes angesichts einer überaus unvollkommenen Welt, für die als Schöpfer nicht dieser gütige Gott als solcher in Frage kommen kann.

Die Tatsache, daß eine Landkarte solches und weiteres vergleichbares Imaginäres verzeichnet, ist der Raum der Ontologie für alles, Anwesendes und Abwesendes, Seiendes und Nicht-Seiendes. Die Tatsache, daß die Kartographie ein Diagramm für einen Raum als Fläche darbietet, das heißt also nicht ihre logistische Modalität, sondern ihre physikalische Faktizität, gibt allem Erdenklichen mindestens scheinbar einen Existenzraum. Beides ist und muß als existierend gedacht werden: die Landkarte und das, was in ihr vektoriell an Orten be-

zeichnet und angeschrieben werden kann: ‚Ocean Chart', wie der Titel von Carroll lautet. Angeschrieben sind die Himmelsrichtungen, um der Landkarte eine konventionelle Form zu geben. Man erfährt aber beispielsweise nichts über die Maßstäblichkeit der Karte. Das erinnert an die von Jorge Luis Borges perfektionierte Geschichte der Landkarte, die dem weitestgehenden Genauigkeitsideal unterworfen wird, was dazu führt, daß die Karte über das von ihr zu Kartographierende im Maßstab 1:1 gelegt wird, die Landkarte also exakt so groß ist wie das Land, für das sie doch ein abstraktes, bestimmte Orientierungsmöglichkeiten privilegierendes Diagramm sein soll. Aus dem Diagramm also geht, streng besehen und linear strapaziert, eine Matrix hervor, die nicht mehr vom Symbolischen, sondern vom Realen her seine Modellangemessenheit bezieht.

Die Landkarte ist ein Apparat, der Ortsangaben logistisch produzieren und empirisch anschreiben kann. Sie inkorporiert eine mathematische und eine sensualistische Komponente, die außerdem beide zugleich imaginativ und sensuell, real und fiktional sind. Die Landkarte ist zweifellos existierend und präsent, sie zeigt aber, was nicht da ist, indem sie dieses Nicht-Dasein als daseiend zeigt. Im Modus des Abwesenden spielt sich ein fiktiv Existierendes ab, das die Phantasie stimuliert. Aber nicht nur die Kartographie von Carroll zeigt, was sie inkorporiert: nämlich die durch die Typentheorie abschließend beschriebene Unauflöslichkeit der Paradoxie, Menge und Element derselben Menge zugleich zu sein. Das gilt auch für den Gedichtzyklus, dem das Bildbeispiel als Illustration beigegeben ist, also für die Hybridbildung eines Ausdrucks wie ‚Snark', der Reales und Fiktives vermischt, assoziative Wiedererkennung ermöglicht und doch irreal bleibt. Es gibt wohl für die Phantasie nichts Stimulierenderes als das nicht eindeutig greifbare Dasein von etwas Abwesendem. Das Anwesendsein von Abwesendem ist auch der Modus der Selbstrealisierung noch der fiktivsten Bezüge unseres Denkens. Denn wir können schlechterdings nicht nichts denken, wir können allenfalls – aber das ist schwierig, bedarf eines subtilen Trainings und gelingt, wenn überhaupt, auch nur auf Zeit – nicht denken. Im Hintergrund der Repräsentationen und ihrer Paradoxie, die Lewis Carroll hier bemerkenswert elegant visualisiert, wirkt die Bedingung der Möglichkeit der Repräsentation immer als Fetischismus oder Existenzvermutung durch wechselseitig ineinander sich verschiebendes Abwesendes und Anwesendes.

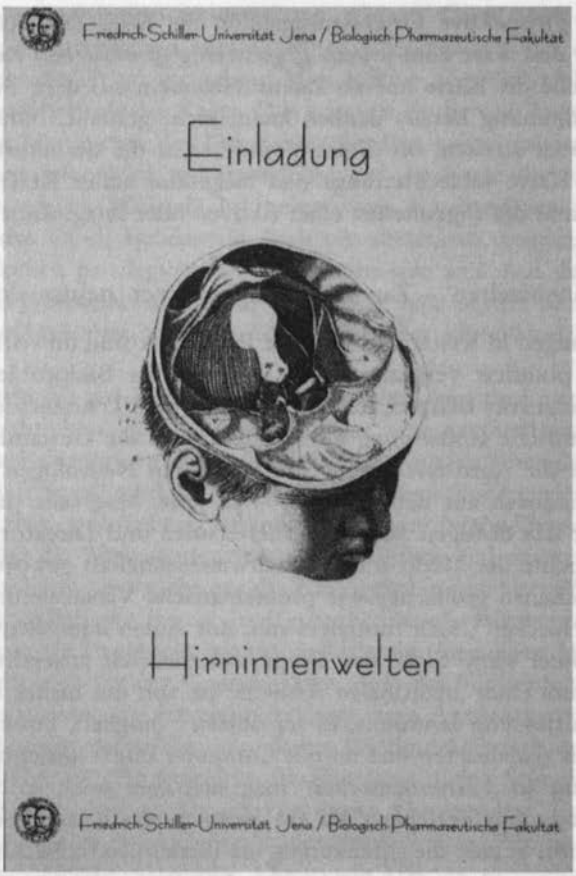
Man kann natürlich diese Paradoxie jederzeit in einen Witz auflösen, indem man beispielsweise die Darstellungsfunktion der Karte ikonisch konkretisiert und damit das symbolisch Diffuse eliminiert: ‚Karte des Nebels über dem pazifischen Ozean am 23. März 1867' wäre, wenn auch eigenwillig, als Grenzbezeichnung durchaus zulässig. Denotationen sind logisch korrekt, auch wenn sie Unsinniges bezeichnen. Und selbst wenn die Karte nichts bezeichnen würde, würde sie doch für etwas stehen, anders gesagt: etwas repräsentieren oder gegenwärtig machen; im Wortsinne: etwas präsent machen, also gegenwärtig und anwesend zugleich. Diese besondere Karte von Lewis Carroll ist in ihrer Repräsentationsleistung natürlich ein Dokument der Vergangenheit und keine

propositional prospektive Orientierungshilfe. Sie hätte ihre Aktualisierungskraft verloren und wäre zum jeweils gegenwärtig gewordenen Zeitpunkt einer Nutzung, welche die Karte nur als Zukunftshandeln aus dem Zeitpunkt ihrer Funktionsbestimmung heraus denken kann, nicht gebrauchsfähig. Man kann natürlich darüber streiten, ob dieser Verlust nicht die definitorischen Bedingungen einer Karte schlechterdings und insgesamt außer Kraft setzt – aber doch gewiß nicht die Eigenheiten einer fiktiven oder imaginären Karte.

4.2.3 ‚Hirninnenwelten' – Zur Ikonographie einer ‚neuronalen Natur'

Naturdarstellungen in Kunst und visueller Publizistik sind im vorliegenden Zusammenhang pointiert versammelt als Beispiele für Bildprobleme. Das gilt auch für ein situatives Beispiel, das hier als Indiz und Lehrstück erörtert, nicht als physiognomische Entbergung interpretiert wird: die Gestaltung der Einladungskarte für die Antrittsvorlesung des bekannten Neurologen und Philosophen Olaf Breidbach aus dem Jahre 1997 in Jena. Mag sein, daß Breidbach, eben Direktor des dortigen Ernst-Haeckel-Hauses und Direktor des Instituts für die Geschichte der Medizin und Naturwissenschaften geworden, mit Hinblick auf die ebenso großartige wie problematische Visualisierung von Natur durch Ernst Haeckel[25], sich motiviert sah, mit einem äquivalenten ikonographischen Beispiel seine Sicht der Dinge indexikalisch auszudrücken. Breidbachs Programm einer ‚neuronalen Ästhetik' ist von der bisher nicht wirklich erwiesenen Auffassung bestimmt, es sei objektiv möglich, Funktionsprozesse des Gehirns zu visualisieren und mittels Computer direkt ansichtig zu machen. Die Faszination an ‚Hirninnenwelten' mag sich aber noch so direkt auf ein Forschungsprogramm beziehen. Als ein Versuch der ikonischen Darstellung von Natur gehört gerade die offenkundig ins Biedermeierliche zielende Gestaltungs- und Motivwahl der Breidbachschen Anzeige eindeutig in die ikonographische Tradition der ‚sprechenden' Repräsentationsmodelle von Natur, das heißt in einen selektiven und konstruktiven Zusammenhang. Die behauptete

[25] Vgl. die legendären Tafeln in: Ernst Haeckel, Kunstformen der Natur, Leipzig/Wien, 1899–1904; zur medial avancierten, ästhetisch stabilen Resonanz solcher Auffassungen vgl. Georg Schmidt/Robert Schenk/Adolf Portmann, Kunst und Naturform, Ausst.-kat. Basel, 1960; zu Breidbachs Sicht auf das Gehirn im Spiegel der Forschungsgeschichte: Olaf Breidbach, Die Materialisierung des Ichs. Zur Geschichte der Hirnforschung im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1997; ungefährdet wähnt sich weiterhin die Hoffnung auf ikonische Visualisierung der Gehirnfunktionen auch andernorts; vgl. die Statements von Olaf Breidbach in Hans Ulrich Reck, Sprache und Wahrnehmung an Schnittstellen zwischen Menschen und Maschinen. Ein Gespräch zwischen Nicolas Anatol Baginsky, Olaf Breidbach, Christian Hübler, Peter Gendolla und Hans Ulrich Reck, in: Der Sinn der Sinne (Schriftenreihe Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn), Göttingen 1998.



‚Hirninnenwelten', Einladungskarte zur Antrittsvorlesung von Prof. Dr. Dr. Olaf Breidbach, Jena 1997

Mimesis verschwindet ganz hinter einer Inszenierung, die weniger einen kulturellen Code als eine idiosynkratisch anzusprechende Ästhetik individueller Neigung wiedergibt. Ikonologisch lebt die gebändigte Ikonik der Breidbachschen Karte natürlich von einer technischen Auffassung des Gehirns. Dieses erscheint als ein Apparat, der prinzipiell erklärt werden kann. Die Abbildung, das auf der Karte gezeigte Bild denotiert einen bestimmten Themenbereich und Gegenstand. Das so schlicht erscheinende Beispiel hat aber einen raffinierten Subtext, ruft es doch die Zustimmung zu einer absoluten Seriosität wissenschaftlicher Erkenntnis auf den Plan und in den Affekten des Betrachters wach.

Die Präsentation ist durch eine Sprache oder einen Code gekennzeichnet, der die ästhetische Anmutung eines biedermeierlichen Stils aufweist und damit

eine gegenüber dem ikonisch denotierten Gegenstand, dem abgebildeten Objekt, abweichende Auffassung wiedergibt. Dies wird man als Symptom einer Weltauffassung lesen dürfen, die ihren Bedarf an harmonischen Wohlklängen und einer übersichtlich dimensionierten Natur wohl nicht auf die private Seite der Ästhetik der Neigungen beschränkt, sondern auch den nicht-individuellen Blick auf eine Auffassung von Natur und Dingen lenkt, in der dieselben ästhetischen Valeurs unweigerlich leitend sind und verdinglicht wiederkehren. Das Weltbild selber ist ein ästhetisches Modell, das die harmonikale Ordnung der Natur mit dem distanzierenden Blick des Anatomen auf eine unproblematische Weise verbindet. Der projektive Stellenwert solcher Bilder gibt tatsächlich ‚Hirninnen(welt)bilder' und damit das ontologische Äquivalent einer Weltauffassung wieder. Diese ist durch und durch affirmativ: Der Anatom schneidet Schädeldecken auf und ‚sieht' dort das wohlgeordnete Geheimnis der Natur, weiß es zu entziffern. Der Betrachter kann dem Innenblick des Anatomen zusehen und meint mindestens zu ahnen, wie das alles funktioniert. Diese Weltauffassung ist keineswegs auf die Seite eines individuellen Geschmacks zu beschränken, von dem jeder halten mag, was er will, und der eben dadurch seine Gleichwertigkeit hat mit allen anderen Vorlieben – de gustibus (non) est disputandum, wenigstens nicht in diesem Zusammenhang.

Das Bild der Hirninnenwelten, als Bildwelt gefaßt, ist geprägt von einer signifikanten Divergenz zwischen dem Ästhetischen und dem Wissenschaftlichen. Typischerweise bezieht der Wissenschaftler die Bilder, mit denen er seine wissenschaftliche Weltsicht medial vermittelt, aus der Kunstgeschichte und sortiert deren Codes nach seinen Interessen, die weder evident sind noch sich aus der Objektivität des Forschungsgegenstandes ergeben. Ein solches Symptom kehrt, weit entfernt von individueller Reduktion oder Denunziation, in zahlreichen naturwissenschaftlichen Zusammenhängen wieder, die sich beileibe nicht auf wissenschaftliche Objektivität stützen, sondern auf einen aktuellen Zeitgeist, der mittels Bildeuphorie auch für Naturwissenschaften einen populären ästhetischen Mehrwert abschöpft, um permanente und vermeintlich offensichtliche Analogien zur ‚Schönheit der Kunst' in einem weiteren Publikumsverständnis herzustellen, um damit natürlich auch von gewissen Implikationen des Forschungsprozesses abzulenken, deren harmloseste noch die einer sachlich schwierigen und unerwünschten Vermittlung des wirklich erreichten Einsichtsstandes und der abzuleitenden Forschungsperspektive für die nächsten Schritte darstellen mag.

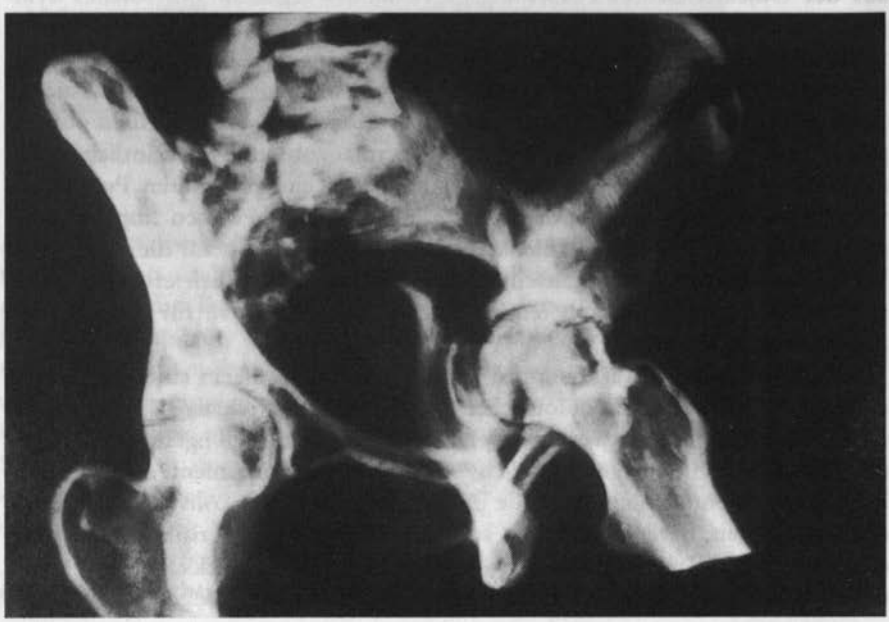
Das in solchen Bildauffassungen inkorporierte Bewußtsein eines Neurophysiologen darf in dieser ikonologischen Interpretation durchaus als verallgemeinerungsfähig angesehen werden. Gerade die graphisch gelungene Schlichtheit des Beispiels ist kulturgeschichtlich bedeutsam als Dokument einer systembildenden Vereinfachung einer die ‚Natur' im Gefälligen konventionalisierenden Bildlichkeit, deren Beliebtheit seit langem erprobt und risikolos einzusetzen ist. Die Erklärungskompetenz der Gehirnforschung verkleidet sich nicht, ohne signifikante Rückschlüsse zu provozieren, in einem solchen Anmutungs-

gepräge. Das gilt nicht nur für die ornamentierende Bildgestaltung, sondern auch die Schrift, die einen zitierend modernen Zug, im Gefolge der ‚art nouveau' des ausgehenden letzten Jahrhunderts, mit einer letztlich dem Säkularisationsprozeß aristokratischer Nobilität unterliegenden Verschnörkelung, einer abgeflachten Pathosformel des Edlen und Souveränen also, verbindet. Bild-Motiv, Stil der Umzeichnung, Graphik und Typographie bilden eine Einheit und ein Beispiel für eine Bewußtseinsdivergenz, die man noch als fernen Nachklang von Charles P. Snows Theorie der Divergenz zweier Kulturen, der allgemein ideologisch-publizistischen oder geistig-kulturellen (Relikt des Weltbürgertums) und der wissenschaftlich-technischen oder szientistisch-mathematischen (Utopie der Ingenieur-Kompetenz) interpretieren kann.

4.2.3.1 Exkurs zu ‚bildgebenden Verfahren' in der Medizin und zur prävisuellen Datenmaschine des Computertomographen

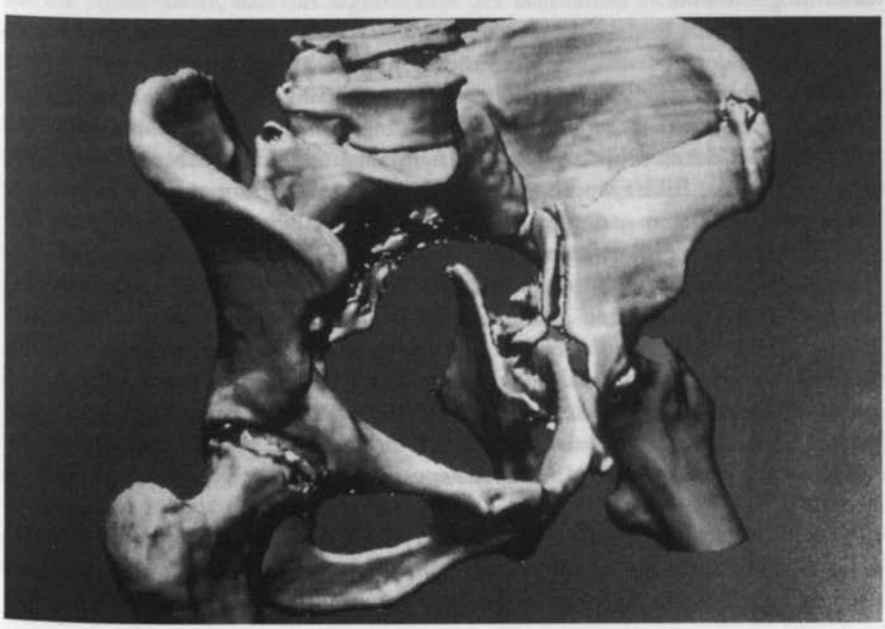
Angesichts der auch für einen Laien nicht schwer zu benennenden substantiellen Probleme und aktuellen Leerstellen in der Hirnforschung ist diese Auffassung nicht nur kühn, sondern vermessen. Man mag natürlich annehmen, daß in the long run schlechterdings alles wird erklärt werden können. Aber selbst

Becken-Bruch, Modell 1: Analoge Aufnahme (Röntgenstrahlen), welche die Korrespondenzen mit der eingeübten, weiterhin intuitiv gestützten Referenzvermutung des Zeichens zum Bezeichneten, also einer starken Identität von Abbild und Abgebildetem, stützt



wenn man zugibt, daß die Forschritte klein und zäh zu erringen sind und etliche Jahrzehnte vergehen werden, bis valide Erkenntnisse über die Ebene der Synapsen, Erhitzungen der Blutflüsse und Neuro-Transmitter hinaus erarbeitet sein werden, muß doch die Möglichkeit prinzipiell zugestanden werden, daß die wesentlichen Vorgänge vielleicht, faktisch, niemals werden erklärt werden können. Sobald psychische Aspekte ins Spiel kommen, also genau das, was die hier exemplarisch betrachtete Visualisierung Breidbachs mit anspricht, ist Vorsicht geboten, was zeitliche Erklärungsprognosen oder gar -zusicherungen angeht. Insofern besagt der positivistische Glaube an die prinzipielle technische Erklärbarkeit des Gehirns nicht viel: Sie ist Glaubenssatz und eine Formel für so dringlich gebotene Selbstmissionierungen, ohne welche man in dieser Sparte am Fortschrittsgebot schnell verzweifeln würde. Man halte dagegen die nicht widerlegte oder unbegründete Auffassung, daß das individuelle Gehirn immer noch komplexer gebaut ist als der Computer. Entsprechend laufen die

Becken-Bruch, Modell 2: Simulative Bildgenerierung/algorithmische Bilderzeugung als visuelle Oberflächenorganisation/Anschaulichkeitssuggestion aus transformierter digitaler Daten-Verwaltung. Diese Konstruktion basiert auf einer Entkoppelung von Zeichen und Bezeichnetem. Es existiert hier keine Identität oder Referenz mehr – zugleich verfügen wir noch nicht über ein gesättigtes, automatisiertes und genaues historisches Training oder Wissen für die habituelle Bewertung solche ‚Als-ob-Visualität', die nicht mehr ‚starkes' Bild ist, sondern nur noch ‚schwache' ‚visuelle Präsenz von etwas', die sich als simulative Datenorganisation in einem anderen Medium ausdrückt – nur noch didaktisch oder diagrammatisch, aber nicht mehr naturalistisch oder ontologisch als ‚Bild'



derzeit von naturwissenschaftlich-medizinischer wie von ästhetiktheoretischer und kunstgeschichtlicher Seite in den Vordergrund gespielten ‚bildgebenden Verfahren' auf dünnem Eis. Theoretisch läßt sich das Problem einer gebotenen Bilderkritik an einigen, differenziert einzuschätzenden Aspekten der Computertomographie erörtern. Dazu einige Bemerkungen.

Man muß, um das Argument konstruktivistisch gebotener Bilderskepsis nicht zu überziehen, allerdings strikte die herkömmliche, radiographische Tomographie von den erweiterten, digital gestützten Apparaturen – wie beispielsweise PET (Positron Emissions Tomographie), Kernspin- und Kern-Magnet-Resonanz-Tomographie oder CAT (Computerized Axial Tomography) unterscheiden. Denn Radiographie – visuelle Mitteilung aus dem vordem unsichtbaren Inneren des menschlichen Körpers – ist gewiß immer noch Mimesis und gehört zum Universum ontologisch nuancierter Visualitäten, das heißt folgt den Annahmen einer abbildhaften Realität im Zeichen einer systematisch möglichen Doppelung des Visuellen in erscheinend Gegebenes und Sichtbarwerden der gesehenen Gegenständlichkeit in ‚Bildern von diesem'. Das gilt ganz unabhängig von der Einschätzung der konstruktiven Leistungen des Sehens auf der Ebene der Abgleichung von Daten mit den Wahrnehmungskonfigurationen dessen, was da sichtbar geworden ist oder gemacht werden konnte. Nun sind natürlich die Übergänge zwischen ‚Erfassen' (Registrieren) und ‚Deuten' ebenso fließend wie diejenigen von einem passiven Registrieren zu einem aktiven Generieren. Irgendwann erscheint unter der Zuhilfenahme zusätzlicher Komponenten der Prozeß unvermeidlicherweise als einer, der apparativ so vermittelt ist, daß keine naiven ontologischen Deutungen oder Annahmen mehr möglich sind.

PET (Positron Emissions Tomographie) arbeitet wie viele andere Techniken eines ‚diagnostic imaging', besonders in der Anwendung als ‚brain scanning' zwar mit dem Ziel einer Generierung von Bildern, aber das resultierend Bildhafte geht nicht mehr von einer Fixierung von durch Sehstrahlen gezogenen Schnitten durch Objekte auf einer lichtempfindlich gemachten Fläche hervor, sondern die Bilder werden durch digitale Interpretationen als Bilder überhaupt erst aus Daten generiert. Bilder sind diese Bilder nur kraft und als Rekonstruktionen oder Ausformungen von Daten. Das schränkt ihren diagnostischen Nutzen nicht per se ein, verweist aber deutlich auf die Interpretationsbedingungen eines solchen ‚bildhaften Sehens'. Und wie immer wird man sich hier wie in vergleichbaren Fällen plastischer Modellgebungen bedienen, die nicht selten erst durch Analogiebildungen sich anbieten. Hinsichten auf und Kriterien für die Deutlichkeit von Bildern entspringen darin nicht mehr den Daten, sondern externen oder exzentrischen Kriterien, also klaren oder unklaren, durchsichtigen oder opaken Erkenntnisinteressen, jedenfalls nicht-referentiellen Bedürfnissen.

Das ist der Grund dafür, daß eine universalistisch sich als ultimativ kompetente Bildwissenschaft reklamierende Kunstgeschichte, insbesondere in ihrer Ausprägung als Leitwissenschaft für jegliches ‚imaging science', als ‚neuronale

Kunstgeschichte' oder ‚neuronale Ästhetik', darauf verweist, daß Hinsichten auf die Interpretierbarkeit von visuellen Entitäten in jedem Falle in naheliegender und auch beliebiger Weise aus der Kunstgeschichte bezogen werden können. Ich halte, wie verschiedentlich ausgeführt, diesen Anspruch für überzogen und mißverständlich. Jedenfalls ist richtig, daß der Ausfall jeglicher ontologischen Äquivalenz zwischen Bild und seinem referentiellen Objekt dazu zwingt, das unmittelbar Bildhafte, das erscheinend Visuelle als Verschiebung gemäß zusätzlichen Bedingungen von Interpretation zu deuten. Und dann sind natürlich *alle* Komponenten erst einmal als gleichwertige in das Experiment mit der visuellen Kriteriologie einzubeziehen. Aber das gilt ja auch schon für die medizinische Erfahrung, welche die Bilder nie als Abbilder, sondern als – deutliche oder vage – Symbole, Anzeichen, Symptome behandelt und den später digital erweiterten Datenbankvergleich intrapersonal auf der Basis der eigenen Erfahrungen vorab vollzieht.

Es bleibt also die Ambivalenz des Bildhaften im Zentrum des Bildes als eine wesentliche Dimension bestehen: Das Bild steht nie abschließend für sich, sondern ist offen für konnotative und weitere Deutungen, die als Ergänzungen fungieren, zuweilen aber auch an die Stelle des nicht verfügbaren harten referentiellen Kerns treten. Wenn die digitale Basierung überhandnimmt und erst die Organisation des einem visuellen Interesse abgezogenen Datenmaterials im Computer über die Erscheinungsweise des Bildhaften entscheidet, dann ist die Grenze überschritten, hinter der sich die nachfolgenden skeptischen Bemerkungen kaum, jedenfalls nicht präventiv abweisen lassen. Das Zurateziehen fundierter Enzyklopädien verweist übrigens schnell und in zusätzlicher Weise auf die Ambivalenz, daß das Signifikante des Bildhaften sich von den stützenden, explikativen, verstärkenden externen Deutungen, dem Interpretationszuwachs von außen, nicht abtrennen läßt. Es ist also doch die Plastizität der Interpretationsbedürftigkeiten, welche über die Deutlichkeit der Bilder in einem quasi- oder krypto-ontologischen Sinne entscheidet. Diverse Einträge in der ‚New Enzyclopaedia Britannica' (Ausgabe 1998) unterscheiden – im Bereich der diagnostischen Bildgenerierungen – radiographische, also ikonische Visualitäten von der symbolischen Vermittlung von als aufschlußreich erwarteten Diagrammen kraft und aus apparativer Deutung, mithin photographisches Bild und visuelle ‚Präsenz von etwas' auf der Basis digitaler Generierung und Umwandlung von Daten in äquivalente visuelle Größen. Die französische ‚Encyclopaedia Universalis' (Ausgabe 1995, Bd. 22, S. 717 f.) erörtert unter dem vergleichbaren Stichwort der ‚Tomodensitométrie', wenn auch mit anderem Akzent, die visuelle Widerständigkeit von Stoffgeweben und Organschichtungen im Inneren des Körpers und läßt deren visuelle Darstellung von Anfang an aus der Generierung aussagekräftiger Daten, also aus der Verrechnungsleistung des Computers hervorgehen.

Modellgebend ist ab diesem Niveau digitaler Basierung von Bildgenerierungsprozessen – und ähnliches gilt nicht nur für den medizinischen Bereich, sondern für alle Visualisierungen apparativ vermittelter Datenorganisation und

-verwaltung – nämlich nicht, was als enzyklopädisches Bild aus den tausenden von Durchschnitten durch einen konkreten Menschen im Sinne einer einfachen und, wie erörtert, entsprechend einzuschränkenden ikonischen Mimesis sich ergibt, sondern was als signifikant im digitalisierten Meß-Modell, einer programmatischen Aufbereitung, innerhalb der bereits erreichten Niveaus organisierten Wissens also, gewertet wird. Deshalb ist der (digital erweiterte) Computertomograph durch unvermeidliche – im übrigen medizinisch durchaus fatale – Blindheiten charakterisiert. Diese Blindheiten sind in gewisser Weise nichts anderes als positiv zu wertende Rückkoppelungsmöglichkeiten stetig erweiterter diagnostischer Erfahrungen, die ja, computerisiert, sowohl didaktisch als auch operativ, sowohl diagnostisch als auch demonstrativ in die Datenmatrix eingehen können (und wieso sollten sie das nicht?), die keine übliche ‚räumlich' vorstellbare Begrenzung oder Auslastung kennt. Was immerhin die Bildtheorie an allzu emphatischer Diagnose des Verhältnisses von Ikonizität, Mimesis und digitaler Symbolizität ebenso hindern sollte wie an der Propagierung der Auffassung, Natur, Letztgeheimnisse ins Gehirn verpflanzend, im Paradigma der Visualisierung, ausgehend von der Hypothese des Sichtbarwerdens aller Determinanten von ‚Natur', sich erschöpfen zu sehen.

Bildtheoretisch muß die Einsicht ernst genommen werden, daß der die Stelle der Bildgenerierung einnehmende (also prioritär, vor den Bildern die Daten zu Visuellem machende) Computertomograph kein Photoapparat ist, der, wie früher das Auge Gottes, unbestechlich und ohne irgend etwas zu übersehen ins Innere des Menschen blickt. Im Modell des datenbankspezifisch erweiterten Computertomographen wird eben nicht mimetisch-ikonisch registriert, sondern die Abweichung von einem digitalisierten Referenzmodell gemessen. Natürlich ist jede einmal gewählte Ausgangsmatrix ergänzbar, variierbar, modifizierbar etc. – aber zunächst ist sie als Ausgangsmatrix keineswegs universal und in keiner Weise ‚objektiv sehend'. Abweichungen vom Referenzmodell sind natürlich Dysfunktionalitäten. Krankheit ist demnach immer etwas Abwesendes, nichts direkt Sichtbares, sondern als auf Sichtbares bezogene Dysfunktionalität mittels sekundärer Visualisierungsverfahren zu werten. Sehen ist im Zusammenhang mit der digitalen Technologie immer eine hilflose Metapher. Immerhin ist das tröstlich, weil die medizinische Diagnose (genauer: ihre Meta-Theorie seit der Antike) immer Bedeutungsbildung von Symptomen von Abwesendem gewesen ist. Faktisch geht es hinter der Valenz der Bilder, diese aber durchaus bestimmend, um die Differenz von Daten und ihre Auswertung durch ein Programm.

Der entwickelte Computertomograph ist kein photographischer Detektor mehr (das bleibt er nur in Rest-Spuren, die ihrerseits im Prozeß der Digitalisierung umgewandelt werden). Er meldet keineswegs Krankheiten, sondern nur Abweichungen in einer dafür vorbereiteten, also zunächst selektiven und erst über Rückkoppelungen verbesserten und überprüften Daten-Organisation. Außerhalb der Matrix ist der Computertomograph trotz aller beredten Bilder, die er erzeugt, ‚blind' – das provoziert für den konkreten Fall die schmerzliche

Einsicht, daß das Ausbleiben einer bildlichen Auffälligkeit (oder Beredtheit im ikonischen Sinne) gerade nicht besagt, daß nicht doch eine gravierende Krankheit vorliegt. Das ist beim eigentlichen Kernspintomographen natürlich anders; er ‚sieht' und ‚mißt' durchaus entsprechend einer wohlverstandenen Wörtlichkeit der Ausdrücke; generell ist also Skepsis geboten, auch bezüglich der hier methodisch strapazierten Entgegensetzung: Sehen/Mimesis sind immer auch konstruiert, wohingegen der digitale Datenabgleich und die Signalverrechnung eine objektbezogene Referenz weit über die enge photographische Ontologie hinaus haben können. Der Tomograph ist im Kern wie so viele andere eine Maschine, die primär die Bestätigung des Negativen liefert – ‚negativ' nicht im Sinne der Medizin, sondern der Alltagsgläubigkeit. Hier gewinnt auch technologisch eine rhetorische Umkehrungsfigur plastische Gestalt, welche die Medizin der Moderne aufgrund ihrer anderen Perspektive immer schon ausgezeichnet hat, nämlich Maschinen und Ökonomie erst bei vermuteten Krankheiten zum Laufen zu bringen. Diese Ideologie entfaltet durch apparative Verbindungen materielle Kraft, verbindet Inneres und Äußeres.

Es geht in diesem kurzen Exkurs nur um die bildtheoretische Argumentation, nicht um eine generelle Einschätzung medizinischer Diagnosefähigkeiten im entwickelten Technologiezeitalter, denn selbstredend werden zahlreiche andere Diagnose- und Untersuchungsverfahren angewandt, deren Kombination die jeweiligen Ausblendungen der einen Technologie durch eine andere kompensiert, so wie das Ultraschalluntersuchungen gegenüber Röntgenaufnahmen etwa zu leisten imstande sind. Um den auf einem Röntgenbild nicht sichtbaren Meniskus zu ‚sehen', wird ein Schallverfahren angewandt, das in bestimmter Hinsicht Klangwellen im Durchgang durch Körperteile visualisiert, im Jargon der Kunst also ‚multimedial' funktioniert. Das hier sich andeutende Problem besteht nicht in der Anwendung der Technologie, sondern darin, daß die seit der Antike in einem weiten Zusammenhang semiotischer Symptomanalyse gesehenen diagnostischen Kompetenzen zunehmend auf das reduziert werden, was die ‚Maschinen zu sagen oder zu sehen vermögen', auch das kein unbedeutsamer Zug der Medizin im Spiegel der gesamtkulturellen Lage. Dem entspricht die zunehmende Technisierung der Selbsterfahrung des Kranken auf der anderen Seite. Immer mehr Patienten neigen geradezu apriorisch oder präventiv dazu, ihre Selbstbeobachtung, Beschreibungskompetenz und die lebensgeschichtlich gebildete, durch Erfahrung geschärfte Selbstwahrnehmung auf das Negativitätsversprechen der Maschinen abzuwälzen oder insgesamt den Apparaten zu überschreiben, die doch, wie jeder im Grunde weiß, niemals der Komplexität des Leibes beikommen können. Bildtheoretisch ist darauf zu insistieren, daß Digitalisierung immer symbolische Übertragung und niemals ikonische Abbildung ist – das läßt sich zeichentheoretisch einwandfrei begründen: digitale Zeichen bilden eine Teilmenge der symbolischen Zeichen. Aber gerade darin wären sie allgemein, trivial und würden sich für spezifische Deutungen nicht eignen.

4.2.3.2 Hirninnenwelten – eine kurze, resümierende ikonographische Bemerkung

Zurück zum Beispiel, dessen Erörterung sich einer kursorischen alltäglichen Aufmerksamkeit verdankt, einem Beispiel, das in dieser Aufmerksamkeit als Lehrstück fungiert und nicht als Vorwand von Kritik. Hirninnenwelten sind, so erweist es sich dem Nachdenken deutlich, keinesfalls Objekte, die man photographieren kann, sondern in erster Linie Konstruktionen von Datenmengen, die in eine Matrix überführt werden. So mindestens sehen das konnektionistische, emergenztheoretische und konstruktivistische Argumente in der Neurophysiologie und Gehirnmedizin. Es kann also durchaus sein, daß der ‚Hirninnenblick' nur eine Variante oder Metapher der neuronalen Prozesse darstellt, die ebenfalls nicht-ikonisch, nämlich über unspezifische, also noch nicht codierte Reizintensitäten mit dem ‚sensomotorischen' und sensuellen Interface verschaltet sind. Für eine solche Auffassung bestünde absolut keine Rechtfertigung der Unterstützung von Gehirnbildern durch biedermeierliche Visualisierungshilfen.

Das hier interpretierte Beispiel steht exemplarisch für eine Divergenz nicht nur von Codes, sondern von ganzen kulturellen Leitbildern. Das Auseinanderdriften von avancierter neurophysiologischer Forschung und biedermeierlicher Weltbild-Ästhetik, also die Divergenz von technologischer Moderne und ästhetischer Rückschrittlichkeit, ist allzu typisch für die ungelöste gesellschaftliche Integration von Wissenschaft in Lebenswelt. Charles P. Snow hat diese Divergenz, wie erwähnt, als grundlegendes Problem der Zivilisation interpretiert.[26] Denn das Auseinanderdriften des Formsinns für Theorie, Mathematik von einer Sphäre intendierter Bedeutungen bis hin zur metaphysikfähigen Rückkoppelung der Wissenssysteme an historische Parameter kulturell codierter menschlicher Erfahrungen hat eine Dynamik, die durch eine ‚dritte Kultur', die eine des mediatisierten Alltags wäre, nicht aufgefangen werden kann. Das seitdem gesteigerte Problem ist, daß die Medien der Kommunikation, die solches wohl vermitteln sollten, selber zu Apparaten einer hermetischen Technokultur geworden sind. Es haben sich neue Hierarchien gebildet, die extreme Ausprägungen haben, wenn man die selbst in einer Fachöffentlichkeit nicht mehr durchschaubare Logistik und Programmier-Architektur, also die Diktatur der Hardware, in Betracht zieht.

4.2.4 Cézanne und das Theorem der Parallelitäten. Zur genealogischen Fundierung von künstlerischen Autonomisierungsansprüchen

Auch das ist eine Darstellung von Natur, nicht weniger interessant, wenn auch lange nicht so ausgearbeitet und in einem ganz anderen Zusammenhang sich

[26] Vgl. Charles P. Snow, Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz, Stuttgart 1967.

positionierend als die für die Entwicklung der modernen Kunst geradezu mystifizierten Bilder aus dem Spätwerk von Paul Cézanne, insbesondere die Darstellungen des ‚Mont Sainte Victoire', in sechs Fassungen parallel gemalt von 1904 bis 1906. Wenn hier überhaupt noch von ‚Darstellung' geredet werden soll und nicht vielmehr von ‚Konstruktion', was sich visuell natürlich umgehend als schlüssiger erweist, dann nur aus Gründen der Konventionalität – es wird ein Sprachgebrauch zitiert, ohne daß die damit verbundenen begrifflichen Optionen übernommen werden. Cézannes Bilder passen gut in den hier erörterten Zusammenhang, weil Cézannes Absicht eine artikuliert epistemologische war. Kunst erschien ihm als Medium mit eigenen epistemischen Gesetzen und Qualitäten, was natürlich eine sachlich nicht begründete Annahme ist, die genauso für die finale Dezentrierung der Kunst der damaligen Zeit steht – was ja nichts anderes ist als die wesentliche Bedingung von ‚Kunst als Avantgarde' – wie auch für die Tatsache, daß die Probleme der wissenschaftlichen Erkenntnis sich von den künstlerischen Interessen radikal und wohl endgültig getrennt haben. Eine Trennung mit großen Folgen für Gesellschaft und Kunst.

Diese Trennung ist der unmittelbare Anlaß und die andauernde Herausforderung, die beiden divergenten Kulturen über Apparate, Medien und Technologien wieder – wenigstens von Fall zu Fall und aktual – zu verknüpfen. Foren dafür müssen beispielsweise avancierte Kunsthochschulen für Medien sein. Im Blick auf die Geschichte der neuzeitlichen Künste kann man diese Forderung allerdings auch wesentlich skeptischer bewerten. Es ist durchaus annehmbar, daß die Kunst nicht erst im Verlauf ihrer Akademisierung und den Revolten dagegen sowie durch den Prozeß der Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teilsysteme in eine epistemische Krise gegenüber den ‚harten' Wissenschaften geraten ist, sondern daß diese Divergenz sie überhaupt erst neuzeitlich konstituiert hat. Kronzeuge dafür wäre Leonardo da Vinci. Leonardo hielt nicht nur naturwissenschaftliche Kenntnisse für die Malerei für unentbehrlich, sondern darf als der erste und sehr frühe weltbekannte Künstler gelten, der die Kunst verachtet hat. In seinem glanzvollen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts publizierten Essay ‚Libro del Cortegiano' legt Baldassare Castiglione einem Messer Federico Fregoso folgende auf Leonardo gemünzte Worte in den Mund: „Einer unter den ersten Malern dieser Welt verachtet die Kunst, in der er einzigartig ist, und beginnt, Philosophie zu treiben; in ihr hat er so seltsame Begriffe und neuartige Hirngespinste, daß er sie mit seiner ganzen Malerei nicht darzustellen vermöchte."[27] Leonardos wissenschaftlicher Profilierungsdrang hat der Kunsttheorie und der Künstlerrolle auch das kanonische Problemfeld des Rangstreits unter den Künsten im Hinblick auf ihre jeweilige Wissenschaftlichkeit mit großen Folgen bis auf die Gegenwart beschert.[28]

---

[27] Zitiert nach der Rezension einer neueren Publikation über Leonardos optische und hydrologische Studien in ‚Frankfurter Allgemeine Zeitung' vom 2. Januar 1999, S. 35.

[28] Zur Aktualität dieses ‚Paragone' vgl. Hans Ulrich Reck, Der Streit der Kunstgattun-

Kunst wird vor diesem Hintergrund und seitdem zunehmend (und jederzeit unvermeidlich) instrumentalisiert für hermetisch abgespaltene Sinnfigurationen, und Wissenschaft dient, konträr, als Legitimationsfigur für die vollkommene Auszehrung individueller Sichtmöglichkeiten auf die Welt. Cézanne hat mit seiner Auffassung, seine Malerei sei das pikturale Äquivalent des ontogenetischen Schöpfungsprozesses oder der Schaffung der Welt durch Gott im Laboratorium des Universums wie der Kunst, nicht nur die alte Geschichte von der Gottähnlichkeit des großen schöpferischen Künstlers auf die Spitze getrieben, den Künstlermythos vollendend, sondern künstlerische Epistemologie, ohne daß er das wirklich wollte, unweigerlich zu einer individuellen Idiosynkrasie abgewertet oder erhoben, wie immer man will.[29] Das heißt nicht, daß Idiosynkrasien nicht auch von anderen unmittelbar verstanden werden könnten. Die Leistung Cézannes besteht denn auch in der Erarbeitung eines Zeichensystems, das als ‚peinture' selber einsehbar und zum ‚image' wird. Sein Zeichensystem kann charakterisiert werden als extremes Aufbrechen aus der ikonischen Struktur. Es geht hier nicht mehr um Naturalismus oder Illusion im photographischen Sinne, wenn auch ohne Zweifel das Gezeigte immer noch als Abgebildetes gesehen, nämlich mit seinem empirischen Äquivalent verglichen werden kann.

Es ist natürlich nicht zu übersehen, daß diese Vergleichbarkeit, die mediale Studien eröffnet, wesentlich durch Pointierung der charakteristischen Physiognomie des Berges, also die Lineatur oder Kontur ermöglicht wird. Dagegen treten andere gewohnte Parameter der Illusion zurück: Stofflichkeit, Lokalfarbe, Plastizität, Volumen/Körperlichkeit. Das Spiel mit Licht und Schatten verschwindet sowohl in bezug auf die Szenerie als auch hinsichtlich der Binnenschatten. Licht und Schatten werden gänzlich der Farbe inkorporiert, wie überhaupt nur das als Malerei real wird, was durch Farbe plastische Gestalt gewinnt. Der Maler, so Cézanne, arbeitet zum Unterschied von Gott im Laboratorium der Schöpfung nur mit einer einzigen Materie, der Farbe. ‚Peinture' bietet eine mediale Zwischenschicht an. Das Gezeigte erscheint nicht so, wie der visuelle Sinn in der Regel Objekte identifiziert. Es ist konstruiert, und nur ein Durchblick durch die Konstruktionseigenheiten ermöglicht den Zugang zur ‚image'. Die mediale Vermittlungsarbeit und die Etablierung einer Zwischenschicht, eines ‚Interface' – das definiert ist durch einen in beide Richtun-

---

gen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien, in: Kunstforum International, Bd. 115, Köln 1991; eine gekürzte Fassung ist erschienen in: Klaus Peter Dencker (Hrsg.), Interface 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität, Hamburg 1992.

[29] Was bis in die Aktualität hinein grundlegend und orientierend wirkt, auch wenn sich die Bildsprachlichkeiten ebenso drastisch verschoben wie die Versuche zunehmend aufgelöst haben, die eigene Kunst als eine Art Wissenschaft auszugeben. Vgl. zum Nachklang dieses Topos in der Gegenwartskunst, ausgeführt in Gestalt physiognomischer Einzelporträts: Donald Kuspit, Idiosyncratic Identities. Artists at the End of the Avantgarde, Cambridge u. a. 1996.



Paul Cézanne, Montagne Sainte Victoire, 1904–1906

gen sich artikulierenden, jederzeit von beiden Polen her veränderbaren Austausch zwischen einem Nutzer und einem Apparat – stellen systematische, aber auch historisch veränderliche Provokationen für das empirische und kulturell codierte Sehen dar. Mit der Zeit lernt der Blick schneller, die zersprengten Farb-Architekturen zu einem Ganzen zu synthetisieren. Man verliert sich nicht mehr in der Teilautonomie der Farbflecken, obwohl jeder Farbfleck spürbar eine teilautonome Geltung hat, kann aber dennoch die lokalen Details im Sinne einer nach-mimetischen Wertung der nicht-figurativen Qualitäten in sich bestimmen, ohne sie zu einem naturalistischen Gesamteindruck auflösen zu müssen.

Diese Doppelung – lokale Detail-Existenz der Farbflecken und der Blick auf das durch jeden neuen Strich veränderte, sich stetig wandelnde Ganze – läuft nicht allein auf eine Autonomisierung des Bildes hinaus. Sie macht auch die Idiosynkrasie transparent. Das Anliegen des Malers findet sich unmittelbar vergegenständlicht in den Sehmöglichkeiten des Betrachters. Genauso wird das Bild, in der allerdings radikal transformierten Tradition des Impressionismus, noch im Auge des Betrachters komponierbar. Das ist eine Frage der Distanz, die der Blick des Betrachters, den für diese Möglichkeiten günstigen Standort

wählend, einnimmt. Das bedeutet, daß die Syntax, die neuen konstruktiven Zeichen, sowohl die Selbstreflexion des Malens als auch eine gewandelte Auffassung des Sehens ausdrücken, das, ganz in Übereinstimmung mit den wenig später in der Gestaltpsychologie begründeten Überlegungen, als dynamisches und aktives aufgefaßt und von den historischen Zwängen der mimetischen Spiegelung oder einer vermeintlich unmittelbaren, passiven Verzeichnung unverzerrt gegebener äußerer Objekte abgelöst wird. Die Selbstreflexion der Darstellungsmittel bei Cézanne ist als Syntax erarbeitet worden und liegt als solche wahrnehmbar vor. Darin bildet sich ein Stil, der nicht allein formal als Syntax, als Bestand geordneter und aufeinander abgestimmter Zeichen, begriffen werden kann, was in der Regel die knappste Definition von Stil ist. Stil ist die Gleichförmigkeit von Syntax und Aktivierung des Sehens, das analog zum Schaffensvorgang des Malens zu einem dynamischen Akt der Realisierung der geformten Elemente auf der Seite des Betrachters wird.

Diese Realisierung eines Vorgangs, angelegt in einer spezifischen Bildlichkeit, ist eine mediale Leistung, die nicht allein Cézannes Qualitäten bezeugt, sondern für eine Epochenschwelle in der Geschichte der Malerei steht, die im nachhinein als Genesis der selbstreferentiellen Moderne zur klassischen ‚rite de passage' überhöht worden ist, historisch und konzeptuell. In der Malerei Cézannes etabliert Kunst ein dezidiertes Medienbewußtsein. Die Darstellung wird über die Selbstbezüglichkeit der Darstellungsmittel generiert. Das erstellte Bild zeigt, wie die Darstellungsmittel reflektiert worden sind, läßt den Prozeß der ‚peinture' nicht in der Präsenz der ‚images' aufgehen und im naturalistisch illusionierten, gegenständlich-mimetisch gebannten Blick verschwinden. Das geschieht in einem essentiellen, nicht in einem technischen Sinne. Die Einzigartigkeit der Farbmaterie, die Cézanne in dieser Weise erstmals radikal sieht und ins Zentrum stellt, verhindert die bisher für naturalistische Interessen übliche Übertragung eines visuellen Eindrucks auf die planimetrisch, durch Koordinaten geometrisch erschlossene und auf einem Hilfsapparat medial fixierte Bildfläche. Was er sieht, wird gerade wegen der Farbe nicht zu einem routiniert als Illusion in akademischer Technik wiederzugebenden Objekt. Was gesehen wird, muß zunächst in eine imaginierte Evokation übersetzt werden, deren Werte wiederum Farbwerten assoziiert werden. Das Malen der Farbflecken versteht sich deshalb nicht als Wiedergabe, sondern als Realisierung, ‚réalisations' der in Evokationen formierten Eindrücke, die als ‚taches' objektiviert werden.[30] Es sind also verschiedene Umformungsbewegungen, die sich überlagern, sachlich und zeitlich, und die zum Schluß in einem Bild zur Ruhe kom-

[30] Vgl. Max Raphael über Cézanne, in: ders., Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?, Frankfurt a. M. 1984; außerdem: Gottfried Boehm, Cézanne. Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt a. M. 1988; Max Imdahl, Cézanne–Braque–Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1996, S. 303–380; Mary Louise Krumrine (Hrsg.), Paul Cézanne. Die Badenden, Katalog, Kunstmuseum Basel 1989.

men, aber als verschiedene Zeiten, den Modalitäten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft angehörend, noch ‚aufbewahrt' sind und als verschiedene, mit Edmund Husserl zu reden: retentionale oder protentionale Bezugnahmen aktiviert werden können.[31] Gesehene Materialität wird in die der Imagination entsprechenden Evokationswerte der realen Farben übersetzt. Den so geschaffenen ‚sensations', Sensationen des Sehens, Fühlens und Vorstellens, wird eine reale Farbe zugeordnet. Die Materie evoziert Werte, die in Evokationswerte der Materie Farbe umgeformt werden müssen. Die Imagination verknüpft diese beiden unterschiedlichen Medien von ‚Materialität' zu interpretierten, sensuellen und kognitiven Erscheinungsweisen.

Das innere Bild, in das jeder äußere Eindruck bereits transformiert worden ist, dient als Korrekturinstanz und Maßstab für die Organisation der Farbflekken. Deren Anordnung als Bild schließlich soll im Betrachter die gesamte Kette und Qualität der Emotionen und Evokationen aufrufen und wachhalten. Nur durch das Zusammentreten von Imagination, Anschauung, Syntax, innerem Bild und Konstruktion der Bildarchitektur (des Gemäldes also: ‚peinture', die ‚image' wird[32]) kann mit der einen Materie der Farbe die Illusion diverser und vieler Materialitäten hervorgerufen werden, auch wenn das gerade nicht zu der vorher besprochenen Virtuosität holländischer Stofflichkeitsillusionen führen soll. Im Gegenteil: Cézanne versteht sich als ‚Primitiver' derjenigen Nachkommenden, die sich auf ihn berufen werden. Das ist eine äußerst hellsichtige Bemerkung. Denn die zu Lebzeiten Cézannes – bis heute eine ausgesprochen einschlägige Erfahrung in der Betrachtung der Betrachter der Serie der ‚Badenden' – als grenzenlos häßlich empfundenen Bilder sprechen bewußt eine rohe, also gleichsam ‚primitive' Sprache. Gerade diese Primitivität ermöglicht, Natur als Malerei zu generieren und den Anspruch einer neuen und genuin malerischen Naturphilosophie wenigstens metaphorisch zu begründen. Cézanne malte bekanntlich, in der Tradition der ‚Realisten' und des ‚pleinairisme' eines Gustave Courbet, ‚in der Natur', im Angesicht des Motivs. Es handelt sich keineswegs um eine imaginative, leere Landschaft im Stile von Lewis Carroll. Cézanne beobachtet, im Freien seine Staffelei aufbauend, täglich viele Stunden draußen arbeitend, über lange Jahre den Mont Sainte Victoire, minutiös, ausdauernd, detailversessen und geradezu hartnäckig. Er arbeitet die primäre Gegebenheit der visuellen Eindrücke ab, nicht etwa, um sie agnostizistisch aufzulösen und allenfalls zu einer syntaktisch rückhaltlos selbstreferentiellen, also nicht-figurativen Malerei vorzustoßen. Er hat durchaus mimetische Interessen, sieht sich aber – nicht nur individuell, sondern auch historisch und medial – außerstande, diese mimetischen Interessen als Bild zu erzeugen.

[31] Vgl. Edmund Husserl, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, hrsg. von Martin Heidegger, 2. Aufl., Tübingen 1980.

[32] Weshalb diese Bilder als Farb-Architekturen gelesen werden können, die direkt auf Paul Klee vorgreifen.

Die ausdauernde Beobachtung – ja: nur diese – bedingt und erzeugt zugleich eine Wahrnehmung, die so agil auf die permanenten Veränderungen reagiert, wie diese sich, in Nuancen, die jedoch zu Qualitäten werden, in natura abspielt. Gerade die lang andauernde Beobachtung synthetisiert keine Gesamteindrücke mehr. Gesehen werden nur noch Unterschiede vor dem Hintergrund einer typisierten Matrix, die man sich physiognomisch als Kontur vorstellen mag. Nur dem schnellen Blick erscheint alles gleich, dem langsamen verwandelt sich alles, und so erhält die auch von Paul Virilio[33] mit ganz anderer Zielrichtung zitierte Äußerung Cézannes – man müsse schnell sehen, alles verschwinde und löse sich auf – einen präzisen Sinn. Dem Blick, der sich auf eine ‚longue durée' einpendelt, löst sich alles in zunehmender Geschwindigkeit in die Unterschiede auf, was keineswegs bedeutet, daß sich die Mannigfaltigkeit als zerrissenes, ungeordnetes und unverbundenes Chaos präsentierte. Wie kann diese permanente und stets auch poetisch erregende Metamorphose einer Landschaft – im Unterschied zu ‚Natur' markiert diese bereits eine innerlich anverwandelte und kulturell codierte Ordnung – in einer statischen Malerei gültigen Ausdruck finden, ohne doch gerade das Wesentliche, nämlich den Fluß der Übergänge und den Nuancenreichtum der Unterschiede zu verlieren?

Dieses mediale Problem hat Cézanne in außerordentlichem Maße beschäftigt. Ob er es ‚gelöst' hat und ob man diesbezüglich überhaupt von ‚Lösung' sprechen kann, scheint mir bleibend ungewiß. Die Spekulation immerhin ist haltbar, daß die Ausschnitthaftigkeit des Bildes den Wechsel dadurch formalisiert, daß das Bild nur eine Momentaufnahme im Vorüberziehen temporalisierter Ansichten ist, die von der anderen Achse durchdrungen wird, diejenige der Dauer, die sich in der Vertikalen des Mont Sainte Victoire sowie, unvermeidlicherweise muß hier wiederholt werden, in der Kontur der charakteristischen Linien zeigt. Auch bei den Landschaftsbildern Ferdinand Hodlers kann zu Recht von ‚Pantomime der Natur' gesprochen werden. Hodler wie Cézanne haben die Lineatur des Körpers genauso aufmerksam studiert wie die Physiognomie der Berge. Bei Hodler ist der Bezug auf die Reformbewegungen des freien Tanzes, der fließenden Gewänder und des befreiten Körpers explizit, nicht nur hinsichtlich artikulierter gesellschaftlicher Interessen und Einflüsse belegt, sondern auch in der Ikonographie seiner Bilder deutlich, insbesondere der monumentalen Körperdarstellungen, die nicht selten als Spiegel seelischer Verstrickungen mystifiziert erscheinen. Die Linien können, nicht nur bezüg-

[33] Abgedruckt auf dem Rücken des merve-Bändchens von Paul Virilio, Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986. Cézanne als Kronzeuge der Dromologie oder Geschwindigkeitsphilosophie Paul Virilios scheint mir ein unsicherer und ziemlich willkürlich gewählter Kandidat für dessen Apotheose einer ‚Ästhetik des Verschwindens'. Auch für die Konstruktion der Sehmaschinen paßt Cézanne nicht. Virilio metaphorisiert den Prozeß Cézannes und integriert ihn in eine ganz anders gelagerte Dynamik.

lich von Mary Wigman und Jacques Dalcroze, bis zu der religiösen Befreiungsbewegung auf der ‚monte verità' in Ascona verfolgt werden.[34]

Der permanente Wechsel des Denotates, des Bezeichneten, verunmöglicht bei Cézanne eine faktengetreue Spiegelung. An die Stelle des denotierenden Zeichens tritt, im Sinne von Roland Barthes[35], ein ‚mystifizierter Signifikant', der sich jenseits seiner Bezeichnungsfunktion auf seine Zeichenhaftigkeit konzentriert. Zum mythisierenden Signifikanten eignet sich Cézannes Auffassung von der Farbe offenkundig hervorragend. Dies aber erst dadurch, daß der Maler eine angemessene Praktik des Malens entwickelt hat. Cézanne malte in Schüben von kurzer Dauer, großer Intensität und immer nur bezogen auf eine im Detail umkreisbare Lokalität eines Teils des Bildes. Dann ließ er die Leinwände wieder ruhen. Der nächste Schub setzte deshalb in gewisser Weise immer wieder beim ersten Pinselstrich an und begann das Gemälde neu. Die intensive Betrachtung des Motivs wurde abgelöst durch eine genauso intensive Betrachtung der Leinwand, des Bildträgers wie des Bildes, zu dem der Bildträger, also das Ungemalte, selbst wesentlich gehört – nicht nur als Textur, sondern auch in seiner gegebenen Farbigkeit. Somit konnte der Maler, mindestens suggestiv, sich in der identischen Position Gottes wähnen: Was dieser mit der Schöpfung aus seinem Blick auf das Universum und durch eine angemessene Praktik verfolgte, das kann der Maler aus seinem Blick auf die Leinwand erwirken. Der genaueste und andauernste Blick auf den Mont Sainte Victoire dient, nach der intermittierenden Unterbrechung durch einen genauso präzisen und insistenten Blick auf das ‚werdende Bild' genau dazu, keinen der visuellen Eindrücke auf die Leinwand zu übertragen, sondern das innere Bild der durchlaufenen Transformationen nach den Bedingungen des als Leinwand Entgegenstehenden und als Farbe in eigenwertigen Sensationen Gedachten und Gesehenen nach außen zu bringen.

Die generativen Aspekte des Bergs sind nur nach den Gesetzen und Bedingungen der Malerei in ein Bild zu bringen. Die Betrachtungen dienen der Differenz und der Autonomie des Mediums ‚Malerei' im Unterschied zum Medium ‚Naturmotiv'.[36] Technisch unterstützt das auch die Auflösung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund in eine wechselseitige Durchdringung von ‚plans', die man sich, wie später bei den Kubisten, bereits planimetrisch vorstellen darf, und, immer wieder, die Zweipoligkeit der Farbarchitektur als Teilganzes und

[34] Vgl. dazu Harald Szeemann (Hrsg.), Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie, Kat., Mailand 1978, bes. S. 126 ff.

[35] Vgl. Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964, S. 88 ff.

[36] Samuel Beckett hat für diese Differenzleistung Erhellendes notiert. Bei Cézanne empfinde man „le sentiment de son incommensurabilité non seulement avec la vie d'un ordre aussi différent que le paysage, mais aussi bien ... avec la vie ... à l'œuvre en lui", zitiert nach Evelyne Pieiller, Pour un autre Beckett, in: magazine littéraire, N° 372, Janvier 1999, Paris, hier S. 27.

durch die Details veränderte Gesamtsynthese[37]. Dazu gehört aber auch, daß Cézanne, neben den langen Unterbrechungen, an allen Bildern zugleich, wenn auch natürlich nicht gleichzeitig, arbeitet. Ob dieser Transformationsprozeß überhaupt eine endgültige Gestalt haben kann, ist eine spekulative, aber weder uninteressante noch illegitime Frage. Cézanne hatte ein untrügliches Gespür für die Vollendetheit und das Gelingen oder Scheitern seiner Bilder. Was nicht gelungen ist, hat er verworfen und vernichtet, ganz ohne Pathos, in einer in Künstlerkreisen überaus seltenen, unemphatischen handwerklichen Manier und in ebenso präziser wie heiterer Gelassenheit, ohne demonstrative Selbstverletzung des Künstlerkörpers, der in die Bilder symbiotisch hineingewachsen ist.[38]

Cézanne hat in einem chronologischen Sinne möglicherweise nicht alle Bilder der Serie, vielleicht auch die Serie als Ganzes nicht vollendet. Sein Tod hat die Vollendung unterbrochen und vollendet zugleich. Denn der Tod tritt in die Zeit als deren Unterbrechung und Fortsetzung in einem. Er ist wie ein nächster Pinselstrich, der das Bisherige ganz verändert und zugleich ein Singuläres fokussiert. Aber das Bild verändert sich auch durch seine Nicht-Veränderung. Alles, was nicht gemalt wird, gehört zur konkreten Bedingung des Bildes dazu. Cézanne weiß nicht nur um die Paradoxien, sondern er löst sie auch auf. Ob durch den Tod oder den künstlerischen Willen ist eine Frage der Nuancen und der zeitlichen Aspekte – jedenfalls ist ein Abbruch dieser Art notwendig, weil vom Prozeß her diese Bilder gar nie abgeschlossen oder vollendet sein können. Das können sie nur, wenn der Künstler befindet, daß eine Realisierung vorliegt, die den Prozeß nun als abgeschlossenen oder dringend abzuschließenden zu betrachten zwingt. Aus sich heraus endet der Prozeß nicht. Er würde nämlich zwangsläufig in einem unsichtbaren Bild enden. Auch in der langsamen Ausführung fände Cézannes Malweise keinen Grund, das Bild nicht so lange weiterzumalen bzw. auf der Leinwand immer wieder neue Bilder zu erzeugen, bis alles in einem ausgemischten Grau zu Ende und weggemalt wäre.

Dennoch wird man mit Recht weiter davon ausgehen, daß in einem sachlichen Sinne die Bilder vollendet sind oder daß sie als ‚definitiv unvollendet' zu werten sind, also gerade in ihre Nicht-Vollendbarkeit vollendet sind, hic et nunc, aktual und prinzipiell zugleich. ‚Definitiv unvollendet', das führt natürlich zum späteren Diktum Duchamps, das, oft unterschlagen oder geringgeachtet, jedoch in bewußter Anspielung auf Leistung und Wichtigkeit von Cézanne geäußert worden ist. 1923 erklärt Marcel Duchamp sein ‚großes Glas' – das den genauen Titel hat: ‚La mariée mise à nue par ces célibataires, mêmes' –

---

[37] ‚plans' eben nicht mehr als vektoriell scheidbare ‚Gründe', sondern als Pläne, Ebenen, kartographische und diagrammatische Orientierungskonstrukte.

[38] Auch dies ein Beleg für die vielfältigen Zusammenhänge, in denen Ernst H. Kantorowicz' Theorie von den zwei Körpern des Königs Gültigkeit hat; vgl. Ernst H. Kantorowicz, The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology (1957), with a new preface by William Chester Jordan, Princeton NJ 1997.

als ‚definitiv unvollendet'. Duchamp hat sich, existentiell und als ‚rite de passage' in einem extremen Maß an Cézanne abgearbeitet bis zu dem Punkt, an dem er die Malerei für unmöglich hielt. Das heißt aber vor allem, daß er sie für sich als unerreichbar erfahren und verabschiedet hat. Thematisch geht dies einher mit der Transformation des Jungfrauenmotivs in Apparate und strategisch mit dem Wechsel des Mediums von der Malerei zur strategischen Geste der ‚ready mades'. Aber erst nach der Erfahrung, daß es ihm, und zwar persönlich, unmöglich ist, ein Cézanne zu werden, hat er die Malerei als objektiv unsinnig oder überholt deklariert – und zwar mit allen ontologischen, theoretischen, visuellen, strategischen und medialen Implikationen und Konsequenzen.[39]

Cézannes Leistung hat sich entsprechend als Druck zu einer immer wieder neu entworfenen Balance von geschlossener und offener Form, Ganzem und Fragmentarischem, Fertigem und Unvollendetem auf die Nachwelt ausgewirkt. Durch seine medial differenzierte Praktik und Reflexion ist es offenkundig – mindestens für die sich einer ‚Spitze' zurechnenden Konzepte und Leistungen – unmöglich geworden, Malerei als einfache Darstellung von ‚Welt' zu praktizieren, ohne die Praktik selber zu reflektieren und zu transformieren. Erst hier enden in aller Radikalität die durch die holländische Kultur des Hyper-Naturalismus perfektionierten Idealitäten einer Kunst im Dienste der Erzeugung von Illusionen ‚natürlicher als die Natur selbst'. An deren Stelle tritt der Einblick in die Medialität, ihre materielle Grundierung und Handlungsform. Von nun an geht es um Architekturen und um Konstruktivität. Die Malerei, welche der Mont Sainte Victoire ‚darstellt', ist ohne die Medialisierung der Malerei selbst nicht wahrzunehmen. Das Objekt der Malerei ist nicht mehr einfach die ‚Wirklichkeit', sondern die Malerei selbst, genauer: ihre zu Dispositiven differenzierten Praktiken und Absichten. Kunst wird zu einem Prozeß einer medialen Reflexion, zum Träger eines eigentlichen Medienbewußtseins, durch das sie sich als ihre genuin eigene Natur an die Stelle der ersten, früheren Natur, nämlich eines Repertoires an Motiven und eingesammelten, archivalisch klassifizierten Ansichten setzt.

Das hat Konsequenzen auch für die theoretische Formulierung von Medialisierungsvorgängen. So wie ‚Darstellung' nämlich nicht einmal mehr annähernd genau beschreibt, wie eine künstlerische Syntax organisiert ist, genauso inexakt und unbefriedigend wäre es auch, die kunstgeschichtliche Konvention weiterzupflegen, über den Hilfs-Ausdruck der ‚Darstellungsmittel' Medium einfach als Organisation dieser Mittel zu definieren. Gegen die leider gut etablierte kunstgeschichtliche Untugend, drastische Abkürzungen und etymologische Rückübersetzungen als Methodengewinn und Anschluß an zeitgeschichtliche Orientierungsparadigmen zu preisen, ist mein Medienbegriff auf die Or-

[39] Vgl. zu den maßgeblichen Zusammenhängen, vor allem die im letzten unausleuchtbare Episode 1911/12 in München betreffend: Thierry de Duve, Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne, München 1987.

ganisation eines erst prozessual entstehenden Dispositivs bezogen. Es geht also nicht um die Statik der Bilderzeugungstechnologien, sondern um die Dynamik der Mediatisierung, welche Technologien und Apparate, Mentalitäten und kulturelle Codes, Aussagerhetoriken und Wahrnehmungsweisen gleicherweise umfaßt und durch Selektionen zu Formen konkretisiert. Die Materialität medial interpretierter Darstellungsmittel spielt natürlich eine große Rolle für vieles – technische Bedingungen der ästhetischen Form, strukturell unterschiedene sensuelle Qualitäten, Rückkoppelung von Ausdruck an Instrumente, Bleistift ist nicht Farbpigment etc. –, aber gerade nicht für die Möglichkeiten der Kunst, ihre spezifischen Medialisierungsprozesse historisch und strukturell zu reflektieren und ihre Praktiken in Dispositive zu verwandeln. Anders gesagt: Sich selber als spezifisches, historisch entstandenes Medium zu denken.

Blenden wir, vom Standpunkt medial ermöglichter, erweiterter Selbstwahrnehmung aus, noch einmal in die Geschichte zurück: Beim Typus der hypernaturalistischen Bilder kommt der visuelle Sinn, der realisierte Blick über die Magie des Dargestellten prinzipiell nicht hinaus. Deshalb bei den Holländern: Bildbesitz als Objektbesitz, Fetischismusfunktion. Illusionstechniken, die apparativ fortgesetzt und ausgereizt werden: Photographie, Panorama, Imax-Kinematographie. Diese Illusionstechnik vermittelt auf bestechende Weise die Unmöglichkeit, Dinge nicht als Natur und direkt wie Natur anzusehen. Erst mit der Wahrnehmung der Konstruktivität und der Explikation der mitlaufenden Modelle komme ich über diese Art der Betrachtung hinaus. Bei Cézanne habe ich dagegen einen intensiven Zugang zur vergangenen Zeit des Malens, des Gemalt-Habens oder Gemalt-worden-Seins. Die Architektur der Farbe und die Konstruktivität des Verfahrens materialisieren sich in einer Zeitstruktur, die der Betrachter als Gestalt des Bildes wie als innere Bewegung, Bildung der Mechanismen seines Betrachtens erfährt, die zwischen der Schematisierung der Wahrnehmungen zu wechselnden Synthesen und der Form der Erinnerung an die eben erreichten, nun wieder abgelegten Synthesen erfährt. Schon beim ersten Blick auf das Gemälde stellt sich ein Zeitempfinden ein, da man die Grundierung als Teil der Farbverteilung entdeckt. Man ist ‚im Bild', vollzieht an sich die Vorgänge der Fabrikation des Bildes, wie sie der Maler prozessual erarbeitet hat.

Diese direkte Wirkung der Konstruktivität des Verfahrens auf den Betrachter schützt vor der üblichen Versuchung, hinter dem Sichtbaren, das nun allerdings selber als Erscheinung eines Unsichtbaren organisiert ist, hermetische Sinn-Schichten oder inkorporierte Bedeutungen zu suchen, die sich dem Bildmotiv auf der ersten Ebene entziehen und die das Bild nur als instrumentellen Behelf zur Vermittlung einer ‚eigentlichen Aussage' gelten lassen. Die kunstgeschichtliche Konvention hat, im Verbund mit den Sammlungen und der Logik der Musealisierung die hypernaturalistische Sehweise als gewohnte und maßgebende eingerichtet und durchgesetzt. Ihr gegenüber erscheint ein Bild wie das von Cézanne als Regelverletzung, der Künstler als Revolutionär, der mit einer destruktiven Haltung sich zum Korpus des Überlieferten verhält. Das

liegt weitab von den wirklichen Motiven des Künstlers, in dessen Bewußtsein so etwas vollkommen abstrakt ist. Immerhin sind die Zeiten, in denen Kunst als Haltung mit Hilfe von Aktionen direkt auf das Kunstsystem in diesem zersetzenden und zugleich erneuernden Sinne einwirkt, noch um etliche Jahrzehnte entfernt. Noch fehlen wesentliche externe Bedingungen für eine solche Transformation des Werks in Prozeß, der Darstellung in Handlung. Cézanne arbeitet – geistig, nicht ästhetisch formuliert ist das eine durchaus traditionelle Position – am Problem des Verhältnisses des Unsichtbaren zum Sichtbaren in einer Weise, die jeder früheren Bemühung vergleichbar ist. Die internen Bedingungen des Künstlerbewußtseins ändern sich drastisch nur hinsichtlich der Gesellschaft, nicht hinsichtlich des Malvorgangs. Daß Cézanne zu ganz anderen Formulierungen findet, hat – neben seiner besonderen Situation, seinen innovativen Interessen und künstlerischen Erfahrungen – mit der Erschöpfung eines Modells, mit der Großartigkeit seiner – vermeintlich – bis in die letzten Nuancen ausgestalteten Variation zu tun.

Die Irritation gegenüber einem Bild von Cézanne hat also gar nichts mit der durchaus anhaltenden und vorerst gar nicht zu problematisierenden Konstanz des Malens von Kunstwerken zu tun, sondern einzig mit den Kontexten einer Aneignung und Vermittlung von Kunstwerken im Hinblick auf eine konforme, repetierte und standardisierte Bildsprache, die historisch zwar singulär, der Geltung nach aber nahezu universal zu sein scheint, eben der Erwartung, die Aussagen der Kunst in der Visualisierung des Sichtbaren unter Verwendung eines naturalistischen Stils durch vermeintlich reine Anschauung, direktes Sehen erblicken zu können. Aus der Tradition eines bestimmten, reduzierten Sehens haben sich die unsinnigsten zeitgenössischen Vermutungen ergeben, Cézanne hasse die Natur, er wolle uns mit dem Häßlichen beleidigen oder könne ganz einfach nicht besser. Es wäre aber kurzsichtig, würde man nur das verletzte Schönheitsempfinden ins Spiel bringen. Das spielt zwar vordergründig durchaus eine Rolle. Hintergründig aber war bestimmend der Selbsterhaltungstrieb eines theoretischen Korpus ‚Kunsttheorie' und ‚Kunstgeschichte', die genau wußten, daß mit dem Kampf um Schönheit auch bestimmte Mediatisierungen abgewehrt werden sollten, die sich auf Dauer nicht nur auf die Oberfläche der Bilder und die Wertigkeiten des Schönen beschränkten, sondern die Kunst selber als Medium visueller Kommunikation, also relativistisch und in bezug zu vielerlei nicht passenden Umgebungen aktivieren und dann in der Tat ‚revolutionieren' wollten.

Für das historische Lehrstück einer dogmatisch besetzten Schönheitsprojektion in Gestalt negativer, diffamierender Häßlichkeitsvorwürfe steht nach wie vor die Figur von Gustave Courbet. Sie sei knapp im Sinne eines orientierenden Exempels pointiert. Zwar war das Prestige Courbets einschlägig definitiert und von einem frühen Zeitpunkt an unveränderlich negativ. Courbet inkorporierte fortan das eigentliche Anathema eines der gesellschaftlichen Regeln unkundigen und jeden Stils unfähigen Künstlers, der für ‚Moderne' im Sinne einer freiwilligen Selbst-Barbarisierung nachhaltig und in toto stand, was für so

viele nachfolgende Künstler vorwurfsvoll eine jederzeit wiederholbare rhetorische Kampffigur bleiben sollte. Jedoch besonders gegenüber seinem ‚Begräbnis von Ornans' wurde deutlich gemacht, was mit dem Vorwurf des Häßlichen gemeint war. Nämlich nicht die Tatsache, daß über die Kunst etwas Alltägliches bekannt würde, das zur Kenntnis zu nehmen die höheren Schichten sich weigerten. Vielmehr bekämpfte man die Haltung eines Künstlers, der es zu einer noblen Aufgabe der Kunst machen wollte, das Häßliche bildwürdig erscheinen zu lassen. Exakt das wollte man nicht. Wenn schon das Alltagsleben vulgär, gemein und häßlich sei, dann eben gerade nicht die Kunst. Die Mediatisierung der Kunst für das Banale war es, was man ablehnte. Es geht also keineswegs um einen äußeren Standard des Sichtbaren oder abstrakte Schönheitswerte – immerhin waren z. B. die Entourage des Sonnenkönigs und das Leben am Hof zu Versailles von einer atemberaubenden Vulgarität und Häßlichkeit, die nicht nur ethnographisch, sondern auch theatralisch und literarisch dargestellt worden sind –, sondern um eine Abwehr der Profanierung der Kunst aus der Sicht der Apotheose von kanonischen (kontrafaktischen und deshalb besonders puristisch und stur verteidigten) Idealitäten, die sowohl den physischen Körper aals auch die gesellschaftliche Stellung der Aristokratie betreffen.

4.2.5 Abstraktion

Die kunstgeschichtliche Überhöhung eines dominanten Stils ist historisch natürlich gescheitert. Man kann dafür auch eine plausible Epoche angeben, diejenige zwischen 1906, dem Tod von Cézanne, und 1914, in welchem Jahr z. B. Oskar Kokoschka ‚Die Windsbraut' malt. 1907 publiziert Wilhelm Worringer sein äußerst folgenreiches Buch ‚Abstraktion und Einfühlung', das, obzwar als Dissertation geschrieben, auf die künstlerische Produktion und das Bewußtsein von Künstlern direkt eingewirkt hat – äußerst rares Beispiel einer poetischen Rückkoppelung akademischer Anstrengungen. Worringer fordert und beschreibt darin Bildkulturen, die in roher Form sowohl abstrakt sind als auch einfühlsam wirken. Und er findet zahlreiche Beispiele, z. B. die Kunst der Völkerwanderungszeit, für die er neue Ausdrucksfigurationen sichtbar macht, die nicht auf ein späteres oder gar einziges Schönheitsideal umgebrochen werden können. Analog zur zeitgleich wirkenden Wiener Schule, Max Dvorak, Alois Riegl und anderen, zieht Worringer daraus die wesentliche Konsequenz, für die Kunstgeschichte wie die Künste Pluralität und gar Heterogenität zuzulassen, weil es keine Begründung mehr dafür gebe, einen Stil an etwas anderem zu messen als an dem ihm zugrundeliegenden, ihn antreibenden ‚Ausdruckswollen'. Es gibt also auch keinen Zerfall, keine Verzerrung, keine Dekadenz, keinen Niedergang. Und es gibt keine überzeitlichen Kunstwerke wie noch die von Winckelmann vergötterten griechischen Skulpturen, die Schinkel in die Rotunde des Museums – ‚Urszene' der architektonischen Materialisierung ei-

ner humanistischen, aufgeklärten Kunstgeschichte – plazierte, der Enfilade der sich gegenseitig relativierenden, chronologisch verzahnenden Stile enthoben.

Es ist nicht länger die ästhetische Vollendung der Geschichte und das transhistorische Jenseits einer absoluten Kunst in mustergültiger Vorbildlichkeit für alle Zeiten zu legitimieren. Und es gibt, mit dem Abschied von der absoluten Vorherrschaft der Renaissance, nicht mehr die evidente Überlegenheit des naturalistischen Stils. Es gibt nur das je typisierende Interesse, das einen Stil kreiert und einen adäquaten Ausdruck findet. Alles andere als zufällig spielte Worringers Buch für den entstehenden Expressionismus eine herausragende Rolle – auch Kandinskys religiös ausgereizte Künstlertheorie ist ohne ihn nicht denkbar. Und noch einmal alles andere als zufällig wird erst durch die zeitgeschichtliche Präsenz und sachliche Prägnanz des Expressionismus, dieser beispielgebenden Übersteigerungstechnik und Intensivierungsstrategie, die als Öffnung für subkutane Energiefelder, der Farbe, der Seele, anderer Lebensformen wirken, der ‚Manierismus' erst wirklich entdeckt und z. B. der Stil von El Greco – der übrigens im selben Jahr 1907 auch in der radikalen Umorientierungsphase durch Pablo Picasso und vor allem seine ‚Demoiselles d'Avignon' neu erschlossen wird – erstmals nicht als Verzerrung, sondern als genuin gelingende Anstrengung und souveräne Setzung gesehen.

Die ‚rohen Formen', z. B. eines Cézanne, erfordern eine Annäherung, die nicht mehr mit der routinierten Distanzierung eines an Abstraktionen geschulten Blicks zu bewältigen ist. Kunst – dies das Plädoyer und die aus immer kulturkritischer, zuweilen gar zivilisationsflüchtiger Emphase genährte Hoffnung – bewege die Menschen, wirke über und als Einfühlung. Das hat nicht zuletzt mit der Zeitstruktur der Bilder zu tun, den sich eröffnenden Möglichkeiten, ins Bild einzutreten.

Solche Aktivierung des Betrachters hat es – man muß immer wieder daran erinnern – seit der Entstehung der neuzeitlichen Kunst immer wieder gegeben, in unterschiedlicher Ausprägungsstärke und Konzeptualitätsdichte allerdings. Man denke z. B. auch in diesem Zusammenhang an das bereits präsentierte Bild Hans Holbeins d. J. ‚Die Gesandten', an die gesamte Kirchenmalerei des Barock, an die Anamorphosen. Mit dem Impressionismus wird diese Aktivierung entschieden programmatisch und systembildend. Die heute im Zusammenhang mit VR, Cyberspace und Netz-Technologien über alle Maßen geschürte Erwartung, mittels Interaktivität endlich die Diktatur der vom Betrachter getrennten, abgeschlossenen Kunstwerke brechen und den Betrachter in den Rang des Schöpfers erheben zu können, dokumentiert vor allem einen Willen, die Kunst zu verlassen, was paradoxerweise gerade künstlerische Utopien seit geraumer Zeit im Namen desselben emphatischen Lebens ihrerseits tun. Außerdem aber ist ihre Innovation vor allem semantischen Neologismen, rhetorischen Behauptungen und Begriffsstrategien geschuldet.

Die traditionellen Künste liefern nicht nur zahlreiche Beispiele, sondern auch ausgearbeitete Modelle solch reflektierender Inszenierung des Betrachters, Aktivierung seines Sehens, seiner temporalisierenden Bewegungen etc.,

die man nicht einfach zur rudimentären, da noch ‚analogen' Vorgeschichte digitaler Heilsversprechen degradieren sollte. Umgekehrt gesagt, entzaubert sich der Mythos der Interaktivität – mit einigen gewichtigen Ausnahmen selbstredend – schnell, wenn man seine heute doch recht einfachen Zumutungen und den Fetischismus seines sensuell vereinfachenden Ästhetikbegriffs durchschaut hat. Seit es Kunst gibt – ein Konzept der europäischen Neuzeit, also ein Medium innerhalb der Differenzierungen von Teilsystemen der Gesellschaft –, steht die Reflexion auf die Inszenierung des Betrachters im Zentrum des Werk begriffs. Das mag über weite Strecken, aber eben nicht nur, vorrangig auf Ikonographien und Bedeutungen bezogen gewesen sein, hat sich aber zunehmend auf die Form des Bildes und das Kalkül der Bildwirkungen erstreckt. Deshalb ist Kunst ein Medium, das aus sich selber kommuniziert und nicht externer Übersetzungen bedarf. Und selbst für die Epochen der Bilder vor der Kunst ist die Organisation der Bildmittel im Hinblick auf eine Wirkung auf Betrachter zentral gewesen. Das gilt bereits für die Höhlenmalereien, die Teile kultischer Rituale gewesen sind.[40]

Natürlich gibt es Epochen, in denen der Betrachter in eine Hierarchie autokratischer Bilder, als passives Objekt, gezwungen wird. Aber das ausschließlich dem Medium statischer Bilder als solchem zuzuschreiben läuft bloß auf eine Verdoppelung der Unterordnung der Betrachtungsdynamik unter didaktische Unterweisungen hinaus. Bilder sind dann betrachtet als Texte für ein nicht literarisch alphabetisiertes Publikum. Sie sind Symbole und Instrumente, im übrigen also als Bilder gerade nicht autonom. Das Bild als ein zu dechiffrierendes Gegenüber ist ein Zwischenstadium in der Geschichte, das keinen entwickelten Kunstbegriff inkorporiert. Daß die visuelle Identifikation durch statisch gehaltene Betrachter stattfindet, gehört zur Phase der Identifikation der vom Bild wesentlich nicht berührten Gehalte – dies zumindest die Idealkonstruktion einer Kunstauffassung, welche in dieser Zuspitzung die immer unvermeidlichen dynamischen Aktivierungen der Wahrnehmung des Bildgestalthaften einfach nicht zur Kenntnis nehmen will. Diese Identifikation beruht auf einer Gewohnheit, welche die Paradoxien und Irritationen der Bilder willkürlich ausgrenzt. Das Bildhafte geht natürlich keineswegs auf in den Mitteilungssystemen eines verborgenen Sinns, wenn die Bilder nur als unverzichtbare Instrumente dieser Vermittlung eingerichtet und propagiert werden.

Der Triumph des Historienbildes, der Kult der Allegorien mögen zwar scheinbar im Zentrum der Bildüberlegungen stehen und sind bekanntlich stark gepflegte historische Modelle, aber sachlich gehören sie in den Bereich der neutralisierten Bildformen, sind Ausdrücke einer Bilderkontrolle, welche dem Bild keine Eigenständigkeit zusprechen möchte, da das Bildhafte in dieser dis-

[40] Vgl. Max Raphael, Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole, Frankfurt a. M. 1979; ders., Prehistoric Cave Paintings, New York 1945.

kursiven Auffassung von einer ungetrübten und maximalen Übersetzung der Bildgehalte in textlichen Sinn als zutiefst ambivalent und diffus erscheinen muß. Nur solche Instrumentalisierung des Bildes erforderte einen unbewegten Betrachter. Wegen der vielfältigen Errungenschaften seit dem 19. Jahrhundert kann aber die Umkehrung dieser Aussage nicht gelten, die behauptete, daß die heutige Forderung nach der Bewegtheit des Betrachters per se eine Autonomie der Bilder und eine neue Produktivität in der Erfindung von Bildformen bewirke. Nicht jede Repräsentation eines Bildes im Kopf des Betrachters ist nur eine Decodierung bereits starr vorgezeichneter Denotate oder Signifikate. Vor Bildern von Cézanne beispielsweise setzt die Aktivierung des Betrachters eine ungeheure Dynamik frei: Ich muß ständig beobachten, was aus der jeweils neuen Ordnung der Sinneseindrücke an Bildhaftem entsteht und wie es sich zu den Spuren verhält, die Cézanne in seinen Bilder offenhält – und zwar, wie erörtert, im Sinne von sich kreuzenden Intensitäten und polyvalenten Zeitmustern.

Die Evokationen, die durch die materiellen Äquivalente des Bildes entstehen, führen in parallele Wirklichkeiten und erschöpfen sich nicht in einer einzigen Welt. ‚Réalisations' bedeutet ja: Realisierung von farbigen Äquivalenten eines Sinneseindrucks, der beim Maler und beim Betrachter als dynamisches Wahrnehmungsschema identisch ist. Der Künstler ist hier ganz erster Betrachter seines Bildes und malt nahezu ausschließlich am Ort des Betrachters. Das Bild lebt ganz in dessen Ordnung und ist nicht mehr eine vorgefertigte Matrix, die identisch übertragen werden soll. ‚Sehen' ist ein Ausdruck, der dazu tendiert, auseinanderstrebende Auffassungen deshalb zu vereinheitlichen, weil dasselbe Wort kontinuierlich auf Unvereinbares angewandt wird. Auch die Frage der Vollendung, die oben im Verhältnis von Künstler, Tod und Werk erörtert worden ist, taucht auf der Seite des Betrachtens gleichwertig auf als Differenzierung der Intensitäten, die ganz offensichtlich ohne Mitvollzug der Zeitläufe, in denen das Bild seine Gestalt gewonnen hat, die in all ihren Vergangenheiten präsentische Aktualmöglichkeiten geworden sind und als solche immer ‚jetzt' vorliegen, nicht einmal gesehen, geschweige denn geformt werden können.

Der tastend sich bewegende, sich an seine Durchgangsphasen erinnernde Blick bildet, um nach dieser in der Sache wesentlichen Abschweifung wieder auf die Erörterung von Worringers Auffassungen zurückzukommen, nicht mehr Synthesen über Abstraktionen aus, sondern Erregungspotentiale durch Einfühlung. Der Kern von Worringers These entspricht also den an visuellen Erzeugnissen von außereuropäischen Kulturen – wenn auch keineswegs an diesen selbst – sich bildenden neuen Kunstbewegungen des Kubismus, der Fauves, der Expressionisten. Abstraktion und Einfühlung sind Prozesse, die sich auf figurative wie nicht-figurative Kunst, naturalistische wie abstraktive Stilisierungen richten können. Die Renaissance-Kunst, die auf der Kenntnis von Abstraktionen und geometrischen Kalkülen beruht, ist gleichwohl eine, deren Wirkung ganz auf Einfühlung abzielt, nämlich in dem Sinne, daß der

Standort in einem kohärenten, stetigen, homogenen Darstellungsraum selber enthalten ist, der Bildraum sich also über Achsenspiegelungen bis zum Betrachter erstreckt.

Die nach 1906, durch die initiierende, erstmalige Vermittlung des Malers Maurice de Vlaminck zustandegekommene Kenntnis afrikanischer Plastiken (der Elfenbeinküste) dürfte wohl auf dem Gefühl von Emphase und Abstraktheit zugleich beruhen. Abstrakt ist aus der Sicht der europäischen Bildkonvention die Formensprache, emphatisch ihre Ausdruckswirkung. Beides verschränkt sich über Kreuz, genauso wie die dagegen verschobene Komplementarität von Abstraktion und Einfühlung in der Renaissance-Kunst ein Verhältnis über Kreuz, einen Chiasmus bildet. Man versteht nun leicht, wie die zeitgenössischen Künstler die Entdeckungen Worringers über die komplexen Verhältnisse zwischen Abstraktion und Einfühlung und sein Plädoyer für eine nicht mehr mimetische, zentralperspektivisch organisierte, also eine emphatisch einfühlsame Kunst verstanden haben: nämlich als Konstruktion einer Kunst, die gegenüber dem Renaissance-Universum eine höhere Ebene der Abstraktion einnimmt und gerade wegen der abstraktiv gewonnenen Roheit neue emphatische Potentiale mobilisiert, Einfühlung verstärkt, Erregung schafft. Abstraktion und Einfühlung sind keine ontologisch geschiedenen Pole, sondern Dynamisierungskategorien, die sich auf die unterschiedlichsten, historisch jeweils empirisch gegebenen und evident vorfindlichen oder einfach auch unproblematisch vorausgesetzten Niveaus und Ausprägungen von Abstraktion und Einfühlung beziehen können.

Es gibt keine feststehenden Muster für ‚Abstraktion'. So offensichtlich und selbstverständlich scheinen mag, was mit ‚abstrakt', ‚Abstraktion', ‚abstrakter Kunst', ‚abstrakten Bildern' gemeint ist, handelt es sich doch um kulturelle Codierungen und nicht mathematische Evidenzen. In die kulturellen Codierungen schießen aber zahlreiche Erwartungen, Horizonte und Zustände ein. Abstraktion ist immer ein Relationsbegriff, der sich auf Konkretes wendet, weshalb es natürlich vollkommen irreführend ist, nicht-figurative Kunstwerke mit dem Wort ‚abstrakt' zu belegen. Es ist sachlich unverrückbar festzulegen: ‚abstrakt' bedeutet nur Heraushebung einzelner Aspekte bei Hintanstellung anderer und Weglassen weiterer möglicher, zu einer Sache gehörender Aspekte. Abstraktionsprozesse sind also Vorgänge der Gewichtung und Hierarchisierung bedeutungssetzender Elemente. ‚Abstrakt' bezieht sich nicht auf den Gegensatz von ‚figurativ' versus ‚nichtfigurativ'; das wäre nämlich nur eine bedeutungsermöglichende, selber aber bedeutungsimmune Differenzierung.

Der Gegensatz ‚figurativ–nicht-figurativ' hat mit ‚abstrakt' und dem Abstraktionsproblem schlicht nichts zu tun. Zur Erläuterung: Ein Bild von Hans Holbein ist entschieden nicht weniger ‚abstrakt' als Werke von Kandinsky oder Pollock. Abstraktion ist nämlich ganz einfach ein Verfahren, in dem Aspekte hierarchisiert und Entscheidungen gefällt werden durch Präferenzen, Privilegierungen, Auslassungen, kurzum: durch Selektion. Daß es keine beliebig viele oder verschiedene Bilder übergreifende Rezepturen für Selektionen gibt, denen

die Würde oder, je nachdem, der Tadel der ‚Abstraktion' zukommen kann, bedeutet auch, daß für die Psychologie des künstlerischen Ausdrucks Komplexitätsfragen der Bildorganisation nicht an konventionalisierten Stilkriterien gemessen werden können. Und komplex können demnach figurative wie nichtfigurative Lösungen und Prozesse, also Modifikationsdifferenzen innerhalb von unterschiedlich akzentuierten Abstraktionsleistungen sein. Theoretische Konsequenzen aus dieser Einsicht und zugleich empirische Grundlegungen für diese erarbeitet zu haben ist das bleibende Verdienst der Gestaltpsychologie und ihrer vielfältigen Fortsetzungen.

Gestaltpsychologische, genetisch-epistemologische und anthropologische Forschungen[41] haben gezeigt, daß die Genesis der Bildsprachen und der Kunst keineswegs ein einheitlicher, entweder abstraktiver oder mimetisch-naturalistischer Weg ist. Elementare Ordnungsformen, die primär sind, verfügen über einen höheren Abstraktionsgrad als mimetischer Detailreichtum. Schematisierungen, die im Einklang mit Prägnanztendenz und reduktiver Vereinfachung, also den wesentlichen Geboten der Gestaltökonomie, stehen, sind diejenigen, die eine primäre Effizienz und damit wohl auch habituelle Evidenz herstellen. Dennoch gilt unbedingt: Ideographisch-ideoplastische und piktogrammatisch-mimetische Figurationen sind historisch und epistemologisch gleichursprünglich.[42]

4.2.6 Aspekte eines medialen Manierismus – Ausgehend von Markus Huemers Installation ‚Polkes Pasadena Stones'

An einem für die gegenwärtige Debatte um ‚Medienkunst' und ‚Kunst durch Medien' bezeichnenden Beispiel wird in diesem Kapitel den sich durch poetische Erfindung und installative Verstofflichung eröffnenden Bezügen zwischen einem auf neue digitale Technologie gestützten Kunstwerk und den darin aktualisierten, konstruktiven Aneignungen traditionsbewußter und -bildender künstlerischer und kunstgeschichtlicher Perspektiven nachgegangen. In unserem Zusammenhang und Argumentationsgang wird nicht überraschen, daß es nicht um Kontinuierung und genealogische Wirkung geht, sondern umgekehrt um die in einer gegenwärtigen Thematisierung ermöglichte Fokussierung neu erhellter Geschichte, um die Kraft der Ungleichzeitigkeit, die bestimmten poetischen Leistungen immer wieder eigentümlich ist. So erweist sich über die im Gefolge der expressionistischen Programmatiken zu Beginn

[41] Vgl. neben den einschlägigen Arbeiten von Rudolf Arnheim und Jean Piaget auch: André Leroi-Gourhan, Hand und Wort, Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt a. M. 1980.

[42] Vgl. André Leroi-Gourhan, Hand und Wort, Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt a. M. 1980, S. 237 ff., 387 ff., 446 ff., bes. S. 243 ff.; ders., Les Racines du monde, Paris, 1982, S. 66 ff.; ders., Les religions de la préhistoire, Paris, 1964, S. 79 ff.



Markus Huemer, Polke's Pasadena Stones, netz- und videobasierte Installation, 2000, courtesy Galerie Michael Janssen, Köln

des 20. Jahrhunderts erzielte Neubewertung, ja gar: eigentliche Entdeckung des Manierismus hinaus die Thematik der ‚a la maniera' in virulent bleibender Weise als Kontrastfolie, Kräftefeld und Dispositiv künstlerischer Intentionen gerade für aktuelle Tendenzen der bildenden Kunst.[43] Beginnen wir mit der Beschreibung des Werks, um dann die wesentlichen Bezüge auszulegen.

Zentrale Motive, Problemstellungen und einzelne Elemente in Markus Huemers ‚Polkes Pasadena Stones' (2000) rekurrieren auf Sigmar Polkes Gemälde ‚Pasadena' aus dem Jahre 1968. Der Künstler realisiert eine ausgreifende Rauminstallation. Er spricht in eigenen Betrachtungen auch von Netzwerkinstallation oder Environment. Aber auch der Verweis auf die Gattung der Raumskulptur, die Assoziation mit dem Licht- und Zeitschreiben der Kinematographie oder der Hinweis auf digital basierte ‚Kunst durch Medien' liegt nahe und ergibt sich aus dem Eindruck. Es handelt sich um einen Raum, der vorzugsweise seitlich zu betreten ist und eine Größe von ca. 6 Metern aufweisen

[43] Im Sinne von Michael Baxandall, Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990.

muß, die sich durch die für eine Projektion nötige Breite und Höhe einer Stirnwand ergibt. An dieser Wand ist eine Projektionsleinwand angebracht. Auf ihr sind ornamental anmutende Muster zu sehen, Schraffuren, Schattierungen, Bewegungen – jedenfalls ein kinetisches, nicht mehr ein statisches Bild. Auch einer oder mehrere Flecken in roter Farbe fallen auf. Die Muster bewegen sich, langsam und ruckartig, aber doch kontinuierlich. In einiger Entfernung vor dieser Projektion liegt ein Stein, angeblich Mondgestein, mit den Maßen von 30,8 cm und 15 cm auf einem Podest in 45 cm Höhe. Der Stein wird angestrahlt und ist im abgedunkelten Raum entsprechend herausgehoben. Am unteren Rand der Leinwand sind Zahlenketten zu sehen, eine Art Chiffreschrift in einer nicht durchschaubaren Ordnung. Die Zahlrenreihen wechseln in dieser Zeile ihre Positionen, bewegen sich von links nach rechts, verschwinden rechts aus dem Bild und kehren nie zurück. Dreht man sich von der Leinwand weg, vor der man über die Regeln nachdenkt, die hinter den Bewegungen der Formen und Zahlen stehen könnten, wird man einer Kamera gewahr, die oben an der Decke in ausreichender Entfernung offenbar alle Bewegungen der Eintretenden vor der Projektion und um den Stein herum registriert. Außerdem bemerkt man an der der Projektion gegenüberliegenden Wand eine phototechnische Reproduktion des titelgebenden Gemäldes von Sigmar Polke, das ebenfalls aus einem Bildteil und einem Schriftteil besteht.

Die Ausstellungsbesucher sind Rezipienten und Produzenten der in der Projektion erscheinenden Bilder oder Muster. Wesentliche Bedingungen im Regelsatz, der die Erscheinungen registriert, rechnet und dann auf einer anderen Ebene prozessiert, bleiben aber unwahrnehmbar – entsprechend dem gewählten Medium, dem Internet, in dem die wesentlichen Aspekte nicht direkt wahrnehmbar sind, sondern nur die prozessierten Produkte, Oberflächen, Zeichenketten, Anmutungen. Die Bewegungen der Besucher – immer in Relation einer späteren zu einer früheren Bewegung (es braucht also mindestens zwei Besucher) – sind angekoppelt an eine Navigation im Internet. Der ausgelöste Mechanismus sorgt dafür, daß die in roten Flecken sichtbar werdenden Bewegungsverschiebungen nicht die um den Stein im realen Raum erfolgenden direkten Bewegungen wiedergibt, sondern eine mit Zufallsprozessoren gesteuerte Programmatik im virtuellen Raum. Deshalb erscheinen im Bild auch die entsprechenden Internet-Protokolladressen, welche die Positionen im virtuellen Raum analog zur Abfolge der Besucher im realen Raum wiedergeben.

Gänzlich im Nebenbei erscheint dieses Arrangement als eine digitale Variante des wohlbekannten wissenschaftstheoretischen und sprachphilosophischen Problems der Protokollsätze und erinnert, ebenfalls beiläufig, an das bisher wenig zur Kenntnis genommene Faktum, daß prinzipiell alle Positionen im Internet adressierbar und in ihrem physikalischen (und demnach justiziablen wie erkennungsdienstlich relevanten) Ort eruierbar sind. Es handelt sich beim globalen Datenraum nämlich keineswegs um einen anonymen Raum, sondern einen großformatig überwachten. Jede Position im realen Raum der Installation Huemers wird in bezug auf den Stein erfaßt, einer virtuellen Position im



Markus Huemer, Polke's Pasadena Stones, netz- und videobasierte Installation, 2000, courtesy Galerie Michael Janssen, Köln

Netz assoziiert und in Gestalt eines Bildmusters projiziert. Es gibt also neben der Betrachtung des Werks durch den Betrachter auch die Betrachtung der Besucher durch das Bild. Denn das Bild reagiert auf die Beobachtung des sich bewegenden Besuchers mit einer stetigen Änderung der Oberflächenerscheinungen auf der Projektion. Die visuelle Präsenz der ornamentierenden Muster verweist somit auf zwei Räume: die physischen Bewegungen der Betrachter und die Dynamik der Internetzugänge in einem Bild des gerade aktiven Servers, der als Sender mittels Internet-Protokoll-Adresse präsent wird für den Zeitraum seiner aktualen Laufarbeit. Um die konkrete Adressierbarkeit ist es hier weniger zu tun, denn die Zahlenfolge der IP-Chiffrierung ergibt sich aus einer Umwandlung der Raumpositionen der Betrachter (Länge, Breite, Höhe, Zeit). Das heißt, wie im Bild Polkes die Referenz ‚Mond' ist hier der Referenzbereich ‚Internet' in seiner realen Problematik simuliert. Authentizität erscheint als eine Frage der Funktionalität des Auszusagenden, nicht als Stoff eines fetischistischen echten Ausgangsmaterials, eines Ursprungs oder eines Bezugs auf das einzigartig Originäre.

Die Bewegungen in der Projektion – das kann man verfolgen – haben also



Markus Huemer, Polke's Pasadena Stones, netz- und videobasierte Installation, 2000, courtesy Galerie Michael Janssen, Köln

mit den Bewegungen der Besucherinnen und Besucher um diesen Stein herum zu tun. Der Stein steht natürlich als Replikat für Sigmar Polkes bildpoetische und epistemologische Untersuchung des Problems, der Chancen und Fallen der Lüge und Vortäuschung in der Malerei. Dieser Bezug wird hier als ein mit Flecken gestaltpsychologisch suggeriertes und vermutetes Mondbild dreidimensional ‚nachgebaut'. Es verhält sich aber, wie bereits erwähnt, so, daß die Positionierungen im physischen Raum nicht ihre direkte Abbildungen in den Projektionen erfahren, also nicht direkt von der Kamera auf die Leinwand projiziert werden. Die Bewegungen sind Signale, die aus dem Netz kommen. Die Positionen der Besucher im physischen Raum werden zunächst nach ‚außen', d. h. in das elektronische Netz aktueller digitalisierter und globalisierter Kommunikation eingespeist. Huemer täuscht visualisierte Netzaktivitäten in Form sich ändernder Musterungen vor, die ihrerseits durch die Positionen und Bewegungen der Ausstellungbesucher produziert werden. Die Internetprotokolle verifizieren zudem diese scheinbaren Netzaktivitäten, sind aber ebenfalls nur Produkte der Bewegungen im physischen Raum und, vor allem, lediglich Teil eines Bildes. Nicht das Netz produziert ein Bild für den physischen Raum,

sondern im physischen Raum wird ein Bild für das Netz produziert, da die Projektion ein abrufbares Bild auf einem Server ist.

Die Anordnung und erst recht die Intention von Huemers Werk sind aber weder in erster Linie formal noch medial, sondern stehen im Fokus einer Auseinandersetzung mit den bisherigen Fragen an jeden relevanten Realismus. Es geht um die Idee der Kunst im Hinblick auf die Ikonizität oder die visuelle Dokumentationskraft des Mediums Bild oder Malerei. Paradoxal zugespitzte Formulierungen bieten sich hier an: Wenn die Malerei für die Kunst, für das Projekt Kunst als Ganzes steht, dann geraten die Bilder in einen unvermeidlichen Konflikt. So wie die Malerei für die Kunst steht und sie okkupiert, so werden die Bilder zu Protokollen/Bezeugungen der Wirklichkeit. Also geht die Kunst nicht mehr im Bild der Welt auf, genauer: Sie repräsentiert nicht die Welt, ist als Bild kein Bild *der* Welt oder *für* die Welt mehr. Das Verhältnis der Kriege zu den Bildern, die die Welt protokollieren, wird zur Falle der Kunst: Entweder Malerei als Verkörperung der Kunst oder Bilder als Beschreibungen der Welt. Die Behauptung einer bildlichen Beschreibung der Welt ist eine reflexive Aufgabe, kein poetisches Thema der Malerei. Die damit verbundenen Fallen, die Täuschungen, Lügen und Metalügen, das Vorspiegeln von Lügen von Lügen usw. sind natürlich schon an dieses Problem gebunden. Relevant ist die Einsicht in die Täuschung, die Einsicht in das, was man als Wahrheit der Lüge erkennen kann und was eben nicht die Lüge im Sinne der Irreführung meint.

Mit Huemers Werk – natürlich im Verbund mit zahlreichen früheren, grundierenden, ermöglichenden, präfigurierenden Beispielen – kann eine Schwelle der Kunstentwicklung der Gegenwart bezeichnet werden, die, nicht allein wegen offenkundiger Nachbarschaften, als ‚medialer Manierismus' bezeichnet werden soll. Wobei die Referenz ‚a la maniera ...' nicht in einer Weiterführung des Werkes von Polke besteht, auch wenn Bestandteile daraus zitiert werden wie der Stein, die Rasterung, die Frage, was sich überhaupt auf dem Bild bewegt, die Frage, wie sich der Bildteil als Bild zum Text als Text und Bildteil verhält, als Spiegelung usw. Sondern sie besteht in einer Problematisierung und Schärfung der realistischen Fragestellungen, das heißt des autonom zeichenhaften Bezugs auf übergreifende, normierende Realität. Mit ‚Manierismus' ist also nicht so sehr die kunstgeschichtliche Epochenbezeichnung als solche gemeint, sondern das, was – allerdings wesentlich später, nämlich im 20. Jahrhundert – an diesen Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zum erstenmal als Genuines aufgefallen ist: Künstler haben eine Handschrift – ‚una maniera' – entwickelt, mit der neben der Virtuosität in der Art der nachgeahmten Großmeister zugleich eine das Eigene begründende, prägende und äußernde individuelle Abweichung öffentlich merkfähig und durchsetzbar werden konnte. Diese Handschriften wurden als Matrix entwickelt, um damit über die auffallende Abweichung die eigene Originalität, die Außergewöhnlichkeit des eigenen Tuns möglichst avanciert zu artikulieren. Auch bei Sigmar Polke gibt es beispielsweise in mehreren Bildern Dürer-Paraphrasen. Dürer hatte seine Vir-

tuosität damals in Form von Schleifen von seinen Zeichnungen als Beiwerk auf Druckstocke gebracht. Polke hat diese, in seinerseits paraphrasierender Manier, als eine Matrix nachgebildet, als bestimmte bildformatierende Möglichkeit identifiziert und damit neu zugänglich gemacht. Damit ermöglicht er uns, die früheren Modelle als wesentliche, zugleich als naive Modelle kennenzulernen und entsprechend einzuschätzen. In Huemers medialem Manierismus entwikkelt sich eine genauso entschiedene Steigerung des Artifiziellen, des Künstlichen wie im Manierismus eines Polke.

Diese Auffassung von ‚Manierismus' bezieht sich also nicht auf eine formale Vorstellung, die im Zuge einer Abwertung der ‚(a la) maniera' so lange fälschlich als vorrangiges Kennzeichen eines künstlerischen Subjektivismus behauptet worden ist. Einem tieferen Verständnis erschließt sich, daß der wesentliche Gehalt des Manierismus auf radikal anderes zielt, auf die formbildende wie zugleich transzendental fokussierende Figur des Ornaments als eines Mediums der wesentlichen, analytischen wie hermetischen Verknüpfung von Bild und Begriff, Anschaulichkeit und Reflexion, auf ein Hybrid, dessen Variationskraft in verschiedenen Religionen und Kulturen strukturbildend gewirkt hat und das gerade in der Verschiedenartigkeit seiner Ausprägungen seine Einheit erweist und bewahrt.

Aussagekräftig für die Leistungsfähigkeit des Ornamentalen sind natürlich rezente Beispiele, seien sie explizite oder implizite Zeugen für dessen Gegenwärtigkeit. Ein besonders aufschlußreiches Zeugnis stammt von Marcel Broodthaers. Er läßt, unter anderen, in einem offenen Brief ausdrücklich ein spätes und starkes Echo einer epochal typischen Auffassung von der Hermetik der naturkonturierenden Weltschöpfung, der verschlungenen Lineatur des Kosmos und der unsichtbar wirkenden, alle Kontur bestimmenden Kräfte einer noch undurchdrungenen ‚natura naturans' anklingen. Natürlich ist diese reflexiv modellierte Position vom Durchgang und der Filterung durch den Prozeß der Säkularisierungen des Heiligen, die Umwandlung der Bilder in Sprache, der Sprache in moderne Selbstkritik der Denkbehauptungen geprägt. In seinem Brief spielt Broodthaers außerdem auf eine Parallele zum Zufallsprinzip des Würfels in den Schriften von Jacques Lacan an: „Un Coup de Dés ... Actuellement beaucoup de références. W. Swennen, J. M. Vlaeminck ... Aussi Lacan ... dans une somme mallarméenne. Le dernier alinéa, page 892: ‚Le seul énoncé absolu a été dit par qui de droit: à savoir qu'aucun coup de dé dans le signifiant, n'y abolira jamais le hasard, – pour la raison, ajouterons-nous, qu'aucun hasard existe qu'en une détermination de langage, et ce sous quelque aspect qu'on le conjuge, d'automatisme ou de rencontre.' Qui de droit: Lettres volées à l'alphabet."[44]

Dieses Motiv aufnehmend, läßt sich feststellen: Sprache und Schrift, durcheinandergewürfeltes Alphabet, fehlende oder gestohlene Briefe/Buchsta-

[44] Marcel Broodthaers, Chers Amis, Antwerpen, 2. Dezember 1969, zitiert nach Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers, Köln 1997, S. 101/209, Anm. 181.

ben/Dekrete, Leerstellen des Mangels, wie sie in der Moderne in Fülle beschworen worden sind – sie bilden eine Inversionsfigur zwischen Bild und Begriff, Bildersprache und Wortsprachlichkeit, wie sie für Motiv und Theorie des Ornamentalen grundlegend ist. Diese Konstellation erzwingt die Überschreibung des Zufalls vom Reich der kontrollierenden Symbole mit ihren Aufzeichnungssystemen auf die Welt der Bilder. Das spiegelt sich in einer Genealogie, einer historischen Konstellation, einer Perspektive. Der Konflikt zwischen Bild und Wort ist eine Universalie europäischer Kommunikationsutopie, welche den Zufall eliminieren wollte und nicht ohne Zufall gescheitert ist.[45]

Das Ornamentale erweist sich hier in einem tiefen Sinne als Feld des Hieroglyphischen, eines schillernden Hybrids zwischen Bild und Schrift, Anschauungsfigur und Ideogramm, wobei diese Bewegung des Schillerns permanent nicht nur die internen, oppositionellen Grenzmarkierungen abtastet, sondern auch die Sichtweisen eines jeweils gewandelten Außen permanent wechselt, indem sie dieses für jeweils begrenzte Phasen besetzt.[46] Sie ist deshalb nur im Vorgang der Transformation, nicht als feste Zuschreibung erkennbar. Wesentlich ist diese Erkenntnis, weil sich darin erweist, daß die Ordnungsutopie einer transparent gemachten, global gültigen Kommunikations- und Schriftkultur sich von der sie grundierenden Ambivalenz einer ersehnten bildhaften Anschaulichkeit des Wesentlichen, einer zuweilen durchscheinenden, meist aber opaken Irritationskraft prinzipiell nicht abzulösen vermag. Sie ist also noch jener ontologischen Dualität von Wesen und Schein, Tiefe und Oberfläche verpflichtet, die zwar den hermeneutischen Prozeß kräftig am Leben erhält, aber gerade durch die Figur des Ornamentalen und die Kraft des Ornaments außer Kraft gesetzt wird.

Die europäischen Kulturen der Neuzeit beginnen mit Buchdruck, verbreiteter Lesekommunikation und Nationalsprachen. Im selben Zuge wendet sie sich aber auch der gegenteiligen Option zu, dem geheimnisvollen Code einer interkulturellen Bilderschrift. „Die Emblematik ist die Alternative zum begrenzten Zeichenrepertoire der Alphabetschrift, sie führt zum offenen Fundus einer unerschöpflichen Bild-Produktion"[47]. Hieroglyphik als Bestandteil der intellektuellen Kultur findet sich besonders ausgeprägt bei Leonardo da Vinci, zeigt an seinem Beispiel auch deutlich die Einheitsnotwendigkeit dieser gegeneinander

---

[45] Vgl. dazu weiter: Hans Ulrich Reck, Aleatorik in der bildenden Kunst, in: Peter Gendolla/Thomas Kamphusmann (Hrsg.), Die Künste des Zufalls, Frankfurt 1999.

[46] Vgl. zum Zeitalter der Reproduktionstechnologien und einem kulturtheoretisch ausgeweiteten Kontext: Hans Ulrich Reck, Das Hieroglyphische und das Enzyklopädische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispel ‚Sampling' – Eine Problem- und Forschungsskizze, in: Mathias Fuchs/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Sampling (Arbeitsbericht 4 der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst), Wien 1995.

[47] Aleida Assmann, Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Transitorische Turbulenzen I. Konstruktionen des Erinnerns, Kunstforum Bd. 127, Köln, Juli 1994, S. 138.

streitenden Kräfte an. Leonardo betreibt eine hieroglyphische Verschleierung des von ihm erarbeiteten Wissens und strebt danach, die mystischen Weltkräfte, die er für Gott hielt, in einer abstrakten Signatur erscheinen zu lassen: Geheimschrift, Piktogramme, Impresen.[48] In seinen Labyrinthstudien (und einem Deckenfresko im Sforzakastell in Mailand) experimentiert er mit dem abstrakten Spiel von Flechtwerkkonstruktionen, mit einer Ornamentik, deren Bild sich als gestische Schrift, innerer Impuls, schreibende Essenz, Sich-Ausdrücken des geheimen eigentlichen Namens der Dinge verstehen läßt. Eine kryptische Textur mit aleatorischen Lineaturen, in denen sich auch Inskriptionen der heiligen Worte der Natur sehen lassen. Leonardo versucht in diesen Zeichnungen, die mindestens teilweise und dann rigide vom Zufall der frei sich entwickelnden Linie bestimmt sind, die sich auflösende Welt zu einer neuen Einheit zusammenzufügen. Diese Einheit kann nur durch ein abstraktes Bild geschaffen werden. Nur eine so abstrakte rationale Symbolik der Unendlichkeit als Formeinheit von Linie und Bildgestalt erfaßt die Ordnung konvulsivischer Kräfte. Dieses Verfahren ist nicht expressiv, sondern konstruktiv. Vorgeahmt werden darin nicht nur Wassily Kandinsky oder Umberto Boccioni, sondern auch Piet Mondrian und Paul Klee. Leonardos „abstraktes Flechtwerklabyrinth wird zu einer Landkarte des Mysteriums, zu einem kryptographischen Symbol der uralten kosmologischen Vorstellung der ‚Welten-Verknotung'"[49].

Nur dieses Bild – konkrete und abstrakte Gestalt zugleich – ist als Bild auch die Insignatur, die Einzeichnung einer bedeutsamen Schrift. Sprache ist damals nur lokal verständlich, Dialekt. Einzig das Bild kann zu einer lingua franca werden, wie das heute immer noch, wenn auch ohne Geheimnis, die Piktogramme belegen. Die universalistische Utopie des 17. Jahrhunderts – ein sprachunabhängiges Zeichensystem zu erfinden, das Gedanken unmittelbar zu codieren und deren Vermittlung weltweit ohne Verzerrung durch (Wort-)Sprachen und spezifische Kulturen zu sichern vermag – wirkt heute nach als Fiktion einer ‚Translingua' in Gestalt von postalphabetischen Piktogrammen. Gegen die Beschränktheit der Schrift (und ihre singuläre Präzision) entwickelten also seit der Renaissance gerade die Protagonisten der neuen Wissenschaft die Universalität eines Bildes als kosmologische Schrift. Bekanntlich begründete Leonardo seine Anstrengungen nicht im Hinblick auf die Schriftkultur, sondern das Sehen als Akt wie als Einsicht in die Gesetze der Optik. Er sei ein ‚uomo senze lettere', dafür aber ausgestattet mit der Fähigkeit des ‚saper vedere'. Die Schrift als das Wahre des Wesentlichen kann nur als gestische Schrift, Spur, Inschrift etc. erscheinen, denn die Sprache des Menschen ist immer problematische, situative, singuläre, beschränkte und vage Übersetzung des Realen ins Symbolische.[50]

---

[48] Vgl. Gustav René Hocke, Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 125 ff.

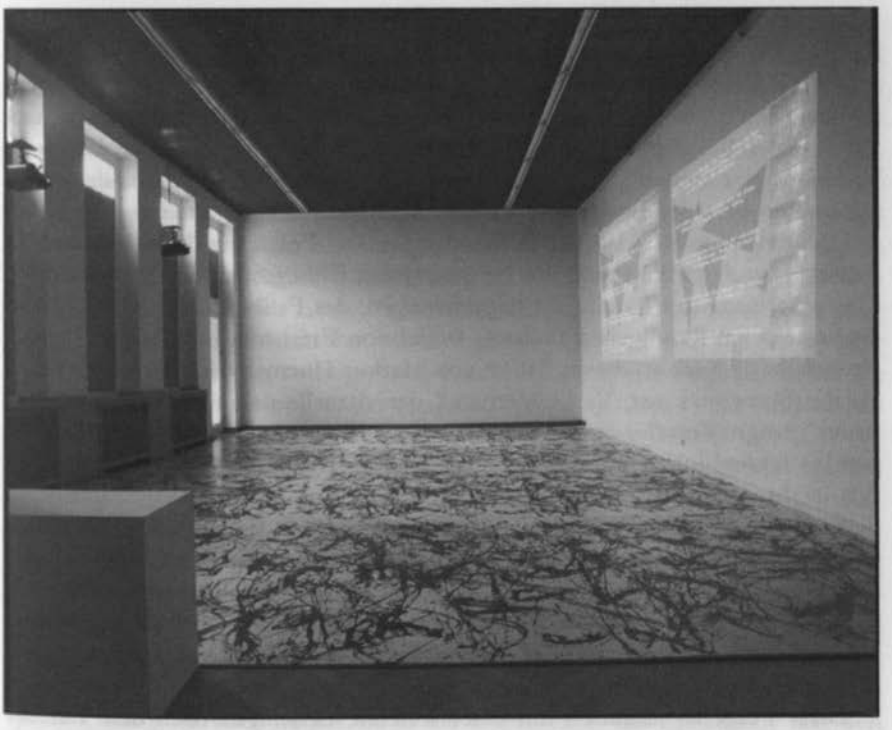
[49] Ebd., S. 126.

[50] Vgl. Jacques Lacan: Was ist ein Bild/Tableau, in: Das Seminar von Jacques Lacan XI

Vor diesem Hintergrund lassen sich einige weiterführende Überlegungen zum Manierismus und zum Begriff ‚medialer' oder ‚Medienmanierismus' anfügen. Manierismus läßt sich definieren durch die Abgrenzung von bloßer Selbstbezüglichkeit im Zeichengebrauch. Die Zeichen des Manierismus zielen auf Deformation und Dekonstruktion gefügter Ordnungen, die sich durch ein Übermaß an harmonikalen Kategorien (klassizistische Symmetrie etc.) auszeichnen. Es gibt keine einheitliche manieristische Doktrin, gehört doch zur Begriffsbestimmung des Manierismus die individuelle Ausprägung. Formal fallen Verdrehungen und Überdrehtheiten, Radikalisierungen und Eigenwilligkeiten auf. Weiter gehören wesentlich zu den manieristischen Repertoires Wiederholungen und Zitationen, Steigerungen und Zerstörungen bereits entwickelter Formkonzepte. Die Kunst der Moderne ist, kraft Individualisierung, wohl insgesamt als manieristisch zu kennzeichnen. Das gilt noch für die utopischen Verwerfungen des Subjektivismus. Manierismus ist weniger ein Stil, als vielmehr eine Reflexionsfigur, zugleich Appropriation von Traditionen wie antizipierende Konstruktion. Manierismus ist das geschärfte Bewußtsein einer Krise und erzwingt epochale Selbstrelativierungen. Seine aktuell bedeutsame mediale Ausprägung entspricht der Mediatisierung der bisherigen Lebenswelt. Und einer bestimmten Auffassung der Kunst als einer Poesie, die nicht der Erzeugung repräsentationsfähiger Bilder dient, sondern der Herstellung von Praktiken, die ein Forum für die Weiterentwicklung bestimmter Handlungen und Experimente bieten.

Das ist offenkundig ein Topos, der die hermetischen Unterströmungen und das Überdauern der darin eingelagerten Ungleichzeitigkeiten in der gesamten Neuzeit beschreibt. Sie dringen immer wieder mächtig in den Vordergrund des Kulturempfindens vor – als Postulat, Behauptung, im Sinne der Obsessionen und besonders der künstlerischen Utopien in und seit der Romantik. Hier rückt zunehmend das Ornament als ein explizit kontrovers bewertetes Syndrom von Bilderdenken und ‚mundial' radikalisierter Kunstkonzeption ins Zentrum. Wenig gibt die Kraft dieser Obsessionen besser wieder als ein Zeugnis, das als später Nachhall deren lange Zähmungsgeschichte inkorporiert, die sie in ein subjektives Wohlgefallen aufgelöst hat, um das Ornament ganz auf die wohltuenden Wirkungen eines ‚feinen Formempfindens' zu konzentrieren, wie das Arthur Roessler zu Beginn des 20. Jahrhunderts getan hat – wenige Jahre vor dem durch Adolf Loos am vehementesten ausgerufenen Kreuzzug gegen das Ornament, von dem bald noch die Rede sein wird. In einem Zeitungsbeitrag schreibt Roessler: „Allmählich werden uns auch die Züge der Dinge als Ausdruck vertraut werden; wir werden nach und nach das Erdantlitz

(1964), Weinheim/Berlin, 1987, 3. Aufl., S. 112 ff.; zum Symbolischen als dem Inbegriff der Speichermedien im Kontext der Theorien Lacans: Friedrich Kittler: Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine, in: ders.: Draculas Vermächtnis, Leipzig, 1993., S. 58 ff.



Markus Huemer, The rules are no game, netz- und videobasierte Installation, 1998, Ansicht Galerie Michael Janssen, Köln

verstehen lernen; wir werden dem Hochgebirge mit seinen ragenden Felskolossen, dem rhythmischen Hügelgewoge und den fugenartig geschlossenen Felderweiten, den sich weit hindehnenden Moorflächen, den Wäldern und Seen andere Aufmerksamkeit schenken als bisher, wir werden die Form der jeweiligen Landschaft zu sehen lernen, die Form der Tiere, der Pflanzen, ja der Steine, Erdbruchstellen, der Wolken und Wellen [...], und schließlich wird sich unsere Fähigkeit zur Aufnahme feinster Formbildungen so sehr empfindlich ausgebildet haben, daß es uns ein unschweres und reizendes Beginnen sein wird, das Wesen abstrakter Formen zu erfühlen."[51]

In und mit einer anderen, sich im selben technologischen wie metaphori-

[51] Arthur Roessler, Das abstrakte Ornament mit gleichzeitiger Verwertung simultaner Farbkontraste, in: Wiener Abendpost, 6. Oktober 1903, Beilage, S. 5, zitiert nach Hilmar Frank/Eckhard Lobsien, Artikel ‚Landschaft', in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 638; vgl. zum Thema auch: Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, [1907] München 1976.

schen Feld bewegenden Arbeit – „The rules are no game" (netz- und videobasierte Installation, Galerie Janssen Köln 1998 und ZKM Karlsruhe 1999) – eröffnet Markus Huemer weitere Assoziationsmöglichkeiten im Netz des Ornamentalen. Eine davon führt zum ‚abstrakten Expressionismus' und zu den ‚all over-' oder ‚drip-paintings' von Jackson Pollock. Deutlich wird hieraus, spekulativ wie evident zugleich: Die improvisatorische, gestisch aus dem Körperinneren herausschwingende, auf der Basis eines langen Trainings vorbereitete ornamentale Struktur der Bilder von Jackson Pollock steht in begründeter Analogie zu den Phantasien des Netzes, seiner Unbegrenztheit, Transzendenz, Überschreitung der Raum-Zeit-Begrenzungen, der Faßbarkeit durch die Sinne (spätestens am Rand gehen Pollocks Bilder von Erfahrung auf Denken/Imagination über). Auch in dieser Arbeit von Markus Huemer wirkt sich die Aktivität der Betrachter aus. Verbunden sind der virtuelle und der reale Raum, genauer gesagt: Verschiedene Schichten des virtuellen und des realen Raumes werden rekombiniert. Textpassagen aus Jacques Derrida werden aus dem sinnlich nicht länger kontrollierbaren Raum des Internet herausgezogen. Die Schritte der Besucher und damit das Weiterflechten der Pollockschen Bewegungen, Schwingungen, schematischen Körpererfahrungen werden mit der Frage der Adressierbarkeit der Quellen im Internet verbunden. Es resultiert die wesentliche Frage nach dem Ort, seinem konkreten Hier-und-so-Sein, seiner Verbindung zu anderem, seiner Verflochtenheit mit dem Raum, einer übergreifenden Gestalt und Kategorie.

Diese Frage ist identisch mit einer anderen, derjenigen nach dem Ort der Kunst. Sie wird derzeit wesentlich durch ‚Kunst durch Medien' gestellt. Der Raum solchen Ortes wird in der Installation Huemers durch die gewählten Filter im realen Raum präsent gemacht, seine Virtualität also sowohl real als auch virtuell verwirklicht. Die gesetzten Regeln verweisen, so wie der Titel der Arbeit dies leitmotivisch wie zugleich paradox ironisch tut, auf die Frage nach der Regelhaftigkeit des Spiels. So nämlich, wie nicht immer eindeutig entschieden werden kann, ob ein Satz von Regeln ein Spiel konstituiert/ermöglicht oder nicht vielmehr dieses Spiel bereits selber ist, das außerhalb der Regeln also gar nicht zu existieren vermag, genau so setzen die Programmierungen und inszenatorischen Entscheidungen, Textauswahl, Bildwahl, Kombinations- und Beziehungsmodalitäten das Kunstwerk als eine Art Spiel im Satz von Regeln frei. Ganz ähnlich wie beim Schachspiel leuchtet ein, daß es grundsätzlich und zunächst und bis zu einem bestimmten Punkt die Regeln sind und nicht die einzelnen Figuren und ihre möglichen weiterführenden Symboliken, welche das Spiel bestimmen und es zugleich bis zu einen gewissen Grade *sind*. Und wie beim Schachspiel kommen auch hier die prozessualen Erfahrungen hinzu. Sie sind im Unterschied zu den Regeln nicht nur wandelbar, sondern auch singulär und können als Verlauf einer Partie angeschrieben und nachträglich wiederholt mitvollzogen werden (mitsamt den Peripetien und rhetorischen Lokalisierungen, den Brüchen und Intermittenzen, den Schüben und Kreationen, Einfällen und fruchtbaren Momenten).

Die ornamentale Figur, ihre Zitierung und Lebendigkeit, führt einen zwingend zu Struktur, Form und Gestalt der Pollockschen Körperschwingungen zurück, gleichsam, nur in umgekehrter zeitlicher Richtung, auf der ursprünglich inspirierenden Linie der Meditationstechniken der Hopi-Indianer und der surrealistischen *écriture automatique*, die Pollock sich beide in langen Jahren selbsterfundener Experimente angeeignet hat. Die Gesten und Markierungen des Körpers und die Spuren seiner Schrift erweisen, wie ertragreich das Ornamentale als eine hochkomplexe und übergreifende Figur der Verbindung des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren[52], des Endlichen mit dem Unendlichen auch heute noch ist. Es lohnt, hier einige Verweise anzubringen. Das Ornamentale trägt seit Jahrzehnten das Stigma des Minderwertigen an sich. Die Frage, die sich hinter dieser Abwertung verbirgt, ist die nach Echtheit und Angewandtheit der Künste, eine Frage, die zugespitzt erscheint als die exklusive und tendenziöse Frage, die eigentlich eine Behauptung meint: Kunst oder Dekor?

Die Frage unterstellt eine falsche Alternative. Das wird besonders deutlich im Rückblick auf die Künste und ihre Ansprüche im 20. Jahrhundert. Die eingeschliffene Auffassung von der Entgegensetzung von Kunst und Dekor unterstellt einfache Zuteilungen und will schon seit Jahrzehnten klare Trennungen: Dekor ist etwas für das Gemüt, die Lebensausstattung, das Schönheitsempfinden, die Anmutung und den ästhetischen Gemeinsinn. Die Kunst dagegen experimentiert jenseits von Wohlgefallen und Konsens, beansprucht eigene Formen des Erkennens und handelt in einem Raum, den sie autonom beansprucht, wie stark auch immer sie in die Gesellschaft des Spektakels und den Kulturbetrieb integriert ist. Hinter dieser Aufspaltung steckt eine Geschichte der Enttäuschungen und Mißverständnisse. Kunst oder Dekor – das ist eine Denkfigur der Asymmetrie, die nahezu verzweifelt Abgrenzungen verteidigt. Und dennoch, bei näherem Zusehen, auch eine Utopie enthält. Der Anspruch der Kunst an unbedingte Echtheit ist nämlich nicht erst seit der Postmoderne und den auf ‚Fake' und semiotische Inszenierungen zielenden Lebensstilentwürfen der achtziger Jahre in die Krise geraten und mittlerweile nur noch ein Markenzeichen neben anderen. Die alte und nie erledigte Einheit der Künste steht dagegen für einen Entwurf, der die Resistenz der Kunst und die Anmutung des Dekorums vereint. Und dies auf immer wieder neue, je zeittypische Weise. Allerdings markiert die klassische radikale Moderne, die man mit dergleichen geradezu datieren kann, eine wesentliche Zäsur. Man kann sie mit dem Schlagwort kennzeichnen: ‚Ornamenthaß der Modernisten'.

Das letzte Jahrhundert wurde im Feld der Künste mit gewaltigen Paukenschlägen eröffnet. Um 1900 schien es unverrückbar festzustehen, daß das im ‚art nouveau' erneuerte Gesamtkunstwerk das antike Decorum und die Schei-

[52] Vgl. dazu Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893, Reprint Hildesheim 1975; außerdem: Gérard Raulet/Burghart Schmidt (Hrsg.), Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments, Wien/Köln 2001.



Markus Huemer, The rules are no game, netz- und videobasierte Installation, 1999, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Ansicht aus der Ausstellung ‚net-condition'

dung der Sparten und Gattungen mitsamt dem gehässigen Wettstreit der Künste überwunden hatte. Und doch regten sich schon in den ersten Jahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts Kräfte, die langfristig eine Veränderung der Künste hervorriefen. Der Ausgriff auf außereuropäische Kulturen zur Erneuerung utopischer, vitaler Ressourcen ging einher mit der Zerstörung der Werte einer akademisch zustimmungsfähigen Darstellung und der entsprechend traditionellen Ästhetik. Kunst zielte seit der durchschlagenden Wirkung von Paul Cézanne anläßlich der ersten großen Retrospektiven seines Werks nach 1906 eigensinnig auf Erkenntnis, begründete sich nicht mehr mit dem Schein des Schönen oder der Ästhetik des Wohlgefallens. Die Futuristen bliesen wenig später zum Angriff auf jede Verwurzelung der Künste in Tradition, Herkunft und Geschichte.

Mit dem Kampfruf gegen das Ornament als ein Verbrechen zielte Adolf Loos 1908 ins Zentrum der Decorums-Problematik. Zwar wendete er sich gegen viel intern Wienerisches, was den Anspruch des sogenannten Jugendstils und damit natürlich auch den Erfolg der Konkurrenten betraf, aber zugleich lieferte er das schlagkräftige Motto für typenbildende Modernität. Im Unterschied zu späteren Dienstbarkeiten der Künste für die Erneuerung, Erziehung oder Befreiung der Massengesellschaft war Loos in seinem ästhetischen Wirkungsanspruch ein durchaus aristokratisch gesinnter Revolutionär. Ihm ging es nicht um funktionale Vermittlung in erster Linie, sondern um das gestaltbildende Herausarbeiten der Anordnung von kostbaren Materialien und Formfindungen.

Die Idealvorstellung des unverschnörkelten Ornaments, wie es die Reformbewegungen des 19. Jahrhunderts gegen den maschinell hergestellten Industriekitsch gefordert haben, zielte im Kern bereits auf eine absolute, in ihrer wahren Gestalt enthüllte Natur, die sich zugleich als Vorbild funktionierender Gesellschaft verstehen ließ. Die Wahrheit des Ornamentalen in den modernen Konzeptionen erscheint hierbei nicht so sehr als Rückführung in die Geschichte, denn vielmehr als Repräsentation eines Absoluten im Rahmen der neuen materialmäßigen und technologischen Möglichkeiten. Solches Zumsprechen-Bringen nobler Stofflichkeit und ihre Eingliederung in eine Anordnung stimmiger Verhältnisse entspricht zugleich der seit alters verbindlichen Auffassung des *Decorum*. Als Inbegriff der Proportionierung ist die Theorie des *Decorum* zwar aus der Architektur hervorgegangen, beschränkt sich aber keineswegs auf diese Gattung. Unter *Decorum* kann man jede verbindliche Formgebung verstehen – von der Rhetorik bis zum Städtebau, den Befestigungsanlagen der Antike und Renaissance bis zur Theorie der genetischen Algorithmen.

Es wundert nicht, daß gerade die Architektur den Anspruch der Künste übergreifend verkörpert. Die Auffassung des *Decorum*, der Wohlangemessenheit, der stimmungsvollen und richtigen Proportionen, der Verhältnissetzungen des Gebrauchs wie der Gestaltung, der seit Vitruv kanonisierte Einklang von Dauerhaftigkeit, Materialgerechtheit und Schönheit findet in der Architektur immer wieder seinen stärksten Ausdruck. Oder wird ebenso schmerzlich vermißt. Es ist deshalb kein Zufall, daß die Initiativen der ästhetisch inspirierten Lebensreform von der Revision des menschlichen Körpers – auffindbar in reformierender Pantomime, Symbolik und Tanzkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts – auf den Körper der Architektur übergegriffen haben. Die Revision des Lebens stellte man sich gerade in der Moderne insgesamt als Projekt der Architektur vor. Sämtliche Metaphern der Kunstutopien tragen, mehr oder minder deutlich und ausdrücklich, diesen Bezug zur Architektur in sich. Aber das betrifft keineswegs nur die Architektur. Denn das Decorum ist nur eine zugespitzte Auffassung vom Wesen des Ornamentalen schlechthin.

Ganz gegenläufig zur Theorie des *Decorum*, die allerdings nur verschämt die Konzepte der Architektur und Lebensreform untermalen und nicht mehr, wie noch bei Leon Battista Alberti, deutlich herausgestellt werden, hat das Orna-

ment im 20. Jahrhundert eine ausgesprochen schlechte Presse. Das beginnt, wie erwähnt, mit dem Schlachtruf von Adolf Loos und hat sich von da an unauslöschlich dem Projekt der Moderne eingeschrieben. Unter den Kennzeichnungen der Lage der Künste im 20. Jahrhundert ist die Ornamentfeindlichkeit eine der wesentlichen. Andere sind: die Organisation der Künstlerkonkurrenz als eines Systems von Haß und Neid, die Angriffe auf das Kunstpublikum mittels Provokation und Ekeltraining, die unentwegten Ausgriffe auf neue Materialien, die Verfransung der Künste, die Auflösung der Spartengrenzen und, unerbittlich seit Duchamp, die Abkoppelung von Kunst und Kunstwerk, die Spaltung zwischen Sinneswahrnehmung, Darstellung des Schönen und Erkenntnisanspruch der Künste.

Zwar hat es, wie anhand von Leonardo da Vinci und Marcel Broodthaers eben erläutert, immer einen verborgenen Untergrund des Ornamentalen in der Kunst der Moderne gegeben. Genauso wie es dem angeblichen Rationalismus und dem geometrischen Geist niemals an Einsprengungen einer zuweilen äußerst düsteren Symbolik, von Hermetik und Heilssehnsucht, Transzendenz und Magie gefehlt hat. Dennoch würde der Nachweis der ornamentalen Ausrichtung weiter Teile der abstrakten Kunst wohl noch heute mit Empörung zurückgewiesen. Zumindest im Feld der Modernisten. Das ist aber einem Mißverständnis geschuldet, an dem nicht nur Künstler mitgewirkt haben, sondern auch bedeutende, ja erstrangige Kunsthistoriker wie etwa Ernst Gombrich, der das Ornamentale ganz der Anthropologie der Kreativität und einem transkulturellen Schmucktrieb der Menschen einordnet. Auch für die Künste bedeutsame Gestaltpsychologen wie Rudolf Arnheim haben die Figur des Ornamentalen einem harmonikalen, am akademisch Gewöhnlichen sich begnügenden Schönheitsempfinden unterworfen, es darin verengt und zugleich mißbraucht. Es gibt aber gerade in den vielgliedrigen und unterschiedlichen Praktiken der Künste immer wieder einen Gebrauch des Ornamentalen auf dem höchsten Niveau seiner ansonsten verschütteten Bedeutungen – ob beabsichtigt oder nicht. Ein Beispiel für solches mindestens sei hier genannt.

Lehrreich für ein tiefes Verständnis des Ornamentalen steht die Werkgruppe von Arbeiten im öffentlichen Raum, die der Bildhauer und Photograph Tom Fecht unter dem Titel ‚Namen und Steine' vor über zehn Jahren begonnen hat und die jüngst zum Abschluß gekommen ist.[53] Es handelt sich um Gruppen und Serien von einzelnen Steinen mit eingravierten Namen von an Aids Gestorbenen, Prominenten und Unbekannten. Diese Steine sind weitverstreut an verschiedenen Orten in den Boden eingelassen worden. Dauerhafte und ephemere Manifestationen gehören zu diesem Projekt, das einer unaufdringlichen Erinnerung sich widmet und dezente Zeichen im öffentlichen Raum schafft.

---

[53] Dokumentiert als: Ulrich Heide/Dietmar Kamper (Hrsg.), Namen und Steine. Mémoire nomade – Tom Fecht, Wien/New York 2001.

In zeitgemäßer Gestalt wird durch ‚Namen und Steine' deutlich, was das Ornament immer gewesen ist oder ermöglicht hat: eine Verbindung des Einzelnen mit dem Allgemeinen. In nahezu allen seinen geschichtlichen Ausprägungen wird deutlich, daß Ornament nicht Verzierung oder Verschönerung ist, sondern tiefste Form eines Bezugs auf das Unvorstellbare, das Unbedingte, das Unaussprechliche, das Undarstellbare und Unfaßbare. Ornament ist nichts anderes als die in der Welt selbst sichtbar werdende Grenze der Welt, die quer durch das Subjekt hindurch verläuft. Das Ornament ist als das Stofflichwerden des Unbedingten anzusehen. Es vermittelt das Endliche mit dem Unendlichen, das Sichtbare mit dem Unsichtbaren. Wie bei den irischen Flechtbandornamenten, wie in Gestalt der Muquarnas in der islamischen Architektur, wie in zahlreichen anderen Beispielen aus archaischen ebenso wie aus hochzivilisierten Kulturen. Der Diskurs der Moderne stemmt sich, wie erwähnt, vehement gegen solches Ornament, das er selber gar nicht mehr meinte verstehen zu müssen. Die geläufige Frage, ob Kunst heute vermehrt zu einer Angelegenheit von Design und ‚bloßem' Ornament werde, sie hat angesichts solcher Zusammenhänge weder Wirkung noch Gegenstand. Die im Reich der vereinzelten Kunstwerke eingezäunte Echtheit ist für solche Zusammenhänge nur ein Surrogat.

Huemers beschriebene Installationen machen jedenfalls unmißverständlich deutlich, daß das Arrangement der Regeln wie die deutlich mediatisierende Steigerung einen aktual typischen Wandel im Verständnis von ‚Bild' belegen. Das Bild ist nicht mehr trennbar von den Bildfindungsprozessen, die Gestalt ist immer auch Gestalt der Regeln seiner Hervorbringung, nicht im Sinne der Genesis, sondern als mediale Setzung verstanden. Solche Setzung gewinnt, wenn sie in die programmatische Perspektive eines ‚medialen Manierismus' eingerückt wird, entschieden an Prägnanz und Kraft.

Zusammenfassend und in konzeptueller theoretischer, auf strategische Umgebungen ausgreifender Rede kann die Kontur eines ‚medialen Manierismus' so exponiert werden: Manierismus läßt sich definieren durch die Abgrenzung von bloß formaler Selbstreferentialität im Zeichengebrauch oder der bloß formalen Entwicklung von Meta-Zeichen-Modellen. Manierismus ist eine inhaltliche Konzeption und artikuliert eine Vision, ein spezifisches Interesse. Die Zeichen des Manierismus zielen auf Deformation und Dekonstruktion gefügter Ordnungen, die sich durch ein Übermaß an harmonikalen Kategorien (klassizistische Symmetrie etc) auszeichnen. Es gibt keine einheitliche manieristische Doktrin, gehört doch zur Begriffsbestimmung des Manierismus die ‚maniera', die individuelle Handschrift und Sichtweise. Formal fallen Verdrehungen, Überdrehtheiten, Radikalisierungen und Eigenwilligkeiten auf. Weiter gehören zu den manieristischen Repertoires Wiederholungen, Zitationen, Steigerungen und Zerstörungen bereits entwickelter Form-Konzepte.

Die Kunst der Moderne ist, durch die Schübe der Individualisierung, wohl insgesamt als manieristisch zu kennzeichnen. Das gilt selbst noch für die utopischen Verwerfungen des Subjektivismus. Auch die Wiederherstellung beziehungsweise Neugewinnung objektiver Ordnungen ist letztlich ein Durchgangs-

medium für subjektiv sich setzende Beobachtungen. Metasprachliche Bezüge dominieren, sind aber nur verständlich, wenn sie zeichentheoretisch nicht von ihren vitalen, oft dunklen Energiepotentialen abgetrennt werden.

Manierismus ist nicht nur ein Habitus oder ein psychosoziales Ausdrucksprofil, sondern auch eine Handlungscharakteristik. Er ist weniger ein Stil als vielmehr eine Reflexionsfigur, weniger eine Appropriation von Traditionen als eine antizipierende Konstruktion. Er artikuliert seine Utopie in Gestalt von Verwerfungen und Zersetzungen, bezieht diese aber durchaus auf eine offene Dynamik der Kultur- und Naturentwicklung. Manierismus ist das geschärfte Bewußtsein einer Krise und erzwingt epochale Selbstrelativierungen. Individuelle Sprechweisen (damit sind hier auch visuelle Ausdrücke gemeint) dekonstruieren frühere Bildformen, um noch nicht faßbare Energien zu kanalisieren. Die historisch zugänglichen und ästhetisch aufgearbeiteten Manierismen belegen deren Widerspruchsfähigkeit gegen geschlossene Doktrinen und Systeme. Auf ihrer Hintergrundsfolie die avancierten und kulturell bedeutsamen Medienproduktionen der Gegenwart zu untersuchen, verrät nicht nur eine nützliche Nähe von Manierismus und Postmoderne, sondern drückt ein Ungenügen gegenüber der aktuellen Kunst-, Theorie- und Ästhetikdiskussion aus.

Wie sieht die Kontur solcher Thematik im Feld der ‚Medienmanierismen' aus? Zu überlegen wäre fürderhin, wie das Verunsicherungspotential der Manierismen für eine kommunikative Neubewertung der Künste genutzt, wie die aktuelle elektronische Medienproduktion im Spannungsfeld wachsender fundamentalistischer Ordnungssuggestionen, routinierter Indifferenz der Kulturgesellschaft und den Praxen sich radikalisierender Dekonstruktion vorangebracht werden könnte. Die künstlerische und ästhetische Konzeption des Manierismus könnte antifundamentalistische Energien auch im politischen und sozialen Kontext entfalten. Damit gewänne Kunst wieder eine kommunikative Funktion, die sie – mehr oder minder fahrlässig, mehr oder minder freiwillig – an die mediatisierte Massenkommunikation abgetreten hat.

Konzepte des Manierismus könnten als Lockerungstraining, Entlüftungsästhetik, Entlastungsstrategien benutzt werden. Wenn notwendigerweise alle künstlerischen Konzeptionen sich auf der Bühne des Manierismus zu bewähren haben, dann könnte die Perspektive einer wieder kommunikativen Entwicklung der Künste in einer poetischen, semiotischen, medial-strategischen Neubestimmung einer wirklich zeitgemäßen Konzeption des Künstlers wohl weniger als eines Autors denn vielmehr als eines Produzenten medialer Kommunikationskonstrukte bestehen. Wobei jeweils nur von Fall zu Fall zu klären sein wird, wieweit Praxen und Werke der Kunst kommunikativ im üblichen Sinne wirken können oder nicht vielmehr ihre Radikalität als Ausbildung von kontextuellen Artefakten aus sich heraus nur in singulärer Weise bewähren können. Globale Theorien der Kommunikation – aber auch auch pauschale Modelle von Wahrnehmung – jedenfalls rechnen in keiner Weise zum medienmanieristisch gestützten Dispositiv der Künste und ihren Diskursen, auch nicht in ihren systemtheoretischen Varianten.

4.3 Mediale Kommunikation und das strategische Design von Zeichen: Zu avancierten (extraterrestrisch orientierten, futurologischen) Referenzproblemen und Darstellungsabsichten, die für das Überleben der Menschheit nicht gleichgültig sind

Jedes Bild inkorporiert drei Ordnungen: eine visuelle, eine textliche oder textuelle und eine kontextuelle. Die ersten beiden beziehen sich in qualitativ unterschiedlichen Formen auf Ideen und Bedeutungen. Die kontextuelle Ordnung wiederum ist in zahlreiche Aspekte und Schichten gegliedert. Wissen wird an Bilder herangetragen. Je nach Vorwissen ändert sich eine Bildaussage. Im Extremfall wird sie durch kulturelle Codierung eindeutig verständlich oder, wenn jegliche solche Codierung fehlt, vollkommen unentzifferbar. Von den Konnotationen, die jede Bildwirkung durch verschiedene Schematismen von Erwartungen und gefühlsmäßigen Einstimmungen verfärben, war schon mehrfach die Rede. Die Konnotationen ‚laufen' auf der Seite der Bildordnung wie der Betrachtung ‚stetig mit'. Je nach Kontext – maschinensprachlich: Laufumgebung – verändern sich die Zeichen und Zeichenketten. Das kann die inkorporierten Ideen verstärken, abschwächen, verzerren oder gar verstellen. Die textlichen und visuellen Register der Verzeichnung von Ideen sind dadurch natürlich nicht unbetroffen. Veränderte Kontexte sind nicht einfach externe Regulierungen, die nur die Aneignung, Dechiffrierung oder Interpretation betreffen. Merkwürdigerweise und schwer erklärbar erscheinen sie im Bild und verändern seine Erscheinung und seine Zeichen.

Diese Beobachtung kann aber auch als eine Frage gestellt werden, wie Bilder eingerichtet sein müssen, damit eine erwünschte Anverwandlung durch wandelbare Laufumgebungen kommunikativ tatsächlich funktioniert. Die Einrichtung polyvalenter Interpretanten – die kommunikative Funktion des Zeichens selbst – funktioniert in der Kunst automatisch, was nicht selten mit Widerwillen zur Kenntnis genommen wird. Diese Polyvalenz wider Willen ist geradezu ein Definitionsmerkmal von Kunst. Sie gehört zum Medium der Kunst als eine Bedingung ihrer Leistungsfähigkeit, zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Interpretationsgehalte und Zugangsweisen zu schaffen, was eben nicht möglich wäre, wenn die Aspektveränderung der Interpretation nicht auf einem anderen Gehalt beruhte. Für Kunst – nur ein Teil des gesamten visuellen Systems und für einen nicht kunstselig verstellten Blick bei weitem auch nicht der wichtigste davon – ist eine hohe Komplexität oder ein Überschuß kennzeichnend, der es späteren Zeiten erlaubt, in früheren Bildern, im Extremfall auch solchen, die gar nicht als Kunst geschaffen und nun dennoch als solche rezipiert werden, etwas neues und anderes zu sehen als es in der Entstehungszeit möglich gewesen ist. Das beruht nicht allein auf einem Wechsel in der Wertschätzung, denn das setzt eine bruchlose Tradition der Rezeption voraus. Das ist gerade bei El Greco und für den Manierismus keineswegs der Fall gewesen. Die bahnbrechenden Studien von Hocke und Hauser beruhen kei-

neswegs in erster Linie auf einem Korpus der Überlieferung, sondern – bei Hocke – auf einer intimen Kenntnis radikaler zeitgenössischer Kunstrichtungen und – bei Hauser – auf dem Durchspielen der an Film und Kinematographie erworbenen Stilbegriffe in einem historisch noch unentdeckten Feld.[54]

Diese Rückprojektion, die nicht nur einen vernachlässigten, partiell verfemten Stil in erstmals angemessenen Kategorien beschrieb, sondern deren Verwurzelung in der Moderne in einem dazu analogen, aber frühgeschichtlich erscheinenden Modell als stichhaltige zu entdecken vermochte, hat sich als entscheidend für einen entwickelten Formbegriff herausgestellt. Expliziert wurden ihm folgend die eigenen, verdeckten Implikationen der damaligen Bildform. Hauser hat am Stil des Manierismus entlang eine Theorie der modernen Kunst geschrieben, die nicht nur als eine entstehungsgeschichtlich funktionierende Kategorienlehre dienen kann, sondern – aus dem Geist der technisch fortgeschrittenen Bildmedien wie Photographie und Film – bestimmte ihrer ästhetischen Eigenheiten als durch Malerei und Skulptur vorbereitete entdeckt. Diese Kontinuität von traditionellen und neuen technischen Medien auf der Ebene bestimmter Bilddramaturgien, visueller Einfälle und formaler Raffinessen zeigt deutlich, daß die mediale Leistung der Kunst nicht an der Materialität der Gerätschaften zu messen ist, mit denen sie produziert wird, sondern aus den Errungenschaften der Bildorganisation selbst zu verstehen.

Die Bilder können zuweilen selber als Apparate betrachtet werden, die kontextuelle Variationen sichern. Die Kontexte werden nicht in einer allgemeinen Kulturgeschichte oder Lebenswelt geschaffen und anschließend auf Bilder übertragen, sondern sind in diesen selbst anwesend – und zwar nicht nur als Bedingung der Möglichkeit von Aktualisierungen nach außen, sondern als Inkorporation dieser selbst. Deshalb kann Kunst als Medium der Kommunikation betrachtet werden, die durch die und als Bilder selbst und nicht erst durch ihre übermittelnde Übersetzung in verbalisierte Gehalte oder Gesten bedeutet und mitteilt. Diese Leistung mündet in eine spezifische ‚Sprachlichkeit', ist aber keineswegs unvergleichlich oder der Kunst vorbehalten. Im Gegenteil: An ihrer Sonderheit kann bloß besonders gut deutlich gemacht werden, was allen kommunikativen Prozessen zugrunde liegt, die über Bild-Zeichenketten operieren. Man kann also das Register der Bilder wechseln und dieses Problem als leitende Perspektive auf ganz andere Zeichenketten anwenden Das soll nun durch Betrachtung einiger Probleme von Zeichenketten geschehen, die nicht nur auf strikte Kommunizierbarkeit von Sachverhalten ausgerichtet sind – was von der Kunst zu behaupten ein Mißverständnis wäre, das nicht nur den Zugang zu Kunstwerken, sondern den zum Medium Kunst generell verstellt –, sondern die auf kommunikationstheoretischen Überlegungen, der Rationalisie-

[54] Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur, durchg. und erw. Ausg., hrsg. von Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg 1987; Arnold Hauser, Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, München 1964.

rung und Sicherung der Übermittlung der Mitteilungen beruhen, und die ausschließlich aus dieser Intention heraus entwickelt worden sind.

Damit ist – mit dem Interesse, das Feld der visuellen Kommunikation in verschiedene Fluchtlinien und Pole hinein zu verlängern – ein größtmöglicher Gegensatz erreicht zu den Absichten von Künstlern, die, auch und gerade dann, wenn sie bewegen wollen, keineswegs kommunikativer Art sind oder Mitteilungsinteressen entspringen. Kunst verkörpert nicht Kommunikationsabsichten, auch wenn sie bestimmte kommunikative Vorgänge keineswegs negiert. Was Künstler bis zum Werk bringt, ist die Dringlichkeit, etwas zu tun, folgt also der Logik der Entschiedenheit. Was ins Werk einschießt, ist jedoch wesentlich mehr, da der Herausbildungsprozeß der Entschiedenheit ja alle Differenzen in jedem Moment der Realisierung eines Prozesses enthält, wie zur Gänze bereits Cézanne entwickelt hat. Genealogisch sind die Stofflichkeiten der Künstler selektiv und reduktiv, geltungslogisch ist kein Werk darauf zu beschränken oder dadurch ausschließlich zu verstehen.

Es gibt jedoch Bilder oder Bildregister, in denen die visuellen Zeichen nichts anderes sind als inkorporierte Abhandlungen von Kommunikationsproblemen. Alle Anstrengungen münden in eine möglichst sich selbst erklärende Darstellung, eine unmittelbar zugängliche Repräsentation. Ein besonders spektakuläres, zugleich etwas absonderliches und lehrreiches Register dafür sind diejenigen Zeichenketten, die kommunikativ auf möglichst große Distanzen und nahezu unzugängliche Territorien gerichtet sind – räumlich an extraterrestrische Intelligenz, zeitlich an eine ferne Zukunft. Die einschlägigen Beispiele sind in der angewandten Semiotik aufgearbeitet worden.[55] Auch hier ist eine der zentralen Fragen, wie Bilder kommunizieren. In diesem Sprachgebrauch – und für den Rest dieses Kapitels – müssen ‚Bilder' jeglicher Konnotationen von ‚Kunst' entkleidet werden und sind nur als Spezialfall von Information zu denken. Es geht also um eine visuelle Präsenz, die informationell beabsichtigte Zeichen immer dann annehmen, wenn sie für tauglicher gehalten werden, diese Informationen zu übermitteln, als Texte.

Es geht um die Eigenheiten der Sprache der Bilder in exakt dem Sinne, in dem man bestimmte Sprachen für bestimmte Mitteilungen zu Rate zieht und andere, wenigstens für den Moment, eben nicht. Der Extremfall dient hier der Verdeutlichung der immer schon bestehenden, meist aber durch eine kulturelle Mechanik entschärften Probleme, die automatisch und nicht reflexiv variabel macht, was, wenn außerhalb dieser Mechanik konzeptuell geplant werden muß, präventiv einzurichten ist. Für einen solchen Extremfall ist eine US-amerikanische Kommission eingesetzt worden. Sie hatte verschiedenes zu studieren, was die Sicherung der Zukunft anbetrifft. Kernstück: eine die Halbwertzeit von Jod

[55] Ich stütze mich – für die Markierung der Ausgangslage – im folgenden auf die Darlegungen und Argumentationen in: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984.

119, eines normalen nuklearen Müllproduktes, berücksichtigende Mitteilung an künftige Generationen über Lagerungsorte und Gefährlichkeit von radioaktivem Abfall. Immerhin ist zu beachten, daß dieses Produkt 15 Millionen Jahre lang verseucht ist und abstrahlt. Jährlich werden in unserer Zivilisation Tonnen dieses Mülls produziert. Da diese Mengen nicht ins All geschossen werden können, kommt man bald auf die Idee, das Material zu vergraben. Das ist ein technisches Problem. Und ein kommunikatives: Man muß die Lagerstätten bezeichnen, sie warten und unterhalten, vor allem aber ihre Gefährlichkeit protokollieren und künftigen Generationen mitteilen – und zwar, denkt man an die Dauer der Verseuchung, nicht eben wenigen. Ein zweites Feld, in dem seit den fünfziger Jahren vergleichbare Überlegungen angestellt und Experimente initiiert worden sind, ist das einer Kommunikation mit Außerirdischen, mindestens Adressierung mittels Botschaften an extraterrestrische Intelligenzen, andere mögliche intelligente Wesen und Welten.

Die beiden Beispiele liegen auf derselben Ebene, sind im Grunde Varianten eines und desselben Problems: nämlich das der Formulierung von Mitteilungen an Unbekannte. Daß diesen Intelligenz unterstellt wird, ist offensichtlich gut motiviert, aber ebenso offensichtlich auch bereits ein Rettungsanker für die entscheidenden Probleme, die nur Sinn machen und nur lösbar sind, wenn eine Gleichförmigkeit zwischen uns und den Unbekannten hergestellt wird, die qualitative Divergenz und Zerrissenheit verhindert. Dafür steht das Zauberwort ‚Intelligenz', weil sich einigermaßen gut begründen läßt, daß Intelligenzen untereinander nicht exklusive kontrafaktische Ontologien oder Epistemologien haben, sondern allenfalls Differenzen vor dem Hintergrund einer Fähigkeit des Verstehens, das heißt einer minimalen Kohärenz oder Teilhabe an Austauschprozessen. Alles weitere ist dann nur noch ein Problem der Übersetzung. Zwar gibt es gravierende Probleme der Übersetzung, aber immerhin indiziert ‚Übersetzung', daß es nicht um radikal getrennte Universen und singuläre Welten geht.

4.3.1 Parameter ‚Raum'

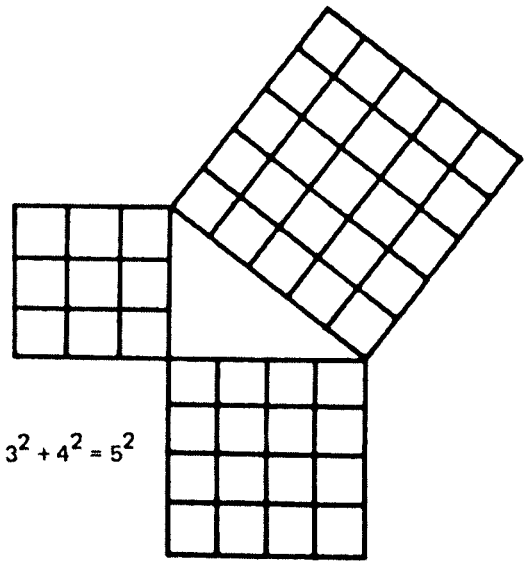
Parallel zur ‚bemannten' Raumfahrt und zu den neuen Möglichkeiten der in weite Räume des Universums ausgedehnten Tele-Technologie – Zeuge eines allgemeinen Zuwachses an Ausdehnungskapazitäten der menschlichen Gattung und wesentlicher Indikator für die Umwandlung des physikalischen Raums in kommunikationstechnologisch regulierte Medio-Sphären – sind seit den fünfziger Jahren auch die semiotisch basierten Versuche einer Adressierung menschheitsgeschichtlich relevanter Fakten an ‚intelligente' extraterrestrische Wesen forciert worden. Zwar sind wir selber so intelligent, daß wir wissen, daß Intelligenz nicht so aussehen muß, wie wir das gewohnt sind, und daß ein anderes Interface- oder Verpackungs-Design dafür möglich ist, aber wir gehen unbeirrt von einer Konstante der Intelligenz, einer strukturellen Identität hinter allen morphologischen Verschiedenheiten aus, nämlich der Auffassung, daß

Intelligenz immer mit Verstehen zu tun hat und daß deshalb Verstehen jeglicher Intelligenz möglich sein muß und daß Intelligenzen hierin ein naturgeschichtliches Fundament und Forum für unablässigen Austausch und Ausgleich der allfälligen evolutionären Niveau-Unterschiede haben.

Einige Beispiele der Konkretisierung dieser Anstrengungen, deren kommunikativen Ertrag man sich sogleich auch als gerichtet an eine ferne terrestrische Zukunft denken mag. Lehrstücke beginnen am besten mit der radikalsten Ausformung ihrer Konsequenzen. Also beginnen wir zeitlich später, um dann den Blick zurückzuwenden. Am 23. September 1981 ist die Euphorie der sechziger und siebziger Jahre im Grunde begraben worden. Die Erklärung dafür ist ganz banal: Man hat die Geduld verloren. Über Associated Press hat die US-amerikanische Regierung ein Kommuniqué, gerichtet an die Außerirdischen, veröffentlicht. Darin heißt es: „Falls es irgendwo in der Weite des Weltraums eine Zivilisation gibt, haben diese Außerirdischen bis morgen abend Zeit, sich in den Vereinigten Staaten zu melden."[56] Dem Vernehmen nach hat sich niemand gemeldet. Daraufhin sind etliche der aufwendig ausgerüsteten Radar-Installationen abgebaut worden. Was aber ist zu Beginn erwartet worden im Hinblick auf die Art und Weise, wie sich die Angesprochenen sollten auf etwas ihnen Mitgeteiltes beziehen können? Es erweist sich angesichts selbst solch pauschalen Fragens ein durchgängiges Verdachtsmoment als unabweisbar: Solche Aufforderungen sind verklausierte Hoffnungen, die wiederum aus Angst gespeist sind, von einer abgestuften anthropologischen Selbsteinschätzung, einer erzwungenen Selbstdegradierung menschlicher Intelligenz ausgehen zu müssen.

Das Problem der Berechenbarkeit, das sich nach außen als zu vermittelndes Kommunikationsgut darstellt, meint im Grunde die umgekehrte Richtung: daß Mitteilung wie Schweigen der Extraterrestrischen immer einzig deren Überlegenheit bedeuten, weil ihre Vermögen so viel weiter entwickelt sind, daß wir eine Bezugnahme, egal wie sie beschaffen ist, gar nicht bemerken können. Die Auffassung solcher Berechenbarkeit, die gegenstandslos geworden ist, bestätigt sich im vorliegenden Arrangement in jedem Falle, ist also ein sicheres Ereignis. Daß solche Unternehmungen also nur Derivate des Verdachts sind, daß uns unermeßlich weit überlegene außerirdische Intelligenzen seit langem genauestens beobachten, alles über uns wissen und sich eben gerade deshalb nicht bei uns melden, weil unsere rudimentäre Intelligenz wenig einladend ist für wirk-

[56] Depesche der Nachrichtenagentur ‚Associated Press' vom 23. September 1981; vgl. zum philosophischen Horizont des Themas: Hans Blumenberg, Die Vollzähligkeit der Sterne, Frankfurt a. M. 1997; zum evolutionstheoretischen, apparativ-logistischen und semiotisch-codetheoretischen Teil außerdem: Stanislaw Lem, Die Technologiefalle. Essays, Frankfurt a. M. 2000, bes. S. 90 ff., 145 ff.; zu kursorisch seit den 1970er Jahren immer wieder auftauchenden Berichten über den ‚großen Lauschangriff auf die außerirdischen Intelligenzen', z. B. zum Projekt SETI (Search for Extraterrestrial Intelligence) der USA vgl. – neben anderen – die Zeitungsberichte in ‚Süddeutsche Zeitung', 22. Januar 1998, S. 12, oder in ‚Kölner Stadt-Anzeiger', 24. April 1998, S. 18.



Ikonische Darstellung des Pythagoreischen Lehrsatzes (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen: Stauffenburg 1984, S. 199)

lich kluge und zivilisierte Wesen, ist nicht allein ein filmisch und literarisch oft verwerteter, stehender Topos, sondern könnte auch den Fokus bilden einer noch zu schreibenden Geschichte der Angst in der modernen Zivilisation, die auch eine Geschichte der Selbsteliminierung ist, Figurationszwang des Phantasmas von der Rückkehr aller nur erdenklichen Verdrängungen, besonders derjenigen der Vernichtung der Sorgen.

Zurück zum technischen Arrangement, zur Beschaffenheit der Kerninformationen und zur Fokussierung auf die jeder möglichen Weise von Intelligenz nachvollziehbaren Einsichten. Einen Kern des supponierten universalen Erkenntnisgutes bilden mathematische Gesetze, von denen man mit gutem Recht annehmen darf, daß sie universal gelten und nicht an die Konstruktionseigenheiten des menschlichen Gehirns gebunden sind. Die ikonische, diagrammatische Visualisierung des Satzes des Pythagoras allerdings fügt der symbolischen Codierung der Formeln etwas hinzu. Man mag das als Abstraktionsschritt oder Verdeutlichung werten. Zu entscheiden ist das nicht, weil wir über einen externen Blickpunkt nicht verfügen. Aber auch unsere symbolische Codierung des mathematischen Sachverhalts ist keineswegs ‚elementarer' als die ikonisch visualisierte. Sie folgt einfach einer anderen Konvention und wird vor allem favorisiert in Berufskreisen, denen die symbolische Notation als die ‚eigentliche' oder ‚echtere' gilt. Aber das sind transitorische Setzungen. Die

Symbolnotation ist nämlich ebenfalls eine Sprache, die außerhalb ihrer Geschichte oder der sie verwendenden Lebensformen nicht verständlich ist. Chiffren und ikonische Figürlichkeit bilden keine starre Opposition, sondern eine Asymptote und konvergieren auf einen gemeinsamen Punkt hin.

Derselbe Sachverhalt wird, um den Spielraum für intelligente Reaktionen möglichst groß zu halten, auf zwei verschiedene Weisen ausgedrückt. Welcher der Vorschläge besser funktioniert, ist eine ausschließlich pragmatische Frage, die zu entscheiden prinzipiell unmöglich ist – eine eigentliche Aporie also –, weil sie beantworten zu können bedeutete, über die Reaktion des Adressaten Bescheid zu wissen. Das würde aber den gesamten Aufwand erübrigen: Man wäre schon in Kontakt mit denen, die ja erst erreicht werden sollen. Abstrakt läßt sich nicht darüber entscheiden. Man kann allerdings feststellen, daß die sogenannte ikonische Darstellung als Aufriß gelesen werden kann. Sie hat auch abstraktive Qualitäten. Ein intelligentes Wesen, das zur Decodierung des Sachverhalts eingeladen ist, muß mit den uns bekannten drei Dimensionen vertraut sein. Auch der Unterschied zwischen zweidimensionaler Zeichnung und dreidimensionalem Raum muß in einer anderen als der unseren Welt doch unserer Wirklichkeit analog, wenn nicht gar homolog sein. Man kann sich weitere Voraussetzungen denken, die alle darauf hinauslaufen, daß Zeichen von Kontexten abhängen und durch diese bestimmt sind und daß üblicherweise die Dechiffrierungskompetenz vom Wissen und nicht vom Sehen in einem unkonturierten Feld abhängt. Physiologische – Sehorgane – und kulturelle Determinanten – Zeichengebrauch als solcher – bilden Determinanten jedes interpretierenden Entschlüsselns. Vorerst erhärtet sich nur die Vermutung, daß die Wahrscheinlichkeit größer ist, daß die ikonische Darstellung graduell besser verstanden wird als die Chiffrencodierung. Dennoch beruht auch die figürliche Darstellung auf Abzählbarkeit, Addition und Umsetzung einer serialisierten Darstellung von Quadraten in eine Vorstellung von Fläche – Summenbildung –, die außerdem noch bezogen ist auf das Seitenverhältnis und die Proportionsgesetze des Dreiecks. Anschaulichkeit von Formeln als formale Anschauung – das setzt spezifische zivilisationstechnische Leistungen voraus, die nicht im selben Ausmaß generalisiert gelten können wie das durch mathematische Formeln Bezeichnete. Man verliert sich hier in Spekulationen, die wohl nur aufgelöst werden in einem pragmatischen Optimismus, die Mathematik müsse deshalb ein universales Gesetz sein, weil sie, in welcher technischen Codierung auch immer, das Wesen des Kosmos inkorporiert, weil sie also dargestelltes Gesetz nur sein kann kraft der Tatsche, daß dieser Darstellung eben das Gesetz selber identisch zugrunde liegt – nicht als Zeichensystem, sondern als zeichenvariabler Sachverhalt, in Dualität von Zeichen und Bezeichnetem mit klarem Vorrang von letzterem.

4.3.2 Zeit-Kalkül

Die Begründung der Wahl von Codes für das, was an Außerirdische adressiert wird, vollzieht sich immer auf äußerst schwankendem Boden. Die Komplexität mag gegenüber dem Problem der Adressierung von Botschaften aus der Gegenwart in die Zukunft wesentlich größer sein, an letzterem lassen sich im Prinzip dieselben Probleme darstellen, was den Vorteil hat, ‚Intelligenz' in der Evolutionsgeschichte eines bestimmten Wesens zu modellieren und so radikal kontext-externe Übersetzungsschwierigkeiten zu vermeiden. Innerhalb einer Gattung Identität über Mutationen und Selektion, also als partielle Nicht-Identität, evolutionstheoretisch anzunehmen bedeutet zwar unvermeidlich, anthropologisch zu argumentieren, aber dennoch macht das hypothetisch Sinn, da aus dem Innenblick einer Gattung mindestens die Gewißheit angenommen werden darf, daß sich für die Kontur dieser Gattung nicht alles radikal ändern wird, was sie bisher ausgemacht hat – immerhin existieren zahlreiche unterschiedliche Kulturtypen gegenwärtig noch zeitgleich, auch wenn es mehr als nur eine Vermutung ist, daß eine der wesentlichen Leistungen der Moderne und besonders des 20. Jahrhunderts darin besteht, diese Differenzen in einer weltweit standardisierten Synchron-Konsum-Gesellschaft zum Verschwinden zu bringen.[57] Das Verschwinden der kulturellen Differenzen vorzudenken ist für den hier relevanten Zusammenhang gegenstandslos – man kann die Probleme hypothetisch setzen.

Wesentlichen Gewinn für die Einsicht in die Bedingungen der kommunikativen Übermittlung von Botschaften über lange Zeiträume erblickte man deshalb in nicht-intendierten Überlieferungen. Historische Beispiele sah man vor allem in Zeichen, die gar nicht als Zeichen intendiert waren, sondern Relikte darstellen. Relikte sind zugleich Residuen an Zeichensetzungen, die eine Art Substrat von artikulierten Bedeutungen darstellen. So wie Atommülldeponien dereinst als bewußt artikulierte und indizierte Relikte wahrgenommen werden sollen, so bilden die Zeichen, die aus nicht-beabsichtigen Relikten entstanden sind, eine Kategorie von Zeichenmaterial, auf das zurückgegriffen werden kann für bewußte, kontextexterne Interpretationen. Von Menschen hergestellte Sachverhalte, die nicht als Zeichen beabsichtigt worden sind, erhalten für später lebende Menschen, sofern sie sich dafür interessieren, unvermeidlicherweise Zeichencharakter, weil etwas über die vergangenen Zustände ermittelt oder gesagt wird. Solche ‚Anzeichen' gehören zur Klasse der Symptome, für die einzig eine viable, also sich bewährende Erfahrung der Diagnose einen objektivierbaren Gehalt formuliert. Für sie gibt es keine feststehenden Referenzen und erst recht keine Möglichkeit, hinter der Wirksamkeit des Signifikanten auf ein ontologisches Fundament von Selbsterklärung zurückzugreifen.

---

[57] Die radikalsten Diagnosen dazu stammen immer noch von Pier Paolo Pasolini. Er redet wiederholt und insistent vom ‚anthropologischen Genozid'; vgl. Pier Paolo Pasolini, Scritti Corsari, Milano 1975; ders. Lettere Luterane, Torino 1976.

Diese Anzeichen sind natürlich keine Klasse von Zeichen, die nur zum Bereich der Kultur gehören. Man findet sie genauso in der Geologie. Der gemeinsame Bezug ist das Modell von Schichtungen, Ablagerungen, Relikten. Anzeichen in der Semiotik verweisen also automatisch auf Deponien oder unbeabsichtigte Archive. Zeichen, die nicht nur Botschaften enthalten, sondern etwas über Lebensformen früherer Kulturen aussagen, also in einem normalen archäologischen Prozeß zu Dispositiven zusammengefügt werden, bezeichnet man als ‚Überreste'.

Die Anverwandlung dieser Relikte beruht auf Überlieferungen, durch welche die Zeichen stetig angereichert werden – und dies auch dann, wenn konträre Deutungen vorgenommen, also frühere Zeichengebungen relativiert oder gar zurückgewiesen werden. Das reduziert aber den Zeichengehalt nicht, sondern reichert ihn weiter an.[58] Andere klassifikatorische Nuancen seien hier nur deshalb erwähnt, weil sie, unabhängig von ihrer meta-theoretischen Legitimation, in den hier verhandelten Phänomenen eine Rolle spielen. Überlieferungen von Zeichen, die als beabsichtigte Adressierungen zeitgeschichtlich unternommen worden sind – gerichtet an Götter oder Menschen – und die ihre zeitgenössische Evidenz im historischen Prozeß verloren haben, bezeichnet man aus späterer Sicht als Quellen. Von Anzeichen, Überresten, Relikten und Quellen sind die eigentlichen Mitteilungen dadurch unterschieden, daß sie hochstufig beabsichtigt sind und daß ein Code im Hinblick auf einen Adressaten so gewählt worden ist, daß mindestens der theoretischen Möglichkeit nach dieser Adressat auf den Code und die Botschaft modifizierend rückwirken kann. Adressierungen an Spätere, Nachgeborene gehören auch zu dieser Kategorie, weil die Absicht, verstanden zu werden, dafür entscheidend ist. Auch wenn die Rückwirkung des Adressaten aus offensichtlichen Gründen aktual noch nicht einbezogen werden kann, ist sie im Prinzip intendiert und als noch nicht ausgefüllte Stelle in den Kommunikationsprozeß einbezogen.

Zum Beispiel gibt es im 7. Jahrhundert v. Chr. einen König von Assyrien, der in Keilschrift auf Tafeln an öffentlichen Gebäuden in Ninive bestimmte Darstellungen seiner Taten und der damaligen Kultur hat einmauern lassen. Sicheres Indiz für die Unterscheidung von Quelle und eigentlich intendierter Mitteilung ist, daß auf diesen Tafeln auch die Intention referiert und der Sinn des Unternehmens explizit begründet und nicht einfach unterstellt wird. Die Rechtfertigung dieser Unternehmung lautet so: „Ich ließ Denkmäler aus Bronze, Lapislazuli, Alabaster und weißem Kalkstein machen. Ich hinterlegte sie in den Fundamenten und ließ sie dort für künftige Zeiten."[59] Bedingung der

[58] Aktuell diskutiertes Beispiel dafür ist die Behauptung, das untergegangene, mythisch überlieferte Atlantis sei nichts anderes als die im Trojanischen Krieg zerstörte Region um Troja; vgl. Titelgeschichte zu Atlantis, Spiegel, Januar 1999.

[59] Asarhaddon, König von Assyrien, zitiert nach Roland Posner, Mitteilungen an die ferne Zukunft. Hintergrund, Anlaß, Problemstellung und Resultate einer Umfrage,

Möglichkeit solcher Unternehmung – die für diese das wesentliche Beispiel bezeugt – ist die Königspriesterschaft, die mythische Vereinigung des stärksten Jägers mit dem obersten Priester und die Nobilitierung der absoluten Herrschaft über Raum und Zeit durch den ‚hieros gamos', die mythische Vereinigung des Pharaos mit der in der obersten Priesterin inkorporierten Göttin.[60]

Offensichtlich inspiriert durch solche Beispiele, in denen eindeutig Bezug auf die Zukunft genommen wird, Zukunft als Kategorie intentionaler Kommunikation auch reflexiv existiert, sind seit den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Versuche unternommen worden, nicht nur mit Extraterrestrischen in direkten Kontakt zu treten, sondern diesen oder auch den nachgeschichtlichen, mutierten Nachfahren, virtuell also allen Bewohnern intelligenter Welten Selbstdarstellungen unserer Kultur zu hinterlassen. Diese Selbstdarstellungen setzen nicht nur archivalische Sammlungen wesentlichster kultureller Leistungen voraus, die auf möglichst dauerhaften Datenträgern an möglichst sicheren Orten aufbewahrt werden[61], sondern stellen, wegen der dramatisch zugespitzten Auswahlbedingungen, deren höchsten Selektionszustand dar. Schon die darin wirkenden Wertigkeiten sind ein Dokument für die Prozesse, die die Errungenschaften unserer Kultur in vertikale, hierarchische Systeme transportieren und sich für deren Spitze auf den allgemeinen Konsens über das akzeptiert Wertvollste abstützen. Dieser symbolpolitische Ernstfall adressiert sich an die Phase nach dem Ende der bisher bekannten Geschichte. Man will, daß auch nach dem Verschwinden der bisher bekannten Gattung Mensch etwas bleibt, was von Glanz und Anstrengung dieser Spezies Zeugnis abzulegen vermag.

Kulturelle Archive erhalten dadurch ihre Evidenz. Sie sind Zustände hochentwickelter Potentialität, die sich in Realität transformiert durch die aberwitzige dramaturgische Wendung zum Schlimmsten. Diese beiden Pole machen die Wahrheit der Archive aus. Diese Wendung rechnet gar nicht mit einer Aktualisierung. Ihre Geltung rechtfertigt sich für sie bereits dadurch, daß prinzipiell Auskunft gegeben werden könnte, wenn sich denn ein Interesse auf die Leistungen und auch, sofern Archiv und ausgewählte Botschaften erhalten und

---

in: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 195–228, hier S. 198.

[60] Zu den religionsphilosophischen und zivilisatorischen Bedingungen und Konsequenzen dieser Konstruktion vgl. Lewis Mumford, Die Stadt. Geschichte und Ausblick, München 1979; ders., Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht, Wien 1974; Mircea Eliade (Hrsg.), Geschichte der religiösen Ideen, Bd. 1: Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis, Freiburg/Basel/Wien, 1978, S. 63–112.

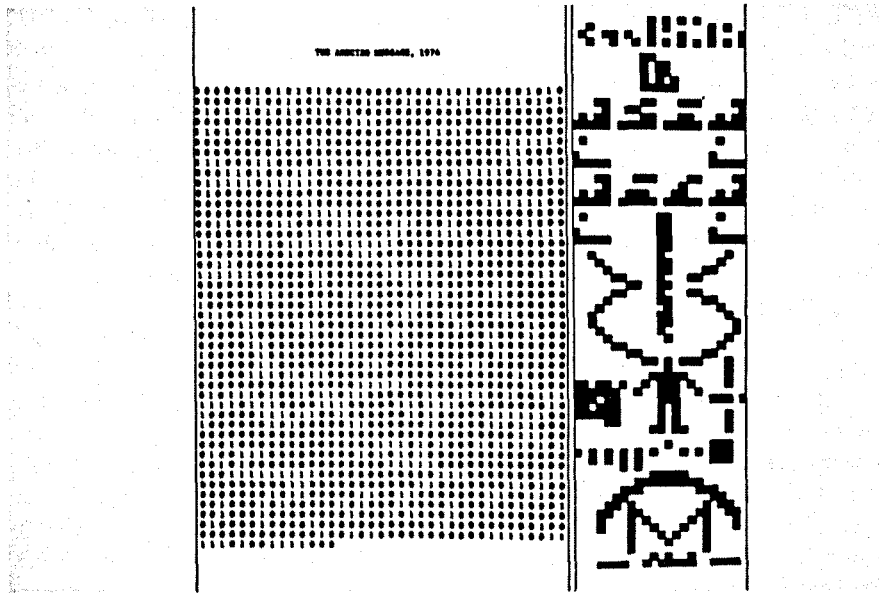
[61] Vgl. zur deutschen Kultur die Erörterung des zentralen Depots, des sogenannten Oberrieder ‚Kulturstollens', im Vergleich mit anderen Instrumenten der Kulturbewahrung oder auch -vernichtung: Stephan Krass, Alexandria–London und zurück. Via Oberried, Bukarest, Paris. Kleine Exkursion für Bibliothekare, Brandstifter und Bunkerspezialisten, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.) Transitorische Turbulenzen 1. Konstruktion des Erinnerns, Kunstforum International, Bd. 127, Köln 1994, S. 126 ff.

aufeinander bezogen bleiben, die Selektionskriterien richtet. Der vorab angestrebte Zustand der Residuen macht aus den Symbolsystemen selber eine Residualkategorie. Im Gefüge einer Theorie der Werte entspricht die Residualkategorie aber immer der Kategorie des Mülls[62]. Auch hier ist bemerkenswert der intime Zusammenhang zwischen der semiotischen Indikation der kulturellen Symbole und der physikalischen Seite der Archive und Depots, in denen Materialitäten immer durch Residualkategorien beschrieben bleiben. Der Mechanismus der Selektion ist natürlich ideologisch und arbiträr. Interessant ist aber, daß der Prozeß der Valorisierung, auf dem jede Auswahl aus kulturellen Leistungen beruht, selber im Zustand reiner Potentialiät verbleibt und in ein lang andauerndes, für menschliches Zeitempfinden unvorstellbares Warten gezwungen ist. Stillegung der Zeit, Willkürlichkeit der ausgewählten Werke, Suspens der Valorisierung – all dies erscheint hier in expliziter Formulierung dessen, was Abfall, definiert als Materie am falschen Ort, implizit durch Nicht-Wahrgenommenwerden immer schon ist, nämlich wertlos, unsichtbar, neutralisiert. Diese Phase der Wertlosigkeit ist als Residuum aller Wertkategorien die Bedingung der Möglichkeit von Umwertungsprozessen, deren logische Eigenheiten hier nicht weiter zu verfolgen sind.

4.3.3 Codierungsbeispiele, universalistische Archivauffassungen – Eine ikonologische Kritik

Man hat, wieder im Hinblick auf die seit Ende der sechziger Jahre forciert erfolgreiche Raumschiffahrt, die an der Spitze aufbereiteten Archive nun auch explizit über lange Zeiträume und geographische Distanzen adressiert. Paradebeispiel werden nun die extraterrestrischen. Vielleicht dachte man, daß eine Selbstdarstellung einladender sei als nur die Aufforderung, sich bei den irdischen Intelligenzen zu melden. Dafür hat man auf die bestehenden vertikal strukturierten Archive zurückgegriffen. Denn diese haben als kulturelle Codierungen ohnehin mit einer Reihe von logistischen Problemen zu tun, die für die Adressierung über lange Zeiträume nur radikaler, aber nicht qualitativ verschieden auftauchen – das sind vor allem Haltbarkeit der Zeichenträger und indexikalische Verständlichkeit der Codes. Ein Beispiel: Die sogenannte Botschaft von Arecibo – benannt nach dem Standort in Puerto Rico – kursiert in der Fachwelt als beispielhafter, anspruchsvoller Versuch, die kulturbildenden und relevanten Symbolleistungen der Naturwissenschaft in einer für Extraterrestrische verständlichen Weise zu präsentieren. 1974 eingerichtet, wurde diese Botschaft mit der Welt damals größtem Radioteleskop ausgestrahlt. Es wurde

[62] Vgl. Michael Thompson, Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value, Oxford, 1979 (deutsch: Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten, Stuttgart, 1981); Thomas Jaspersen, Produktwahrnehmung und stilistischer Wandel, Frankfurt a. M. u. a. 1985.



Die Botschaft von Arecibo, 1974. Links: Binäre Verschlüsselung der Botschaft. Rechts: Zweidimensionale, ikonisierende Darstellung derselben Sachverhalte. In der Mitte der rechten Bildleiste bohrt sich eine Doppelhelix in den Kopf der Umrißzeichnung eines Menschen. Darunter: Darstellung des Sonnensystems mit den Planeten und weiteren essentiellen Informationen für intelligent decodierende Wesen aller Art (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen: Stauffenburg 1984, S. 200)

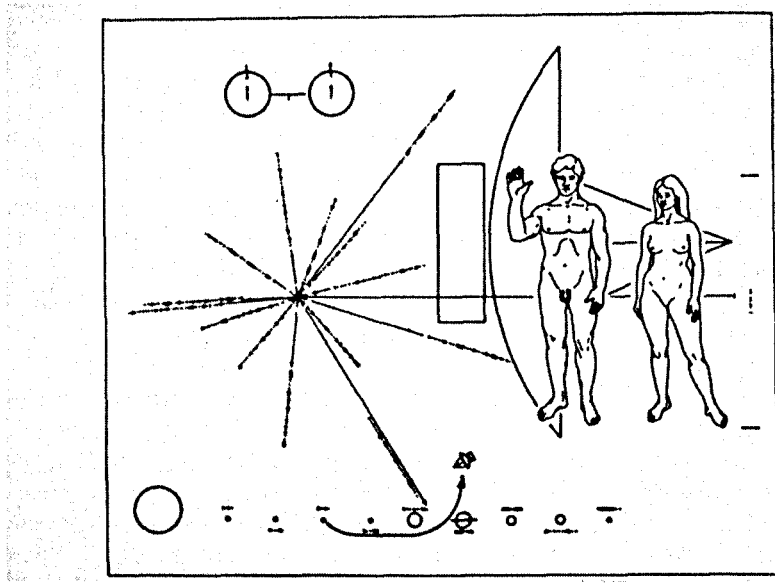
eigens für dieses Vorhaben durch Frank Drake und Carl Sagan eine Reflektorfläche eingerichtet und eine Encodierung in zwei Dimensionen entwickelt. Die schematische Darstellung des Ausgestrahlten zeigt unter anderem die Verschlüsselung des DNS-Moleküls, die auf der linken Seite als binäre Encodierung erscheint.

Linke und rechte Seite sind identisch, was den Inhalt anbetrifft, nur die Darstellung ist verschieden, links eigentlich nulldimensional in Gestalt von Ziffernketten, deren Operationen keinen physikalischen Raum einnehmen. Rechts als Anordnung von Bildern, Bildteilen und Erzählsträngen in einer schematisierten, sehr abstrahierten Figürlichkeit, eher Diagramm als ikonische Zeichnung. Man kann also die Darstellungen ineinander konvertieren und lernt so die Umformung von Zeichensystemen und damit auch, daß in dieser Kultur eine Polyvalenz von Zeichensystemen existiert. Auf der ikonisch-diagrammatischen Seite beginnt die Darstellung oben rechts. Auf der ersten Linie wird der Binärcode exemplifiziert. Man erhält also einen Schlüssel für die linke Seite. Der Code encodiert auch den Zugang zum anderen Code. In den darunter folgenden Linien stehen einzelne Zahlenkombinationen für chemische Elemente in der Periodentafel. Den Ordnungszahlen werden weiter unten figürli-

che Ausdrücke zur Seite gestellt. In dieser Kombination entsteht eine chemische Formel, welche die Bestandteile des DNS-Moleküls beschreibt. Nicht nur seine Zusammensetzung, sondern auch seine formale Anordnung wird gezeigt. Man sieht die schematisierte Doppelhelix etwa in der Mitte. Diese Doppelhelix läuft auf ein kleines Menschlein zu und in dessen Kopf zusammen. Mit der Ausrichtung der Doppelspirale auf den Kopf und die darunter folgende menschliche Gestalt intendiert man den Hinweis, daß es sich bei diesen Wesen um intelligente Wesen handelt. Der Topos der Kopfgeburt wird hier für selbsterklärend gehalten, obwohl doch die Koppelung von Denken und Kopf auf ikonographischen und epistemologischen Vorgeschichten aufruht, die kulturspezifisch und keineswegs in allen Teilen der Erde als erklärungsmächtige anerkannt sind.

Die Assoziation des ‚Kopfmäßigen' mit einer subtextuell vertikal bewerteten Anordnung der Organe des Menschen und der Auszeichnung seiner kognitiven Fähigkeiten soll also generell eine nicht an die Figuration gebundene Eigenschaft, nämlich ‚Intelligenz' indizieren – fürwahr eine Zumutung an Intelligenz. Die Selbstdarstellung eines intelligenten Geschöpfs ist eine extreme Selbststilisierung. Unter dem Schema ‚Mensch' befindet sich eine Gruppe von Flecken und Kreisen, die das Sonnensystem mit den neun, in den relativen Größenverhältnissen gezeigten Planeten darstellen. Der abgerückte, unter dem Menschen befindliche Kreis bezeichnet die Erde. Die Anordnung soll davon unterrichten, daß die Menschen auf diesem Planeten Erde leben, daß also die Erde die Heimat der Menschen ist. Die ganze Visualisierung nimmt sich so bescheiden aus, daß man sich natürlich fragen kann, ob das intelligente Wesen zur Kontaktaufnahme zu bewegen vermag. Die typisierenden Zeichen verkörpern – ikonologisch, das heißt in einer konzeptuellen Weise – die Auffassung vom Hauptmerkmal des Menschen, seiner semiotisch formulierten Denkfähigkeit, wobei das Denken als Organ der Verarbeitung von Erfahrungen natürlich keineswegs als universal adressierbar gelten kann.

Andere Versuche beziehen sich sowohl auf die Archiv- wie auf die Mitteilungsfunktion. 1971 und 1982 wurden an Bord – genauer: an den Antennenstreben – der Raumsonden Pioneer 10 und 11 Plaketten installiert, 15×23 cm große Aluminumplatten, die in einfachen Zeichen Art, Zeit und Aussehen der Erbauer der Sonde mitteilen sollen. Dieses Beispiel verwendet ikonischere Zeichen und beschränkt sich auf das analoge Register. Man sieht einen Mann und eine Frau vor einem Hohlspiegel stehen. Man hat offenbar versucht, die Selbstdarstellung auf die Sphäre der Artefakte zu beziehen und durch die Verbindung mit Technologie emblematisch auszustatten. Dabei hat man, wohl in der Auffassung, dies seien menschheitsgeschichtlich interne Favorisierungen, auf die Bildtradition der personalen Darstellungen, wie wir sie aus der Gattung der Porträts durch die Kunstgeschichte genauer kennen, zugunsten typologischer Anspielungen weitgehend verzichtet, wenn denn diesem Verzicht überhaupt ein bewußter Entscheid zugrunde liegt. Dennoch kam man ohne Anlehnung an ein Vorbild nicht aus und benutzte deshalb die natürlich nicht weniger



Prototypische Menschendarstellung auf der Plakette, die an Bord von Pioneer 10 und 11 genommen wurde zum Zwecke der Mitteilung über Art und Aussehen der Erbauer der Sonde (goldeloxierte Aluminiumplatte, ca. 15×23 cm; aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 201)

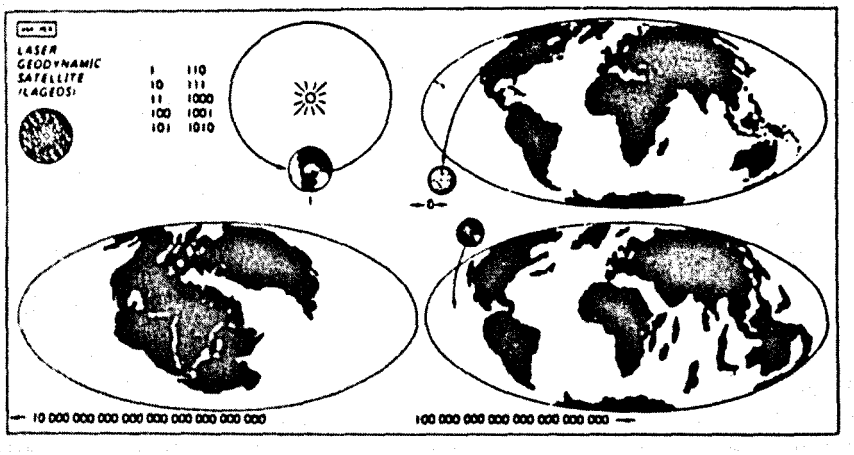
interne und kulturell relative Ikonographie der Darstellung von Adam und Eva – enger eingegrenzt: deren Haltung bei der Vertreibung aus dem Paradies[63] –, wobei ihre Stellung außerdem auf das kanonische Thema der griechischen Skulptur anspielt, den Kontrapost oder die Dualität von Stand- und Spielbein, deren lang anhaltende Faszination in der Geschichte der Skulptur sich zu einem eigentlichen medialen Apparat ausgewachsen hat, einer Verzeichnung genereller, regelmäßiger und formalisierter Ordnungsprinzipien, aus denen quasi algorithmisch die idealen und ideal schönen Proportionen abgeleitet werden können.

[63] Daß der theologisch gebotene – auch den Zeitpunkt des Vertriebenwordenseins indizierende – Lendenschurz fehlt, bietet gewiß Anlaß, die zeitbedingten Produktionsumstände zu betrachten und das Beispiel in einer ihrer Säkularität bewußten, dennoch religiös orientierten Gesellschaft anzusiedeln – im Horizont bewußter Archivnutzung und Recodierung ursprünglicher, nunmehr enteigneter Bildformeln; vgl. zur Ferne der Recodierung zum Prototypen als Mechanismus der Profanierung: Hans Blumenberg, Säkularisierung und Selbstbehauptung, erw. und überarb. Neuausg. von ‚Die Legitimität der Neuzeit', erster und zweiter Teil, Frankfurt a. M. 1974; ders., Der Prozeß der theoretischen Neugierde, erw. und überarb. Neuausg. von ‚Die Legitimität der Neuzeit', dritter Teil, Frankfurt a. M. 1973.

Man geht absichtsvoll – also trotz dieser kulturellen Anbindungen – vom einfachen Rückschluß von Darstellung auf die Urheber, die Erbauer der Sonde aus. Diese sollen nicht als mediale Inkorporationen des skulpturalen Schönheitsideals dechiffriert werden, sondern als Signifikanten einer unmittelbaren Empirie. Unvermeidlicherweise finden sich wieder Angaben zu den Planeten und zur Heimatadresse der Dargestellten. Diese Angaben sind so ausgestaltet, daß sie den Astronomen ermöglichen, die Lage von Erde und Sonne zum Zeitpunkt des Starts der Sonde zu ermitteln. Die suggerierte direkte Anschaulichkeit, das heißt der einfache denotative Rückbezug der Darstellung auf das Dargestellte, hat natürlich seine Tücken. Können sich die Außerirdischen nicht zu Recht vorstellen, daß diese Wesen ständig winken, eher primitiv sind, da ohne Kleidung, und bemüht, im Kreis des Hohlspiegels sich als dekorative Gruppe zu präsentieren? Auch die unterschiedliche Körperformung, die wir als Zweigeschlechtlichkeit kennen, ist ja für die Inkorporation von Intelligenz nicht zwingend. Kämen die Außerirdischen mit dieser Vorstellung auf die Erde, würden sie sich wundern. Die einzigen Erscheinungen, die der suggerierten Vorstellung entsprechen, sind gemalte Bilder oder Statuen. Der im übrigen durchaus naheliegende Verweis auf das FKK-Areal führt hier nicht weiter als bis zur schamvollen Einsicht in die ab einem bestimmten Alter in aller Regel unvermeidlichen Deformationen, die das Leben den Menschen zuzufügen, dem Blick von außen zuzumuten pflegt. Die Imagination eines Studiengeländes für altgriechische Kalokagathie läßt sich dem, es ist offensichtlich, mitnichten abringen.

Die denotative Anstrengung kapriziert sich auf eine optimale Verbindung von ikonischer und diagrammatischer Zeichengebung. Der dokumentarische oder deskriptive Wert ist diffus und macht viele Vorannahmen, von der Physiologie des Sehorgans bis zu den Verfahren einer wahrnehmungspsychologischen Vervollständigung abstrakter Schemata zu vorgestellter Figürlichkeit.

Die Adressierung von Botschaften an Außerirdische benutzt für die Selektion der kulturellen Werte natürlich auch Rubriken, wie sie etwa die UNESCO für die Zusammenstellung des Weltkulturgutes entwickelt hat vor dem Hintergrund eines Bedeutungsgefälles des kulturellen Erbes. 1977 wurden der Raumsonde Voyager eine Bild-Ton-Platte mitgegeben, die 118 Photos von der Erde, den Menschen und ihrer Kultur enthält, 90 Minuten ausgewählter Fragmente menschlicher Musik, ein Audio-Essay über die Geräusche der Erde und, worauf besonderen Wert gelegt wurde, in sechzig Sprachen gesprochene mündliche Grüße – in guter Pharaonentradition gesprochen vom Präsidenten der USA und vom Generalsekretär der UNO. Offenkundig und mit bestem Recht kann man diese Bild-Ton-Platte als das Innere der Grabkammer einer Pyramide verstehen, die ja auch nichts anderes gewesen ist als ein Raumschiff, das auf Zeitreise in das eigentliche Leben sich zu begeben anschickt, das jenseits des Lebens auf der Erde beginnen sollte. Wie unbegründet im übrigen numerische Restriktionen am ‚Kulturgut' sind, kann man sich ex negativo verdeutlichen an Peter Greenaways ‚100 objects to represent the world', einem Ausstellungszy-



Die von Carl Sagan für Erdbewohner in acht Millionen Jahren entworfene Plakette, die an Bord des Erdsatelliten LAGEOS genommen worden ist. Sie zeigt die tatsächliche Lage der Kontinente zum Zeitpunkt des Startes von LAGEOS und prognostiziert deren Gefüge zum Zeitpunkt des Wiedereintritts des Satelliten in die Erdatmosphäre in 8 Millionen Jahren (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 203)

klus von 1994, unter anderem in Wien gezeigt. Was für eine individuelle Idiosynkrasie eines Künstlers nicht nur auf der Ebene der Objekte interessant ist, sondern fast mehr noch deshalb, weil die Mechanik der Selektionskriterien selber zur Darstellung kommt, das zerfällt auf einer repräsentativen Ebene der Indikation von Weltkulturgütern zur schieren Willkürlichkeit. Die beiden Verfahren sind genau konträr und verhalten sich kontra-intentional oder über Kreuz zueinander, was bei Greenaway gut funktioniert, weil dieses Moment des Konträren noch durchaus innerhalb seiner Absicht liegt.

Ein weiteres Beispiel in dieser Reihe zeigt eine von Carl Sagan für Erdbewohner in acht Millionen Jahren entworfene Plakette, die an Bord des Erdsatelliten LAGEOS genommen worden ist. Die Botschaft richtet sich also nicht an Außerirdische, sondern an Menschen in der Zukunft. LAGEOS soll, dem Vernehmen nach, acht Millionen Jahre auf Erdumlaufbahn sich bewegen. Für eine solche Zeitspanne wird die Überlegung, was an Aussagen über unsere Kultur an die Nachfahren adressiert wird, einigen konzeptuellen Aufwand bedeutet haben. Als Skizze aufgezeichnet worden ist eine Darstellung der Lage der Kontinente und eine Interpolation der Entwicklung der Kontinentalbewegungen und -verschiebungen. Die Skizze zeigt verschiedene Diagramme, die für verschiedene Phasen der Kontinentalbewegung stehen, genauer: für unser Wissen und unsere Darstellungsfähigkeit gegenüber diesen Sachverhalten. Die erste Phase zeigt den Zustand 100 Millionen Jahre vor dem Zeitpunkt,

an dem LAGEOS abgeschickt worden ist. Es handelt sich also um eine auf unseren Recherchen und unseren Erkenntnissen beruhende Rekonstruktion, die keine unmittelbare Beobachtung, sondern höchstens an Relikten und Anzeichen gemessene Indikatoren als Evidenzkriterium hinter sich wissen kann. Auf der Skizze oben rechts befindet sich der heutige Zustand, der zwar ebenfalls eine Transposition von Erkenntnissen darstellt, aber doch auf direkten Messungen, auch auf visuell-apparativen Erfassungen (Aufnahmen aus dem Weltraum), beruht. Unten rechts befindet sich das Diagramm für den extrapolierten Zustand in acht Millionen Jahren.

Dieser Zustand wäre durch die dann lebenden Zeitgenossen in genau der Weise überprüfbar, wie das die heutige Darstellung für uns ist – Kontinuität der Epistemologie, des Interesses an und Auffassung der Forschung ebenso vorausgesetzt wie die technologischen Möglichkeiten, die schiere Tatsächlichkeit des bis dann Überlebthabenwerdens der Menschheit und vieles mehr. Inhaltlich erwartet man in acht Millionen Jahren keine wirklich drastischen Veränderungen, vor allem nicht für die USA und Europa, partiell stärker für Afrika und Asien. Die Funktion dieser Diagramme ist nicht einfach die Darstellung von Wissen, sondern, durch die Wahl der Struktur eines ‚früher–jetzt–künftig', die mögliche Einsichtnahme in unsere Auffassung von der Organisationsweise und der Tragfähigkeit unseres Wissens, in unser Selbstverständnis also. Die Funktion hat eine Ebene und zugleich eine Meta-Ebene, weil die Nachfahren nicht nur erfahren können, was wir von der Kontinentalverschiebung zu wissen meinten, sondern auch, daß wir überhaupt prospektive Aussagen machen, die auf einer empirischen Basis sich als induktive Evaluierungen und keineswegs als willkürliche Visionen verstehen. Das Beispiel ist deshalb besonders interessant, weil es weniger naiv ist, wenigstens auf der primären Ebene, indem es versucht, die Verfahren und Zeitrichtungen unserer Wissensorientierungen mitzuteilen, was sicher ein grundlegenderes Indiz für den epistemischen Prozeß unserer Kultur ist als die trockene Denotation von dereinst genau überprüfbaren Prognosen. Sinngemäß gelten natürlich auch für dieses Beispiel die schon mehrfach erwähnten Vorbehalte, was die Bedingtheiten der Zeichengebung, ihre kulturelle Einbindung und die Annahme einer Kontinuität der Semiosen in einem nicht grundsätzlich von unserem unterschiedenen Rahmen anbetrifft.

Es geht also um das heutige Wissen von der Vergangenheit im Licht der Prognostizierbarkeit von Entwicklungen und damit letztlich um die Probe unserer Intelligenz im Hinblick auf eine die Zeiten überdauernde Berechenbarkeit von ‚Natur' und in letzter Instanz der Natur des Kosmos. Das Deskriptive und das Hypothetisch-Evaluierende stehen beide im Bannkreis dieser Emphase, Intelligenz als Mimesis an Natur in einem reflexiv formulierenden Sinne praktizieren zu können. Deshalb das letzte Diagramm, mit dem die Nachfahren werden verstanden haben, wie wir uns die Entwicklung der Zukunft in unserer Gegenwart einmal vorgestellt hatten. Unterstellt bleibt, daß man in dieser fernen Zukunft sich noch mit solchen Fragen beschäftigt und deshalb wird se-

hen können, wie man heute, also in einer fernen Vergangenheit, diese Fragen beantwortet hat.

4.3.4 Zwischenresümee

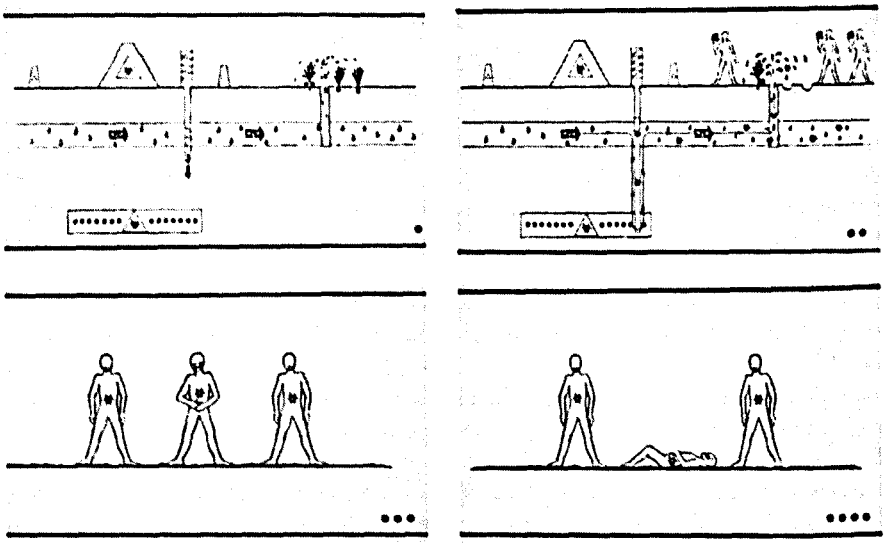
Die hier verhandelten Beispielreihen haben zu tun mit den Anforderungen an die Hoffnung, daß mit Bildern kommuniziert werden kann. Die Perspektive auf das Bild ist unser Interesse. Wir bringen die Beispiele, um die unterschiedlichen Bezugssysteme, Aufgaben, Funktionsweisen und Kommunikationsformen von Kunst und visueller (massenmedialer, technisch-reproduktiver) Kommunikation – vielleicht auch im negativen Licht oder Abglanz der je auf einen Bereich gerichteten Aufmerksamkeit und durch eine mitgedachte mentale Ergänzung der jeweiligen Unterschiedlichkeit zum anderen Bereich hin – besser zu verstehen. Natürlich gibt es stetig zahlreiche Berührungen, zuweilen gar Durchdringungen, gewollte und ungewollte. Kunst ist ein Teil der visuellen Kommunikation. Die Autonomie ihrer Form hat eben dort eine Grenze, wo sie überhaupt noch mit Kommunikation zu tun hat. Beide, obzwar verschiedene Sprachen sprechend und unterschiedliche Absichten verfolgend, brauchen einen Zeichenträger. Die Materialität dieses Trägers ist nicht spezifisch. Es gibt für Kunst wie für visuelle Kommunikation keine ausschließlichen oder bevorzugten Materialitäten, weshalb die medialen Eigenheiten auch nicht auf dieser Ebene zu identifizieren sind. Kommunikation findet statt, ihre Darstellung und Auswertung muß aber immer wieder gesichert werden. Maximal zielt diese Sicherung auf eine kontextunabhängige, universal gültige Sprache, die nicht nur Kulturen, sondern Zeiten übergreift.

Kann man einen Code entwickeln, der als solcher in mehreren hunderttausend Jahren noch verständlich sein wird? Nach allem, was wir aus der Geschichte wissen, wird man diese Frage verneinen müssen. Sprachen verschwinden mit der Lebensform, in der sie gebraucht werden und werden eben deshalb unverständlich. Das mag gegenüber Extraterrestrischen noch ein intellektuelles Spiel sein, das die Semiotiker begeistert. Gegenüber der Feststellung, daß unsere Zivilisation Dinge produziert, deren Gebrauch über so lange Zeiträume aus existentiellen Gründen mitgeteilt, angezeigt und angeleitet werden muß, erhält diese Frage jedoch eine überragende Dringlichkeit. Zu Beginn der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts ist diese Frage in den USA institutionalisiert worden. Ihr Testfeld sind die Atommülldeponien, ihr Medium die physikalische und die kommunikationsstrategische Sicherung der Gefahreneliminierung im Umgang damit. Das Ausdrucksmedium der semiotischen Zeichenregulierung gipfelt in einer Bildergeschichte, die in vier Phasen gegliedert ist. Diese Bildergeschichte soll nachfolgend erörtert werden.

4.3.5 Über die Indikation einer Aufforderung, Atommülldeponien nicht zu betreten und über die erzwungene Dauerhaftigkeit der Kommunikation sowie die damit verbundenen Strapazen der Zeichen

Es geht – auf der kommunikativen Seite – um eine Warnung, um Gebote und dringlich empfohlene Unterlassungen. Es sollen Orte nicht betreten, Bohrungen unterlassen, das Öffnen von Fässern vermieden werden und dergleichen mehr. Die Diagramme zeigen unterschiedliche Bilder: Formeln, Szenen, Figuren, Situationen, Physiognomien. Bezüge können hergestellt werden. Es sind verschiedene Zeichenregister benutzt worden, die zwischen ikonischen und symbolischen Zeichen changieren. Zum Beispiel werden die Wassertropfen in der Phase ihres Vergiftetseins schwarz – ein Übergang des ikonischen in ein symbolisches Register. Die eigentlichen Gefahrenindikationen sind durch Piktogramme und andere ‚abstrakte', also nicht figurative Symbole ausgedrückt. Für unseren Blick ist klar, daß es sich um Sequenzen handelt, daß Aktionen gezeigt werden, die im Verhältnis von Ursache und Wirkung zueinander stehen. Mitteilen will man, daß, wenn Bohrungen in einer bestimmten Tiefe erfolgen, giftige Substanzen freigesetzt werden, in das Grundwasser gelangen und über das Trinkwasser oder davon sich nährende, normalerweise eßbare Pflanzen das Leben von Menschen gefährdet wird.

Daß für etwas so Lebenswichtiges wie den Schutz vor Kontaminationen mit unvermeidlicher Todesfolge überwiegend Bilder verwendet werden, mag mit der Absicht zu tun haben, eine wirksame Form der Darstellung über das reine Deponieren von Textinformationen hinaus zu wählen, also einen rhetorisch profunderen Appell, eine bewegende oder überredende Form zu wählen, die sich nicht mit der Darstellung der Sachverhalte und der Anordnung der inhaltlichen Referenzen begnügt. Da es aber keineswegs um isolierte Bilder, sondern um komplexe Zusammenhänge geht, müssen die Bilder viele übereinandergeschichtete Aufgaben wahrnehmen. Sie müssen angemessen für einen Sachverhalt stehen. Sie müssen sich in ein Szenario einfügen, das aus zahlreichen anderen Komponenten besteht. Und sie müssen die Kraft haben, ein Verhalten zu orientieren, also nicht nur referieren, was der Fall ist, sondern auch erklären, weshalb man mit dieser Kenntnis sich auf bestimmte Weise zu verhalten und andere bestimmte Dinge zu vermeiden hat. Das ist besonders deshalb kompliziert, weil Handlungsabläufe und imperative Handlungsberatungen in statische Bilder, Zeichenfolgen übersetzt werden müssen. Daß Bildern in dieser Hinsicht eine besondere Bedeutung zukommen mag, ist leicht verständlich, wenn man die Tatsache bedenkt, daß es einige Schriftsprachen gibt, die, obzwar bis vor wenigen Jahrtausenden in Gebrauch, bis jetzt nicht haben entziffert werden können. Auch der stetige Wandel der gesprochenen wie geschriebenen Sprache scheint es nicht zu erlauben, in einem unwandelbaren textlichen Code Informationen niederzulegen. Insofern sind zunächst Bilder, sofern man überhaupt von starren Denotatoren ausgehen will, die einzige mögliche Chance.



Eine Bildergeschichte zur Warnung vor den Folgen des Eindringens in ein Atommüllager – in erwünscht zukunftsmächtiger Mischung ikonischer, indexikalischer und symbolischer Zeichen und Zeichen-Zusammenstellungen (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 208 f.)

Die hier – zentrales Beispiel und Kernstück der semiotischen und kommunikationspolitischen Bemühungen – gezeigte Bildgeschichte will die Information übermitteln, daß durch leckende Atomdeponien das Grundwasser verseucht wird und ein Mensch, der dieses Wasser trinkt, krank wird und unvermeidlich stirbt. Bildgeschichten sind zwar in unserer Kultur gut etabliert – von den romanischen Halbreliefs bis zum Comic-Strip. Dennoch setzt diese Bildergeschichte einiges voraus, das, wenn es denn explizit als Vorbedingung des Verstehens angeeignet werden müßte, kaum ohne reflektiert anleitende Unterrichtung zugänglich werden dürfte. Es ist eine hochrangige Leistung von Abstraktion, diese Abbildungen in einen narrativen Zusammenhang zu bringen und, beispielsweise, zu erkennen, daß es sich um jeweils identische Figuren handelt, die als Akteure in zeitlicher Ordnung, nicht in einer räumlichen Pluralität zu reihen sind. Außerdem ist die Leserichtung von links nach rechts kulturell zwar signifikant, aber gerade darum arbiträr. Man muß also den Bilderrahmen als Umfassung einer in sich bedeutsamen, geschlossenen Sequenz und zugleich als nicht restlos in sich bedeutsame Etappe eines Handlungszusammenhangs lesen. Man muß die Bilder gleichzeitig in zwei Ordnungen reihen: die der Gleichzeitigkeit identischer Figuren und die der Ungleichzeitigkeit des Handlungsablaufs. Schon auf den ersten Blick können zu diesen Bildern ganz

verschiedene Erklärungsgeschichten erzählt werden. Es fehlt die eindeutige Adressierung durch textliche Referenzen.

Kein Bild ist ohne solche Adressierung eineindeutig zu verstehen, wobei ‚verstehen' hier heißt: Abbildung einer rekonstruierbaren und auf ihre Konsistenz hin überprüfbaren Zeichenkette auf mentale Mechanismen. Die der Funktion der Zeichenketten wie den kognitiven Mechanismen zugrunde liegenden Steuerungseinheiten, die man als ‚Maschinen' bezeichnen kann, sind selber niemals direkt auf der Ebene der Zeichenketten zugänglich. Das die Tiefenstruktur steuernde Programm und die erzeugten Zeichenketten sind nicht identisch, und es bedarf zu ihrer Wahrnehmung oder Darstellung gänzlich unterschiedlicher Perspektiven und Anstrengungen.[64]

Eine visuelle Darstellung bedarf der Wahl von Zeichen bezüglich der genauen Schilderung eines Sachverhaltes ebenso wie der Auswahl- und Zuordnungsregeln einer zweiten Zeichenkette, mit der der Sachverhalt dargestellt wird. Die Darstellung muß wiedergeben, was der Sachverhalt tatsächlich besagt. Die Denotate des Sachverhaltes müssen eindeutig in Repräsentationen übersetzt werden, wobei diese Übersetzung Asymmetrien produziert, weil die Repräsentationen ohne ihre lebendige Wahrnehmung überhaupt keine Objektivität erlangen, diese Wahrnehmungen aber nicht so scharf begrenzt sind, wie die Übersetzungsregeln das beabsichtigen. Ganz abgesehen davon, daß, einmal mehr, Wahrnehmungen ohne Konnotationen nicht zustande kommen. Wenn wir zudem in Betracht ziehen, daß kulturelle evidente Codierungen nicht auf der Sicherheit der Denotate beruhen, sondern auf der eingeschliffenen Evidenz der Konnotationen, für welche die Konstanz der Denotate nur eine und nicht einmal die wesentlichste Voraussetzung darstellt, dann hat man den Kern des Problems vor Augen, das diese Bildergeschichte ja unbedingt lösen will. Da für die Mitteilungsabsicht sinnvollerweise nicht prinzipiell auf die Option des Visuellen verzichtet werden kann, befindet sich dieses Beispiel wegen seiner existentiellen Wichtigkeit an vorgeschobener Stelle bildtheoretischer Probleme. Sind die Denotate bekannt und die Repräsentationen lebendige Wahrnehmungen, die eingeschliffene kulturelle Evidenzen reproduzieren, dann ist immer noch nicht klar, welcher Aussagestatus dieser Bildergeschichte zukommt.

Es ist ein prinzipielles Phänomen, daß Bilder nicht in dem Sinne Fragen stellen, Befehle erteilen oder Aufforderungen negieren können wie wortsprachliche Propositionen. Diese Bildgeschichte hat zum Ziel etwas Indexikalisches, soll eine Aufforderung klar und deutlich äußern. Dabei bewährt sich die Aufforderung keineswegs als ‚Verstehen', sondern hat ihre Gültigkeit erst als eine den Sachverhalten angemessene Handlung, wobei ein rationales Inter-

[64] Vgl. zu diesem gesamten Komplex zentral: Oswald Wiener, Erkenntnistheoretische Schriften, Wien/New York, 1997; ders. mit Manuel Bonik und Robert Hödicke, Eine elementare Einführung in die Theorie der Turing-Maschinen, Wien/New York, 1998.

esse am Befolgen des Bekannten, das heißt an der Abbildung der Sachverhalte auf Handlungen vorausgesetzt ist – genauso wie beispielsweise Verkehrszeichen in diesem Sinne indexikalische Handlungsaufforderungen sind. Dafür sind die ikonische Präsenz und die symbolische Decodierung erst zwei wesentliche, aber noch nicht hinreichende Voraussetzungen. Bekanntlich ist das Befolgen indexikalischer Gebote oder sogar Vorschriften nicht ausschließlich, vielleicht nicht einmal primär vom Wissen um die Bedeutung der Zeichen oder ihres Vorschriftencharakters und erst recht nicht von dem durch sie bezeichneten, vermeintlich evidenten Sachverhalt abhängig. Sondern viel stärker von prä- oder außersemiotischen Faktoren wie Selbstschutz, Ethik, Rücksichtnahme, Sorge um die Selbsterhaltung des Lebens usw. Fehlen diese, dann nützt kein indexikalisches Zeichen, es mag noch so vorgeschrieben und eindeutig verständlich, kulturell eingeübt sein und jederzeit wiedererkannt werden. Wenn indexikalische Zeichen entschieden von diesen präsemiotischen Stabilisierungsenergien abhängen, dann ist natürlich die Frage dringlich, ob sich das paradoxe Unternehmen überhaupt lohnen oder rechtfertigen kann, für eine sorgsame Verschonung der Zukunft Zeichensysteme zu entwickeln, die zugleich auf der drastischen Verletzung sogar der Minimalgebote eben dieser pfleglichen Rationalität beruhen. Es wäre dann besser, die Zivilisation würde ihre epistemische Tauglichkeit nicht als Entsorgungssicherung des Lebensgefährlichen in der Zukunft praktizieren, sondern als Vermeidung ihrer Ursachen, Anlässe und Ausdrucksformen in der Gegenwart – was ja einer aufgeklärten Kultur mindestens so leicht fallen sollte wie der Entwurf eines angemessenen Mitteilungssystems, das der bittenden und darum überaus rührenden Hilflosigkeit ja nicht entbehrt, man möge die Zeichenssysteme doch bitte so gut verstehen, daß man künftig ein Problem löst, das die Vorfahren der Gegenwart nicht nur nicht zu lösen, sondern nicht einmal zu unterlassen imstande gewesen sind. Es hat zwar seinen guten Sinn, daß die Semiotik eine formale Wissenschaft der Beschreibung und Klassifizierung von Zeichensystemen ist, aber die damit verbundene und darin festgeschriebene normative Blindheit erscheint in diesem Zusammenhang nicht als lebensweltliche Orientierungsschwäche, sondern als genuin semiotisches Defizit – denn diese Zeichen sind genau ohne diese normativen Zusammenhänge untercodiert.[65]

Die hier erörterte Bildgeschichte enthält ikonische, symbolische und indexikalische Zeichen. Symbolische Zeichen sind alle verwendeten Embleme, aber auch die mathematischen Zeichen. Ikonisch scheinen die Gegenstände zu sein, die ohne weiteres ihr reales visuelles Denotat in der Wahrnehmung erzeugen; ‚scheinen' deshalb, weil, was für unseren zeitgenössischen Blick gelten mag, für

[65] Diese Kritik ist denn auch gerade in diesem Zusammenhang am semiotischen Verfahren in einleuchtender Weise geübt worden; vgl. Thomas A. Sebeok, Die Büchse der Pandora und ihre Sicherung: Ein Relaissystem in der Obhut einer Atompriesterschaft, in: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 229–252, hier bes. S. 238 ff.

eine über lange Zeiträume gewandelte Kultur keinerlei ikonische Referenz mehr zu haben braucht, also gerade unter ikonischen Vorzeichen unverständlich und nur noch ‚symbolisch' gelesen wird. Man hat dem insofern Rechnung getragen, als die ikonischen Referenzen hier diagrammatisch typisiert werden – Wassertropfen, Menschen, Früchte nähern sich den abstrakten Grundmustern an. Wie die Ethnologie[66] und genetische Epistemologie zeigen, sind diese reduktiven Formen diejenigen, die wegen ihrer allgemeinen Gestaltprägnanz größere Chancen auf Wiedererkennung in unterschiedlichen Kulturen und über lange Zeiträume haben als der Naturalismus, dessen Verwurzelung in Mimesis keiner Naturanlage, sondern einem höchst spezifischen kulturellen Konzept entsprungen ist. Aber alle diese Zeichen, die zwischen ikonischem und symbolischem Register schillern und wechseln sind eingebunden in die indexikalische Absicht, etwas für Handlungen Folgenschweres und Bedeutsames anzuzeigen. Das Beispiel funktioniert aber noch komplexer, da an die Handlung nicht direkt appelliert, sondern über negative Folgen ihrer Nichtbeachtung Evidenz hergestellt wird. Über die Folgen der Nichtbeachtung der Vorschrift, also motivational verstärkt, wird argumentiert und aufgefordert, das in der Tiefe Gelagerte ruhen zu lassen. Der Unterschied zwischen Beschreibung und Aufforderung ist weder semiotisch noch psychologisch, noch juristisch eindeutig festzulegen. Das gelingt nur der Idealkonstruktion der Sprechakttheorien.[67] Der Subtext von Beschreibungen ist ja alles andere als denotativ wertneutral, wovon jedes politische, selbst ‚bloß' literarische Schaffen unter Bedingungen der Zensur ein Lied zu singen weiß. Über Anspielungen, aber auch schon über subtil angelegte Zweideutigkeiten lassen sich Beschreibungen zwar dem Buchstaben nach als Beschreibungen lesen und sind doch vorrangig Diffamierungen oder Aufforderungen.

Genau diese hier für einen ‚positiven Gesellschaftsdienst' erhofften Leistungen lassen sich jedoch weder in einer sequentiellen narrativen Struktur als sol-

---

[66] Vgl. neben den bereits angeführten Arbeiten von Arnheim, Piaget und Leroi-Gourhan auch den in Nepal durchgeführten visuellen Alphabetisierungsversuch; s. den Erfahrungsbericht von Franz Frei, Wie viele Hühner hat es? Bericht über einen Alphabetisierungskurs in Nepal, über den Versuch, Menschen in einer bilderlosen Welt mit Bildern vertraut zu machen, und über das Lesen von Bildern im allgemeinen, in: Tages Anzeiger Magazin, Nr. 34, 27. August 1977, Zürich.

[67] Von Searle, Austin und Ayer bis Habermas; vgl. dazu: John L. Austin, Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1972; ders., Sinn und Sinneserfahrung, Stuttgart 1975; ders., Wort und Bedeutung, München 1975; John R. Searle, Ausdruck und Bedeutung, Frankfurt a. M. 1982; ders., Sprechakte, Frankfurt a. M., 1983; ders., The Philosophy of language, Oxford 1979; ders./Daniel Vanderveken, Foundations of illocutionary logic, Cambridge u. a. 1985; Alfred Jules Ayer, Sprache, Wahrheit und Logik, Stuttgart 1970; ders., Die Hauptfragen der Philosophie, München 1976; Jürgen Habermas, Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt a. M. 1984; ders., Erkenntnis und Interesse, Frankfurt a. M. 1971; ders., Zur Logik der Sozialwissenschaften, 5. erw. Aufl., Frankfurt a. M. 1982; vgl. außerdem: Dieter Wunderlich, Studien zur Sprechakttheorie, Frankfurt a. M. 1976.

cher noch in einer Abfolge von Denotationen eindeutig und präventiv verbürgen. Die Bereitschaft, aus Zeichenketten Handlungen abzuleiten, ist genauso unbekannt wie das zu adressierende Publikum und die Chancen, eine Verständlichkeit der verwendeten oder überhaupt von Codes in Kontinuität der Codes oder ihrer Tiefenstruktur in unserer Gegenwart erwarten zu dürfen. Die Darstellung muß deshalb mit subtextuellen Aspekten verzahnt werden, was nicht nur eine intime Kenntnis des Erwartungsspektrums und der Niveaus der Ansprechbarkeit der Betrachter oder Leser voraussetzt, sondern auch Erfindungsgeist bezüglich immer neuer doppeldeutiger Zeichen, Metaphern, Symbole und dergleichen. Zeichen, die einen gesamten Kontext mittransportieren oder manipulieren könnten, sind im üblichen Repertoire der Denotate und Referenzen nicht enthalten, sondern müssen, da sie auf fragile und schnell veränderliche Affektlagen und konnotative Einstimmungen reagieren sollen, auf je konkrete Situationen hin entworfen werden.

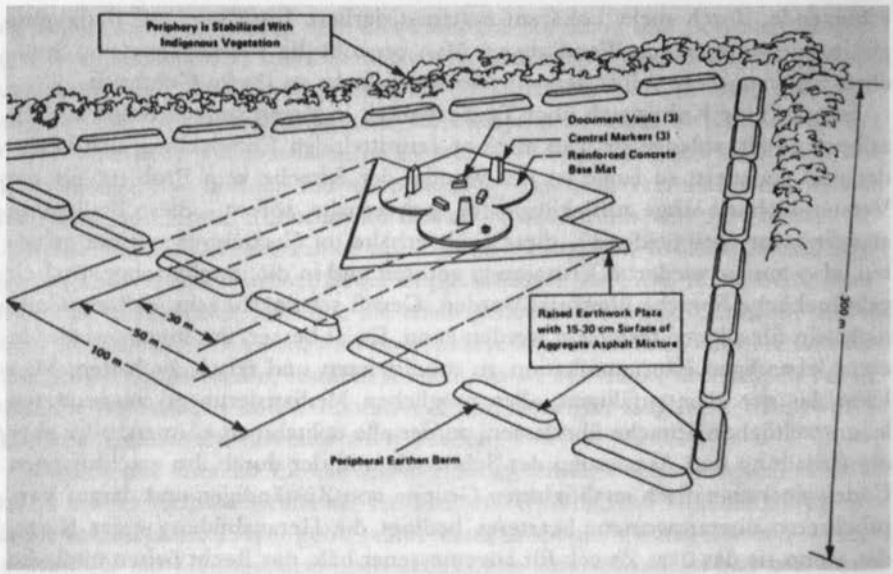
Gerade das aber ist für die Atom-Bildergeschichte nicht möglich, weil es nicht um wandelbare Kontexte, sondern um typologische Konstanz und eine nicht veränderbare Dauer geht, selbst wenn es möglich wäre, Zeichen zu entwerfen, die auf künftige, also noch unbekannte atmosphärische und konnotative Erwartungen vorgreifend einwirken oder passend entworfen werden können. Es bietet sich erneut die Frage an: Kann man ein Zeichensystem so stabil machen, daß es in sich verständlich ist, das heißt, daß selbstbezeichnende Zeichen dominieren oder solche, die für sich selber (ein)stehen? Das ist aber nur eine Verschiebung einer Illusion: Es gibt schlicht keinen Code, der per se verständlich wäre. Auch nicht den mathematischen, denn Mathematik ist in vielen Bereichen sachgerecht betrieben worden, ohne daß Mathematiker früherer Zeiten oder anderer Kulturen schon universal über das alphanumerische Klassifizierungssytem der arabo-indischen Ziffern verfügt hätten, ganz abgesehen davon, daß exakt gerechnet worden ist auch vor der Einführung der mysteriösen ‚0' im 12. Jahrhundert.

Das semiotische Ideal wäre natürlich dann erreicht, wenn zusätzlich zum Code nicht auch noch ein Schlüssel mitgeliefert werden müßte, sondern sich der Code von selbst erklärte – so wie man eben hofft, daß Bilder für ihre eigene Erklärung einstehen durch ihre schiere Präsenz. Aber dieses Ideal ist unerreichbar, entpuppt sich als eine zwar suggestive, aber illegitime Illusion. Da der Schlüssel natürlich seinerseits codiert werden muß und deshalb wieder einen explizierenden zusätzlichen Code braucht, verliert sich die Selbstverständlichkeit in einem unendlichen Regreß. Man hat deshalb für die Sicherung der Mitteilung über die Atomdeponien zu anderen Vorschlägen gegriffen, die sich vom Studium der kulturellen Systeme der Wissenssicherung her anbieten. Verständlich sind Sprachen ja nicht, wenn man sie im Abstand von einigen Jahrhunderten betrachtet und nur diese weit auseinanderliegenden Phasen ohne die Zwischenetappen kennt. Nur wenige Brücken dürften in dieser Weise zwischen den Polen zu bauen sein. Sprachen sind in stetiger Entwicklung begriffen und erweisen sich als Gebilde voller Dynamik und als oft willkürlich er-

scheinende, durch nicht kohärent systematisierbare Einflüsse und Bedingungen provozierte stetige Wandlungen. Man versteht die Entwicklung von Sprachen wie man diese selbst versteht: durch Teilhabe an ihrem Gebrauch.

Solange eine Kultur sich über Tradierbarkeit in einem starken Sinne zu sich selber verhält, solange sie also in einer vermittelnden Entwicklung sich befindet und andauert, so lange ist der Wandel der Sprache kein Problem für die Verständlichkeit lange zurückliegender Sachverhalte, sofern – diese Bedingung allerdings ist entscheidend – diese Sachverhalte im Gedächtnis präsent gehalten, also immer wieder in Erinnerung gerufen und in die jeweils zeitgenössisch gebräuchliche Sprache übersetzt werden. Gewiß scheint zu sein, daß ein Code nicht ein für allemal festgelegt werden kann. Es ist besser, ihn immer wieder in einer lebendigen Kommunikation zu modifizieren und frisch zu halten. Man kann das der eher zufälligen, allen möglichen Mediatisierungen ausgesetzten lebensweltlichen Sprache überlassen, an der alle teilnehmen können, oder aber die Erhaltung und Anpassung des Schlüssels und der durch ihn erschlossenen Codes einer spezifisch qualifizierten Gruppe von Zuständigen und darauf Verpflichteten überantworten. Letzteres bedingt die Herausbildung einer Kaste, die, wenn sie das dem Zweck für angemessener hält, das Recht haben muß, die Pflege dieser Sachverhalte der öffentlichen Meinung zu entziehen. Sie kann aber die Bevölkerung oder Teile davon immer wieder in geeigneter Weise vom Andauern der Tatbestände unterrichten und damit das aktualisierte Gedächtnis breiter streuen. Diese Konzeption, für die einiges und besonders das altägyptische hierarchische Kulturmodell spricht, das immer noch das dauerhafteste ist, das die Geschichte der Zivilisation kennt, ist als ‚Atompriesterschaft' bezeichnet worden. Zwar kollidiert dieses Konzept unvermeidlich und drastisch mit demokratischen Idealen und beinhaltet, wie alles exklusive und kastenförmig organisierte Wissen, enorme Potentiale des Machtmißbrauchs.

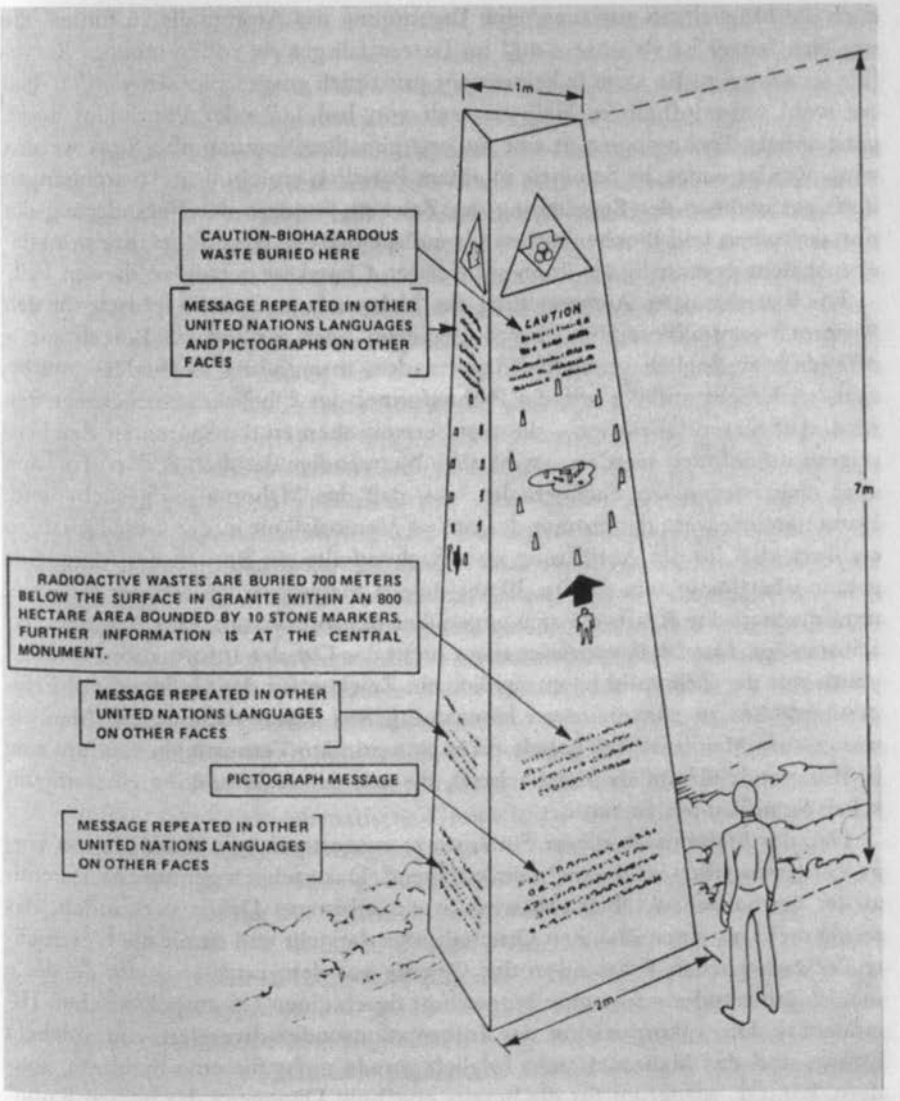
Der entscheidende Einwand dürfte aber doch der sein, daß ohne Rückkoppelung eines so gravierenden, die Gegenwarten zahlreicher Zukünfte und alle darin Lebenden betreffenden Problems an die indizierenden Codes und umgekehrt auch innerhalb einer dafür zuständigen Elite die Geschmeidigkeit des Informationsflusses nicht sichergestellt werden kann. Um dieser Geheimdiplomatie zu entgehen, sehen andere Vorschläge die Errichtung eines Memorials vor, in dem die wesentlichen Sachverhalte dargelegt sind und das immer wieder aufgesucht werden soll. Der Schlüssel für den Code ist hier der rituelle Gebrauch. Die Wahl des Memorials ist natürlich motiviert durch die Tatsache, daß Memoriale und andere Gedenkstätten immer wieder im Zentrum lebhafter Auseinandersetzungen der Gesellschaft stehen. Der Ort tendiert dazu, pathetisch aufgeladen oder gar als heilig betrachtet zu werden – genauso wie die Rituale, die an ihm begangen werden. In gewisser Weise ist das Ritual ein Ort für das in ihm Beschworene und der Ort selber ein Ritual, weil er seine eigentliche Wirkung – wie der Pilgerweg nach Santiago de Compostela oder die Wallfahrtsstätte Lourdes zeigen – immateriell, nämlich mental und imaginativ, entfaltet und weil der Ort als Ritual deshalb im Eingedenken auch über ferne Di-



Vorschlag für die kommunikationsstabilisierende und informationssichernde Gestaltung eines Mahnmals, dessen Monumente in zentraler Lage über dem Atommüll plaziert werden sollen (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10 000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 313)

stanzen immer wieder entsteht. Gerade Wiedererinnerungsrituale sind, wie aus zahlreichen Zusammenhängen bekannt, entscheidend am Lebendighalten der Gedächtnisse und damit der Vitalfunktion des Erinnerbaren beteiligt. Dennoch ist kaum vorstellbar, daß die zunächst in einer bestimmten Sprache dargelegten Sachverhalte über eine so lange Zeit ausreichend verständlich bleiben können.

Wenn nämlich die rituelle Wiedererinnerung funktioniert, dann kann sie sich in verschiedenen Medien ausdrücken und bedarf in der Regel eines singulären oder seriell wiederholten, mindestens aber eines nur an bestimmten ausgewählten und seltenen Orten auffindbaren Treffpunktes für die Abhaltung der Rituale gerade nicht. Auch hier verschiebt sich das Problem wieder darauf, wie die Erinnerung im Zentrum einer sich wandelnden Kultur, also als Inbegriff von ‚Kultur' überhaupt lebendig gehalten werden kann. Man mag das hypothetisch auch der Zivilisationsentwicklung zutrauen, mindestens wünschen und optimistisch annehmen, daß auch die Zivilisation als Kultur verlebendigt wird und nicht nur ein rationaler Regelungsapparat bleibt. Das heißt, daß man Vertrauen in ihre Kraft setzt. Diese Kraft ist nicht allein eine bewahrende, sondern eine innovative und prospektive. Wenn man nun zu Recht auf diese Innovationsenergie vertraut, dann kann man mit gleichem Recht dieser Zivilisation



Monumental- und Memorialentwurf: Beschriftung eines Obelisken (aus: ‚Und in alle Ewigkeit … Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 314)

auch die Möglichkeit zutrauen, eine Entsorgung des Atommülls zu finden, die ungleich besser ist als unsere und im Extremfall gar als vollkommenes Recycling funktioniert. Es kann ja keineswegs prinzipiell ausgeschlossen werden, daß die wohl unbeeinflußbare Halbwertszeit von Jod 119 oder Plutonium durch ganz andere Technologien in eine äußerst günstige Nutzung überführt werden wird. Wieder endet die Semiotik in einem Paradox, gipfeln ihre Anstrengungen doch gar nicht in der Regulierung der Zeichen, sondern der Veränderung der physikalischen und biochemischen Grundlagenfakten. Sie erfährt ihre prinzipielle Absicht gegenteilig als ihren subsidiären Charakter gerade an diesem Fall.

Die hier skizzierte Ausgestaltung des Mahnmals ist ikonographisch für den Anspruch zentralisierender, aber – allgemein oder für speziell Berechtigte – öffentlich zugänglich gemachter Informationsansammlung besonders interessant, weil nicht zufällig auf die Pathosformel der Obelisken zurückgegriffen wird. Auf diesen Obelisken – die von hermetischen zu transparenten Zeichenträgern umdefiniert werden – wird alles Notwendige deutlich erklärt. Es kann aber nicht wegen der Sachverhalte sein, daß das Mahnmal aufgesucht wird. Dann nämlich wäre der atomar-desaströse Memorialkult in der Gesellschaft so etabliert, daß für die Aufklärung über Sachverhalte ein Besuch des Memorials gerade überflüssig sein dürfte. Bleibt dessen magisch-religiöse oder lokalisierend magnetische Kraft, die sich gegenüber der informationellen Aufgabe verselbständigt. Das Mahnmal wäre dann nicht der Ort der Information, sondern würde mit der Zeit wohl hauptsächlich ein Zeichen für das Gelingen des Erinnerungskultes in allgemeineren lebensweltlichen Zusammenhängen. Man erwartet vom Memorial also gerade nicht eine primäre Vermittlung, sondern eine mythisierende sekundäre Zeichenkraft, die mit der Ausstrahlung eines mythischen Signifikanten zu tun hat.

Daß das Mahnmal in dieser Funktion so ausgestattet sein muß, wie das vorgeschlagen worden ist, ist nicht einleuchtend. Das sachlich gebundene Potential der hermetischen Obelisken wird in ein arbiträres Dekor verwandelt, das wenig mehr als einen üblichen Orientalismus darstellt und damit die Geschichte der ästhetischen Faszination des Orients aus dem erneuerten fin-de-siècle des 19. Jahrhunderts fortschreibt, gefiltert durch einen US-amerikanischen Historismus. Die Inkorporation der Informationscodes divergiert von solchem Dekor, und das Mahnmal steht folglich gerade nicht für eine Synthese, sondern, konträr, wiederum für die bereits erwähnte Divergenz der beiden Kulturen, der naturwissenschaftlichen und der hermeneutischen, sowie für ein Auseinandertreiben der semiotisch-informationellen und der architektonisch-rhetorischen Zeichenordnungen. Richtig am Vorschlag ist die Auffassung, daß Botschaften nur gesichert zugänglich sind, wenn sie, gemäß der Wichtigkeit dessen, worauf sie referieren, eine auffällige Inszenierung, eine zentrale Bedeutung, eine herausragende Präsenz einnehmen, was nicht durch die Relevanz des Gehaltes, sondern vor allem durch die Prächtigkeit der Inszenierung erreicht werden kann. Trotz allen Dekors bleibt das Problem des Codes gravierend, der kommunikationstheoretisch durch eine Doppelschlaufe ausgezeich-

net ist: Der Empfänger muß die Absicht des Senders kennen und dieser mit einem Empfänger rechnen können, dessen Zeichenrepertoire er überschauen kann und von dem er weiß, daß diesem seinerseits bekannt ist, daß ein Sender mit bestimmter Mitteilungsabsicht an ihn gelangen möchte.

Man sieht unschwer, daß das im Problem des Mahnmals ungelöste Problem der Codesicherheit gewissermaßen von allein darauf tendiert, diese Sicherheit als Vorgabe und Aufgabe einer trainierten und privilegierten Kommunikationsgemeinschaft zu überschreiben, womit sich die Idee des Mahnmals auflöst und in die Option der Atompriesterschaft übergeht. Man hat deshalb versucht, die spezifische Kommunikation mit der Idee des Mahnmals dadurch zu verbinden, daß man die Kommunikationsgemeinschaft erweitert. Oben am Obelisken ist ein Codewort angebracht, mit dem man sich die Informationen erschließt und zugleich der Gemeinschaft derjenigen anschließt, die dieses Wissen gebrauchen. Mittels, so die Hoffnung, einer permanenten Aneignung durch Interessierte werden die Informationen auf dem Wege kontinuierlicher, angemessener Anpassungen und Veränderungen der Codes über die Zeitläufte gesichert. Das setzt jedoch technologische Kenntnisse voraus, die nicht einfach als konstant oder stabil angenommen werden können. Sie wandelbar zu halten bedeutet die historische Veränderlichkeit der Codes auch auf der Ebene der Programmierung und der Apparate zu verwirklichen. Damit fallen Codeproblematik und Technologie ein weiteres Mal – inhaltlich gedacht – zusammen.

Da eine individuell veränderliche Technologie nicht denkbar ist und deren Dynamik von einer funktionierenden Kommunikation quer durch die Kontinente und einer intensiven Mediatisierung der entsprechenden Berufe abhängt – die man immerhin einmal als Symptome einer dritten oder gar vierten industriellen Revolution, als telematische Umwälzung oder Tertiarisierung auf der digitalen Stufe der Informationsgesellschaft bezeichnet hat –, scheint sich wieder zu erweisen, daß der Code gar kein autonomes Problem, sondern eine Variable der Verankerung der Technologieentwicklung in der gesamtkulturellen Dynamik ist. Diese läßt natürlich ihrerseits eine Idee wie das Mahnmal nicht unberührt. Ein Mahnmal hat immer eine das Wesentliche verkörpernde Funktion. Es lebt geschichtlich und gesellschaftlich aus einem Fokus vorrangiger Energieformung, einer Bündelungsanstrengung. Nicht einmal mittelfristig, erst recht nicht über lange Zeiträume sind solche Fokussierungen vorwegnehmbar. Hat man sich im 19. Jahrhundert, inmitten der damals umfassend greifbar gewordenen Kultur der Industrialisierung ein ‚post-industrielles Zeitalter' vorstellen können? Gewiß nicht, nicht einmal in literarischen Fiktionen. Man wollte das nicht und konnte es auch nicht. Für uns ist mittlerweile die digitalisierte Weltsynchrongesellschaft ebenso selbstverständlich geworden wie das Auslaufen des Modells der Arbeitsgesellschaft in den vordem industrialisierten Nationen, was keineswegs einen Paradigmenwechsel im Weltmaßstab anzeigt. Von hier aus scheint selbstverständlich kein Ende oder keine Grenze dieses neuen Modells denkbar oder vorstellbar. Sicher wissen wir nur, daß sich irgendwann wieder etwas ereignen, entwickeln, durchsetzen und verfestigen

wird, das ebenso selbstverständlich geworden sein wird wie es sich uns entzieht. Daran ändern auch die propagandistisch selbstsicheren Reden von der Bionik, der Bio-Chip-Intelligenz und der Neuro-Technologie nichts. Trotz des Versprechens, nächste Schritte genau voraussehen zu können, verschiebt sich selbst bei revolutionären Umbrüchen keineswegs alles. Auch Revolutionen sind eine Frage der Perspektive.

Der Wissenschaftsprozeß und damit die Vorgabe für technische Anwendung und Nutzungsrealisierung beispielsweise läuft seit Jahrhunderten kontinuierlich in denselben Bahnen. Fortschritte sind zu verzeichnen, inhaltliche und methodische. Sie verdanken sich meist positivistischer Hartnäckigkeit und stetiger, induktiver Arbeit. Industrialisierung und Telematisierung sind auf dieser Basis Ausprägungen desselben epistemologischen Dispositivs, derselben Mechanik mentaler Aktivitäten. Im Gegensatz dazu haben sich die Zentralsymbole, die quintessentiellen Bilder nicht nur verändert, sondern verhalten sich wie Singularitäten zueinander. Sie sind unaustauschbar, nicht ineinander konvertierbar. Man kann sich das leicht durch eine – eingestandenermaßen spekulative – Beantwortung der Frage verdeutlichen, wieviel leitbildhafte visuelle Figurationen die letzten tausend Jahre symbolisch präzise beschreiben können und welche Motive es sind, die das leisten. Es sind vielleicht nur drei: der knieende, ehrfürchtig Betende oder mit gespreizten Armen die Stigmatisierungen des Numinosen und seiner Epiphanien Empfangende, der lesende und schreibende Denker und die Fingerkuppe auf einer Schreibmaschinentastatur, die eine Maus bewegende Hand, getrennt vom Auge, das auf einen Bildschirm schaut. Was diese Bildmotive einzig als Kernsymbole überepochaler Ausdrucksenergien vergleichbar macht, ist ein Metawissen, ein Wissen um das Wissen.

Dieses Metawissen ist auch die Basis der angestrebten Kommunikationsvorgänge zur Sicherung der unberührt bleiben sollenden atomaren Mülldeponien. Metawissen ist auch der Organisation des semiotischen Forschungsprozesses vorgegeben worden. Die Arbeitshypothese, unter der die Recherchen begonnen worden sind, ist ein weiterer Beleg für die erwähnte Divergenz der Kulturen. Man hat zwei Gruppen gegründet, eine naturwissenschaftliche und eine semiotische. Die naturwissenschaftliche Gruppe tritt unter der Voraussetzung an, daß die kommunikationstheoretischen Probleme gelöst sind, die semiotische mit der komplementären Hypothese, daß alle naturwissenschaftlichen Implikationen in den Griff bekommen worden sind. Diese komplementäre Fiktion leuchtet als Arbeitshypothese ein, programmiert aber das entscheidende Problem als unlösbar, nämlich das oben geschilderte, daß die semiotischen Fragen unvermeidlich in die naturwissenschaftlichen dergestalt übergehen, daß deren reale und nicht-hypothetische Lösung nicht nur eine semiotische Konsequenz darstellt, sondern eine Rückkoppelungsoption, die das gesamte Fundament der Semiosen und damit auch ihrer theoretischen Nutzung betrifft. Das ist mit einer heuristischen Maxime nicht zu bewältigen. Ohne Bewältigung der Realien wird der semiotische Forschungsprozeß absurd und sinnlos.

Garantien der Verständlichkeit zu erarbeiten, die den faktischen Verläufen der Sprachentwicklungen standhalten können, sind sinnvollerweise nicht zu entwickeln, wenn der Bedarf dafür nicht gegeben ist. Der Bedarf ist aber nur gegeben, weil in den Gesellschaften unserer Zeit das Problem nicht gelöst ist. Wirkliche Bewältigung wäre nur, solchen lebensbedrohlichen Atommüll überhaupt nicht herzustellen. Das semiotisch-sprachliche System ist ‚weich' zu lösen, kann doch für die Übermittlung der Kommunikation induktiv vorgegangen werden, da Sprechweisen sich über drei bis vier Generationen relativ konstant halten und nur minimale Rückkoppelungseffekte sowie einige Kontrollen eingebaut werden müssen. Man kann dann auch lange Zeiträume in solche Hundert-Jahre-Schritte einteilen und für jeden epochalen Wandel eine graduell perfekte Transformation annehmen. Man vertraut entsprechend auf die lebensweltliche Fähigkeit der Alltagskulturen. Das ist wesentlich eine politische Frage: Wenn denn die Gesellschaft den Einsatz von Atomenergie wirklich wünscht, dann wird sie sich auch um die Entsorgung kümmern und um alles weitere, was daraus noch folgt. Das ist eine rationalistische Unterstellung, die keiner Wirklichkeit entspricht.

Selbst wenn die Gesellschaft eine solche Option geäußert hätte, wäre noch nicht gesagt, daß die unweigerlich zu akzeptierenden Konsequenzen nicht einfach als unangenehm verdrängt würden. Die Hypothese der zwei Forschergruppen zeigt also deutlich, daß der gesellschaftliche Politisierungsprozeß diese Frage gar nie getragen, wohl nicht einmal tangiert hat. Außerdem läßt sich das naturwissenschaftliche Problem in seiner Funktion für die Semiotik nicht induktiv lösen. Zwar verläuft der naturwissenschaftliche Prozeß selbstverständlich immer in dieser induktiven Weise. Ist aber, durch erfolgreich aufgebaute Ketten von Induktion, das Problem der Entsorgung kausal vermieden, dann ist das eine qualitative Vorgabe, die auf der Seite des semiotischen Systems als deduktive, prinzipielle erscheint. Die kommunikationstheoretische Sicherung hängt deshalb vom erreichten Letztzustand des naturwissenschaftlichen Forschungsprozesses ab. Die technischen Details der Kommunikation sind gewiß in der vorgeschlagenen Weise zu bewältigen[68]. Da es nicht reicht, auf die immanenten Formen der Sprachentwicklung automatisch zu setzen – was nur geschichtsphilosophisch positivem Gemüt gelänge –, muß gegenüber einem expliziten Problem die Sicherung der Kommunikation auch ihrerseits explizit gemacht werden. Der Automatismus muß seine Kraft behalten und dennoch reflexiv abgestützt und verstärkt werden.

[68] Vgl. David B. Givens, Was wir aus der Menschheitsgeschichte lernen können, in: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, hier S. 297 ff.

Dazu bedarf es der Artefakte. Die Menschen müssen sich in hundert Jahren nämlich Rechenschaft ablegen können, ob sie die Vorgaben erfüllt haben, sich aktual an diese zentrale Aufgabe erinnert zu haben. Außerdem müssen sie für die nächsten hundert Jahre eine in der Zukunft zu erinnernde Aufgabe so einrichten, daß die Menschen in weiteren hundert Jahren nicht nur wissen, daß sie diese Aufgabe im Auge behalten müssen, sondern daß sie für die wiederum in hundert Jahren Nachfolgenden dieses Wissen um das Wissensnotwendige aufbewahren und ihnen überschreiben können. Es müssen also – ob in der alltäglichen Kommunikation oder einer beauftragten Priesterkaste – die Modifikationen an der Sprache und am Problemcode als Modifikationen selber wahrgenommen, überprüft und erinnert werden. Da der Letztzustand nicht antizipiert werden kann, baut man eine Vorgehensweise, die nicht den langen Umwandlungslinien Beachtung schenkt, sondern den kleinen Modifikationen. Die aktualen Modifikationen bilden also eine fraktale, in kleinen Sprüngen sich vollziehende Permanenz. Deshalb ist die ‚Atompriesterschaft' auch eine Funktion des gesellschaftlichen Prozesses selber und nicht nur zur Kaste verdinglicht sich vorzustellen – Wahrnehmung der verändernden Eingaben, Kontrolle der Korrekturen der Laufumgebung, Revision der Zeichenketten, Konstanthalten der undurchdringbaren Steuerungsmechaniken oder -maschinen des Prozesses.

Ob personell definiert oder funktional geöffnet: Innerhalb der Kommunikationsgemeinschaft muß die Veränderung der Sprache kontrolliert werden, was sie zu explizieren nötigt. Denn gerade diese Effektoren, die in diffusen Modifikationen eines andauernden Prozesses wirken, können in keiner Weise vorweggenommen werden. Sie sind aber als diejenigen Effekte zu beachten, durch die wesentliche Musterbildungen oder -modifikationen der Sprache ausdrücklich verstanden und auf die Logik der angestrebten Sache hin angewandt werden können. Dazu kommt, daß die Beobachtung der Modifikationen keineswegs sichert, daß der aktuale Gehalt des zu Erinnernden in der notwendigen Lebendigkeit und Frische bewahrt wird. Gerade das ist ja das eigentliche Ziel und alles andere nur ein Mittel. Gegenüber einem so lebenswichtigen Inhalt werden Sprache und Kommunikation unvermeidlicherweise instrumentell gesetzt. Das kollidiert mit der den Modifikationen zugrundeliegenden Qualitäten einer lebendigen Kommunikation, die ihre Erinnerungsaufgaben nur wahrnehmen kann, wenn sie nicht instrumentalisiert wird. Das ist Paradoxon und Zielkonflikt zugleich. Und wieder läuft das darauf hinaus, die Strategie eine Ebene tiefer anzusiedeln. Die Realien des Problems fordern eine technische Lösung, der gegenüber die Kommunikation lebensweltlich freigesetzt und von Drücken entlastet werden kann. Diesen vermöchte sie nur unter höchsten ethischen Anstrengungen standzuhalten, die sich in moralisch unerbittlichem Selbsttraining äußern, was nicht die herausragende Qualität der Alltagskommunikation ist.

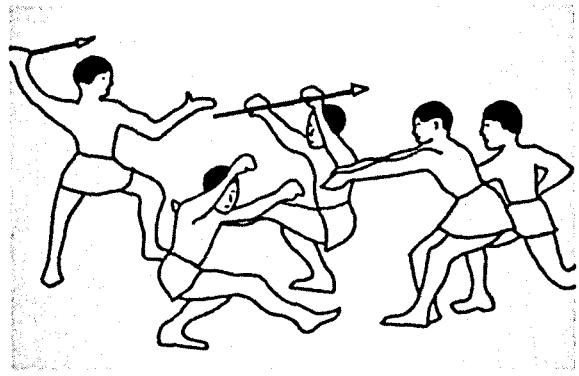
Wissenssoziologisch sollen die Aufgaben einer ganzen Gesellschaft im rationalistischen Modell einer szientistischen Kommunikation aufgehen, das mit der Festlegung der Kommunikationsbedingungen in unerschütterlichem Idea-



Darstellung einer Situation (Figuren, Gesten, Handlungen, Beziehungen), ohne Beschreibung ambivalent, bedeutungsoffen und unentschieden bleibend

lismus auch meint, daß ‚in the long run' ideale Kommunikationsbedingungen die Wahrheit zutage fördern würden. Es gibt aber keine freie, unverzerrte Kommunikation, durch welche anthropologische und ontologische Voraussetzungen einer Argumentationsvernunft als unbedingte – Universalkonstanten – und empirisch geprüfte zugleich erwiesen werden könnten.[69] Gerade das hier erörterte Beispiel, das gewiß wie kaum ein anderes die herbeigewünschte Dringlichkeit einer so idealisierten Kommunikation zu illustrieren vermag, zeigt, daß Kommunikation durch Politik instrumentalisiert wird, deren Folgelasten sie motivieren, der Lebenswelt Anstrengungen zuzumuten, die sie ihren eigenen Voraussetzungen nicht zugrunde legen mochte. Die politischen Optionen für die Atomindustrie sind niemals gesellschaftlich in der Weise geöffnet worden, wie nun die Bürger am Entsorgungsproblem sich zu beteiligen haben. Gerade die Idealität der Kommunikationssituation ist eine selbstwidersprüchliche Instrumentalisierung, die belegt, daß die offene Selbstentwicklung nicht nur punktuell durch politische Impulse gesteuert werden soll, die sich keineswegs als normale Regulatoren einer generell und stetig offenen sozialen und kommunikativen Entwicklung legitimieren können. Das ist schon daran zu erkennen, daß die Kommunikation ohne Deponien auskommen soll mit dem Zweck, an physische Deponien permanent zu erinnern.

[69] Eine radikal idealtypische Auffassung dieser Aspekte trägt Jürgen Habermas vor; vgl. den dazu programmatisch wie synoptisch signifikantesten Text: Jürgen Habermas, Wahrheitstheorien, in: Helmut Fahrenbach (Hrsg.), Wirklichkeit und Reflexion. Walter Schulz zum 60. Geburtstag, Pfullingen 1973.



Interpretationsambivalenzen: Kämpfen die Figuren, tanzen sie, machen sie sonst etwas? Nahegelegt wird die ebenso skeptische wie zwingende Einsicht in die Unmöglichkeit sowohl der ikonischen Einzelreferenz als auch der indexikalischen Situationsdechiffrierung ohne diskursiv anschreibende Festsetzungen, Hinweise, Definitionen (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10 000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 242)

Es gibt keine Sprache, die ohne Vergessen und Verdrängen auskommt. Wie eine Sprache vergessensimmun gemacht werden kann, wenn doch keineswegs täglich über einen bestimmten Sachverhalt gesprochen werden soll, sondern nur in Abständen, wenn also gerade mit Verschiebungen und Ausblendungen Aktualpräsenz aufrechterhalten werden soll, ist nicht einsichtig, folgt aber deutlich den durch Instrumentalisierung festgeschriebenen Paradoxien, daß etwas sein muß aus Gründen der Qualität seiner Freiwilligkeit, ohne daß die Freiwilligkeit in Zwang aufgelöst werden soll und ohne daß sie wirklich freiwillig sein, also auch unterbleiben darf. Die hypothetische Anordnung zweier Gruppen findet hier einen adäquaten double-bind-Ausdruck. Wie Vergessen zu vermeiden ist, wenn das lebendige Erinnerungsvermögen doch ziemlich willkürlich zwischen Erinnern und Vergessen hin und her schaltet, ist ebenfalls eine nicht aufzulösende Paradoxie.[70] Schon nur eine bürokratische Regelung gegenüber einer abstrakt gesetzten Idealsprache scheint, betrachtet man die

[70] ‚Up-Dating' ist hier also nicht so einfach wie beim Computer. In dieser Hinsicht zeigt sich aber eine weitere Eigenheit: Updating vollendet ja nur eine vorgegebene Struktur, baut sie aus, macht sie besser, handlungsfähiger, operabler. Up-Dating setzt ein kohärentes Programm voraus – mindestens bis an die Schwelle sich selbst modifizierender Medien. Gerade solches gelingt im Problembeispiel nicht, denn dort haben die Effektoren des Up-Dating eine neue Programmstruktur zu realisieren; vgl. dagegen in jüngster Zeit die Entwicklung der Debatte um Selbstmodifikation: George Kampis, Self-modifying Systems in Biology and Cognitive Science, Oxford 1991; Peter Cariani, Emergence and Artificial Life, in: Christopher Langton u. a. (Hrsg.), Artificial Life II, Redwood City 1992, S. 775–797.

Zeiträume, vollkommen illusorisch. Bürokratie arbeitet stereotyp die vorgegebene Legitimationsbedürftigkeit durch Verfahren in einer Reihe gleichförmig gemachter punktueller Ereignisse ab. Sie produziert – im für sie günstigsten Fall – Ketten unterschiedsloser Sachverhalte, löst diese in der Gleichförmigkeit des intendierten Ereignisses auf. Sie ist entsprechend unflexibel und gerade für die angestrebten Aufgaben naturgemäß ungeeignet.

Wie man stabile Datenträger, veränderliche Codes und ebenso flexible wie konstante Kontexte schafft und miteinander in einer aktual geführten Kommunikation unter persistenten Selbstwahrnehmungsbedingungen schafft, ist bis jetzt weder theoretisch noch praktisch gelöst. Man kann zwar sagen, was eine Wissenschaft über die letzten dreitausend Jahre geleistet hat und welche Veränderungen in ihrem Zeichen- und Mitteilungssystem sich eingestellt haben. Das ist aber eine rekonstruktive Darstellung, in der aus der Reihe situativer und punktueller Momente diejenigen als signifikant herausgestellt werden, die über lange Sicht sich als die wesentlichen gezeigt haben. Das kann trivialerweise nicht vorweggenommen werden, weil sich die Kette der Situationen noch nicht selektiv präsentiert. Mag zwar gerade das symbolische System einer Kultur – von den Wissenschaften bis zur Religion – intentional sich stets als stabil denken, dann gewiß nicht im Blick auf eine ferne Zukunft. Zudem auf eine, die, so weit abliegend, nicht mehr im Verhältnis der Kontinuität vorgestellt werden kann, sondern die, auch wenn alles andere sich gravierend geändert haben wird, sich gegenüber der Erinnerung eines bestimmten Depots und auf der Ebene eines dem zugeordneten stabilen Mitteilungssystems in sturer Weise als unveränderlich behaupten muß. Es ist keine Kultur bekannt, für die diese Doppelperspektive einen bewußten Status hätte: ein Gefühl für eine dannzumal Gegenwart geworden seiende Zukunft, in der alles sich geändert hat, und die Notwendigkeit, gegen alle diese Veränderungen ein Problem konstant zu halten und dafür zeichentheoretische Vorkehrungen zu schaffen.

Diese Orientierung auf Verpflichtung ist kulturell ebenso gegenstandslos wie eine kommunikative Interventionspflicht, die an zeitlich weit auseinanderliegenden Punkten dafür sorgt, daß diese Punkte in einer identischen Kette möglichst unterschiedlos dieselbe Gestalt bewahren. Wenn es eine kulturelle Option auf Konstanz gibt, dann ist sie eingefügt in eine Figur automatisierter Reflexionslosigkeit bei routinierter Aufmerksamkeitsbewahrung. Der kulturelle Mechanismus der Zukunftssicherung ist kein Lernmechanismus, sondern gründet in der Repetition bewährter Traditionen, die Überleben am besten durch etwas sichern, was in den ‚Grundrissen' von Karl Marx diffamiert worden ist als Geschichtslosigkeit zirkulärer, in sich kreisender Gesellschaftsformationen ohne höherstufig orientierte oder als Anstieg zu denkende Evolutionslogik.[71]

[71] Vgl. Karl Marx, Grundrisse zur Kritik der politischen Ökonomie. (Rohentwurf) 1857–1858. Anhang 1850–1859, Frankfurt/Wien o. J., vgl. vor allem das Kapitel über die Evolution der Gesellschaftsformationen unter dem Titel ‚Epochen, die der

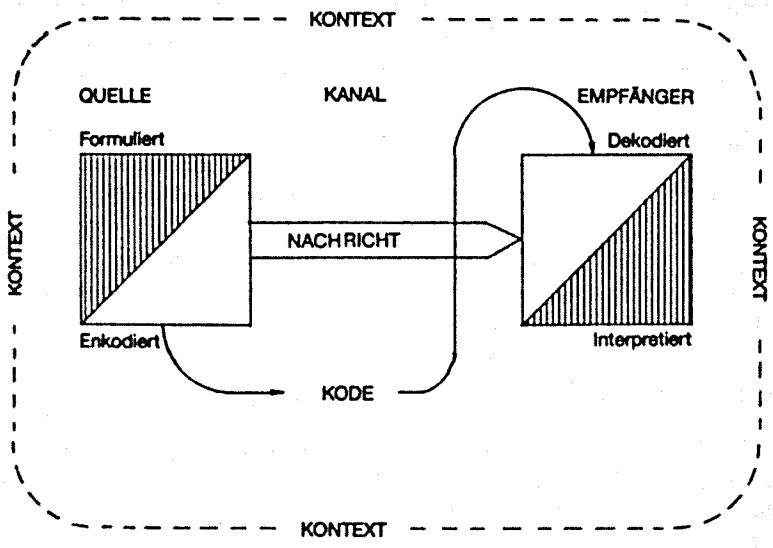
Die Lebensfähigkeit von Kulturen hängt aber gerade nicht von der Effizienz und Akkumulation von Höherentwicklungen und entsprechenden Absichten ab. Die Genealogie der Kulturen bewährt sich in ganz anderen Mustern. Kulturen können – dies die Analogie, die Wittgenstein zu Recht zwischen Sprachspielen und Lebensformen zieht – nur die Probleme lösen, die sie selber erzeugen. Daß unlösbare Problem auf eine noch nicht bekannte Kultur projiziert werden, ist zwar psychodynamisch einsichtig, aber logisch ein Verstoß gegen diese Erkenntnis. Es ist zwar nicht auszuschließen, daß eine künftige Kultur genau dieses Problem löst, weil es ihr eigenes ist – und das dieser Kultur klarzumachen oder einzureden ist ja der Kern des kommunikationstheoretischen Appells der atomaren Mülldeponien.

Problemexport ist für unsere Gesellschaft eine der Handlungen, die am meisten Energien zu mobilisieren vermögen. Ob das die territoriale Auslagerung von gebrauchten Brennstäben betrifft oder die chronopolitische Auslagerung der kommunikationstheoretischen Übermittlung und der Gefahrenanzeige in die Zukunft: immer bewährt sich die Mobilisierung der Energien stärker am Problemexport als an der Verhinderung der Problementstehung. Diese Divergenz ist nicht einfach dysfunktional, sondern charakterisiert eine Kultur insgesamt – und zwar genau bezüglich ihrer metaphysischen Letztbegründungsmöglichkeiten, das heißt im Hinblick auf die Rationalität der Erfahrungen, die sich nur im und als Überleben bewähren kann. Der kommunikative Appell bleibt kontingent, wohingegen die Versuche einer Konstanz von Codes, Aufmerksamkeit, Erinnerung und Problembewußtsein genau nicht von kontingenten Überlieferungen ausgehen dürfen, sondern apodiktische Verkettungen herstellen müssen. Kommunikation ist aber ohne Kontingenz nicht möglich, also ist der Versuch einer apodiktischen Kommunikation gerade dann zum Scheitern verurteilt, wenn die dargelegte Notwendigkeit ein reales, physikalisches Fundament hat. Wie selbst ein vereinfachtes Kommunikationsschema zeigt, gäbe es Kommunikation nicht, wenn im strikten Sinne Notwendigkeitsbedingungen gelten würden. Kommunikation reguliert sich über Kontingenz mittels Rückkoppelungen. Es gilt, ganz einfach: Kommunikation vollzieht sich als Fiktion ihrer selbst. Ohne fingierte Kommunikation schlechterdings überhaupt keine Kommunikation. Der Unterschied zwischen ‚echt' und ‚fingiert' ist also gegenstandslos. Theoretisch wird das meist etwas nobler, nämlich so formuliert: Kommunikation ist dadurch ausgezeichnet, daß sie Anschlußmöglichkeiten garantiert.

Die Herstellung von Kommunikation aus Kommunikation ist also ihr interner Mechanismus wie der selektive Filter für eine optimierte wechselseitige Mo-

---

kapitalistischen Produktion vorhergehen', S. 375 ff.; außerdem ders., Über Formen vorkapitalistischer Produktion. Vergleichende Studien zur Geschichte des Grundeigentums, hrsg. von Hans-Peter Harstick, Frankfurt/New York 1977; ders., Die ethnologischen Exzerpthefte, hrsg. von Lawrence Krader, Frankfurt a. M. 1976.



Modelle einer Semiose, mit variabel offenen und unabgezählten, diversen Kontexten (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 236)

difikation von Code/Medium/System und Bedeutung/Logistik/Umwelt. Explizite Rückkoppelungen dienen der ausdrücklichen und ausdrücklich erwünschten Vergleichbarkeit der Codes von Sender und Empfänger[72]. Erst durch Vergleichbarkeit und wenn eine Identität der dechiffrierten mit den encodierten Zeichen sowie eine ausreichende Überschneidung der Zeichenmengen an den beiden Polen der Kommunikationsvorgänge gegeben sind, kann die Intentionalität verifiziert und ein Kommunikationsprozeß als gelungen oder gescheitert bezeichnet werden – gelingend, wenn Einheit festgestellt wird, gescheitert, wenn sich doch eine zu starke Divergenz zwischen encodierter und dechiffrierter Intention erweist. Natürlich sind andere Fehlerquellen denkbar: der Kanal, auf dem gesendet wird, rauscht. Oder die Umsetzung eines Sachverhalts in eine Botschaft scheitert nicht an einer falschen Zuordnung der Zeichen, aber an einem Nicht-Verstehen und entsprechend verzerrten Wiedergeben des Sachverhaltes. Oder, zuweilen, schlichter Schludrigkeit. Es dürfte aber eher eine typenbildende Regel als eine singuläre Ausnahme sein, wenn – wie im Oktober 1997 geschehen – in TV-Nachrichten die Länge eines – zum Zwecke

[72] Vgl. die Erörterungen und Schematisierungen: Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt a. M. 1977; ders., Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München 1987; ders., Semiotik und Philosophie der Sprache, München 1985; außerdem: Roman Jakobson, Aufsätze zur Linguistik und

der Verhinderung eines Atommülltransportes – von Atomkraftgegnern herausgesägten Stücks Eisenbahnschiene einmal mit 0,6 m, einmal mit 1,5 m und einmal mit 2,8 m angegeben wird. Selbst innerhalb derselben Fernsehanstalt, ARD, differierte die Längenangabe zwischen Abend- und Spätnachrichten, ohne daß auf die veränderte Angabe erklärend eingegangen worden wäre. War das Stück in den Abendnachrichten noch 0,6 m lang, dann in den Spätnachrichten bereits 2,8 m. Über die faktuale Verzerrung, ideologische Manipulation oder strukturelle Nachlässigkeit hinaus, bleibt für jeden Fall festzuhalten: Die Eigenheiten des benutzten Mediums und Kanals sind immer und grundsätzlich Quellen von Störungen. Kontexte wirken auf Botschaften, Zeichenketten und Interpretation ein.

4.3.6 Zur semiotischen Interpretation des Kommunikationsprozesses

Das muß im Auge behalten werden, wenn der semiotische Prozeß der Kommunikation wie folgt formalisiert wird. Der Sender wählt aus einem Code/Zeichenrepertoire Zeichen aus, die er einem Sachverhalt zuordnet und als Botschaft formuliert. Der Empfänger ordnet den Zeichenketten Sachverhalte zu und dechiffriert in dieser Weise die Botschaft. Jede dieser Zuordnungsaktivitäten hängt nicht einfach in einem technischen Sinne von der Korrektheit der Regelbefolgung und davon ab, daß die mitgebrachten und verfügbaren Zeichenrepertoires eine möglichst große Schnittmenge gemeinsam haben. Vielmehr ist auch diese nur wirklich überprüfbar, wenn durch die doppelte Rückkoppelung das Metawissen zwischen Sender und Empfänger auf ein kohärentes gemeinsames Niveau gebracht werden konnte. Langfristiges Lernen, also stetige Verfeinerung in der Koordination und Vergrößerung der Schnittmenge aller an den Semiosen beteiligten Instanzen und Zeichenrepertoires ist nur eine der Folgen gelungener Rückkoppelung. Abgesehen davon ist auch personelle Rückkoppelung nicht einfach und bedarf – wenn es hart auf hart geht – nicht selten einer protokollarischen Klärung, die natürlich gerade in der lebensweltlichen Dynamik nicht möglich ist. Es scheint eher so zu sein, daß der Konsens Kommunikation ermöglicht und nicht, daß Kommunikation Konsens herstellt.

Eine weitere der angesprochenen Folgen der Rückkoppelung ist die wachsende Vertrautheit mit den technischen Bedingungen der Kanäle und den rhetorischen Eigenheiten des Mediums. Langfristiges Lernen heißt, daß der Empfänger nicht nur die Teilmenge kennt, die die Bedingung des Verstehens der Botschaft ist, sondern auch den Unterschied zwischen seinem Repertoire und dem des Senders, was identisch ist damit, daß er das Repertoire des Senders

---

Poetik, 1974; ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, Frankfurt a. M. 1979; ders., Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982, Frankfurt a. M. 1988; Roland Barthes, Elemente der Semiologie, Frankfurt a. M. 1979; ders., Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a. M. 1988; vgl. außerdem: Marlis Gerhardt (Hrsg.), Linguistik und Sprachphilosophie, München 1974.

über die jeweils für eine Botschaft verwendeten Zeichen hinaus kennt. Das setzt kontinuierliches Senden verschiedener Botschaften und stetig vollzogene Rückkoppelungen voraus. Kennt der Empfänger das Repertoire und die Auswahlkriterien, Präferenzen und Handlungen des Senders, dann kann er die Botschaften selber adressieren und hat durch die Differenz von Inhalt und Formalisierung der Botschaft aus einer bestimmten Perspektive heraus einen Einblick in die konnotativen Grundierungen der Handlungen des Senders und kann daran seine eigenen Konnotationen spiegeln. ‚Verstehen' in einem angestrengten philosophischen Sinne heißt nichts anderes, als durch die Auswahlregeln von Elementen eines Codes hindurch die polyvalenten konnotativen Grundierungen einzuschätzen lernen. Das darf wohl für jedes kognitiv intendierte Lernen gelten, daß die wesentlichen Einsichten sich nicht auf analytische Inhalte, sondern Bedingungen der Synthetisierbarkeit richten. Diese sind umfassende Denkschematisierungen, zu denen die konnotativen Grundierungen ebenso rechnen wie die aus Erfahrungen gebildeten Präferenzen, Zuneigungen und Aneignungen, kurz: die sich selbst für evident haltende Singularität eines spezifischen Daseins.

Alle diese Kategorien und Instanzen – Quelle-Code 1/Encodierung-Sender-Botschaft 1-Medium-Kanal-Empfänger-Code 2/Decodierung-Botschaft 2 – sind ihrerseits grundiert in und bezogen auf Situationen, Alltagshandeln, lebensweltliche Konventionen. Kommunikation spielt sich in lebensweltlichen Zusammenhängen ab, ist kontextbezogen und kontextvariabel.[73] Von diesen Bezügen her ergeben sich bestimmte, einflußnehmende Ewartungen. Diese können als Rhetoriken beschrieben werden, die einen großen Einfluß auf den Stellenwert und die Verständlichkeit von Codes haben. Obwohl das Kommunikationsschema universal gilt, ist es beispielsweise dennoch sinnlos, alle Instanzen auf den Kommunikationsprozeß ‚Kunst' anzuwenden. Nicht nur weil es dort nicht um die Dechiffrierung von Botschaften geht, sondern um die Aktivierung der Adaptionsschemata, sondern auch weil die Kommunikation nur eine der Determinanten des Kunstwerks ist. In allen Vorgängen einer indirekten, nicht personell direkt rückkoppelbaren Kommunikation ist die primäre

[73] Vgl. auch Karl Bühler, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, 2., unveränd. Aufl. Stuttgart 1965; ders., Die Axiomatik der Sprachwissenschaften, Frankfurt a. M. 1969; ders., Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt, 2., unveränd. Aufl., Stuttgart 1968; vgl. dazu: Thomas A. Sebeok, Karl Bühler, in: Martin Krampen/Klaus Oehler/Roland Posner/Thure von Uexküll, Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik, Berlin 1981, S. 205–232; Erving Goffmann, Das Individuum im öffentlichen Austausch: Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung, Frankfurt a. M. 1974; ders., Interaktionsrituale: Über Verhalten in direkter Kommunikation, Frankfurt a. M. 1971; ders., Rahmen-Analyse: Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a. M. 1977; außerdem: George Herbert Mead, Geist, Identität und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1968; ders., Philosophie der Sozialität. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie, Frankfurt a. M. 1969; sowie: Benjamin Lee Whorf, Sprache–Denken–Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie, Reinbek bei Hamburg 1987.

Wichtigkeit der Mediatisierung offensichtlich. Die Tatsache, daß ohne Medien, ohne zwischengeschaltete Technologien, Speicherapparate, Sende- und Empfangsvorrichtungen diese Kommunikation nicht funktioniert, bedeutet, daß neben den Codes der Signalübermittlung vor allem die Gesten, Rhetoriken und alle orientierenden Formatierungen von Erfahrungen über ‚Objektivität' entscheiden. Geltung wird abhängig von Glaubwürdigkeit, und diese wie jene ist ein Supplement von Inszenierungen.

Dieser seit Jahrtausenden sich entwickelnde Prozeß der Mediatisierungen ist das eigentliche Gebiet einer künstlichen Intelligenz, die immer schon als Hervorbringung der für soziale Kooperation notwendigen Artefakte zu verstehen gewesen ist, also für all das, was nicht durch die individuellen Kapazitäten oder eine ‚face-to-face'-Situation geleistet werden kann.[74] Die Tatsache zu erinnern, daß diese Mediatisierung die Geschichte der Zivilisation schon seit so langer Zeit durch Herausbildung von Artefakten vorantreibt, ist besonders wichtig, weil seit drei Jahrzehnten – wenn auch seit einigen Jahren deutlich auf dem Rückzug begriffen – computerbasierte Simulationen eine künstliche Intelligenz versprechen, die sich primär als Signalübertragung und Symbolverarbeitung versteht, also hinter den Prozeß der Zivilisation zurückfällt, wenn nur die Stimulierung eines individuellen Gehirns als verbindliche Matrix für artifizielle Intelligenz programmiert werden soll. Versteht man John Searles Intentionalitäts-Kriterium als einen wesentlichen Zugang zur Herausbildung von Artefakten im Zivilisationsprozeß, dann ist seine Kritik an der AI-Forschung im Kern zwar nicht wegweisend, aber immer noch unwiderlegt – in dieser Hinsicht zumindest. Das bedeutet jedoch keineswegs, daß artifizielle Intelligenz überhaupt am Kriterium der Intentionalität ausgerichtet werden muß – dies wiederum hat Searles Emphase mit allzu leichter Geste überspielt.[75]

---

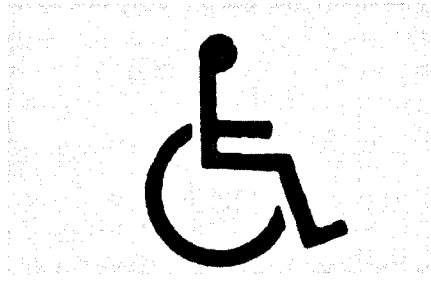
[74] Das ist auch der Vorschlag gewesen, der die Abteilung ‚Intelligenzen' in der Ausstellung ‚Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen', Museum für Gestaltung Zürich, 1988, unter ein bezeichnendes, die Programmierung der Maschinen und Roboter durchleuchtendes Motto gestellt hat: ‚Künstliche Intelligenz ist Teilung der Arbeit'; vgl. dazu auch: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Imitation und Mimesis, in: Kunstforum International, Bd. 114, Köln 1991, hier S. 93.

[75] Vgl. John Searles Gedanken, die als „Chinese room arguments" („das chinesische Zimmer") einschlägig bekannt geworden sind und bemerkenswerte Diskussionen um die Begründung von Künstlicher Intelligenz entfacht haben; eine frühe Version ist: John R. Searle, Minds, Brains, and Programs, in: The Behavioral and Brain Sciences 3, 1980, S. 417–457; später revidiert in: ders., The Chinese room revisited, in: The Behavioral and Brain Sciences 5, 1982; ders., Intentionalität, Frankfurt a. M. 1987; ders., Geist, Hirn und Wissenschaft. Die Reith lectures 1984, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1984; ders., Mind, language and society. Doing philosophy in the real world, New York 1998; außerdem: Oswald Wiener, Probleme der künstlichen Intelligenz, Berlin 1990; Herbert A. Simon, Die Wissenschaften vom Künstlichen, Berlin 1990; Bazon Brock, Artefakte im Zivilisationsprozeß, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien/New York, 1996.

Mediatisierung heißt in diesem Zusammenhang also: permanente Herstellung von Rückkoppelungsmöglichkeiten und nicht etwa: apparative Stimulierung von Signalübertragungen. Mediatisierung ist ein dynamischer Vorgang und richtet sich auf einen offenen Bereich, in dem Handlungsmöglichkeiten vergrößert werden. Die Medien der Mediatisierung sind also immer mehr und weiter gefaßt als die Abzählung der Gerätschaften, Instrumente und Werkzeuge, als die man Medien oft – und irrtümlicherweise – ausschließlich versteht, wenn man die technischen Implikationen betrachtet.

Die Erweiterung der gemeinsamen Schnittmengen der Repertoires mündet keineswegs nur in eine bessere Kenntnis des Senderrepertoires durch einen Empfänger und umgekehrt, sondern auch in ein Bilden von Differenzen. Identische Übertragung mag ein Ideal für maschinisierte Kommunikation sein. Für lebendiges Verstehen ist sie hinderlich, weil sie Abbildungen garantiert, wo es um Aneignungen geht. Identische Übertragung bedarf des Lernens nicht. Die Herausbildung der Differenzen ermöglicht das Verstehen der vorgegebenen Ideen und Botschaften gerade durch die Abweichungen hindurch. Rekonstruktive Anverwandlung sichert einen größeren Informationsgehalt als identische Signalübermittlung. Denn nur durch diese Abweichung können Signalbestände und Zeichenketten an Gesten und Perspektiven gekoppelt werden, durch die ihre Bedeutung in Gebrauch bleibt. Das Bilden der Differenzen ist eine der herausragenden Leistungen der Künste. Mindestens Analogien zur Kunst machen deutlich, daß auch Kommunikation der Künste bedarf und diese, in Partikeln oder Fermenten mindestens, jederzeit in dieser wirken. Das wird immer wieder Bedeutung haben für die Differenzierungen der Funktionen – innerhalb der Kunst: Wahrnehmung, Darstellung und Evokation; zwischen Künsten und Kommunikation: Differenz, Persuasion und Übertragung –, die Sinn ja nur machen, wenn es irgendeine Verbindung zwischen den Sektoren noch gibt, weil sonst diese Differenzierungen aktual gar nicht mehr hergestellt werden müssen, sondern territorial, strukturell oder nominell immer schon gewährleistet sind.

Es gibt gegenüber der Sphäre der modernen Massenkommunikationsmedien Differenzierungsleistungen, die nichts mit Kunst zu tun haben, sondern durch ein Alltagsleben sich ergeben, das ganz im Unterschied zur soziologisch eingeschliffenen Dummheits-Dekretierung einen äußerst agilen Umgang mit Medien



Emblem zur Kennzeichnung eines Zugangs für Rollstuhlfahrer (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 241)

zeigt. Gesten werden dadurch interpretiert, daß unterschiedliche Darstellungen zu Rate gezogen, vergleichende Zeitungslektüre betrieben wird, der Gestus der Television wird durchschaut kraft Einschätzung rhetorischer Aspekte, durch eine Aktualkritik der Selbst-Inszenierungsformen medialer Glaubwürdigkeit. Vor allem aber spielt sich die Rezeption der Medien keineswegs – wie vorwiegend seine Macher und Verantwortlichen sich einreden wollen – im Banne oder Binnenraum dieser selbst ab. Medienrezeption artikuliert deutlich genug das in den Medien Abwesende, das als Ausblendung, Selektivität und Einschränkung der Objektivität erscheint, aber zugleich auch als Bedingung der Möglichkeit der medialen Präsenz wahrgenommen wird. Entgegen aller eindimensionalen Beeinflussungstheorie verfügen die meisten Empfänger über mehr als einen Code, ein Repertoire oder ein Regelset und wenden diese in einer Art spontaner methodischer Collage in einer nicht selten vergnüglichen und unorthodoxen Weise auf mediale Produktionen an. Dieses genuin theoretische Vermögen fällt natürlich bei einer wissenschaftlichen Betrachtung aus dem Raster des Wertvollen, wie ja meist die Abwertung des Alltäglichen mit einem von außen geforderten, hierarchisch legitimierten Wechsel von implizitem Wissen zu explikativer Darstellungskompetenz einhergeht. Dem kontrastieren Bemühungen, über die ständige Präsenz der unsichtbaren Mediatisierungen zu unterrichten, zum Beispiel mit dem Hinweis, daß bei Gartenarbeiten darauf zu achten ist, daß nicht Telefonleitungen oder andere wichtige, unterirdisch verlegte Kabel beschädigt werden. Es mag typisch für die USA sein, aus der das Bildbeispiel stammt, daß solches im ikonischen Register als indexikalischer Zeichenappell und nicht nur als Text dargeboten wird. Das Abheben auf hohe Ikonizitätsgrade ist aber oft ambivalent. Ein weiteres Beispiel zeigt das ikonische Zeichen eines Rollstuhlfahrers. Natürlich meint das nicht ‚Achtung Rollstuhlfahrer', sondern ist ein Emblem zur Kennzeichnung eines Zugangs für diese, aber es kann so gelesen werden. Das Beispiel als solches ist nicht wichtig, aber es steht für ein typologisches Problem, das in ganz anderen Zusammenhängen sich entscheidend auswirken kann. Je nach indexikalisch gebotener Situation kann ein ikonisches Zeichen Verschiedenes bedeuten und zu Gegensätzlichem anleiten. Generell kann argumentiert werden, daß ikonische Zeichen niemals prinzipiell davor geschützt sind, symbolisch interpretiert zu werden. Wenn man die 250 von Otl Aicher entworfenen, für die internationale Gemeinschaft der Beschleunigungsinteressen und eine vehemente Geschwindigkeitsbereitschaft entworfenen und in ihr mit Erfolg angewandten, standardisierten Piktogramme ohne ihre Kontexte sieht, also auf einer großen Wand nebeneinander[76], dann wird man mit einigem Erstaunen zur Kenntnis nehmen,

[76] So geschehen im Museum für Gestaltung Basel in der Ausstellung ‚Die Tücke des Objekts' 1991; vgl. Matthias Götz/Bruno Haldner (Hrsg.), Die Tücke des Objekts. Ein Leitfaden, Basel 1991; Adolf Muschg, Die Tücke des verbesserten Objekts, Wald 1981; Hans Brög/Achim Eschbach (Hrsg.), Die Tücke des Objekts, Aachen 1987.



Hinweis, daß bei Gartenarbeiten darauf zu achten ist, daß nicht Telefonleitungen oder andere wichtige, unterirdisch verlegte Kabel beschädigt werden. Informationsblatt im Telefonbuch der General Telephone Company für Durham, North Carolina im Jahre 1981 (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 237)

daß man nur ganz wenige eindeutig und richtig zu benennen in der Lage ist. Die Piktogramme sind nicht nur wesentlich leicher in Handlungszusammenhängen zu verstehen, sondern entfalten ihre Orientierungskraft darin wohl nur wegen eines zugespitzten, akuten Bedürfnisses von Menschen, die etwas Bestimmtes suchen und sich entsprechend auf solche Zeichen einstellen.

Die Zeichen sind, in ihrer möglichst ausbalancierten Vermittlung von indexikalischer Dynamik und abstraktiv schematisierter Ikonik nicht nur alles andere als selbsterklärend, sondern vor allem nur scheinbar dazu geschaffen, ikonische und indexikalische Aufgaben miteinander zu vermitteln. Als von Kontexten abgelöste Phänomene sind sie in Wahrheit nicht Vermittlungsbilder, sondern diagrammatisch verkürzte Handlungsfolgen, elliptisch in einem Bild zusammengezogene Sequenzen, die im Zustande überschießender Potentialität verharren und ihre Aktualeffizienz nur in selektiv zuarbeitenden und nicht selten dramatische Aufmerksamkeitsenergien bindenden Situationen entfalten. Sie beruhen also auf Raumzergliederung in verkürzten Zeitsequenzen unter Ausblendung der realen Räumlichkeit zugunsten einer wesentlich abstrakteren, den Piktogrammen folgenden Orientierung, die die Handlungen logistisch in parallelem Sinne begleitet. Die lineare und bruchlose Versammlung der Piktogramme – in einem natürlich so nicht vorgesehenen, inadäquaten Verwendungszusammenhang – ist von hohem ästhetischem Reiz, und ihre Anordnung in einem alle Kontexte abstreifenden Tableau verführt dazu, sie als kryptisches, hermetisches Kunstwerk zu betrachten. Oder aber als eine Ikone moderner Gestaltungskultur in der Tradition des Bauhauses zu lesen – wohl die einzig angemessene und wirklich funktionierende ikonische Betrachtungsweise dieser Zeichen.

Der Kontext ist nicht ein Jenseits der Zeichen, sondern selber ein Zeichensystem, das die Zeichenketten erst in unproblematischer Weise lesbar macht. Was in unserer Kultur ein Zeichen für ‚Lebensgefahr' (in radioaktiven Zusammenhängen) ist, könnte in einer anderen Kultur ohne weiteres ein religiöses Mantra oder eine andere Beschwörungsformel sein. Auch an ein Totem zu denken ist nicht abwegig. Deshalb kommt es nur darauf an, ob ein Zeichen durch Konvention verständlich ist, und nicht darauf, ob in einem universal klassifizierenden Sinne der Semiotik Ikonizität oder Symbolizität oder Indexikalität dominieren. Hier macht die Semiotik am Signalaspekt und der Syntax

der Zeichen fest, was erst durch ihren Gebrauch entsteht. Konventionen bilden sich immer als Kontexte heraus. Auch das Ikonische ist eine Funktionale von bestimmten Lebensformen, von kontextualisierender Kultur also. Die Piktogramme – und das macht ihre ikonologische Qualität aus, also die Tatsache, daß sie signifikant für eine bestimmte Mentalität und Lebensweise stehen – sind eher den digitalen Zeichen zu vergleichen. Ihre symbolische Nicht-Festgelegtheit hängt davon ab, daß sie nichts mehr mit dem zu tun haben, was sie darstellen. Symbolisch geschlossen können Zeichenketten durch Festlegung der Operationen und Laufumgebungen werden, was bei den digitalen Zeichen der Fall ist, wenn dies auch nicht den Zeichen, sondern den Festlegungen entspringt. Verständlich sind Zeichen durch Wiederholung, Gewöhnung, Benutzung. Das ist zwar trivial und der Semiotik auch längst bekannt.

Radikalisiert man jedoch diesen entscheidenden Gesichtspunkt, dann wird die Syntax der Zeichen vollkommen arbiträr, austauschbar und irrelevant, weil sich mit allen Zeichen durch Gebrauch Verständlichkeit herstellen läßt, aber eben nicht der Zeichengestalt wegen. Diese Konsequenz ist der Semiotik, die wie die Kunstgeschichte die Erörterung formaler Zeichenaspekte so sehr liebt, allerdings nicht genehm. Dennoch ist nicht einzusehen, wieso das Studium der Zeichen anderes sein soll als die möglichst exakte Beschreibung der Handlungen, in denen sie gebraucht werden. Man sieht an den Adressierungen an die Extraterrestrischen und an den erörterten Beispielen der Nachrichtenspekulation über die Atomdeponien, daß kein syntaktisches Zeichen den Handlungszusammenhang gänzlich abstreifen kann, in dem es einzig verständlich ist. Man sieht aber auch, daß kein Zeichen in der Lage ist, jenseits eines multimedialen Gebrauchs der Zeichen in Handlungen diese entscheidenden Handlungszusammenhänge zu denotieren oder zu bedeuten. Es müßte sie inkorporieren – und das ist wegen der Differenz, die alle Zeichen als Spuren einer verlorenen Einheit – Strafe der reflexiven Anstrengungen – zu dem haben, was sie bezeichnen, nicht möglich und löst sich höchstens einer theologischen Epiphanie auf. Handlungszusammenhänge sind nicht in der Weise übermittelbar wie Signale.

Für die Fixierung der Theorie und auch bestimmter Kommunikationspraxen auf Signale sprechen natürlich die Ökonomie des kleinsten Maßes und die Kalkulationsgrenzen des Berechenbaren. Für den Verzicht auf eine allge-



Emblem zur Warnung vor Lebensgefahr (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 241)

meine Handlungstheorie, welche die Disziplinen integriert, spricht wie immer nur der betriebsinterne Ehrgeiz, die Rituale des Berufsstandes, im besten Falle noch ein subsistenzielles oder pekuniäres Versorgungsinteresse, das Singuläre aufrechtzuerhalten durch analytische Abstraktion, also ein bürokratisch erprobtes Denken, das die vermeintlich objektiven Probleme durch Kommunikationsspaltung erst erzeugt. Es läßt sich leicht feststellen, daß hier Konventionen entscheiden: Überhaupt sind alle Zeichen ja bedeutsame Zeichen nur, insoweit sie konventionell wirksam festgelegt worden sind – unabhängig von ihren ikonischen Momenten, dem Ikonizitätsgrad oder der Selbstbezüglichkeit der Zeichen als Anzeichen, für die allerdings gilt, daß sie bedeutsam werden durch umweltkontextualisierendes Lernen und systemische Binnendifferenzierung. Im Grunde ist diese Ausdrucksweise tautologisch: Zeichen sind nur Zeichen als bedeutsame für Interpreten, also bestimmte, auf bestimmte Weise festgesetzte ‚Wesen'. Weniger leicht läßt sich jedoch offenbar die naheliegende Konsequenz daraus ziehen, die besagt, daß alle Zeichenverwendung als kulturelles Handeln untersucht werden muß und daß Zeichen von Zeichenverwendung nicht mehr geschieden und mit keiner analytischen Anstrengung als eigenes Untersuchungsfeld sui generis und selbstgenügsam behauptet werden kann.

4.3.7 Ikonographische Aktualgenese: Eine Büchse der Pandora

Ein weiteres Beispiel zeigt nahezu von allein, in welche Aporien die Spaltung von Zeichen und Zeichenverwendung führt. Man tauscht, irritiert durch eine luxurierende Doppelung der Ebenen, wie bei einer Kippfigur den dargestellten Handlungsvollzug mit der Denotation, liest einmal das Dargestellte als visuelle Dynamik, einmal als repräsentationale Statik. Dann läßt sich natürlich nicht mehr entscheiden, ob die Menschen kämpfen, tanzen oder sonst etwas tun. Auch hier gilt: Wir können das Bild nicht verstehen, wenn wir den Kontext oder die Kultur nicht kennen, in der es hergestellt und gebraucht wird. Es ist den Bildern nämlich nicht anzusehen, ob ihre Funktion grundsätzlich auf eine Anstrengung zielt, das Unfaßbare zu symbolisieren oder das Sichtbare wiederzugeben. Desgleichen müßte ein Vorwissen darüber existieren, ob Dinge, die in einem Handlungszusammenhang gezeigt werden, als statische Denotatoren oder als dynamische Rollenindikatoren zu lesen sind. Da das statische Bild trivialerweise eben statisch ist, kann eine diesbezügliche Unterscheidung nicht im visuellen Register getroffen werden. Die Frage der Bedeutungen ist wie die Frage der Technologien im Metaphernfeld des Motivs ‚Büchse der Pandora' anzusiedeln[77] – seine Semantik erscheint als eine Rhetorik des Verhängnisses,

[77] Zur mythologischen Verstrickung der Motive und zur Inszenierung des Personals um Prometheus, Zeus, Epimetheus und Pandora vgl. die Zusammenstellung der wesentlichen Texte bei: Robert Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, 2 Bde., Hamburg 1960.



Giulio Bonasone, Der Mensch öffnet das schicksalsträchtige Gefäß, Holzschnitt zum Motiv ‚Büchse der Pandora', zwischen 1531 und 1574 (aus: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 246)

von dem nur die Hoffnung, als der Korrektur fähiges Gut, den Menschen sicher und im Gefäß zurückbleibt. Der Rest ist Hybris, Hochmut und anschließende Leidenserfahrung.

Die Divergenz von ungerichtetem Hoffnungspotential und katastrophischer Lebenserfahrung bildet nicht allein einen ikonographischen Hintergrund für die dramatischen Kommunikationsaufgaben in einer dramatisierten Technikgesellschaft – am Beispiel des Atommülles eröffnet sich eine generelle Fluchtlinie für die zeitgenössische Überforderung jeder staatlich erzwungenen, politisch verordneten und gemiedenen Panikregie, die Aporien des politischen Systems –, sondern eine Form der Zeichen selbst. Die Doppelgestalt der Zeichen, das rätselhafte Verhältnis von Signifikat und Signifikant, die lange vor Baudrillard – nämlich in der theologischen Tradition des Verführungsverdachts gegenüber illegitimen Halluzinationen seit Augustinus – gesehene Tendenz der Verselbständigung der Zeichen, die Ablösung der Bedeutungsbezeichnung von den Erfahrungen, die Arbitrarität der Zeichen bezüglich der Nicht-Kontingenz der Erfahrungen, die nicht aus sich heraus eine Verständigungsform finden – all dies, die konnotativ flexiblen Grundierungen der Denotationen nicht zu vergessen – verlagert den um die Büchse der Pandora mythologisch angesiedelten Kampf ins Innere der Zeichen. Kern der Geschichte von der ‚Büchse der Pandora' ist, ganz in Analogie zur Atommülldeponie, das kommunikationspraktische Verbot, das Gefäß zu öffnen. Auch hier scheinen Verbote sich nicht zuletzt darin zu bewähren, die Begierde zu erzeugen, sie zu verletzen. Mit katastrophalen Folgen.

Ob solche Mythologien als Bildbestand für Kommunikationsimperative und Handlungsverbote der Zukunft reaktiviert und transformiert werden können, ist eine verlockende, aber nicht sehr ermutigende Frage, ist doch dieser Mythos, der einmal zum kollektiven Wissen gehört hat und akzeptierter Bestand durchgreifender Schicksaldeutung gewesen ist, seit langem nur noch spezialisierten Kreisen bekannt, rechnet also mit einem Insiderwissen. Diese Ambivalenz liegt der Idee zugrunde, sie in einer physikalischen Großanlage als Memorial zu bauen – Mahnstätten der Mahnung sind aber erfahrungsgemäß längst nicht so interessant wie das Verbotene, vor dem sie warnen sollen. Je besser die Warnung dargestellt ist, um so größer die Chance, fatale Rückkoppelungen mit ganz anderem Ausgang als dem geplanten vorzunehmen. Ein Dilemma nicht nur der Aufklärung, sondern auch der kommunikativen Zeichensysteme, mit denen sie vorgetragen wird. Die Form der Mitteilung verselbständigt sich und dominiert über den zugespitzt vorgetragenen Inhalt. Insofern stecken wir selber, als hoffende Wesen noch in der Büchse der Pandora, sind nicht nur Subjekte des Hoffens, sondern auch Adressaten von Rettungsvorschlägen – aber eben post festum, nach geschehener Fatalität, sich ereignet habendem Mißgeschick.

5 Abklärungen zu Begriffen und synchron prägenden Exempeln einer ‚Kunst durch Medien' und einer medientheoretisch erweiterten und pointierten Kunstgeschichte der Gattungen

> „Die Künste können die Bilder nicht in der abendländischen Generallinie vollstrecken, ohne sich zu verraten. Sie sind die Unterbrechung des Blicks der Anachoreten. Sie sind in der Funktion der Häresie ohne Orthodoxie. Sie sind die mehrfaltige Parteinahme für das Materielle der Dinge, gegen das Immaterielle der Bilder [...] insgesamt sind die großen Werke der europäischen Kunst selbst Manifestationen des Irdischen gewesen und ebenso hellsichtig wie hellhörig geblieben für die Fallen der Vergeistigung. Zugleich haben sie Ort und Zeit behauptet. Sie waren lokalisierbar und datierbar und auf diese Weise ein Plädoyer für die Vergänglichkeit und für die Berührung sterblicher Körper [...] Es geht um die Bekümmerung des Blicks von den Dingen her, um einen gefestigten Einspruch gegen die Klarheit, gegen das Tödliche der Bilder. ‚Troubler le regard, c'est l'art' (Marc le Bot)."
>
> Dietmar Kamper[78]

Verkürzungen und Vagheiten im Sprachgebrauch sind unvermeidlich und oft auch gerechtfertigt, im alltäglichen Sprachgebrauch ohnehin. In theoretischen Erörterungen ist allerdings immer wieder auf solche Verkürzungen als Verzerrung und auch Irreführung hinzuweisen. Man kann, operational, zwar verkürzende Begriffe auch in diesem Diskurs benützen, aber es ist wichtig, die ausgeschlossenen Faktoren und Elemente dieses Sprachgebrauchs im Bewußtsein zu halten, sie stetig mitzudenken. Man hat sich beispielsweise schon lange angewöhnt, nur noch von ‚Kunst' zu sprechen, wenn man ‚bildende Kunst' meint. Darin drückt sich die idolatrische Intention und Praxis der Moderne aus: Bilder sind zweidimensionale, museal bewertbare Objekte, also vorrangig Gemäl-

[78] Dietmar Kamper, von wegen, München, 1998, S. 55 f.

de. Die Bilder der Massenkultur sind davon ebenso abgespalten wie die anderen Künste, die ihre spezialisierten Gebrauchsformen, Rezeptionsweisen, publizistische Rhetoriken und theoretische Disziplinierungen erfahren haben: Literatur, Theater, Photographie, Film, Journalismus, Musik, Produktgestaltung und Design. Abgespalten davon ist aber auch die Architektur. Zwar wird die Skulptur am ehesten noch mitgedacht im Begriff ‚Kunst', aber insgesamt ist dieser doch auf die darstellende Dimension der Malerei und auf das Gefäß Museum fokussiert, in dem natürlich die Skulptur mit ihren Hybriden, Derivaten und Transformationen in Installation und in dem mitenthalten ist, was man heute mit dem unglücklichen Begriff ‚Medienkunst' zu benennen pflegt. Wie auch immer der Begriff und auch die Phänomene dessen schillern und changieren, was im Feld der ‚bildenden Künste' Sachverhalt oder Vorfall ist: Die Privilegierung der visuellen Präsenz, des visuellen Kanals, des Modells des Sichtbarmachens ist unbestritten.

Diese Reduktion der vielgestaltigen Künste und ihrer ganz unterschiedlichen Materialitäten und Dimensionen auf die ‚Kunst' als Gemälde gibt eine nicht bis ins einzelne genau faßbare gesellschaftliche Einstellung wieder, gilt aber für die Disziplin der Kunstgeschichte in weit geringerem Maße. Das ‚Funkkolleg Kunst' der achtziger Jahre zum Beispiel, das in dieser Hinsicht als typisch gelten darf für das Problembewußtsein des Berufsstandes, behandelt selbstverständlich alle möglichen Sparten, Gattungen und Verbindungen: Architektur, Stadtplanung, Design, Photographie, urbane Öffentlichkeit, Warenwerbung etc.[79] Und besonders auch die ältere Kunstgeschichte mit den großen Leitfiguren von Jacob Burckhardt, Henri Focillon, Max Dvorak, Julius von Schlosser bis Aby Warburg, Emile Mâle und Richard Hamann hat in selbstverständlicher Weise eine große Bandbreite aller möglichen Gattungen und Typen für die Erhellung des Ausdrucksschaffens gegenständlicher und symbolischer Formen untersucht und ausgewertet. Alois Riegls ‚Spätrömische Kunstindustrie' ist bis heute ein origineller Ansatz für eine medial geschäfte Kunstgeschichte und war damals ein Buch von provokanter Kraft. Dennoch kann diese gattungsbewußte und thematische Offenheit nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Deprivation der Künste zur Kunst auch an der Kunstgeschichte nicht spurlos vorübergegangen ist. In methodischer Hinsicht sind die Reduktionen, gerade was die Thematisierung der Bilder anbetrifft, gravierender als die beeindruckende thematische Offenheit. Dagegen sei als Hypothese gesetzt, daß Kunst und visuelle Kommunikation nur funktionale Differenzierungen des Gebrauchs sind, nicht aber ontologisch geschiedene Territorien oder divergente Weisen der Herstellung von Bildern, die als visuelle Angebote für Wahrnehmungskonfigurationen sich immer auf dasselbe gesellschaftliche Imaginäre oder ein allgemeines Bewußtsein beziehen.

[79] Vgl. Werner Busch (Hrsg.) Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, 2 Bde., München 1987.

An dieser Widersprüchlichkeit zwischen methodisch privilegierter Form und allgemeinem Inhalt hat die bisherige Kunstgeschichtsschreibung eine ihrer wesentlichen Grenzen. Sie rechtfertigt die künstlerische Form nämlich allzu oft im Hinblick auf einen spezifischen, ja gar singulären Inhalt. Der erscheint dann natürlich meistens auch tatsächlich als hermetisch, weil er so spezifisch sein muß, daß man ihn gar nicht sieht und nur dunkel vermuten kann. Die Rhetorik der raunenden Andeutungen eines geheimnisvollen Schweigens reicht dann in der Regel für den erwünschten, leider kontraproduktiven Effekt. Würde aber diese Referenz als identische akzeptiert, dann wären Kunst und Massenpublizistik/PR nur anders abgestützte und konventionalisierte Formgebungen. Die Kunst bedürfte ihrer strapazierten Autonomie nicht mehr, was ihr sehr zugute käme. Daß gerade aus diesem Grund der sich umfassend auf die allgemeinen Mentalitäten und das gesellschaftlich Imaginäre, seine Gehalte und Apparate stützende, diese mit Lust formende Film/die Kinematographie aus der bisherigen Kunstgeschichte nicht selten phobisch ausgegrenzt oder, wie bei Panofsky, nur in seinen ‚edlen', ikonographisch interessanten Ausprägungen, gewissermaßen als Rolls-Royce-Variante der Kulturindustrie, akzeptiert wird[80], hat exakt diesen Grund. Nicht allein die medial festgeschriebene Abneigung gegen transitorische Prozesse in der Zeit und die Idolisierung des Paradigmas ‚unbewegtes Tafelbild/Tableau' sind dafür maßgebend, sondern vor allem die nicht unberechtigte diffuse Ahnung, daß massenmedial entwickelte Formen der Imagination Aussagen liefern, die in keiner prinzipiellen, sondern nur graduell aktualen Weise den intrikaten ästhetischen Subtilitäten der hermetischen, singulären Kunst nachstehen. Die Kunstgeschichte selber ist eine der letzten Bastionen des adornitischen Geistes, ohne daß Adorno darin explizit eine Rolle spielen würde. Meine hier vorgelegte Abhandlung versteht sich nicht als Kritik an der Kunst, sondern als Erarbeitung einer Methode, welche die Kunst im Zeitalter der entwickelten Techno-Maschinerie in einer insistenten Weise als nicht-auflösbares Medium spezifischer Verfahrensweisen und einer Rhetorik der Aussagen beschreibbar macht. Aus einer solchen Sicht erwarte ich Revisionen in der Methodenhierarchie und eine Öffnung gegenüber den Rhetoriken der technischen Reproduktion, digitalen Manipulation, medialen Reproduktion und symbolischen Differenzierung, die in keiner Weise mit den systemtheoretischen Prozeduren eines entlang einer dualen Codierung – schön/häßlich – entwickelten, abgeschlossenen Funktionssystems ‚Kunst' zusammenfallen können. Kunst ist nicht eine Zeichenkette, die spezifische Laufumgebungen hat, sondern ein Ensemble von Praktiken, die osmotisch, ausgreifend und inversiv in alle ihr interessant erscheinenden Bereiche aus- und einströmt, weil sie nicht auf Funktionsgarantien und Problemlösungsaspekte sich reduzieren läßt.[81]

---

[80] Vgl. Erwin Panofsky, Stil und Medium im Film, in: ders., Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers, Frankfurt a. M. u. a. 1993.

[81] Vgl. zum Bewußtseinsverbund des Films im Hinblick auf die Methoden einer histo-

Die dargelegte Privilegierung der visuellen Präsenz führt zu einer folgenreichen Aufspaltung des über lange Zeiten verbindlichen Kanons der Künste als Gliederung der freien Künste unter der überlegenen Schirmherrschaft der Architektur. Bezeichnenderweise ist die Idee einer zur Öffentlichkeit werdenden Synthese der Künste radikal erst wieder durch diejenigen utopischen Bewegungen aufgegriffen worden, die sich aus der Kritik an der ohnmächtigen Schönheit der Bilder entwickelt haben mit dem Ziel, die Bilder in einer nicht mehr von Politik und Leben getrennten, von allen bisherigen Vorurteilen und Schranken befreiten Kreativität umzuformen, die man bewußt als Architektur einer neuen Gesellschaft, als Synthese aller Künste, als lebensweltlich durchwirkendes Gesamtkunstwerk propagiert – ein Kunstwerk, das nicht mehr als Kunst im abgespaltenen Templum des Schönen eingesperrt bleiben sollte. Diese Bewegungen sind bekannt geworden als Medien der Vermittlung neuer Technologien und alter künstlerischer Qualitätsansprüche und tragen mehr oder weniger berühmte Namen: Bauhaus, Konstruktivismus, Wchutemas, Neoplastizismus, de Stijl, später New Bauhaus mit der finalen Coda der Hochschule für Gestaltung in Ulm und dem Epilog der Sozialplastik bei Joseph Beuys. Gemeint als Umgestaltungskräfte des Lebens, sind diese Bewegungen selber wieder zu Bildern geworden und haben das Museum in einem kaum zu überschätzenden Sinne und, mindestens in der ersten Zeit, ‚contre cœur' valorisiert. Es scheint ein Kennzeichen der bürgerlichen Kultur zu sein, eine medial unwiderstehliche Überlegenheit des Apparates Museum gegenüber einer von Kunstansprüchen freigesetzten Öffentlichkeit aufrechterhalten zu können.[82]

Kunst – unvermeidlich, es zu wiederholen – bildet eine Teilmenge der Erscheinungen, die visuelle Präsenz besitzen. Ihre Bilder sind Bilder in unterschiedener Weise zu den ‚anderen Bildern'. Zwar basiert die Wirkung der Bilder auf nicht veränderlichen Mechanismen und Schematismen der Wahrnehmung, der Funktionsweise ihres physiologischen Apparates. Semantisch indiziert ‚Bild' aber verschiedenes je nachdem, in welchen Zusammenhängen es welche Wirkungen beabsichtigt. Codes und Rhetoriken sind nicht identisch. Der Unterschied hat aber nichts mit einer Ontologie oder einem substantiellen Status von ‚Bild' der Kunst und ‚visueller Präsenz' zu tun. Der Unterschied ist aber gerade bezüglich der Interpretation der Symboltätigkeit und der Regulierung des gesellschaftlich Imaginären unverzichtbar, eines kollektiven Ensembles von Dispositiven und sich wechselseitig durchdringenden, bestreitenden,

---

rischen Theorie der modernen Künste zwischen visueller Referenz und Handlungsmodellierung.: Siegfried Zielinski, Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek 1989; außerdem: Hans Ulrich Reck, Film, Kunst, Kino – Die ‚Kunst des Films' aus der Sicht und als Chance der Kunstgeschichte, in: Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalski (Hrsg.), Bild und Film, München 2003.

[82] Vgl. dazu Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981, bes. die letzten Kapitel.

modifizierenden, jedenfalls sich aktiv zueinander verhaltenden, dynamischen Kräften, Praktiken, Figurationen. Rhetorische Wirkungsabsicht, Bildform und Zielsetzungen, mit einem altertümlichen Ausdruck: das Ausdruckswollen, bleiben unterschiedlichen Sphären zugeordnet. Ich möchte einige medientheoretisch bedeutsame Bezüge, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in diesem Kapitel in folgenden Beispielreihen verfolgen: Visuelle Exposition; Zeichentheoretische und mediale Leistungen im Rahmen kunstgeschichtlicher Gattungen, hier der Architektur; Gattung Porträt als Tradition zur Herausbildung eines medial differenzierbaren Apparates.

5.1 Exposition, Lehrstück visuelle Kommunikation: Mythisierende Zeichen als Inszenierung visueller Codes in der aktuellen Produktwerbung

Das erste Beispiel ist eine Mercedes-Werbung.[83] Wir erblicken eine für die visuelle Kommunikation der Werbung typische Anordnung: visuelle Motive in unterschiedlicher Dimensionierung, verschiedenartige Texte, die aus drei Teilen bestehen: Indikation eines Titels oder – in der Terminologie der Emblematik – eines ‚Lemmas', „CLK-Sportswear for men and women", ein ausführlicherer, kleiner gesetzter Text am unteren Bildrand sowie unten rechts, an der Stelle der ehrwürdigen Signatur das legendäre – als rituell verfolgtes, wenn auch unrechtmäßig bleibendes Objekt von Sammlerleidenschaft immer wieder zelebriert – Mercedes-Logo, das Firmenbezeichnung, Markenauszeichnung und totemistisches, Clanzugehörigkeit und Prestige sicherndes Zeichen zugleich ist. Das illegale Sammeln von Mercedes-Sternen, die semiophorische Transformation des Firmen-Logos (zugleich totemistisches Besitzemblem, welches für den prestigiösen Besitzer der Körper des Autos trägt) in Beutestücke, Objekte einer persönlich exponierten Tätigkeit (hierfür wird das Emblem zu einem metonymischen Objekt der Stellvertretung der Persönlichkeit des Besitzers) ist eine symbolpolitische Tätigkeit, die hochgradig ritualisierte Ausdrucksformen annehmen kann. Als Ausdrucksform eines fragmentierenden Vandalismus bestätigt sie zugleich die für alle Dinge geltenden wertetheoretischen Kategorienübergänge[84], indem sie ein Zeichen, das zu einem (Gebrauchs-)Gegenstand gehört, der in der Werteskala notwendigerweise stetig absinkt, in einen dauerhaften Zeichen(wert)träger verwandelt und ihn, den Inszenierungskontext wechselnd, mit einer sekundären Bedeutung auflädt. Das

[83] Ich beziehe mich im folgenden auf die präzise Darlegung der Implikationen dieses Beispiels durch Ina Hartwig, Nackter Mercedes, in: Ekel und Allergie. Kursbuch 129, Berlin, September 1997, S. 129–135.

[84] Vgl. Michael Thompson, Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value, Oxford, 1979 (deutsch: Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten, Stuttgart, 1981); Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988.



‚CLK-Sportswear for men and women', Werbung für Mercedes Benz (‚Spiegel', 23. Juni 1997; aus: ‚Ekel und Allergie', Kursbuch Nr. 129, Berlin September 1997; Beitrag Ina Hartwig, Nackter Mercedes, hier S. 129)

trägt, zum Ärger der reellen Autobesitzer, zu einer Mystifikation bei, die auf der anderen Seite das abstrakte Kollektiv der Autobesitzer, also den virtuellen gesellschaftlichen Mercedes-Gesamtbesitzer wieder mit einem besonderen Stolz erfüllt, da sie deren liebstes Gut besonders auszeichnet.

Es bedarf sicher keiner besonderen Zustimmung, daß es sich bei dem vorliegenden Beispiel um eine Überlegenheit des visuellen über das verbale Register handelt. Das visuelle Register ist ganz auffällig inszeniert. Eine weibliche Figur – ‚Frau' – wird auf der linken Seite in einer bestimmten Pose präsentiert. Sie stellt sofort einen Blickkontakt zum Betracher her, fungiert also als phatisches Zeichen, erfüllt die Funktion der Kontaktnahme oder des Brückenschlags. Wenn man berücksichtigt, daß die Figur auf der linken Seite eines Magazins plaziert ist, da es sich um eine doppelseitige Werbung in Farbe handelt, verstärkt sich dieser Effekt noch, weil dadurch der Blick in Leserichtung ‚erwischt' und geleitet wird. Das Automobil befindet sich auf der rechten Seite. Hinter ihm steht eine männliche Figur – ‚Mann'. Die Figuren sind bezeichnet, aber nicht bekleidet. Obwohl Nacktheit als solche keinerlei Konnotationen des Unziemlichen oder Provokativen mehr hat, ist doch die Verbindung von Automobil und nackten Figuren eher ungewöhnlich. Die Bezeichnung des Unbekleideten verbindet sich mit einer auffälligen Haltung der Frau: Ein Arm über dem Knie, der andere Arm dient dem Abstützen des Kopfes. Die Frau ist nicht in ganzer Länge zu sehen, sondern oben wie unten durch den Bildrand abge-

schnitten. Unten sogar in erheblichem Ausmaß. Es wird kein Zufall sein, daß der Körper auf der Höhe des Geschlechts abgeschnitten worden ist. An der Stelle der Genitalzone steht der Erläuterungstext. Das Geschlecht der Frau ist nicht nur verdeckt, sondern durch einen grauen Balken ersetzt, der den Text in sich aufgenommen hat. Ganz ähnlich ist das Abschneiden des männlichen Körpers gehandhabt. Auch dort sehen wir das Geschlecht oder den Unterkörper nicht. Sie sind verdeckt durch das Automobil. Das Geschlecht des Mannes ist nicht nur verdeckt, sondern durch das Werbeobjekt ersetzt, das, worum und wohl auch womit geworben wird. Diese dramaturgische Korrespondenz erzeugt einen Inhalt durch ein Verfahren der Anordnung oder Montage. Werbetext und Werbeobjekt, Erläuterung und Bild, stehen an Stelle der Geschlechtlichkeit der dargestellten Figuren. Sie inkorporieren also einen metonymischen Subtext, nämlich die sexualisierende Potenz des Produktes. Der Mann erscheint viel kleiner als die Frau, die als visuelles Zeichen im Register der menschlichen Lebewesen dominiert. Es wird zu prüfen sein, was der besondere Sinn dieser Dramaturgie ist. Das Automobil ist von schräg vorne photographiert. Wie die Personen befindet es sich in einem undefinierbaren oder abwesenden Raum (es ist anzumerken, daß in der Reproduktion die Subtilität der Lichtinszenierung verlorengeht). Der rechte Scheinwerfer des Autombols ist als eine Art Auge auf den Betrachter gerichtet. Ungeachtet der Schwarzweißreproduktion muß etwas zur Farbgestaltung angemerkt werden. Die Lippen der Frau sind leicht rosa geschminkt. Auf dem Nummernschild des Autos sind die Abgas- und die TÜV-Plakette ebenfalls rot eingefärbt. Die farbliche Korrespondenz zwischen den Lippen der Frau und den Zeichen auf dem Nummernschild akzentuiert eine wesentliche Aussageachse dieser Werbung. Auf ihr sind die rhetorischen Figuren angeordnet, welche die Produktunterscheidungen oder Bedeutungsträger übergreifen und Austauschvorgänge ermöglichen, Synthesen, Verbindungen, vielleicht gar Verschmelzungen.

Vor diesem Hintergrund breiten sich einige Handlungsbezüge aus. Es ist nicht abwegig, durch die wechselseitige Substitution von Auge und Lippen bei Figur, Auto und Betrachter den Käufer als Objekt einer Inszenierung anzusprechen, die dem Mann, der die ökonomische Potenz auf dem Bild vertritt, zwei Geliebte verspricht: die Frau und das Auto. Diese beiden Versprechen sind auf derselben Ebene mit den einschlägigen Attributen ausgezeichnet. Was die beiden Figuren untereinander verbindet, ist dasselbe, was die visuelle Inszenierung und die Handlungsanordnung mit dem Adressaten der Werbung verbindet oder dereinst praktisch verbinden soll: das Automobil. Das erklärt, weshalb der dargestellte Mann nicht auf die Frau bezogen ist, womit sich eine ganz andere Szene einem unbeteiligten Betrachter darbieten würde, sondern wie alle anderen Elemente auf den Betrachter, in dessen Blick sich erst die Anordnung zu einer Aussage fügt, einer Aussage, die den Betrachter selber appellativ zum Handelnden macht, weil er eben die Macht der Synthese als seine Kraft erfährt, sich die Anordnung der Darstellung dynamisch einzuverleiben. Der Mann im Bild ist nämlich in keinen eigenen Handlungszusammenhang in-

tegriert. Er ist keineswegs im Begriff, in das Auto einzusteigen, was in aller Regel ja auch nicht unbekleidet geschieht. Auch scheint er nicht die Frau zu begehren oder in anderer Weise auf sie gerichtet zu sein, was ja oft für einen Ausdruck des Dargestellten gehalten wird. Vorläuferinnen der kurrenten ‚gender studies' meinen, solche zugeschriebene Handlungsfähigkeit des Darstellens als Ausdruck einer entsprechenden Wertschätzung des Dargestellten dechiffrieren zu können. Das stellt methodisch aber nur eine Variante der kunstgeschichtlich allgemein und gender-unspezifisch so beliebten Auffassung dar, aus den Signifikanten spreche eine homologe Ordnung des Gehalts, der über dessen Signifikate einen direkten Aufschluß über Lebenswelt, Mentalität, Ideologie und dergleichen mehr erlaube – eine Unterstellung, die meistens naiv und im vorgeblich unschuldigen Gestus der Evidenzbeanspruchung, ohne weitere explizite Begründung also, getroffen wird.

Der Mann, so die unvermeidliche Folgerung, ist einfach dorthin gestellt und deshalb, wie die Frau, gänzlich Figur. Er inkorporiert über diesen Begriff der Figur die rhetorische Verdoppelung, Vorstellungsfigur und Dargestelltes zu sein. Die Nacktheit unterstreicht das: Sie ist ein Zeichensystem, das zwar keineswegs für die Abwesenheit von Zeichen generell spricht (im Gegenteil: Die Enthüllung des Nackten ist, wie Roland Barthes schreibt, ein Vorgang der Bekleidung des Körpers durch ein Beschreibungs- und Bezeichnungssystem[85]). Aber wohl doch für eine Neutralität der Attribute, eine Entleerung der dargestellten Figur von pestigiösen Zuordnungen, die unweigerlich mit der Kleidung entstünden – und zwar ganz unabhängig von der Wahl des sozialen Registers, das durch die Kleidung immer in besonderer Weise bezeichnet wird.

Das Auto ist leer, unbedient. Niemand sitzt am Steuer. Es fungiert als leerer Signifikant, der eine Aussagenperspektive für die beigeordneten Zeichen ermöglicht. Es stellt die Verbindung zwischen den Geschlechtern her. Diese Verbindung schillert aber, je nachdem, welche Beziehungsdeutung vorgenommen wird. In Topoi Freudscher Psychoanalyse gedacht, bietet sich subtextuell die Aussage an, daß die Frau am Auto letztlich doch immer nur den Mann liebt, daß sie aber Maschine werden muß, wenn sie in ihrer Liebe deren männliche Korrespondenz und Äquivalenz erfahren möchte. Die visuelle Anordnung läßt aber auch den Schluß zu, daß die Frau eine autonome Beziehung zum Automobil, eine libidinöse Symbiose eingehen kann, welche den Mann ausschließt. Das Auto ist ein durch sie autonom besetzbares Zeichen. Wenn im Register des Sichtbaren die Frau die Figur einer Geliebten abgibt, dann steht sie nicht nur zum Mann in Beziehung, sondern, und zwar selbständig, auch zum Automobil. In dieser Interpretation erscheint die Werbung nur als ein Beispiel, das sich in die lange Reihe derjenigen Versuche einreiht, das Produkt durch andere Codes aufzuwerten: sexuelle Versprechen, kultureller Stil, insze-

[85] Vgl. neben der bekannten Kolumne ‚Striptease' aus Roland Barthes' ‚Mythen des Alltags': ders., Der Baum des Verbrechens, in: Das Denken von Sade. Herausgegeben von „Tel Quel", München 1969, S. 39–61, hier S. 43 f.

niertes Besitzer-Prestige. Ikonologisch ausgerichtet wäre eine Interpretation, welche das Beispiel als Dokument des Zeitgeistes der neunziger Jahre liest und darin die Inszenierung der Verbindlichkeit einer systemimmanenten Emanzipiertheit erblickt. Die Frau ist nicht nur ein sexualintensives Dekorum für ihre Zeichenumgebung, sondern selber eine Laufumgebung für Zeichenketten, die auf sie bezogen sind, in ihr generiert werden. Die Frau wird zu einem Medium von Appellen, sie ist dem Mann nicht untergeordnet – und schon gar nicht in der Weise, in der die Ideologiekritik der Werbung vor wenigen Jahrzehnten hierarchische Verhältnisse, Subordination durch Unterordnung oder durch relative Größenverhältnisse zum, damals berechtigten, Beleg einer unterstellten Höherwertigkeit des Mannes gemacht hat.[86] Dieses Beispiel der neunziger Jahre transformiert das semiotische Repertoire der sexualisierten Zeichen der sechziger und siebziger Jahre.

Die beiden Seiten dieser Werbung sind homogen ausgestaltet: Einheitlichkeit der Farbe, eines grünstichigen, metallisierten Grau; Kohärenz eines stetigen Raumes. Dieser neutralisierte Raum hält die Zeichen zusammen, ermöglicht Beziehungen, die in einem zweiten Schritt dramatisiert, ausgestattet werden können durch ein sekundäres oder tertiäres, narratives, fiktionalisierendes Zeichenrepertoire. Bemerkenswerterweise handelt es sich um einen Innenraum, was die Assoziation mit einer exponierenden Bühne noch verstärkt. Eine Studioszene, die durch die aus den klassischen Ateliers bekannte Beleuchtungs-Technik noch unterstrichen wird. Es wird der Inszenierungsraum des Produktes, nicht sein Handlungsraum gezeigt. Der Inszenierungsraum ist identisch mit dem Studio oder dem Computerinterface, auf dem die Objekte als Zeichenwertigkeiten definiert werden. Die Situation des klassischen Künstlerateliers ist also noch immer die Keimzelle einer bewährten Technik der Emphatisierung durch Produkt- und Waren-Ästhetik. Der Raum ist also Inszenierungsraum und Raum, in dem die Inszenierung aufgebaut und realisiert worden ist. Gegenüber dem digitalen Interface ist ‚Raum' natürlich eine Metapher. Diese hat sich aber in einigen Jahrhunderten der Kunst bewährt – man meint gegenüber naturalistischen Darstellungen immer diesen Illusionsraum, die Simulation von Dreidimensionalität auf einer Fläche.

Der Raum ist also referentiell und selbstreferentiell zugleich. Er funktioniert auf mindestens drei Niveaus: dem Niveau der suggerierten Handlungsbezüge zwischen Objekten und Figuren auf der Ebene des Dargestellten. Demjenigen des Handlungsraums, der durch das Produkt definiert wird. Und dem des Inszenierungsraums, also der Darstellung der Zeichen des Dargestellten im Raum der Inszenierung des Darstellens, des Ateliers des Werbephotographen,

[86] Vgl. z. B. Erving Goffmann, Geschlecht und Werbung, Frankfurt a. M. 1981; aber auch: Werner B. Letz, Werbung und Verkündigung. Zur Übertragung sozialpsychologischer Denkmodelle in das religiöse Feld unter dem Gesichtspunkt der ‚sozialen Steuerung', Diss. Göttingen 1971; hier ist ganz eindeutig die Frau das Suprazeichen, das neben das andere Suprazeichen, das Logo, den Mercedes-Stern tritt.

das ein Handlungsraum mit eigenen, die Signifikanten stark beeinflussenden Regeln ist. Der Handlungsraum des Produktes ist gänzlich vom szenischen Raum der Generierung der Werbung, dem Innenraum von Studio und Terminal, überformt. Die Farbe hat ihre höchste Helligkeit in der Mitte des Bildraums. Sie akzentuiert einen Fluchtpunkt. Von dort werden die verschiedenen Zonen an- oder ausgestrahlt. Die Frau ist von ihrer linken Seite her beleuchtet, das Auto von seiner rechten. Das Licht hat eine Intensität, die innerhalb der Geschichte der Säkularisationen die theologische Komponente als eine dem Register der Produktwerbung immanente bestätigt. Die dunkelsten Stellen im Bild sind die Augen der Frau und der untere Teil des Automobils, Räder und Aufhängung. Im Text der Werbung wird das wie besprochen komplexe Verhältnis von Innen- und Außenraum, wenn auch stark zusammengezogen und transponiert, noch einmal aufgegriffen: „Endlich gibt es sie, die Haute Couture für die Strasse."

Das Zusammenspiel von visuellen Motiven, Text und dem emblematischen Logo, das Spannung erzeugt oder Wiedererkennung sichert, verständlich und rätselhaft zugleich ist, klärend und motivierend für die Aneignung der textlichen Auflösung einer interessierenden Darstellung, ist eine prinzipielle Herausforderung für die Werbung. Sie wird in unterschiedliche Richtungen – typographische Stimmigkeit, ästhetische Kohärenz, überraschende Montage, Stärke der Bildidee – bewertet. Das erstreckt sich auf alle Kompositionsentscheide, auch diejenigen, die den leeren Raum betreffen. Man kann die hier verwendete Bildform der Innenräumlichkeit auch lesen als Bedeutung eigener Art. Eine ihrer Nuancierungen besteht in der Unterstellung, daß es in der Mercedes-Welt keinen Außenraum gibt. Zu ihr zu gehören ist also immer ein Zeichen der Introvertiertheit und ein Adelstitel der gewährten Intimität. Das erschließt sich über die Wahrnehmung der Bildform, die eine andere, synthetischere Tätigkeit ist als die Anschauung der Zeichen gewordenen Bildobjekte. Diese Motive nimmt, in anderer Zuspitzung der eigentliche Werbe-Text auf, der über fünf Spalten geschrieben steht: „Endlich gibt es sie, die Haute Couture für die Strasse. In den Ausstattungen Sport und Élégance, als CLK 200, als CLK 230 Kompressor oder CLK 220 V6. Aber egal, für welches Modell sie sich entscheiden, dank Side-Bags, Gurtstraffern mit integrierten Gurtkraftbegrenzern und dem Bremsassistenten fühlen Sie sich in jeder Saison wohl. Und um zu verhindern, daß irgendjemand heimlich Ihr Lieblings-Outfit ausleiht, gibt es das neuartige Fahrberechtigungssystem L-Code serienmäßig. Die Schau beginnt am 14. 6. 97 bei Ihrem Mercedes-Benz-Vertriebspartner. Kommen Sie doch vorbei. Mehr Infos unter der Nummer ...".

Wie schon in der visuellen Exposition des vorangehenden Kapitels erörtert, funktioniert das hauptsächliche Schema der Werbung, dem auch dieses Beispiel angehört, in einer in der Barockzeit zur Blüte gebrachten, seither offenbar unüberbietbaren emblematischen Struktur: Lemma, Pictura, Epigramm. Das Epigramm, der erläuternde Text – für dieses Beispiel eben zitiert – löst die Rätselhaftigkeit von Bild und Überschrift auf. Wenn man nur die Textzeile läse

‚CLK-Sportswear for men and women', würde man den Trick dieser Werbung, für ein Produkt in der Aufmachung der Rhetorik eine andere Produktsparte beizuziehen, zwar exemplarisch, aber nicht im gesamten Umfang angemessen erfassen. Daß metonymisch Kleiderslogans für Automobile stehen, setzt voraus, daß man die rhetorische Absicht merkt, die zugänglich wird über das Epigramm, in dem die Ausdrücke aus der Kleiderrhetorik gehäuft und mit Nachdruck erscheinen: ‚Lieblingsoutfit', ‚Sportswear', ‚Haute Couture', ‚Élégance'.[87] Das beinhaltet auch, daß man die Kleidsamkeit von Automobilen auf derselben Ebene der Sprache der Mode[88] beurteilen kann wie die Kleidsamkeit der Kleider. Das Bildzeichen der Nacktheit kleidet die Figuren, ist ihre Haut, die bedeckt wird durch die Zeichenordnung des Autos. Das Auto kleidet die Menschen. Es fällt als signifikant auf, daß die Haut der Menschen und die Haut des Autos im selben Stofflichkeitsregister gehalten sind, was den Menschen etwas Technoides, Hypersportliches, Metallisches, kurzum: den Charakter von etwas Maschinellem verleiht. Die Hautoberflächen weisen eine identische Geglättetheit auf. Mit Ausnahme des Kopfes sind die – selbstverständlich jugendlichen – Körper unbehaart, wirken durchtrainiert, ‚gesund'. Die Figuren erscheinen ganz anders als die letzten Trends der Modephotographie und -publizistik, in der Verletzungen, schmerzhafte Verkrümmungen, Schmutz, Schmuddeligkeit, Auszehrungen, Schlaffheiten und dergleichen mehr an einer Trash-Ästhetik teilhaben, die in etlichen Wellen zuvor durch die Popmusik und einen sich mit Lust depravierenden Lifestyle hindurchgegangen ist, der aus den kurz zuvor noch so begehrlich vorgespielten Infantilitäten von House, Disco, Techno und Girlie-Konfigurationen ausbricht und die maximale Härte des sozialen Lebens am einen, dem unteren Ende der Skala direkt als sekundäres Zeichensystem ausformt. Wäre der Ehrgeiz der Mercedes-Werbung, sich an den avancierten Codes der aktuellen Modepublizistik zu orientieren, dann wäre das Resultat verfehlt. Man wird das aber zu Recht deshalb nicht annehmen, weil die Trash-Ästhetik und die Welt von Mercedes sich – vorerst noch – rigide ausschließen und eine solche Kombination auf einer funktionalen Ebene mit guten Gründen ausgeschlossen bleibt.

Das vorliegende Beispiel indiziert also generell ein gesteigertes, der Abstraktionen, Transformationen und Substitutionen fähiges, geschmeidiges und

---

[87] Abgesehen von der unvermeidlichen Ausdeutung der Alliteration ‚CK' als ‚Calvin Klein', wohl weniger im Hinblick auf dessen Produktelinien als auf seine Bildästhetik und Montagetechnik.

[88] Vgl. Roland Barthes, Système de la Mode, Paris 1967, hier bes. die Ausführungen über den vestiären Code; Barthes' Buch eignet sich gut für die vertiefte Analyse der hier angesprochenen metonymischen Übertragung, weil er ein bereits inszeniertes Zeichensystem analysiert, nämlich nicht die Mode als Kleidung, sondern die in Zeitschriften publizierte, visuell und textlich inszenierte, rhetorisch eingekleidete Mode. Vgl. auch Roland Barthes, Le bleu est à la mode cette année et autres articles, Paris 2001; außerdem: Abigail S. Lang (Hrsg.), Mode & contre-mode. Une anthologie de Montaigne à Perec, Paris 2001.

agiles Zeichenbewußtsein – und eben dies darf in zeitgeschichtlich typisierender kultureller Spiegelung als kennzeichnend für die achtziger und neunziger Jahre dieses Jahrhunderts gelten. Es erweist sich spätestens hier, daß Bilder der Werbung, Darbietungen einer visuellen Präsenz, die nicht explizit Kunst sein wollen, nach ähnlich komplexen Mechanismen wie diese und ihrerseits auf mehreren, teilweise verdeckten Aussageschichten funktionieren. Es ist allgemein bekannt, daß in der Werbebranche an der medialen Position der Macher immer Überdeterminierungen erzeugt werden und auch angestrebt sind.

Angepriesen werden neben dem Kleidercode technologische Errungenschaften. Besonders interessant ist die Diebstahlsicherung, weil hier Technologie und Kleidercode direkt miteinander verbunden werden. Betriebssicherheit, Zugangskontrolle, Codekarten und dergleichen mehr bezeugen den souveränen Umgang mit zeitgenössischen Verhaltensansprüchen. Die Inszenierung der Souveränität ist die gemeinsame Klammer zwischen Automobil und Kleidercode. Sie profitiert von der über Jahrhunderte aufgebauten prestigiösen Darstellungskraft der Kleiderordnungen. Die zweite Haut ersetzt die erste als eine für die Darbietung von Würde und sozialem Rang erheblich genauere Sprache und wird nun durch eine dritte Haut ergänzt, diejenige des Automobils, die an die Stelle der zweiten tritt. Auch dadurch ist die Nacktheit der Figuren gut motiviert. Technologische Sicherheit ist eine Form von Bekleidung geworden. Sie wie eine Kleidung zu tragen, in ein ‚outFIT', ein Passendes sich wie selbstverständlich zu fügen indiziert eine Intensivierung der Prothesenfunktionen oder Medien, an denen unser Körper zunehmend angeschlossen, von denen er zunehmend durchdrungen wird. Stetig wechseln die sich gegenseitig durchdringenden Sinnschichten: Der Innenraum ist zwar Bühne der Inszenierung der Werbung und nicht des Handlungsraums des Produktes, aber gleichzeitig läßt er die imaginäre Verbindung mit allen möglichen Schutzräumen zu. Man kann ihn betrachten wie einen Tresorraum. Die Mercedes-Innenwelt ist die Welt, in welcher alles in einen Schutzpanzer eingekleidet worden ist. Auch der Erläuterungstext steht – wie das gesamte Begriffs- und Metaphernfeld – ganz im Dienste des mythischen Zeichens, des Mercedes-Sterns, des Logos, welches den Gipfel der Bekleidung markiert, wie eine Art Orden fungiert. Der sprachliche Code eröffnet über die Kombination von französischen und englischsprachigen Ausdrücken eine ganze Kette von Konnotationen: Paris, Prestige, Eleganz, Sportlichkeit, individuelle Entfaltungsmacht, Recht auf Freiheit und Glück. Die Werbung gründet die sprachlichen Versatzstücke zur natürlich bloß punktuell reizenden Eröffnung eines semantischen Feldes bewußt in einer unterstellten Synthese von französischer Revolutionsverfassung und US-amerikanischer Unabhängigkeitserklärung. Sie ‚löst' damit ein Problem der politischen Philosophie, die bisher immer von der Opposition dieser beiden Verfassungstypen ausgegangen ist.[89]

[89] Vgl. dazu Hannah Arendt, Über die Revolution, 3. Aufl. München u. a. 1986.

‚Élégance' und ‚Sport' beinhalten neben solchen, nur auf den ersten Blick ‚weit hergeholten' symbolischen Verweismöglichkeiten zahlreiche weitere Bezüge auf Felder wie Abendveranstaltung, Sport, Leibesertüchtigung. Die Tiefensemantik der Aussageverfestigung funktioniert über die Nacktheit der Körper und die als Ungeschütztheit inkorporierte Sicherheitsbedürftigkeit, die durch die Schutzangebote der entwickelten Technologie aufgefangen und als solche im Text angepriesen wird – nicht nur in technischer, sondern eben auch in rhetorischer Hinsicht, als Attribut eines in sich vollendeten ‚outfit' und nicht nur zur Verhinderung materieller Beschädigungen. Zwar vollzieht sich die Übertragung von Calvin Klein auf Mercedes oder des Kleidungscodes auf das Automobil schnell und unproblematisch. Ein genaueres Verständnis der Bildtechniken entsteht aber erst durch die Wahrnehmung der Metonymie, mit der die Sicherheitssysteme als Erweiterung der Kleidung unterstellt werden: Kleidung/Körper als Schutzpanzer, genährt durch die mitlaufende Diagnose allseitig berechtigter Angst (‚wenn jemand heimlich sich Ihr Lieblingsoutfit ausleiht ...'). Der Körper fungiert in dieser Übertragungsfigur als Körper und als Kleidung zugleich, ist durch zwei Codes beschrieben. ‚Ausleihen' nimmt dem Wertepathos scheinbar paradox eine Spitze. Das drastischere Wort ‚Diebstahl' wird vermieden. Ökonomisch könnte das damit zu tun haben, daß die Finanzierung von Mercedes-Auto-Besitz ihrerseits zunehmend über Leihverfahren, Leasing und dergleichen funktioniert und nicht mehr über die Realisierung von Besitz als abgegoltenes, in Geldäquivalenten einhundertprozentig vergegenständlichtes und veräußertes Eigentum, was der alten Form der Verrechnung von Zeitäquivalenzen entspricht. Das vergleichende Dritte, das die Metonymie möglich macht, ist mittlerweile mythisch in der Firmengeschichte von Daimler-Benz untermauert. Mercedes-Fahrzeuge sind eben äußerst robust, stabil, für alle Anforderungen gewappnet etc. Der durchtrainierte, jugendliche, saubere Körper bestätigt dieses Motivregister und gehört zu den unverzichtbaren Attributen des inszenierten Stils.

Was unter den Attributen des Erläuterungstextes vergeblich gesucht wird, sind Kategorien aus der Welt der Arbeit. Diese Ausblendung ist nicht mehr direkt erfaßbar und bezieht sich nicht auf die Absichten der Urheber des Beispiels, sondern argumentiert aus einem blinden Fleck der Inszenierung heraus. Die Methoden, die dem angemessen sind: Ideologiekritik, Ikonologie, bedürfen aber einer weitgehenden Historisierung, weil sie sonst die Autonomie der visuellen Inszenierung zu einem eindimensionalen instrumentellen Denotat degradieren und aus der Falle der normativen Sanktionierungen und moralischen Haltungen nicht mehr herauskommen und sich selber aufheben, weil natürlich die Moral der Moral oder die Norm der Norm der Sanktionen ihrerseits partikular, abgespalten und abstrakt ist, also auf ideologischer Gewalt beruht. Der Zeitgeist lebt eben nicht nur im Detail, sondern auch in der visuellen Dynamik, in Montage und Arrangement, im Verhältnis der Zeichen zu ihrem Raum. Man muß Bewegungen nachzeichnen, kann nicht statische Zeugen fixieren.

Methodisch können noch andere, gar nicht beabsichtigte Deutungen und

Kontexte suggeriert werden, die sich der beabsichtigten und auch erreichten Überdeterminierung (der Zeichensprache) der Werbung entziehen. Das ist eine generelle Möglichkeit, die nicht nur diesem Beispiel weitere Dimensionen erschließt. Überderterminiert werden kann nur das artikulierte Bildrepertoire, nicht die Sphäre der Ausschlüsse und Vermeidungen. Eine solche Ausblendung bezieht sich auf die Thematik ‚Ekel und Geld'.[90] Das hat natürlich damit zu tun, daß auch alle anderen auf Tätigkeiten, körperlichen oder sonstigen Aufwands, bezogenen Attribute vermieden worden sind. Die Welt des Ekels ist verbannt, läuft als Subtext der Prestige-Ebene mit. Dem Geld selbst wird die Theophanie, die Erscheinung eines geläuterten Göttlichen, eines Erhabenen und Enthobenen, eines Reinen zugeschrieben. In dieser Hinsicht ist das Auto als solches nichts anderes als Geld: Unabnutzbarer Körper, der verspricht, auf dem Niveau der dauerhaften, der unvergänglichen Werte zu verbleiben. In der Mercedes-Innenwelt existiert nur die reine Unverletzbarkeit oder die Unverletzlichkeit des Reinen, desjenigen, das nicht den Bedingungen des Alters und des natürlichen Zerfalls unterliegt. Das Geld, das Zugang zu diesem reinen Gut bietet, kann selber nicht schmutzig sein. Geld ist aber unweigerlich mit der Sphäre des Schmutzigen verwoben[91], so daß das Geld aus der Mercedes-Innenwelt verbannt bleiben muß. Es wird dissimuliert. Interessanterweise, in einem nicht beabsichtigten Register, wird das ebenfalls durch die Nacktheit ausgedrückt, die damit eine, ganz anders gelagerte, zweite Bezeichnungsaufgabe erhält. Ist sie im einen Fall die ideale Bekleidung, die durch all deren Zeichenmöglichkeiten, bis hin zum Automobil, besetzt werden kann, so ist sie gegenüber dem Geld die Abwesenheit jeglicher Bekleidung, weil diese gegenüber dem Gebot durchscheinender Offenheit immer Verkleidung, Verstellung und Beschmutzung wäre, Anlaß zur Bildung des Verdachts, unter den Hüllen möge sich etwas ganz anderes, Illegitimes verbergen.

Sigmund Freud hat 1909 einen kurzen Text geschrieben ‚Über einen Fall von Zwangsneurose', besser bekannt unter dem Titel ‚Der Rattenmann'. Im elaborierten Code des Bürgertums, von dem aufwärts man damals sich die Psychoanalyse erst leisten konnte, wird mit dem Probanden über Geld und Geltung gesprochen. Freud ist aufgefallen, daß dieser Proband ihm nach der Sitzung immer nur neue, ungebrauchte Geldnoten gibt. Er spricht ihn darauf an:

[90] Vgl. Ina Hartwig, Nackter Mercedes, in: Ekel und Allergie. Kursbuch 129, Berlin, September 1997, S. 134 f.

[91] Anale Fixierung auf Geld, Zwangsneurose und die Phobie vor Schmutz gehören zusammen; vgl. Horst Kurnitzky, Triebstruktur des Geldes; Ernest Bornemann, Psychoanalyse des Geldes. Eine kritische Untersuchung psychoanalytischer Geldtheorien, Frankfurt a. M. 1977; außerdem, allgemeiner: Alfred Sohn-Rethel, Das Geld, die bare Münze des Apriori, Berlin 1990; Paul Mattick/Alfred Sohn-Rethel/Hellmut G. Haasis, Beiträge zur Kritik des Geldes, Frankfurt a. M. 1976; R. W. Müller, Geld und Geist, Frankfurt/New York 1977; Christian Enzensberger, Größerer Versuch über den Schmutz, Frankfurt u. a. 1980.

„Als ich einmal bemerkte, man erkenne doch gleich den Staatsbeamten an den nagelneuen Gulden, die er von der Staatskasse beziehe, belehrte er mich, die Gulden seien keineswegs neu, sondern in seinem Hause gebügelt (geplättet) worden. Er mache sich ein Gewissen daraus, jemandem schmutzige Papiergulden in die Hand zu geben. Da klebten die gefährlichsten Bakterien daran, die dem Empfänger Schaden bringen könnten."[92] Der Subtext ist natürlich ein sexueller, die Phobie eine körperliche. Das Papier des Geldes erweist sich als ein Substitut für die verfemten, horrorisierten Körperflüssigkeiten. Daß ‚bügeln' ein vulgärer Ausdruck wie ‚vögeln', ‚bürsten', ‚pudern' oder ‚ficken' ist und dasselbe meint, paßt gut zur hier verhandelten zwangsneurotischen Koppelung von Geld und Schmutz. Lebensgeschichtlich geht das auf die Sanktion zurück, die das Kind erfährt, wenn es sein erstes von ihm hergestelltes Gut mit dem ganzen Stolz des erzeugenden Besitzers, der sein Liebstes, nämlich seinen Kot, den Liebsten, nämlich den Eltern, darbietet und schmerzlich lernen muß, daß fäkale Ausscheidung keine symbolisch gratifizierbare Produktion darstellt.

Am Geld klebt der ‚Dreck', den man verdrängt hat, die Negativkosten der diese und andere fundamentale Kränkungen kompensieren sollenden Karriere beispielsweise. Daß Geld das Medium der Bildung von Sozialprestige und der Verteilung von Anerkennung ist, ein klassisches Medium von Macht also, paßt gut zu dieser Schattenseite, ohne die es seinen Glanz nicht entfalten kann. Die Psychoanalyse selbst verdrängt die ihr auf verschiedenen Ebenen (Objekt: Gegenstand der Analyse; Meta-Ebene: Konstituierung des Diskurses und Geschäfts) wesentliche Beschmutzung durch Geld. Das Bild des liegenden Probanden und des hinter ihm auf einem Stuhl sitzenden Analytikers ist geradezu kanonisch geworden. Es gibt aber eine zweite wesentliche, wenn auch verborgene und verschwiegene Geste der Psychoanalyse: Die Verabschiedung zwischen zwei – in diesem Falle: – Männern an der Tür, wobei der eine dem anderen einen Geldbetrag überreicht. Dieses wesentlich profanere Bild ist offenkundig nicht in den Bilderschatz der psychoanalytischen Szene eingegangen und findet sich entsprechend selten in den einschlägigen Witzen über die Psychoanalyse. Chantal Ackermann hat mit diesem zweiten Bild auf wunderbare Weise in ihrem Film (1997) gespielt ‚Une couch à New York'.

Die zwangsneurotische Koppelung von Geld und Schmutz bestätigt sich also gerade im Modus des Verschwiegenen und Abwesenden. Es darf deshalb vielleicht nicht als untypisch gewertet werden, daß auf der gesamten Mercedes-Werbung jede Angabe von Preis und Kosten fehlen, obwohl solche Symptomdiagnose – mit dem ganzen psychoanalytischen Dilettantismus – riskant ist und die Erklärung durchaus gleichwertig gilt, daß zum Prestige von Mercedes das allseitige Bewußtsein gehört, daß in dieser Luxusklasse über monetäre Einzel-

[92] Sigmund Freud, Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose (1909), zitiert nach Ina Hartwig, Nackter Mercedes, in: Ekel und Allergie. Kursbuch 129, Berlin, September 1997, S. 135.



Citroën-Werbung mit Claudia Schiffer (Aufnahme: Hans Ulrich Reck)

heiten und Differenzen nicht mehr gerechtet, geredet oder gehandelt wird.[93] Der Kauf eines solchen Automobils ist also auch in dieser Richtung sicherlich keine Frage des Geldes. Der Preis kann auch[94] telefonisch nicht in Erfahrung gebracht werden, wenigstens nicht unter der in der Werbung angegebenen Nummer. Der Preis ‚wird nicht ausgesprochen', man sagt nicht ‚Scheiße'. Beides, hier im Reiche der Zwangsneurosen versuchshalber weiter aneinandergekoppelt, tut man nur hinter vorgehaltener Hand. Den Preis – für die Grundausstattung[95] variiert er je nach Modell zwischen 58 000 und 78 000 DM – erfährt man erst, wenn man die telefonisch bestellbare Broschüre ‚in der Hand hält'. Der Preis wird bezeichnet, aber nicht ausgesprochen. Ihn auszusprechen, würde die in-szenographierte Mercedes-Innenwelt verunreinigen.

Ein weiteres Beispiel[96], das in ein ganz ähnliches Inszenierungs-Register fällt, mit vergleichbaren Größenverhältnissen, einer ähnlichen Lichtregie, zeigt

[93] Dieses Spiel beginnt erst in der zweiten Verwertungsphase, im Reich der Gebrauchtwagen.

[94] Wie Ina Hartwig ausprobiert hat und berichtet: Ina Hartwig, Nackter Mercedes, in: Ekel und Allergie. Kursbuch 129, Berlin, September 1997, S. 134.

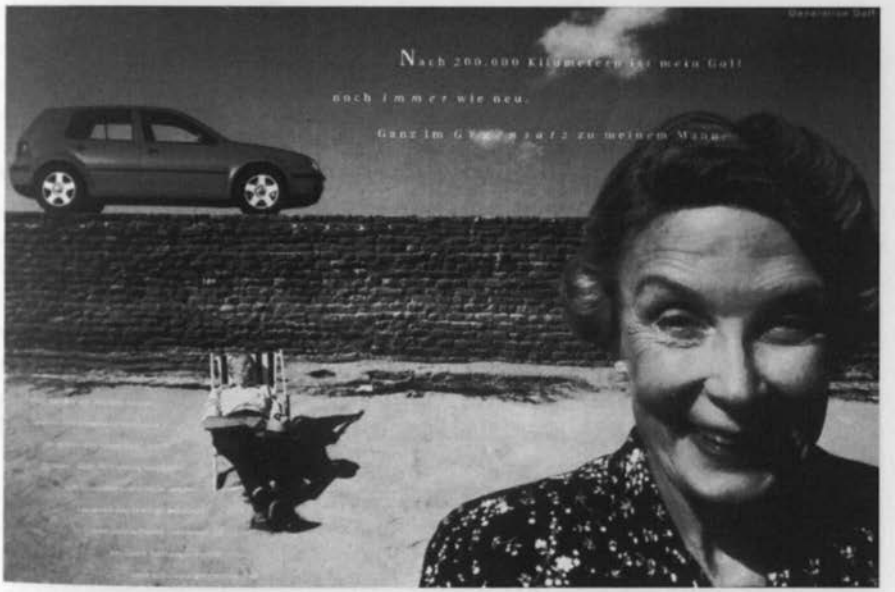
[95] Also ohne Lederpolsterung, Scheinwerferreinigungsanlage, Klimaanlage, beheizbare Sitze und dergleichen Lustbarkeiten mehr.

[96] Photographiert vom Verf. im September 1997 in Berlin, gegenüber der AEG-Turbomotoren-Fabrik von Peter Behrens.

eine Citroën-Werbung mit Claudia Schiffer, die offensichtlich Weltläufigkeit und Frankophilie inkorporiert. Die Geste der Völkerverbundenheit ist mittlerweile in der Werbung gut etabliert. Hier beinhaltet sie als Subtext: ‚Die Franzosen verstehen einfach zu leben', aber die deutschen Mit-Europäer haben wenigstens ein Medium hochkarätiger Kulturverbundenheit, eben das benannte Model, das sie befähigt, an französischer Eleganz gleichberechtigt teilzuhaben. Das Beispiel heißt zwar wörtlich: „Die Franzosen verstehen, einfach zu leben", aber entgegen der angebotenen Kommasetzung dürfte – zwar nicht grammatikalisch unmöglich, aber mindestens den Sinn entschieden verschiebend – doch eher gemeint sein, daß sie zu leben verstehen, als daß sie ihr Leben in Einfachheit verbringen. Wenn damit wirklich eine um einiges unterhalb der Mercedes-Klasse stehende Kategorie von Autos als Inkorporation von Einfachheit gemeint ist, dann wäre allerdings auch Madame Schiffer nur darin und insoweit die richtige Ikone, daß sie ein beliebiges, blasses, unauffälliges Mädchen aus dem Volk ist, welches ganz einfach das launige Glück erfahren hatte, für eine Tätigkeit entdeckt und berufen zu werden, in diesem Falle durch Lagerfeld, die zeitgleich auf merkwürdige und absurde Weise in der publizistischen Beachtung gestiegen ist – vielleicht ein Epiphänomen des ‚Madonna'-Syndroms, das die Stilisierung an die Stelle des ‚wahren Stars' und der charismatischen, authentischen Persönlichkeit stellt, über die Madonna offenkundig exklusiv im Spiegel ihrer Stilisierungen verfügt, als sekundäre Inszenierung. Daß Madonna darum weiß, macht ihre strategische Größe und theatrale Bedeutung aus. Das visuelle Register dieser Affiche steht ganz im Dienste der phatischen Funktion, der Kontaktnahme mit dem Betrachter. Die Prägnanz erhält auch dieses Beispiel durch Verwendung einer mythisierenden Inszenierung, durch emblematische Überhöhung, Steigerung der Produktwertigkeit durch Attribute, Beigaben, spezifische Zeichenanordnungen. Besonders fällt die Verbindung des Lichts mit den blonden Haaren auf.

Andere Aussagen entstehen, wenn die Codes rückgekoppelt und ein für Automobile werberhetorisch eher denn faktisch vernachlässigtes Publikum beworben werden soll. Ein einschlägiges Beispiel ist eine VW-Golf-Werbung für/mit ältere/n Menschen.[97] Zwar verfügt diese Generation über einen nicht geringen Teil des volkswirtschaftlich angehäuften oder verfügbaren Reichtums, aber Autofahren hat für das ‚dritte Alter' einen schlechten Beigeschmack, ein negatives Image. Entsprechend fällt unser Beispiel als ungewöhnlich ins Auge. Nicht wegen des Codes der physiognomischen Ausdruckswerte – die sind unverändert jugendlich: Unbekümmertheit, Schalk, Lachen, Lebensfreude –, aber wegen der Referenz der Akteure oder Zeichenträger, ihrer Zugehörigkeit zu einer Altersgruppe, die in der Werbung außerhalb der Arznei-, Altersversorgungs- und Versicherungsbranche kaum, im Kontext von Geschwindigkeitstechnologien überhaupt nicht vorkommt. Das wird verstärkt dadurch, daß

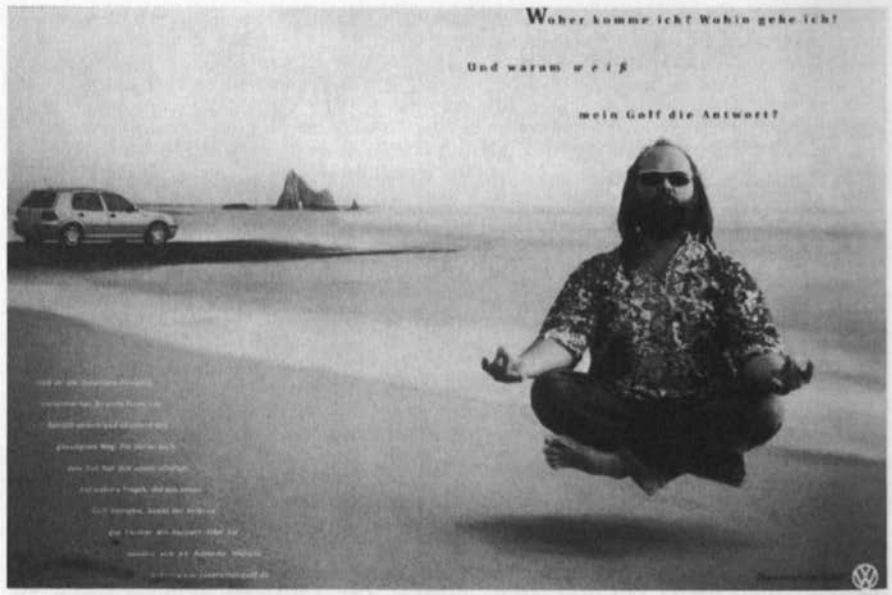
[97] Publiziert z. B. im Spiegel, August 1997.



Golf-Werbung für/mit ältere/n Menschen (aus: ‚Spiegel', August 1997)

durch die Kampagne besonders Frauen angesprochen werden sollen, denen eine größerer Vitalität als den Männern zugeschrieben wird. Das ist für diese Alterskategorie nicht unüblich. Im Unterschied zu den Berufstätigen: Dort wäre die Behauptung, Frauen seien vitaler als Männer, äußerst diffamierend und inopportun, wenn sie mit einer Denunzierung männlicher Impotenz und Inkompetenz operierte. Es geht hierbei nicht um Unfallstatistik, argumentative Richtigkeit, Fahrtüchtigkeit etc.

Es geht überhaupt nicht um ‚Objektivität', sondern um einen Vorstellungsinhalt, dessen soziale Regulierung Autofahren als sportliche Tätigkeit konnotiert, damit automatisch in den Codex des Jugendlichen einrückt und die älteren Generationen – zwischen ausgereizter Phobie und despektierlicher Karikatur – aus dem Zeichensystem ausschließt. Daß das ökonomisch unsinnig ist, hat nun auch die Branche begriffen; das gezeigte Beispiel steht für die Aufnahme einer neuen Zielgruppe in die Werbestrategien – der automobil machenden Rentnerinnen. Historisch erstes Beispiel für die Rückkoppelung eines Codes an eine Zeichen- und Handlungsgruppe, die vorher exakt aus diesem Code ausgeschlossen worden sind, ist die Zigarettenwerbung für Frauen. Was vordem Attribut und konnotatives Medium verstärkter Empathiebildung in bezug auf den der Frau überlegenen Mann war, wird nun zu einem eigenen Inszenierungssubjekt umgebaut, das gerade nicht die konnotativen Aspekte der männlichen Handlungsträger haben darf, sondern die Autonomie überdeutlich unterstreichen muß, weil der Codewechsel sonst nicht mit dem früheren Code ver-



Golf-Werbung für/mit ältere/n Menschen (aus: ‚Spiegel', August 1997)

träglich wäre – denn immerhin wird ja auch weiterhin mit Freiheit, Abenteuer, Frauen etc. für das Rauchen von Tabak durch Männer geworben. Die Werbestrategien werden natürlich nicht insgesamt verändert, sind wohl auch nicht willkürlich veränderbar, eröffnen aber mit einem neuen Sujet eine größere Bandbreite variierter Typologie und visueller Publizistik.

Die einfache Idee dieser Kampagne ist also, einen Code von Jugendlichkeit auf ein davon diametral unterschiedenes Publikum anzuwenden, also zwei Codes aufeinanderprallen zu lassen, wobei der eine Code die Exklusion des anderen bildet, erst die Ausstattung des einen Codes mit Attributen des anderen das hinter der Visualisierung liegende Problem der Exklusion wahrnehmbar werden läßt. Pointiert wirkt der Text: „Nach 200 000 km ist mein Golf noch immer wie neu, ganz im Gegensatz zu meinem Mann." Das Bild zeigt den Mann während einer Siesta, schläfrig, inaktiv, während die – ins Kumpelhafte, Pfiffige, Freche gedrehte – Frau sichtlich vitalisiert mit dem Auto korrespondiert und zu diesem eine emphatische Zeichenbeziehung unterhält, die in der Werbung einhergeht mit einer Hierarchie der Handlungszonen und einer Wertung des Aktionsradius. Der Bildwitz entsteht anekdotisch, denn prinzipiell sind die Attribute immer austauschbar. Als formale Elemente einer Reihe und formbildende Instanzen einer Aussage verkörpern sie die Variabilität einer Gestaltungsbreite, die durch das gesellschaftliche Bewußtsein und einige andere Faktoren begrenzt wird. Das ist natürlich strittig. Feministinnen, aber auch, allerdings in weit geringerem Ausmaß, Vertreterinnen der ‚gender studies' sind

nicht bereit, Gewalt gegen Frauen als einen Aspekt von Gewalt neben anderen zu sehen, sondern weisen diese Kasuistik mit Verweis auf eine übergeordnete Qualität zurück, der eine eigene Substanz und nicht nur der Stellenwert von etwas Akzidentiellem zukomme.

Altersspezifisch sind in dieser Kampagne also nicht die Attribute, sondern nur die Rhetorik ihrer Anwendung oder Applikation: Die Verbindung von Jugendkulturrhetorik und Lifestyling mit einer Neuinterpretation des Alters, die dieses sichtlich aufwertet – kulturelle Codes bewerten sich nicht selten im Fahrwasser ökonomischen Kalküls neu. Und Souveränität ist im Industriekapitalismus und den ihm bisher nachfolgenden Epochen immer auch ein Berechtigungstitel in der Verteilung und für die Aneigung von Konsumchancen gewesen. Semiotisch lassen sich daran – ein Beispiel aus dem Kunstbereich zitierend – drei Ebenen formalisieren, die bei jedem Zeichenprozeß in unterschiedlicher Gewichtung eine Rolle spielen: ‚pretext–context–subtext'.[98]

5.2 Kurze Zwischenzusammenfassung einiger formbildender semiotischer und im weiteren linguistischer Begriffe

Charles Morris – es wird hier nichts Neues behauptet, sondern an das Wesentliche erinnert[99] – unterscheidet drei Zeichendimensionen: Syntax als Beziehung der Zeichen zueinander, die interne Architektur der Codes also; Semantik als Beziehung zwischen den Zeichen und ihrem Bezeichneten, also die innerhalb der Zeichen bezeichnete Bedeutung; Pragmatik als Beziehung der Zeichen auf einen Interpreten hin, der als Zeichenfunktion auftritt und zugleich die kommunikative Rückkoppelung sichert, also lebensweltlich erprobter Gebrauch der Zeichen ist im Hinblick auf die Dispositive zur Encodierung, Decodierung und Überprüfung der Botschaft im Hinblick auf die Bewährung von Erfahrungen. Ein externer Zugriff auf eine Umgebung der Zeichenketten oder eine Überprüfung der Beschaffenheit der Laufumgebung – von ‚Wirklichkeit' also – ist hier keineswegs notwendig. Es reicht, daß sich die Schnittstellen zwischen den Zeichen, den Bedeutungen und denjenigen bewähren, die sie verwenden. Die Semiosen funktionieren auf einer arbiträren Grundlage und erhal-

[98] David Larcher, Still aus: Videovoid, zugleich Jahres-Postkarte der Kunsthochschule für Medien Köln, 1997.

[99] Auch die Semiotik besteht zum nicht geringen Teil aus Begriffsrevisionen und einem Meta-Diskurs, der die Unterschiede zwischen den Konzepten fortwährend diskutiert; vgl. von der mittlerweile auch nicht mehr neuesten, diesbezüglich aber wesentlichen Literatur: Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt a. M. 1977; Roland Barthes, Elemente der Semiologie, Frankfurt a. M. 1979; ders., Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a. M. 1988; Algirdas J. Greimas (Hrsg.), Sign, Language, Culture, Den Haag 1970; ders., Sémantique Structurale, Paris 1966; ders./J. Courtès, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris 1979.

ten ihre Konsistenz durch ein Begriffssystem, das konventionell ist. Dieses ist also nicht an ontologischen Qualitäten zu messen, sondern an der Funktionsfähigkeit des nominalistischen Apparates. Einmal in Gebrauch, verwandelt es die arbiträre Basis, das Reale, das Objekt der ersten Bezeichnungen in einen Funktionsdurchlauf der Beschreibung der Zeichen. Semiosen sind bereits dargestellte Zeichenprozesse. Ihre Gründung in den Anzeichen und den morphologischen Qualitäten der Wirklichkeit, ihrer Natur und der Dinge, werden von ihr als untere Schwelle ebenso vernachlässigt wie die obere Schwelle: die Überdeterminierung der Zeichen als ‚Sinn'. Es gibt also in der Semiotik keine Genealogie, welche die Signatur des Wirklichen in den Zeichen hinterläßt.[100] Es besteht auch gar kein Bedarf, diese Fundierung im Realen als und in die Theorie zu integrieren. Solange Zeichen sich lebensweltlich bewähren, so lange darf sinnvollerweise angenommen werden, daß die Zeichen ihre Kraft zur Wirklichkeitsbearbeitung auch deshalb haben, weil sie zu dieser Wirklichkeit ‚passen'. Idiosynkratische Systeme von Zeichenbildung unterliegen automatisch, das heißt aus pragmatischen Gründen, der nach wie vor gültigen Zurückweisung der Privatsprachen durch Ludwig Wittgenstein.

Die entscheidende Zeichenfunktion oder Instanz innerhalb der Semiosen ist offenkundig die ‚Pragmatik', die Bezogenheit von Zeichen und Bedeutung – genauer: von Zeichen-Zeichen-Beziehungen und Beziehungen zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem – auf eine handelnde Instanz des praktischen, auf Erfahrungen und Folgewirkungen bezogenen Gebrauchs – seien diese Instanzen Personen, Programme oder Maschinen. Diese die Pragmatik auszeichnende Bezogenheit ist nicht ontologisch gesichert, sondern dynamisch. Sie lebt praktisch und als Vollzug. Sie entwickelt sich in Aspekten, Verschiebungen, Schrittfolgen. Deshalb sind die Aspektualitäten entscheidend, die jeweils in einem Zeichenzusammenhang zusammentreten und auf Zeit eine Einheit bilden zwischen dem, was immer wieder, auch in der Semiotik[101], getrennten Substanzen zugesprochen wird: Ausdruck, Inhalt, Form, Substanz.

---

[100] Genau das hat jedoch Pier Paolo Pasolini als für die Sprache des Films grundlegend angenommen. Er argumentiert überzeugend, daß im Film das Reale und die Natur selber Semiotik sind. Anders gesagt: Die Semiotik ist ein Teil des Realen und nicht eine formale Klassifizierung der zu ihrer vielgliedrigen Darstellung, Analyse und Beschreibung verwendeten Zeichenketten; vgl. Pier Paolo Pasolini, Ketzererfahrungen. Schriften zu Sprache, Literatur, Film, München/Wien 1979, hier bes. S. 156 f., 168 f., 170 ff., 218 f., 220 f., 242 ff.; ders., Das ‚Kino der Poesie', in: Peter W. Jansen u. a. (Hrsg.), Reihe Film 12: Pier Paolo Pasolini, München 1977, S. 49–77, hier bes. S. 51 f., 55, 58 ff.; außerdem: Hansmartin Siegrist, Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken, Tübingen 1986; vgl. außerdem: Hans Ulrich Reck, Film, Kunst, Kino – Die ‚Kunst des Films' aus der Sicht und als Chance der Kunstgeschichte, in: Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalski (Hrsg.), Bild und Film, München 2003.

[101] Mit mindestens einer gewichtigen Ausnahme: Louis Hjelmslev, Prolegomena to a Theory of Language, Baltimore 1953; vgl. dazu Jürgen Trabant, Zur Semiologie des

Diese drei Funktionen – Syntaktisches, Semantisches, Pragmatisches – bilden zahlreiche Relationen. Sie gehören zum Zeichen wie zu den kommunikativen Bedingungen seines Gebrauchs, dem gesamten Vorgang der Semiosen. Es handelt sich nicht um Sphären oder Gebiete, sondern um Funktionen, die für die Analyse der Zeichen, ihrer Herstellung, Zirkulation und ihres Gebrauchs, notwendig sind.

Charles S. Peirce hat dazu ein differenziertes Schema vorgeschlagen, das in der Folge zahlreichen kritischen Transformationen unterzogen worden ist. Ohne hier darauf eingehen zu können, halte ich summarisch fest: Für meine Arbeit von bleibendem Wert ist Peirces Unterscheidung von ‚icons', ‚indices' und ‚symbols'. Es geht dabei nicht um die Relationen der primären Zeichenfunktionen, sondern deren Stellenwert in bezug auf Wortwörtlichkeit, Ähnlichkeit und Transponiertheit, also des Vermittlungsgrades des Bezeichnens bezüglich der Identifikation des Bezeichneten durch ein Zeichen. Ikonische Zeichen sind solche, die eine große, im Idealfall identische Ähnlichkeit mit dem haben, was sie bezeichnen – zum Beispiel in der ‚abbildenden' oder ‚dokumentarischen' Photographie. Symbolische Zeichen bedürfen keiner Ähnlichkeit, sondern einer konventionalen Festlegung. Schriftzeichen sind beispielsweise immer symbolische Zeichen. Indexikalische Zeichen sind solche, die, mehr oder weniger ikonisch oder symbolisch ausgeformt, einen hinweisenden Charakter haben, das Zeichen also auf ein Verhalten hin orientieren oder mit dessen Hilfe zu einer Handlung oder Unterlassung auffordern. Indexikalische Zeichen haben beispielsweise appellative, präskriptive oder moralisch orientierende Funktion. Nicht selten sind sie auch juristisch sanktioniert und codifiziert. Klassisches Beispiel: Verkehrszeichen. Unabhängig davon, wie ikonisch das Bildregister der indexikalischen Zeichen ist: Ihre Bedeutung muß in jedem Fall festgelegt und jeweils erlernt werden. Die im vorangehenden Kapitel in Zusammenhang mit der Atommüllagerung verhandelten Piktogramme bilden einen Grenzfall der indexikalischen Zeichen, weil in ihnen der situative Kontext und die damit verbundene Vorstellung des Betrachters bereits vorausgesetzt ist, wohingegen indexikalische Zeichen vollkommen frei abgemacht und in den Codex des über Lernen orientierten Verhaltens aufgenommen werden können.

Selbstredende Zeichen, die eindeutig aussagen, was ich, ohne es gelernt zu haben, tun oder lassen soll, sind eine Mystifikation. Innerhalb des hier beschriebenen Registers reicht es, ikonische Zeichen als ‚ähnliche' beschreiben zu können. Über die hinreichenden Parameter, einen solchen Vergleich anzustellen, ist nicht allein mit Blick auf Ikonizität zu entscheiden. Es kommen zahlreiche Vorbedingungen dazu, beispielsweise die, religiöse Zeichen als konventionelle lesen gelernt zu haben, oder die, in einem säkular wesentlichen Zu-

---

literarischen Kunstwerks – Glossematik und Literaturtheorie, München 1970; ders., Elemente der Semiotik, München 1976.

sammenhang immer von einer Festlegung auszugehen, was die ikonischen Zeichen zu einem Grenzfall eines immer symbolisch einübenden Lernens und Gebrauchs werden läßt. Auch photographische Bildzeichen, die vermeintlich ikonisch selbstredend und in direktem Zugriff visuell unproblematisch sind, müssen als mediale Instanz kulturell etabliert sein. Sonst ist das einzelne ikonische Bildzeichen nicht sichtbar. Das Zeichen bedarf eines trainierten Blicks hinsichtlich des Mediums, durch das es materialisiert wird. Photographische Zeichen sind ja nicht nur ikonisch determiniert, sondern bezüglich der Größenordnung, Montage, Ausschnittsgestaltung, sich brechende Spiegelungen, irritierende Schattierungen und dergleichen mehr mit Manipulationsmöglichkeiten ausgestattet, die kein medial unvoreingenommenes, untrainiertes Sehen zu identifizieren in der Lage ist. Der Gebrauch des Mediums Photographie ist die notwendige Voraussetzung, um photographische Zeichen als ikonische lesen zu können. Ikonische Zeichen sind nicht universal, sondern kulturspezifisch, also relativ, determiniert. Diese Unterscheidungen bilden methodische Möglichkeiten, Bilder zu unterscheiden, die kulturell unterschiedliche Ausprägungen bereits erhalten haben. Niemand, der kulturell informiert ist, ‚sieht' in Malewitschs Bildern von 1915 bis 1925 ikonische Zeichen. Prinzipiell auszuschließen ist das aber keineswegs, und eine nicht-symbolische Ansicht ist nicht apriori illegitim. Jedenfalls ist die Bezeichnungsfunktion, also die denotative Dimension all dieser Zeichen immer im konnotativen Bereich verwurzelt.

Es handelt sich bei der semiotischen Grund-Trias von Peirce sowie ihrer schematischen Vereinfachung durch Morris also weniger um Qualitäten der Zeichen als vielmehr um eine Klassifikation der Beschreibung der Zeichenverwendung. Syntax erscheint dann genauer gefaßt als Disziplin der Untersuchung der Beziehung von Zeichen untereinander, der Unterscheidung der Register und auch der Referenzen, die Zeichen auf die Unterschiedenheit von anderen Zeichen haben – es ist jedenfalls gänzlich diese Unterschiedenheit, die die Beziehungen und damit auch die Zugehörigkeit zu einem abzählbaren Repertoire, der Numerik eines Codes ermöglicht. Die syntaktische Dimension der Zeichen ist also durchgängig von einer Theorie aus konstruiert, die sich daran bemißt, wie sie das formale Repertoire der Zeichenanordnungen zu analysieren vermag. Texteinheiten in der Werbung beispielsweise sind bezogen auf das visuelle Register innerhalb einer bildlichen Präsentation, ebenfalls syntaktische Zeichen nicht nur in der Reihe der Buchstaben, sondern auch als Bildelement im Hinblick auf andere Bildteile. Daraus resultieren weniger in sich geschlossene Qualitäten als vielmehr Zuordnungen zu Skalen oder Achsen, auf denen Prävalenzen und Intensitäten, Exklusionen und Beziehungshierarchien angeordnet werden. Semiotik hat in einigen Teilen keine besonderen Beziehungen zu anderen Wissensdisziplinen. Man sieht in ihr eben nicht Dinge, sondern entziffert Zeichen, die für Dinge stehen. Allerdings ist diese Trennung keine programmatische. Semiotik geht natürlich in Wahrnehmungstheorie über, wenn Kausalität und Genealogie sowie Kognitionsmechanik ins Spiel gebracht werden. Ihr wesentlicher Kern besteht aber in der Bezogenheit der Klassifika-

tion auf Zeichenketten, die bereits bestimmten Klassifikationen unterzogen worden sind, also ein schon strukturiertes und bearbeitetes Feld darstellen – was natürlich trivial ist, wenn man bedenkt, daß der Begriff der Zeichenfunktion ja erst in der Unterscheidung von anderen Funktionen Bestand haben kann. Semantik ist deshalb keineswegs die gegenständliche Referenz von Bedeutungen auf Zeichen und umgekehrt, sondern eine Beschreibung derjenigen Fähigkeit von Zeichen, durch die ‚etwas' im Hinblick auf Qualitäten ausgedrückt wird. Die Zeichen stehen für das, was sie bezeichnen, nicht für Dinge. Sie stehen für ‚Objekte', das heißt bestimmte Attribute ihrer Kennzeichnung, aber nicht für ihr sensuelles Datum. Es geht hier nicht mehr um die formale Verteilung der Farbe Rot in einer Werbung, sondern um die qualifizierte Beziehung der durch die Farbe Rot akzentuierten Bildteile – Lippen und Nummernschild beispielsweise –, durch die erst eine Inhaltlichkeit generiert wird im Hinblick auf den gesamten Handlungszusammenhang. Es geht also um einen Vorstellungsinhalt, der durch das Zeichen aktiviert wird.

Die Zeichenelemente sind nicht nur abzählbare Möglichkeiten eines Codes – Auswahl aus Farbtönen beispielsweise –, sondern, mit dem Ausdruck von Greimas[102], ‚Aktanten', dynamisierbare Handlungsträger, deren Zusammenspiel eine Aussage für einen Betrachter erst bedeutsam macht, indem eine konstante, strukturelle Aussage mit einem pointierten, aktualen und punktuellen Geschehen verknüpft und in eine Dramaturgie der sich ‚zuspitzenden Ereignisse' übersetzt wird.[103] Die semantische Dimension ist also gänzlich in der pragmatischen enthalten, weil das Entscheidende der Bezug auf Wahrnehmung und Vorstellung ist, für die Wörter oder Bilder stehen, nicht für die Dinge. Semiotisch bezeichnet sind nur die Sachverhalte, die als Konfiguration in der Wahrnehmungsordnung aktualisiert werden. Diese Bezeichnungen gehören nicht zur ‚eigentlichen' Welt oder der Wirklichkeit der Dinge unmittelbar, genausowenig wie die Wahrnehmungsdaten per se Gegebenheiten im Realen wären. Ein Topos der Philosophie Immanuel Kants markiert also den Ausgangspunkt auch der Semiotik, was als Transformation der Vernunftkritik in Sprachkritik oder auch als ‚linguistic turn' breit aufgearbeitet worden ist.[104]

---

[102] Vgl. Algirdas J. Greimas, Sémantique structurale, Paris 1966; vgl. ders., Du sens. Essais de sémiotique, Paris 1970.

[103] Friedrich Dürrenmatts Dramaturgie der schlimmstmöglichen Wendung ist, ohne Bezug auf die Meta-Theorie der Semiotik und ganz im Hinblick auf eine Theater-Konzeption, als eine präzise Anwendung solcher ‚Aktanten' beschreibbar. Vgl. Friedrich Dürrenmatt, Theater-Schriften und Reden, Zürich 1966, bes. S. 92 ff., 159 ff.; ders. Dramaturgisches und Kritisches, Theater-Schriften und Reden II, Zürich 1972, bes. S. 206 ff.

[104] Auf der Linie der Transformation von Kant zu Peirce am radikalsten durch Karl-Otto Apel; vgl. Karl-Otto Apel, Einführungen zu: Charles Sanders Peirce, Schriften I und II, Frankfurt a. M. 1967 und 1970; vgl. außerdem: ders., Transformation der Philosophie, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1973; Primärquelle: Charles S. Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen, hrsg. von Helmut Pape, Frankfurt a. M. 1983; vgl. dazu

Wenn wir nicht die Dinge an sich erkennen können, dann gehört zur einzig möglichen Zugänglichkeit zur Wirklichkeit nicht nur die Konstruktivität unseres Erkenntnisapparates, durch den die Dinge für uns gegebene Daten werden, Phänomene, sondern auch die Zeichen, durch die sie als Daten durch uns prozessiert, eingeordnet und ausgewertet werden. Das impliziert Bezeichnung als einen permanent laufenden und in allem mitlaufenden Vorgang für Denken und Kommunikation. Und das beschreibt auch den Kern der Pragmatik, welche Bezeichnung und Bedeutung eines Zeichens auf einen Interpreten hin orientiert. Die Pragmatik ist eine formale Verallgemeinerung der durch die Hermeneutik seit langem beschriebenen Vorgänge, mit denen ‚etwas' im Licht von Vorwissen und Kontexten eine Bedeutung erhält. Allerdings geht es in der Pragmatik im Unterschied zur Hermeneutik nicht nur um die Zeichen oder Zeichenketten, die von Subjekten an Objekte herangetragen werden, sondern um die in der Relationierung und Dimensionierung der Dinge durch Sprachen immer schon vorgeprägten und vorgeformten Codes und Zeichenketten. Nicht der Standort des Subjekts, sondern der Ort des Mediums ist hier entscheidend, das, mit vielfältigen Qualitäten ausgestattet, seine eigene Geschichte und Evolution hat, die das Subjekt determiniert, aber keineswegs von diesem bestimmt wird – analog zu der Auffassung, daß die Sprache bis hin zur Sprache des Unbewußten das Subjekt denkt und nicht dieses über die Mechanismen seiner Bedeutungsartikulation verfügt. Diese werden nämlich in und durch und als Handlungen generiert und keineswegs als Referenzen oder Denotationen festgelegt.

Die Bedeutungserzeugung spielt sich immer innerhalb von Handlungen ab, so daß keine Möglichkeit mehr übrigbleibt, die Angemessenheit einer statischen und feststehenden Beziehung zwischen Objekt und Zeichen, Bezeichnetem und Bezeichnung von außen zu betrachten und zu bewerten. Insofern beschreibt die Pragmatik auch das Feld, das die Medien der Kommunikation als dasjenige auszeichnet, was Kommunikation möglich macht. Sie bezeichnet vor allem die Schnittstellen, an denen die Beziehungen gebildet werden und die Prozesse zum Austausch führen, die Schnittstellen, an denen sich Zeichen kristallisieren und zu Evidenzen führen, eben durch glückhafte Verbindung zweier Aktanten. Und zwar inmitten lebendiger Handlungen, die in kein statisches, starres oder fixes Tableau gezwungen werden können.[105] Wir leben mit

---

auch: Helmut Pape, Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozeß. Charles S. Peirces Entwurf einer Spekulativen Grammatik des Seins, Frankfurt a. M. 1989; sowie: Gerd Wartenberg, Logischer Sozialismus. Die Transformation der Kantschen Transzendentalphilosophie durch Charles S. Peirce, Frankfurt a. M. 1971; außerdem: Martin Krampen/Klaus Oehler/Roland Posner/Thure von Uexküll, Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik, Berlin 1981; außerdem: Thomas A. Sebeok/Jean Umiker-Sebeok, Du kennst meine Methode. Charles Sanders Peirce und Sherlock Holmes, Frankfurt a. M. 1982.

[105] Für Semiotik generell gilt, was Paul Ricœur für die Metapher beschreibt: Daß sie nicht statisch ist, nichts bezeichnet, sondern Übergänge ermöglicht, Transformation,

den Zeichenketten in einer Gesellschaft, die Verstehen durch Gewöhnung kulturell etabliert hat. In diesem Prozeß der Gewöhnungen sind alle Zeichen formal durch die drei Relationen definierbar: Zeichen, Bedeutung, Gebrauch.

Das sind die wesentlichen Charakterisierungen der Zeichen, wie sie die formale Semiotik seit Charles Morris festgelegt und benutzt hat. Formale Kennzeichen beschreiben natürlich nicht ausreichend die gesamte Kommunikation, ihre Sprache und Wirkungen, Medien und Gebrauchsformen. Deshalb einige Ergänzungen durch Unterscheidungen, die zunächst auf Fernand de Saussure und seine ‚linguistique générale' zurückgehen.[106] Unabhängig von der Einschätzung im mindestens zu Teilen noch andauernden Streit, ob seine Theorie der Sprache anders dimensioniert ist als eine generelle Theorie der Zeichen – aus der Sicht de Saussures ist gewiß die Semiotik eine direkte Fortsetzung seiner Linguistik –, ist eine der wesentlichen Einsichten de Saussures verbindlich geblieben: Die Unterscheidung von ‚langue', ‚langage' und ‚parole'. ‚Langue' ist Sprache als Struktur und Totalität, also Bedingung der Möglichkeit der Generierung aller denkbaren und faktisch benutzten Ausdrücke, Propositionen, Sprechweisen, jeden schreibbaren Satzes. ‚Langue' ist virtuelles universales Lexikon, das jedes Wort verzeichnet, aber auch jede phonematische, morphemische, lexemische Kombination, die überhaupt nur denkbar oder permutierbar wäre. Es handelt sich durchaus um einen finiten Bereich, der allerdings so groß ist und auch stetig ausdehnbar, daß man niemals wirklich alle Elemente, aber jederzeit ausreichend viele klassifizierte, aufzählen kann. Dazu gehört auch die Möglichkeit, eine Klassifikation von jeweils ausreichend vielen anderen, benachbarten oder entfernter liegenden Registern zu unterscheiden, um eine vollwertige und umfängliche Charakterisierung zu erreichen.

Selbstverständlich ist die ‚langue' als Bedingung der Möglichkeit, Aussagen zu machen und Sätze zu bilden, die empirisch betrachtet werden können, selber kein empirisches Faktum.[107] Sie kann nicht beobachtet oder betrachtet

---

Metamorphose, kurzum: Eine prototypische Bewegung der Lebendigkeit. Das Medium der Zeichen ist eine ‚sémiologie vive', analog zur ‚métaphore vive'; vgl. Paul Ricœur, Die lebendige Metapher, München 1986.

[106] Vgl. zum folgenden: Fernand de Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin 1982, 6. Nachdruck der 2. Aufl. von 1967; ders., Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß. Hrsg. von Johannes Fehr, Frankfurt a. M. 1997; dazu weiter: Josef Simon, Philosophie und linguistische Theorie, Berlin/New York 1971; Thomas A. Sebeok, Studies in Semiotics, Bloomington, Ind. 1976; ders. (Hrsg.), A Perfusion of Signs, Bloomington/London 1977, bes. S. 180 ff.

[107] Dieser an sich leicht verständliche Sachverhalt hat zu verwegenen Spekulationen über ein transzendentales Apriori von in Kommunikation eingebauter, als ‚langue' inkorporierter Vernunft geführt – z. B., und dies prominent, bei Karl-Otto Apel und Jürgen Habermas; vgl. z. B. Karl-Otto Apel, Die Erklären-Verstehen-Kontroverse in transzendentalpragmatischer Sicht, Frankfurt a. M. 1979; ders., Diskurs und Verantwortung, Frankfurt a. M. 1988, ders., (Hrsg.), Sprachpragmatik und Philosophie, Frankfurt a. M. 1976; Jürgen Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1981; ders., Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des

werden. Wesentliche Teile von ihr bleiben unvermeidlicherweise unsichtbar. Und zwar für einen internen Beobachter, der in dem Maße, wie er die Sprache spricht, nicht gleichzeitig ihre Generierung beobachten kann, wie für einen externen Beobachter, der zwar die Strukturen, nicht aber die semantischen Nuancen gleicherweise erfassen kann.[108] ‚Langage' ist eine über den Gebrauch der einzelnen Sätze, Propositionen usw. hinausgehende größere Einheit, die man als Sprechweise, Einzelsprache oder Sprachspiel kennzeichnen kann. Zum Unterschied von ‚langue' handelt es sich hier um die Aktualisierung von Möglichkeiten, also die Realisierung von Sprechakten. Idealiter kann natürlich jeder denkbare Satz, der durch eine mögliche Kombination der Zeichen zustande kommt, auch gesprochen werden. Aber tatsächlich wird keineswegs jeder denkbare Satz gesprochen, sondern trivialerweise eben nur jener, der dann auch tatsächlich gesprochen wird. Das Aktuelle und das Empirische kennzeichnen die ‚langage', die man auch als Sprech- oder Redeweise kennzeichnen und zu signifikanten Einheiten zusammenfassen kann. Üblicherweise angeordnet auf einer syntagmatischen und einer paradigmatischen Achse.

Auf der syntagmatischen Achse werden die grammatikalischen Funktionen unterschieden und Propositionen erzeugt, auf der paradigmatischen Achse sind die Wörter, bezogen auf die jeweilige grammatikalische Funktion, austauschbar, wobei sich feinere, gröbere oder ganz entscheidende inhaltliche Veränderungen der Aussage ergeben. ‚Parole' – Rede, Redeweise, Sprechen – schließlich ist das gesprochene, geschriebene, jedenfalls das in Äußerungen benutzte Wort, das Ensemble der gegenüber einem Sachverhalt verwendeten Propositionen, Ausdrücke, Formulierungen. ‚Parole' ist Performanz und die einzige Ebene der Sprache, die wirklich ausgetauscht und auf den Sinnenkanälen wahrnehmbar wird. Das darf mit Fug analog zur bildenden Kunst verstanden werden. ‚Performance' ist diejenige Art von Kunstdarbietung, die von der Generierung der Aussage im Moment, aktual, lebt. Es handelt sich dabei also nicht um einen Werk-, sondern einen typologischen Handlungsbegriff.

Performanz ist, was keinen über die Zeitdauer und den Akt der Darbietung hinausreichenden ästhetischen Darstellungsanspruch hat. Performanz ist immer soziokulturell determiniert und im Hinblick auf eine Selektion von Kulturen oder Gebrauchsweisen beschränkt. Die Beschränkung ist Bedingung der

---

kommunikativen Handelns, Frankfurt a. M. 1984; ders., Erkenntnis und Interesse. Mit einem neuen Nachwort, Frankfurt a. M. 1973; ders., Zur Logik der Sozialwissenschaften, 5. erw. Aufl. Frankfurt a. M. 1982.

[108] Bleibt das Zeigen, das den Unterdeterminiertheiten jeder Übersetzung prinzipiell, von Anfang bis zum Ende, zu entgehen trachtet. Das von Ludwig Wittgenstein im ‚Tractatus logico-philosophicus' benutzte Bild von der Leiter, die man hinter sich läßt, hat wesentlich mit dem hier erörterten Sachverhalt zu tun. Vgl. außerdem Willard van Orman Quine, Ontologische Realitivität und andere Schriften, Stuttgart 1975; zu Quine vgl. Michael Sukale, Denken, Sprechen und Wissen. Logische Untersuchungen zu Husserl und Quine, Tübingen 1988.

Möglichkeit des Sprechens. Gebrauchte Sprache ist immer Idiom oder Ideolekt. Sie unterscheidet sich von anderen Verwendungsweisen, und diese Unterscheidung ist das, was in ihr durch die Unterschiedenheit bezeichnet wird, die sie ist, wenn sie sich artikuliert. Sie ist also immer in sich artikulierte Unterschiedenheit, ohne daß sie Unterscheidungen explizit benennen müßte. In ‚parole' muß ‚langue' sich transformieren, damit sie überhaupt existiert, sie wäre ohne diese sie enthüllende, zugleich aber auch verdeckende Transformation in Emprie nur ein gedanklich festgelegtes Kalkül, einem Ensemble von in sich geschlossen operierenden Algorithmen vergleichbar, die für abstrakte Dispositionen entworfen, aber nie wirklich benutzt werden. Wesentliche Eigenheiten der ‚langue' sind tiefengrammatikalisch verborgen.[109] ‚Langue' ist Operator, Basis, Residuum, Struktur und blinder Fleck der ‚parole' zugleich. Man kann von der ‚parole' aus rekonstruktiv bestimmte, aber niemals alle Charakteristika der ‚langue' beschreiben oder festlegen.

Aus ‚langue' kann man ‚parole' weder induktiv evaluieren noch deduktiv ableiten. ‚Parole' ist durch ‚langue' nur partiell determiniert. Es handelt sich um unterschiedliche Dimensionen. Die Bedingung der Möglichkeit der Realisierung von Zeichenprozessen ist logischerweise größer dimensioniert als die Summe der Realisierungen. Die Zwischendimension der ‚langage' bildet die Einheit von konkretisierter Struktur und den lebensweltlich bestimmten Ausdrücken, gehaltvollen Aussagen, die durch den Gebrauch der Strukturen als Grammatik und Stil, Rhetorik und Code ermöglicht werden. Ob solche Aussagen als Texte, Bilder oder in irgendeiner Kombination beider Register realisiert werden, tut nichts zur Sache. Es handelt sich bei ‚parole' immer um durch Transformation der ‚langue' zugänglich werdende Äußerungen, Propositionen, Prädikationen, Referenzen. Die Zusammensetzung von Zeichen, Registern und Codes zu Botschaften weist letzteren eine zentrale Rolle in der Semiose zu. In diesem Zusammenhang versteht man sinnvollerweise unter ‚Botschaft' aber nicht nur die Zuordnung von Zeichen aus einem Code zu einem darzustellenden Inhalt, also nicht die Referenz von Zeichen auf Sachverhalte innerhalb einer Nachrichtenquelle, sondern die Schnittstelle, an der Zeichen ausgetauscht werden und auf einen Rezipienten hin absichtsvoll wirken, also den Vorgang der Aneignung der Aussage oder des Ausdrucks. ‚Botschaft' steht hier für das aktualisierte Medium der Medien der Kommunikation, ganz unabhängig davon, ob der Akzent auf den Zeichen, der Bedeutung oder den rhetorischen Wirkungsintentionen liegt.

Die in der ‚langue' enthaltenen Zeichen existieren synchron, in Gleichzeitigkeit. Diachrone Entwicklungen betreffen nur die Transformationen, also die

[109] Vgl. Noam Chomsky, Sprache und Geist, Frankfurt a. M. 1970; ders., Aspekte der Syntax-Theorie, Frankfurt a. M. 1973; John Lyons, Einführung in die Linguistik, Hamburg 1967; zum Komplex kritisch: Umberto Eco, Wer ist schuld an der Konfusion von Denotation und Bedeutung? Versuch einer Spurensicherung, in: Zeitschrift für Semiotik, Tübingen, Heft 3, 1988, S. 189 ff.

Sphäre von ‚langage' und ‚parole'. ‚Parole' beruht auf Selektion. Die Zeichenbestände der ‚langue' gehören zum Insgesamt aller prinzipiell zur Verfügung stehenden Zeichen. Dieses Insgesamt ist, wie gesagt, eine finite Menge und definiert durch die jeweils gegebene Summe der Zeichen und Codes, ganz unabhängig davon, daß die Zeichen und Codes stetig ergänzt, modifiziert, umgebaut werden. Wenn aber zu einem späteren Zeitpunkt y die Summe der Zeichen größer ist als zu einem früheren Zeitpunkt x, dann ändert das – mit begriffstheoretischen Ausdrücken formuliert – weder intensional noch extensional, also weder bezüglich des inhaltlichen Feldes noch bezüglich des Umfangs der Geltung – etwas an der Tatsache, daß das Totum der Zeichen zu beiden Zeitpunkten dieses Insgesamt definiert. Es reicht für unsere Zwecke vollkommen, von einer finit abzählbaren Menge der Zeichen auszugehen, unbesehen der Tatsachen, wie diese Mengen numerisch beziffert sind. ‚Langue' ist ein Residuum, ein unerschöpfliches dazu. Offenkundig ist es überflüssig und verfehlt, wissen zu wollen, ob man alle Zeichen erschöpft hat, die zur Verfügung stehen. Man legt sich eben auf eine Aussage und damit Varianten fest, die ohne Nichtberücksichtigung und Exklusion anderer Möglichkeiten nicht zustande kämen. Es reicht zu wissen, daß alle diese Zeichen zum Bestand des Residuums oder zum ‚Insgesamt' gehören.

Die Bedingung der Möglichkeit der Zeichen zu denken ist eine begriffliche Notwendigkeit, die ansport, das Residuum nicht auf einige wenige Formen seines Gebrauchs zu reduzieren, sondern es auch poetisch, im Hinblick auf schwach codierte, nicht eindeutig festgelegte oder im Gebrauch noch neuartige Signifikanten hin zu nutzen. Das Spektrum der Gebrauchsformen der Zeichen umfaßt in einer den Erfahrungen flexibel angepaßten Weise sowohl Stereotypien wie Erneuerungen. Die Bedingung der Möglichkeit der Zeichen ist weniger eine Gegebenheit der Zeichen selbst als vielmehr eine Perspektive, über Sprache und Transformationsvorgänge nachzudenken. Sie ermöglicht den Wechsel zwischen der Objekt- und der Meta-Ebene der Sprache, wobei letztere nicht einfach die Variabilitäten der Sprache darstellbar macht, sondern die Transformationsprozesse und Übergänge zwischen Denken und Sprache. Metasprache ist immer Überprüfung der Sprache mittels Rückkoppelung. Das macht den ‚Prätext' der ‚langue' wenigstens in Ausschnitten sichtbar. Man erreicht aber natürlich nie eine vollkommene Transparenz des Prätextes. An diesem Punkt würde man höchstwahrscheinlich aufhören zu sprechen.

Eine einzige Beobachterinstanz, die hoch genug angesiedelt ist, belegt beides: die Universalität von Beobachtung und ihre Koppelung an ein unvermeidliches Schweigen. Die Instanz eines solchen Über-Beobachters trägt den Namen ‚Gott' und hat in der deistischen Konzeption der Kosmogonie ebenso Karriere gemacht wie in der negativen Theologie von Cusanus bis Karl Rahner und unterschiedlichsten Auffassungen vom ‚deus absconditus'. Die Potenzierung der Unterscheidungsebenen, ihre Verlängerung ins Unendliche fällt natürlich zusammen mit dem Ende oder Aufhören aller Differenzierungen, weshalb, wie schon Cusanus sagte, die einzige Bestimmung des universalen We-

sens, die natürlich dann wieder von außen kommt, nur diejenige sein kann des Zusammenfallens aller Gegensätze: ‚coincidentia oppositorum'. Säkulare Konstruktionen wie die Metastufen der Systemtheorie, die Kybernetik zweiter Ordnung und dergleichen gründen im selben Sachverhalt. In diesen Theoremen heißt die Instanz absoluter Indifferenz entwickelter Negativitäten ‚blinder Fleck' und übernimmt dieselbe Funktion: die Nicht-Beobachtbarkeit des vollzogenen Negativen als Qualität, also positiv, zu behaupten. Die Beobachtung der Beobachtung der Beobachtung ... kann natürlich nur der omnipotente Blick Gottes sein. Aber auch dieses göttliche Auge hat einen blinden Fleck, so daß die absolute Einheit der unbegrenzten Metastufen direkt als Operation des blinden Flecks begriffen werden kann. ‚Gott' ist also immer schon extern, ‚draußen'. Dagegen auf permanente Steigerung zu setzen hat nicht einmal den Charme oder das Erhabene eines unbeirrbaren Trotzes auf seiner Seite, sondern fällt dem Bann der Säkularisationen zum Opfer, die ihre Distanz zum verlorenen Gut des ‚Eigentlichen' gerne mit einer weiteren Schraube an der Reflexionsspirale zu begründen und zugleich zu verbergen trachten.

Die praktische Ästhetik, allem voran die Mode, begnügt sich, um diesen Sachverhalt ernsthaft zu beerben, mit Hybridbildungen, Re-Codierungen, mit ‚cross cultural'-Strategien. Hier kehrt man mit Verve zu den Unterschieden zurück, die ein System immer steuern, ohne daß es sich anstrengen muß, aus diesem Unterschied oder über ihn hinauszukommen. Die je in Vorläufigkeit immer weiter gesteigerten Beobachtungspositionen entgehen dem finalen Akt göttlicher Setzung des Absoluten, der Letztbegründung des universalen Systems und natürlich auch dem ‚regressus ad infinitum' der Beobachtungs-Unterscheidungen in heiterer Weise. Das ist der Kern des von Charles Baudelaire in ‚Der Maler des modernen Lebens' so scharfsichtig diagnostizierten Flüchtigen am Ewigen, untrennbar verbunden dem Perennierenden am Ephemeren, Geschichte eben als Theologie und Ästhetik der Mode verstehend; was meint: in ihrem Denkmodell sich artikulierend, nicht an den Kleidern hängend.

Der Bestand der Zeichen im Insgesamt der ‚langue' existiert also doppelt: Als Summe der kombinatorisch und permutativ verketteten Zeichen, strukturiert auf der Ebene eines Kalküls. Und als die innerhalb von ‚langage' und ‚parole' realisierten Zeichentransformationen, die zwar in letzter Instanz aus der ‚langue' hervorgehen, aber auch innerhalb der Performanzen von ‚langage' und ‚parole' die Differenz zur ‚langue' bezeichnen und artikulieren. Die Performanz vollzieht sich als Auswahl von Aspekten, die einem Gegenstand zugeschrieben werden. Selektion–Transformation–Aspektualisierung–Performanz bilden die Stationen in der Kette der Aktualisierung der Struktur der ‚langue'. In der und als ‚langage', sensuell und elementar als ‚parole', findet die Struktur erst eine plastische Gestalt. Diese ist keine Abbildung, sondern eine Transformation der Struktur. Die Selektionen sind keineswegs homolog mit ‚Struktur', sondern verfeinern diese in einem Maße, das abstrakt gar nicht vorgegeben oder abgezählt, durch keinen Hinweis auf den ontologischen Unterbau der Möglichkeiten erzeugt werden kann. ‚Parole' spielt sich ganz im Reich der Fak-

ten ab. Mit einer Kurzformel gesagt: ‚langue' ist Potentialität, ‚parole' Aktualität, ‚langue' ist Residualität, ‚parole' Gestaltgebung. Erst mit der Aktualität wird der kombinatorische Kalkül verzeitlicht. Selektion ist nichts anderes als ein Zeitschnitt durch die noch nicht aktivierten, der Möglichkeit nach bereitliegenden Zeichenketten.

Daran schließen sich einige im übrigen ja längst gezogene Konsequenzen für eine Theorie des Spracherwerbs an. Die wichtigste Einsicht: Ontogenetisch wird Sprache ausschließlich über ‚parole' erworben, natürlich in einem multimedialen und multi-sensoriellen Umfeld, zu dem auch zahlreiche para-linguistische Faktoren, wie beispielsweise das Deiktische, also das hinweisende Zeigen gehört, ebenso die affirmative Funktion des Lächelns, die phatische Verstärkung des Singens etc. Gleichzeitig, zunächst implizit, lernt man nicht nur die Regeln der ‚parole' durch das Hören und Sprechen, sondern auch die Regeln der ‚langue'. Man lernt durch die Regeln der Performanz auch das Kalkül der Strukturen.[110] Beim Erlernen weiterer Sprachen ist es schlicht abhängig vom ‚Temperament' und in gewisser Weise auch von der erfahrenen Schulung, ob der Weg primär über die Grammatik und das Lernen der Abstraktionen führt oder über Mimesis und Praxis, über Klang und handelnde Integration in Sprechgemeinschaften. Es ist natürlich für das eigentliche Ziel des Spracherwerbs, nämlich kompetente Kommunikation, vollkommen unwichtig, grammatikalische Regeln explizit benennen zu können, über deren Beherrschung der richtige Gebrauch implizit Rechenschaft ablegt. Das gilt natürlich in erster Linie für die gesprochene Sprache. Für das Schreiben dürfte es sich zunächst generell anders verhalten und die Grammatik unumgänglich sein für den Erwerb der diesbezüglichen Fähigkeit zur Performanz. Praktisch bewährt sich ‚langue' immer als ‚parole', also gedankenlos. Explizit konzeptualisierte Generierungen mögen sich vor einem Hintergrund eines sicheren grammatikalischen Grundwissens abspielen, die Performanz leidet darunter, was zu den bekannten unliebsamen Phänomenen des Suchens nach Wörtern, des Verfehlens der Ausdrücke, der Verzögerung der Satzbildung usw. führt.

Das Medium der Selektion ist der ‚Code', dessen Benutzung immer auch die Schnittstelle der Transformation oder des Hinübergehens der ‚langue' in parole mitbezeichnet. ‚Code' ist nichts anderes als die spezifische Kombination von Zeichen, die eine spezifische Schnittstelle dieser Transformation etabliert, das heißt nicht nur Zeichen auswählt, sondern auch Umsetzungsorte der Verwandlung von Struktur in Performanz. Ein Code legt abzählbare Beziehungen zwischen Zeichen und Bezeichnetem fest. Code ist die Korrelation von be-

[110] Vgl. Lew Semjonowitsch Wigotsky, Denken und Sprechen, 2. korr. Aufl., Frankfurt a. M. 1971; Jean Piaget, Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehungen zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen, Frankfurt a. M. 1974; ders., Erkenntnistheorie der Wissenschaft vom Menschen, Frankfurt/Berlin/Wien, 1972; ders., Psychologie der Intelligenz, Stuttgart 1992; ders., Die Äquilibration der kognitiven Strukturen, Stuttgart 1976.



David Larcher, ‚pretext–context–subtext', Standbild aus ‚Videovoid', zugleich Jahres-Postkarte der Kunsthochschule für Medien Köln, 1997

stimmten Signifikanten zu Signifikaten. Diese Organisationsform der Zeichen ist kalkulierbar im Hinblick auf die durch Zusammenstellungen geschaffenen Qualitäten wie auch im Hinblick auf die Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Codes.

Die bisher geleistete begriffliche Differenzierung reicht natürlich nicht, um erschöpfend zu beschreiben, wie Sprachen funktionieren. Man braucht ein anderes Modell, wenn man die verschiedenen Funktionsweisen der Sprache vertieft verstehen will. Zu der bisher behandelten Frage, wie Zeichen ausgewählt und zusammengestellt werden, tritt hier deshalb die Überlegung, was es bedeutet zu fragen, ‚wozu' dies geschieht. Der Zweck der Kommunikation entspringt nicht den Zeichen. Er ist kein Bestandteil von ‚pretext', sondern verwoben mit ‚context' und ‚subtext', um die Begriffe des gezeigten Standbildes aus David Larchers ‚videovoid' zu benutzen. Diese Schichten durchdringen sich permanent. Sie bilden tendenziell immer eine – mehr oder weniger artikulierte oder elaborierte – Intertextualität[111], die als Disposition noch einmal die

[111] Vgl. Gérard Genette, Mimologiques. Voyage en Cratylie, Paris 1976; ders., Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M. 1993; ders., Fiction et diction, Paris 1991.

Voraussetzung allen Performierens als ‚langue' benennt. Es geht ja nicht nur um die Wahl von Encodierung oder Kanal, sondern darum, daß diese Schritte mit der von mir angestrebten Botschaft übereinstimmen. Ich will etwas senden, also hat sich alles auf diesen Zweck hin zu orientieren und alle Faktoren sich daran zu bewahrheiten. Dafür reicht der Code nicht. Seine Explikation dient nur der formalen Abzählung der Schnittmenge zwischen den Repertoires des Senders und des Empfängers.

Fassen wir zusammen: Die Wahl des Codes ist nicht durch die Zeichen motiviert, die er zur Verfügung stellt. Das ist erst in einem zweiten Schritt wichtig. Der erste bezieht sich auf einen Kontext. Ich muß den Kontext kennen, in dem meine Botschaft als solche verstanden werden soll, und der Code muß gänzlich auf diesen Kontext hin orientiert werden. Der gemeinsam geteilte und akzeptierte Kontext macht die Verwendung von Codes möglich und scheidet nicht zulässige Encodierungen aus. Zum Beispiel könnte die Mercedes-Werbung im islamischen Kulturkreis nicht publiziert werden, weil Nacktheit der Körper dort strikt unstatthaft ist. Eine mit identischen Zeichen fabrizierte Botschaft kann, je nach Verwendungszusammenhang und Gebrauch, verschiedene Aussagen machen, ist also nicht in jedem Fall mit sich identisch. Das hat mit den emotional nicht determinierten Konnotationen oder dem Subtext zu tun. Ohne emotionale Grundierung kommen nur wenige Mitteilungsarten aus, und selbst dort ist es – wie die Begeisterung von Mathematikern an den bereits erwähnten ‚eleganten Formeln' zeigt – keineswegs so, daß die ‚in-group' nicht emotive Qualitäten mit den Abstraktionen verbindet, die einem Blick von außen vollkommen gefühlsneutral sich präsentieren. Man versteht dann eben weder die Zeichen noch die Emotionen, weil man nicht am Subtext teilhat. Er bleibt ebenso fremd wie Motivation und Botschaft. Das ist eine Frage individueller Differenzen, Vorlieben und Abneignungen, die keiner theoretischen Rechtfertigung bedürfen, sondern, werden sie expliziert, nichts anderes sind als Umschreibungen der internen Funktionskraft der gewählten Zeichenketten und Mitteilungsabsichten.

Dieselbe Zeichenkette kann, je nachdem wie sie vorgetragen wird oder formuliert wird, informieren oder beschwören, neutral und sachlich oder emphatisch stilisierend sich präsentieren. Die paralinguistischen oder auch außer-(wort)sprachlichen Faktoren nehmen durchaus Einfluß auf einen Inhalt, der davon offenkundig nicht strikte getrennt werden kann. Werbung beispielsweise ist eine Rhetorik, die sich nach anderen Zielsetzungen ausrichtet als Nachrichtensendungen oder Kunst. Der reine Darstellungsgehalt kennzeichnet noch nicht eindeutig die Sparte oder Gattung, welcher der Code zugehört. Übergänge und Hybridbildungen müssen natürlich auch im internen Gefüge des Zeichenrepertoires ansetzen können und durch dieses möglich, also in ihm fundiert sein. Das kann bis zur tendenziellen Ununterscheidbarkeit gehen, sofern man nur den Zeichenzusammenhang betrachtet. Kunst, die in öffentliche Kontexte sich begibt und dasselbe Medium wie visuelle Publizistik und Massenkommunikation benutzt, mag erst einem zweiten Blick, durch Wahrneh-

mung der leicht gegeneinander verschobenen Register, als solche erkannt werden – ein Erbe der Pop Art bis hin zu den bewußt auf Mimikry angelegten einschlägigen Arbeiten von Barbara Kruger. Die Erkenntnis des Unterschieds läuft meistens im verbalen Register, weil in einer ähnlichen Form doch entschieden anderes mitgeteilt oder ausgesagt werden soll.

Die unterschiedlichen Funktionen können je nach Absicht unterschiedlich gewichtet werden. Ist eine referentielle Funktion angestrebt, dann dreht sich das Wesentliche um den Auschluß aller nicht eindeutig für die Übermittlung dieser Botschaft notwendigen Zeichen. Wenn der Sender sich selber ins Zentrum stellt, also in seiner Mitteilung mindestens mit-inszenieren will – wie bei reichlich vielen Vorgängen und Handlungen in den Künsten –, dann wird der Sender emotive Zeichen benutzen. Referentielle, emotive, phatische, ästhetische und andere Codierungen[112] und Einfärbungen ermöglichen die Nuancierung des Aussagenspektrums im Hinblick auf verschiedene, auch kombinatorisch schillernde, ambivalente oder unreine Redeweisen.[113] Wenn ich auf den Empfänger intensiv einwirken will, dann muß ich die Zeichen in einer persuasiven – überredenden, beschwörenden – Rhetorik darbieten, für die es zahlreiche dramaturgische Kniffe gibt, die seit der Antike erprobt, gesammelt, konzeptualisiert und immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen angewandt worden sind. Das erklärt die Affinität zwischen Theologie und Warenpropaganda oder Werbung. Sie gründet nicht nur im Numinosen oder im durch einen Bilderkrieg erstrittenen Wahrheitsbeweis, wie Bazon Brock in seinem epochalen, typenprägenden, eine genuine Fragestellung erschließenden ‚audiovisuellen' Begleitprogramm und Beitrag ‚Werbung – Der neue Bilderkrieg' an der Documenta 5 von 1972 ausführt, sondern schlicht in der in der Geschichte angehäuften Mediatisierung der rhetorischen Funktionen, die sich verschiedensten Kontexten öffnen können, weil sie auf einen Anwendungsgebrauch hin orientiert sind, in dem sich ihre Identität gerade durch Variationen gestärkt und bewährt haben.[114]

---

[112] Vgl. Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972; ders., Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt a. M. 1977; Roman Jakobson, Aufsätze zur Linguistik und Poetik, 1974; vgl. dazu: Martin Krampen/Klaus Oehler/Roland Posner/Thure von Uexküll, Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik, Berlin 1981; außerdem: Thomas Albert Sebeok, Theorie und Geschichte der Semiotik, Reinbek bei Hamburg 1979; sowie: Marlis Gerhardt (Hrsg.), Linguistik und Sprachphilosophie, München 1974.

[113] Zur Semiotik des Unreinen vgl. Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris 1980; außerdem: dies., Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique, Paris 1981; dies., Polylogue, Paris 1977.

[114] Vgl. Bazon Brock, Ein neuer Bilderkrieg. Audiovisuelles Vorwort, in: documenta 5, Kassel 1972 (Kat.); ders., Der Wirklichkeitsanspruch der Bilder – Vom Bilderkrieg zur Besucherschulung, in: ders., Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten, Köln 1976, S. 264–335; vgl. auch ders., Der byzantinische Bilderstreit, in: Martin Warnke (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München/Wien 1973; ders., Bildersturm und stramme Haltung. Texte 1968 bis 1996, Dresden

In allen Registern besteht außerdem die Möglichkeit, daß die Botschaft sich auf sich selbst bezieht, also selbstreferentiell gebraucht wird. Man bezeichnet das zuweilen auch als die poetische Funktion der Rhetorik: In ihr geht es nicht nur um einen dargestellten Sachverhalt, sondern um die Art und Weise seiner Artikulation, um die Architektur der Sprache, den Rhythmus, Klang, die Verdichtung, überraschende Konstellation, die Entwicklung von Denkbildern. Das ist natürlich – man denke an die Gedichte von Paul Celan – kein Selbstzweck, sondern nichts anderes als eine für eine bestimmte Art von Referenz und Mitteilung eingerichtete Artikulation, der eine klare Intention zugrunde liegt, die sich in dieser und keiner anderen Art von Sprache ausdrücken kann. Redeweisen unter Gesichtspunkten von Selbstreferentialität zu betrachten bedeutet keineswegs, ‚Form' und ‚Inhalt' zu trennen und die Form als selbstgenügsame zu setzen. Der Inhalt, wenn man denn diese, in den aktualen Synthesen der poetischen, gelungenen Formulierungen unverbrüchlich vereinten Pole einzeln benennen will, ist hier ganz mit der Selbstbezüglichkeit der Botschaft, einer gesteigerten Anstrengung der Form, verschmolzen.

Auch die Möglichkeit, daß Aussagen sich nicht direkt, sondern vermittelt auf andere Aussagen und deren Verwendung von Begriffen und Ausdrücken, beziehen, bildet eine eigenständige rhetorische Funktion. Man bezeichnet sie als die metasprachliche Weise des Redens. Das hier vorgeführte Reden über Kommunikationsprozesse ist selbstverständlich ein metasprachliches Reden, ein Reden über Sprachen und Redeweisen, also ein Reden ‚über' oder ‚neben' oder ‚jenseits' der primär eingespielten Beschreibung von Objekten und Sachverhalten – dies alles Akzentuierungen der wortgeschichtlichen Grundierung des griechischen ‚meta'. Ich rede hier in einer und zugleich über eine Sprache, die eine Sprache beschreibt, in der Sachverhalte, Objekte bezeichnet und interpretiert, ausgetauscht und inszeniert werden. Natürlich sind diese Sprachen im einzelnen nicht voneinander getrennt: Man kann einen guten Teil der Ausdrükke der Objektsprache auch in der Metasprache verwenden und antreffen. Aber der Grad der Explikation und der Reflexion ist ein anderer. Erst recht die Funktion. Metasprachen unterscheiden sich von Objektsprachen durch eine andere Funktionsabsicht. Es wird ein anderes Ziel verfolgt, ein unterschiedli-

---

2002; zum Bilderkrieg aus einer aktualisierten Sicht vgl. Bruno Latour/Peter Weibel (Hrsg.), Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art, Cambridge MA 2002; zum theologischen Argument der Werbung s. Werner B. Letz, Werbung und Verkündigung. Zur Übertragung sozialpsychologischer Denkmodelle in das religiöse Feld unter dem Gesichtspunkt der ‚sozialen Steuerung', Diss. Göttingen 1971; zur semiotischen Diskussion vgl. André Vladimir Heiz, Wie argumentiert Werbung? Zur verbalen und imaginalen Konzeption von Werbebotschaften, München 1978; außerdem: Hans Ulrich Reck, Werbung als Anspruchsmodell, Vorwort zu: Michael Schirner, Werbung ist Kunst, München 1988; zur Warenpropaganda, historisch und konzeptuell: Hans Ulrich Reck, Industriekultur und Warenpropaganda, in: ders., Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994, S. 136–178.

cher Zweck ins Auge gefaßt. Die Trennung ist eine methodische und heuristische. Sie dient bestimmten Untersuchungszwecken. Die metasprachliche Sphäre der Sprache ist keine, die mit der Würde einer ont(olog) ischen Eigenständigkeit ausgestattet wäre. Sie ist ein Regulativ, das für ihre Zwecke situativ oder strukturell entwickelte Versuchsanordnungen trifft. Was sie kennzeichnet, ist ein geordneter und stetiger Umgang mit Klassifikationen und Begriffen. Sie legt großen Wert auf eine haltbare Architektur ihrer selbst, was sie dazu zwingt, Exklusionen bewußt zu treffen und in Permanenz mitzudenken, sollten Zustände eintreten, für die ihr Vokabular und Begriffssystem nicht ausreichten.

Metasprachen sind auf bestimmte Interessen hin orientiert, sie haben aber auch in der Objektsprache eine wichtige Funktion: sie sichern Rückkoppelungen. Es dürfte demnach, auch für Alltagssprachen, sehr schwer nachzuweisen sein, daß eine Objektsprache ohne Rückkoppelungen und damit irgendeine Art von Metasprache auskommt. Jede explizite Verifikation eines kommunizierten Sachverhalts benutzt unweigerlich metasprachliche Konstruktionen. Das gilt selbst für die einfachsten Rückfragen. Da die rhetorischen Funktionen nicht nur einer Zielsetzung zugänglich sind, sondern eine davon losgelöste Möglichkeit der prinzipiellen Untersuchung der Redeweisen darstellen, kann man sämtliche rhetorischen Register übereinander lagern und ihre Gewichtung und Verteilung bei allen Sprechweisen untersuchen. Die referentielle, die emotive, phatische, ästhetische, poetische und metasprachliche Funktion bilden ein Ensemble von Aspekten, die für eine Betrachtung der rhetorischen Funktionen den Ausgangspunkt markiert für eine Evaluierung der Nuancen und Oppositionen, Verstärkungen und Differenzen, Synthesen und Dissoziationen. Selten dürfte eine Botschaft sich in einer einzigen Funktion erschöpfen – auch wenn Sender von Botschaften dies oft beabsichtigen. Referentielle Zuspitzungen haben aber ihre Tücken, weil das medial geschulte und intelligenter werdende Publikum (‚intelligenter' gemessen an der geringen Einschätzung der Publikumsintelligenz durch Medienmacher) gerade anhand der Botschaften immer wieder Haltungen entziffert und auch in metasprachlichen Wendungen – Beteuerungen der Wichtigkeit des Mitzuteilenden – ganz andere als die evidenterweise beabsichtigten, nämlich ästhetische und emotive Faktoren in enthüllender Weise zu dechiffrieren in der Lage ist. Das Publikum selber betreibt hier metasprachliche Einschätzungen, die allerdings auf keinem Begriffsraster beruhen, sondern aauf einer Differenzierung und Aneignung der eigenen praktischen Erfahrungen, also vorrangig auf einer Wahrnehmung der medialen Verzeichnungen, wobei mit der Zeit zunehmend nicht eindimensionale Manipulationen erfolgen, sondern, ganz im Gegenteil, eine Gewöhnung an die inszenatorischen Tricks der Medien sich einspielt, also eine skeptisch zugängliche Relativierung gefördert wird.

Mitte Januar 1999 erfahren dies auf eine verblüffende Art die Zeitungen und Fernsehanstalten, die den US-Amerikanern klarmachen wollen, daß der Amtsenthebungsprozeß gegen Bill Clinton *das* Jahrhundertereignis ‚katexo-

chen' ist. Abgesehen davon, daß es schwierig ist, alle halbe Jahre die einzige, authentische und gigantische Jahrhundertsensation zu preisen und zu verkaufen: Der Clinton-Prozeß ist in seinen subsidiär durchschaubaren medialen Reizungen derart obsolet, daß niemand – buchstäblich: niemand – sich dafür interessiert. Der eigentliche Grund des Desinteresses ist – optimistisch betrachtet – die Rückkoppelung der emphatischen, unter permanentem Übersteigerungszwang stehenden Rhetorik an die Rezeption der Botschaften. Wenn die banalste Werbung für die normalsten Produkte diese als ultimative Sensationen preist – ‚mega', ‚super' etc. –, wenn alle drei Wochen Sportereignisse als die unvergleichlichsten, einzigartigen angepriesen werden, dann wird der so zum Euphorie-Training gezwungene Betrachter im Interesse eines elementaren Selbstschutzes diese emphatischen Attribute schlicht in Ekel umcodieren und ignorieren. Langeweile ist eine Beschreibung der durch solche Rückkoppelung erzwungenen Reaktion auf den versprochenen Dauerorgasmus der unentwegt serialisierten Ekstasen.

Wo alles einzigartig ist, dort hat nichts mehr irgendeine Bedeutung. Man mag zu Recht vorsichtig sein mit einer Generalisierung dieser medienpraktischen Einschätzungen. Es ist dennoch unübersehbar, daß in den zivilisierten Ländern über die letzten Jahrzehnte die Möglichkeiten der hysterisierenden Beeinflussung des mediatisierten Publikums erheblich zurückgegangen sind – und zwar gerade wegen und durch und innerhalb der Mediatisierung. Das ist ganz unvermeidlich. Manipulative Exzesse lassen sich auf fundamentalistischer Basis wesentlich besser steuern als auf einer intensiv mediatisierten. Wenn das stimmt, dann wäre die Möglichkeit, daß vor dem Ersten Weltkrieg nicht nur die Boulevardpresse, sondern auch die gehobenen Journale in eine unverständlich anmutende Kriegsbegeisterung ausgebrochen sind und den reinigenden Blutzoll als kulturelle Begeisterung geradezu lüstern gefordert haben, als Indiz dafür zu werten, daß die Mediatisierung noch nicht ihre Binnenlogik entfaltet hat, sondern die Botschaften noch auf einer primären Ebene, abseits ihrer dechiffrierbaren, sich im Emotiven verratenden Zwecke, wirkten. Botschaften wie Medien sind also damals offensichtlich noch gar nicht aus ihrem fundamentalistischen Evidenzraum herausgetreten. Sie sind mithin noch gar nicht als Medien wahrnehmbar geworden. Das immerhin hat sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wenn auch nicht überall, dann doch in weiten Teilen der technisierten, auch kommunikationsmedial globalisierten Welt signifikant geändert.

Die Unterscheidung von Darstellung und Agitation – ein klassischer Topos der politischen Rhetorik – hängt, wie auch an diesem Beispiel ersichtlich, selbstverständlich jederzeit von der Einsicht in die Eigenheiten der Beschwörungsfunktionen ab. Es ist trivial, daß der Rekurs auf die Botschaften nur dann die Wahrnehmung dieser eigentlichen Inszenierungsdynamik ausblendet, wenn im Rezipienten selber schon die Bereitschaft gefestigt ist, die Botschaftsfunktion ganz in den Dienste einer Beschwörung jenseits von Wahrheit und Wahrhaftigkeit zu stellen. In diesem Falle erscheint die Botschaft gerade nicht als

manipulativ und verzerrend, sondern als ‚eigentliche Referenz'.[115] Die Zuspitzung auf die Frage der Manipulation oder Verführung ist unzureichend und ein Rückzugsgefecht. In Tat und Wahrheit handelt es sich um sich ergänzende, wechselseitig sich befördernde Dispositive, aus deren Kohärenz erst die geschichtlich zutage tretende Gewalt der Abstraktionen bis hin zur finalen und dezidierten, jedenfalls nekrophilen Umgestaltung der Welt durch ihre Vernichtung verständlich wird. Eine agitierende, beschwörende Rede kann nur jenseits des referentiellen Registers verstanden werden. Das referentielle Register verstellt die Funktion. Deshalb wird alles daran gesetzt, das referentielle Register zu kanonisieren und Abweichungen bis hin zur Ausmerzung zu verhindern und zu verfolgen.

Die durchgesetzte Kanonik einer unbedingt verpflichtenden Referentialität geht deshalb immer mit einer organisierten totalitären – polizeilichen, geheimpolizeilichen, staatspolizeilichen, militärischen – Gewalt einher, weil diese Gewaltherrschaft fundamental auf der Verhinderung der Einsicht in die fatale Beschwörungsfunktion der Rhetorik beruht, darauf, daß Referenzen nicht in rhetorisch arbiträre Ideologien zurückübersetzt werden. Neben der deutschen Geschichte belegen das in diesem Jahrhundert im gigantischen Maßstab die Sowjetunion und China. In geringeren Auswirkungsdimensionen, qualitativ aber mit demselben Effekt kann man die innergesellschaftliche Vorbereitung der USA auf den Vietnamkrieg durch die politischen Eliten zunächst auch zu dieser Substitution von Referentialität durch Beschwörungsrhetorik rechnen. Allerdings zeigt dieses Beispiel auch einen entscheidenden Unterschied: Die freie Berichterstattung im Krieg hat Mediatisierungseffekte bewirkt, die in Rückkoppelungen das Ende dieser illegitimen Intervention beschleunigt haben. Innerhalb einer demokratischen Verfassung, wie verzerrt auch immer durch Patriotismus, fundamentalistische Selbstbegeisterung für die Rolle des leitenden Weltinnenpolizisten und dergleichen mehr, kann ein rhetorischer Konsens polizeilich, diktatorisch und terroristisch nicht erzwungen werden, was die Überführung der Referenzen in Rhetorik nicht nur graduell, sondern mit dem unvermeidlichen Resultat enthüllt, daß weite Teile der Bevökerung das nicht mehr mitzutragen bereit sind. Die politische Elite hat darauf mit andauerndem Zorn reagiert und die Medien für das Scheitern der Vietnam-‚Mission' verantwortlich gemacht – die übliche Dolchstoßlegende reaktivierend.

Die beschwörende oder persuasive Funktion der Rhetorik hat ein einziges Ziel: auf der Ebene der Objekte bestimmte Wirkungen zu erzwingen. Die Realität der Rede erschöpft sich vollkommen im erzielten Effekt. Das geht nur

[115] Die deutsche Geschichte bietet spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts reiches und fatales Material für die Gewalt der politischen Rhetorik; vgl. zum Problem systematisch: Jean Pierre Faye, Theorie der Erzählung. Einführung in die ‚totalitären Sprachen', Frankfurt a. M. 1977.

durch Ausblendung der metasprachlichen Lektüre der Botschaften – es sei denn, diese seien in den Dienst des Effekts gestellt. Das steht der Produktwerbung offen, die ihr Ziel, Produkte abzusetzen, mit dem Hinweis auf die Inszenierung eines kulturell interessanten Lebensstils auf der Ebene der Botschaften, also Werbung als Ereignis, durchsetzen mag, indem sie beide Register, die Referenz des Objekts und die Rhetorisierung der Werbung, explizit und als einen durchgängigen Stilzusammenhang inszeniert. Hier entsteht ein ganz anderes Problem, das gerade nicht die Aufklärungsperspektive durch entfaltete Mediatisierung tangiert. Die Anstrengungen der Werber neutralisieren sich nämlich gegenseitig. Jede Innovation steigert das Niveau. Neutralisierung wie Niveausteigerung stellen sich nahezu automatisch ein. Folge davon: Es wird ein immer reflektierter die rhetorischen Raffinessen wertschätzen könnender Rezipient trainiert. Abweichungen von den Codes und stetiges, nicht selten verzweifelt anmutendes Bemühen um ‚Kreativität' sind die Scharniere dieses Trainings, für das keinerlei Absicht notwendig ist und das sich, unbesehen des insgesamt wohl eher tieferen Reflexionsniveaus innerhalb der Branche, einfach und von allein ergibt.[116]

Die Attributierung der Werbung ist natürlich kulturell codiert und hängt wiederum vom Standpunkt ab. ‚Dumme', ‚idiotische' und ‚intelligente' Werbung kann ganz Verschiedenes bedeuten und implizieren – je nachdem welche Partialkultur oder welches Sprachspiel hier Bedeutungen festlegt und Exempel zuordnet. Für die politische Rhetorik der Ideologien ist die gleichzeitige Propagierung beider erwähnten Register – Objektreferenz, Werbe-Rhetorisierung – in dieser selbstreferentiellen Zuspitzung unmöglich. Wenn mit vergleichbaren Ästhetisierungsstrategien gearbeitet wird, dann müssen diese gänzlich in die Objektebene integriert werden und in dieser, unsichtbar bleibend, aufgehen. Explizite Ästhetisierung, die auf metasprachliche Thematisierungsmöglichkeiten verweist, erzwingt eine differentielle Einsicht und ermöglicht unweigerlich Distanz und Kritik. Das ist in der so oft gedankenlos nachgebeteten Formel von Walter Benjamin über den Faschismus als Ästhetisierung der Politik versus den Kommunismus als Politisierung der Ästhetik schlicht nicht bedacht worden. Die hier angesprochene Äußerung bildet die als Einleitung vorangestellte Coda des bezüglich seiner referentiellen Tragweite ohnehin auf merkwürdige Weise überschätzten Aufsatzes von Walter Benjamin ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' von 1936, ein Aufsatz, der selber politische Rhetorik betreibt, indem er seine Referentialität ganz in den Dienst der Volksfrontpolitik stellt, einer emphatisch als progressiv empfundenen und begründeten ‚Tendenz'. Dies tut er nicht so transparent wie erwünscht, aber immerhin so deutlich, daß die spätere, von diesem Zusammenhang absehende Diskussion des Aufsatzes, die mit der politischen Rhetorik auch die Referentialität verkennt, gar nicht mehr zu verstehen bereit scheint,

[116] Vgl. Martin Heller/Walter Keller (Hrsg.), Werbung ist für alle da, Zürich 1991.

wie selektiv und instrumentell hier das Kategoriengerüst eingerichtet wird – als ein Konstruktionsapparat, den man nicht außerhalb der interessierenden Tendenz auf analytisch neutralisierbare Erkenntniszusammenhänge reduzieren sollte. Benjamins ‚Aura', ohnehin ein isoliert emphatisiertes, zum Totalen ausgeweitetes Phänomen, vom Autor zu einem Eigentlichen stilisiert, ist als leicht verfügbare Münze in der Zirkulationssphäre von Theorie-Kitsch längst zu zwiespältigem Ruhm gelangt.[117]

Selbstreferentialität und metasprachliche Reflexion wirken gegenüber solchen und anderen Mystifikationen unvermeidlich als kritisch dechiffrierende Tätigkeiten.[118] Jede Beschäftigung mit der Botschaft im Hinblick auf deren Inszenierung und Architektur macht die Konstruktionsweise durchschaubar und zeigt, daß es für eine Botschaft nicht einen einzigen, absolut verbindlichen oder exklusiven Blickpunkt gibt. Man kann deshalb das ‚Poetische' auch ganz einfach als ein ausdrücklich wahrgenommenes Resultat solcher Abweichungen zwischen zwei Standpunkten oder Blickwinkeln verstehen.

Daran lassen sich zwei weitere, für unsere Operationen benötigte Begriffe erläutern, die in meinen Erörterungen bereits oft benutzt worden sind: ‚Denotation' und ‚Konnotation'. ‚Denotat' bezeichnet das Objekt, das im Vorgang einer Bezeichnung durch ein Subjekt festgelegt wird. Es ist das Objekt, über das verschiedene Zeichen unterschiedliche Aussagen machen. ‚Denotation' bezeichnet entsprechend den Vorgang oder die Ebene der Zeichen, mit denen ein Subjekt etwas als einen bezeichneten Gegenstand in einen Code integriert und ihm ein Zeichen zuschreibt, das im Repertoire der Zeichen formalisiert wird. Die Objekte erhalten Zeichen als einen Index, der sie auszeichnet und mit ihnen ‚mitläuft'. Dafür ist eine notwendige Bedingung, daß das denotierte Objekt eindeutig bezeichnet wird, das Zeichen ihm stetig, exklusiv und einer Verwendung in verschiedenen Aussageregistern fähig zukommt. Die Denotation bezeichnet den Vorgang der Identifikation eines ‚Was', indem eine Einheit von bezeichnetem Inhalt und bezeichnendem Zeichen gebildet wird. Beides in Einheit beschreibt ein ‚Objekt', das natürlich wieder ein referentieller Ausdruck in einem Zeichensystem ist. Denotation hat ihre Evidenz nicht im direkten Verweisen auf die Dinge, sondern dadurch, daß die Zeichen so weit im und durch Gebrauch etabliert sind, daß sich ein mindestens typologisch konstanter Vorstellungsinhalt mit den Zeichen verbindet, durch die identische Objekte

[117] Vgl. zur Kritik an den Instrumentalisierungspotentialen dieses Begriffs: Birgit Recki, Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, Würzburg 1988.

[118] Exakt so hat Roland Barthes die Metatheorie seiner Entzifferung der Alltagsmythologien angelegt; vgl. Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964, S. 110 ff.; vgl. außerdem: Arnold van Gennep, Übergangsriten (1909), Frankfurt/New York 1999; Victor Turner, Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, Frankfurt/New York 2000.

bezeichnet und damit eine diesen angemessene, analog zur Semiose verlaufende Vorstellung aktiviert wird.

Denotation wählt also im Hinblick auf Objektfunktionen Zeichen aus der ‚langue' aus und fügt sie in einem Code zusammen. ‚Denotation' etabliert die Variabilitäten der Bezeichnung dadurch, daß sie alle verwendeten Zeichen in einem Feld organisiert, dem der Begriff ‚Bezeichnung' übergeordnet zukommt. Welches Objekt in einer Botschaft im Unterschied zu anderen Objekten ein bedeutetes Zeichen wird – das hängt davon ab, welche ‚Denotation' im Hinblick auf die Zuordnung eines konventionalisierbaren Zeichens zu einem gegebenen Datum, sensuell oder nicht, beschreibbar macht. Natürlich ist Denotation angewiesen auf psychische Konstanz der Vorstellungsbilder, auf visuelle und analytische Gliederung der Erfahrungen im Hinblick auf die Konstruktion einer kommunizierbaren Welt, Koordination von ‚Wirklichkeit' und dergleichen mehr. Denotation gliedert den semiotischen Vorgang nur analytisch aus, weil es ihr um die Bezeichnungsfunktion zu tun ist. Diese Bezeichnung beruht auf einer Selektion unter Zeichen. Zeichen kann nur werden, was anders ist als andere Zeichen, also mit der Fähigkeit begabt, andere Zeichen aus dem Vorgang des nun SO Bezeichneten auszuschließen. Homonyme und Synonyme sind als Grenzfälle dieser Operation immer noch innerhalb der Unterscheidung von Zeichen differenziert.

‚Konnotationen' sind dagegen vielfältige Zeichenketten, die auf der Ebene des Subtextes laufen. Sie bilden, durch Affekte versetzt, eine Umgebung für die Zeichenketten der Denotation. Konnotationen mischen sich gewissermaßen auf einer tieferen Ebene in die Bezeichnungsvorgänge ein, etablieren Werte, die im Extremfall durch die singulären Dispositionen und Vorlieben eines einzelnen Rezipienten gesteuert werden. Sie bilden Quasi-Texte unterhalb des Zeichentextes. Sie bezeichnen, was mitschwingt, mitläuft und in stetigen Modifikationen zahlreiche Rückkoppelungsmöglichkeiten wachhält, durch die aktuales Verstehen in wechselnder Hinsicht sich einstellen kann. Es reicht für die Semiose nicht aus zu fragen, WAS ein Zeichen wird und WOFÜR es steht. Man muß auch fragen, WIE diese Bezeichnung sich darbietet. Wie das ausgewählte Objekt oder die angestrebte Funktion in der darzubietenden Botschaft sich in die Gesamtwirkung der Zeichen einfügt, das markiert den Realisierungsprozeß von Denotationen, der unentwegt von den das Verständnis steuernden Konnotationen abhängt. Selbstverständlich gibt es keine objektive Bedeutungslehre. Der Traum vom ‚idealen Aufbau der Welt' (Rudolf Carnap), von einer reinen Typologie der Zeichenklassifikationen, einer Hierarchie der elementar beginnenden, zunehmend in logischer Regularität ausgebauten Begriffsinhalte, einer objektiven Semantik – sie markieren den wahrheitstheoretisch fixierten Gegenpol zu den lebensweltlichen Kommunikationsvorgängen, die ihre Griffigkeit auf dem unsicheren Terrain der Konnotationen und nicht in der Abarbeitung gegliederter Wahrheitsfunktionen in einer eindeutigen Zuordnungstheorie von Objekt–Zeichen–Botschaft entfalten.

Denotationen sind in gewisser Weise in den lebensweltlich wirksamen Se-

miosen den Konnotationen untergeordnet. Semiotik als hochstufige Beschreibung der denotativen und funktionalen Komponenten ist eine formal gereinigte Theorie und damit notwendige, aber keineswegs hinreichende Bedingung der Möglichkeit des Verstehens von Zeichenprozessen auf einer abstrakten Stufe. Die sogenannte ‚natürliche Sprache' ist unpräzise, ungenau, vage, schillernd, verlustiert sich in Anspielungen und Zweideutigkeiten, stellt eher fahrlässig Überraschungen her – und gerade darin bewährt sie sich. Sie luxuriert in Zumutungen und Anmutungen. ‚Anmutung' ist ein anderer Begriff für Konnotation. Im Design, das ‚Anmutungen' praktisch und theoretisch benutzt, werden konnotative Qualitäten zwar bewußt vergegenständlicht. Das geschieht aber auf einer semiotisch immer auch intuitiven Ebene, die ästhetische Überzeugungen gerade nicht formalisiert, sondern vor dem Hintergrund von konventionalisierten Berufsrollen und Dogmen im Hinblick auf Aufgabe und Spielraum des Designers immer wieder ‚ästhetisch' sensuell argumentiert. Eine Idee, wie solche Konnotationen, wenn auch in metaphorischer Weise, formalisiert werden können, hat das Künstlerpaar Komar und Melamid in einer Serie von Ausstellungen in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Ländern präsentiert. Es geht nur vordergründig um die regional-, im Idealfall nationaltypischen Vorstellungen vom ‚schönsten' und vom ‚häßlichsten' Bild. Die dem Verfahren zugrundegelegten Erhebungsmethoden sind, wegen der ‚Sinnlosigkeit' des Unterfangens, zwar auf empirisch-wissenschaftlicher Basis – allerdings ohne letzte Gewähr dafür zu bieten, daß es sich nicht doch um ein Fake handelt, was aber an der hier wesentlichen Dimension nichts ändert – solide durchgeführt worden, ermangeln aber nicht eines Zugs ins Komische. Das Feld der Bewertung von Vorstellungen im Hinblick auf ‚schön' und ‚häßlich' jedenfalls ist ein genuines Operationsgebiet der ‚Konnotationen'. Diese sind, das macht den Witz der Idee von Komar und Melamid aus, niemals in sich, sondern nur durch Vergegenständlichung der durch sie gemeinten Objekte zugänglich.

Die aus der Untersuchung resultierenden und bilanzierten Wertigkeiten bildeten einen Fundus für die Auswahl von Vorstellungshäufigkeiten, die als Bilder gemalt und gezeigt werden, ohne sich vor der Verwendung ironischer Brechungen zu scheuen. Es handelt sich also um visualisierte und transformierte Konnotationen. Der Versuch, der natürlich höchst selten als solche interessierende Bilder produziert, aber das Verfahren der Formalisierung der anders kaum sichtbar werdenden Bildbewertung und damit eine Kontextualisierung visualisiert, zeigt auch, ob absichtlich oder nicht, daß künstlerische Produktion nur partiell die Frage der Selektion zwischen ‚schön' und ‚häßlich' tangiert. Das empirische Feld bezieht sich auf gesamtkulturelle, gesellschaftlich eingeschliffene, massenkulturell geformte Vorstellungen, die sich natürlich nicht nur auf unmittelbar gegebene Vorstellungsbilder, sondern auch auf Bilder aus der Kunst beziehen, die eine mediale Leitfunktion für Bewertungen übernehmen, ob positiv oder negativ. Niklas Luhmanns ‚Die Kunst der Gesellschaft' hat sich also – auch das wird an der Arbeit von Komar und Melamid präzise

deutlich – eine ganz unzureichende Bipolarität von Begriffen zur Charakterisierung der Mechanik des Systems der Künste ausgesucht.[119]

Solange eine Theorie der Konnotationen nicht existiert, so lange ist die Selektion zwischen ‚schön' und ‚häßlich' ein Mechanismus, der für nahezu beliebig viele ästhetische Exemplifikationen nutzbar ist – nur ausgerechnet nicht für den, den die Kunst auszeichnet und der, wenn schon, besser entlang der Polarität ‚museumswürdig'/‚nicht musalisiert' beschrieben würde. Bei der Selektion zwischen ‚schön' und ‚häßlich' kommt bestenfalls ein weltweit standardisiertes Mittelmaß von Konnotationen heraus. Was ein Bild ‚schön' macht, ist nur durch die Darstellung dessen zu erklären, was die Vorstellung eines ‚schönen Bildes' ausmacht. Die konnotativ so beliebten Landschaften ändern ja auf der Ebene des Denotates immer – von China bis Österreich. Daß sie aber für etwas ‚Schönes' stehen, zuweilen gerade einen Inbegriff dessen darstellen, diese typisierende Kraft ist allen Landschaften konnotativ gemein. Sie bieten sich also als Territorium für eine Zeichenfunktion gerade in ihrer denotativen Verschiedenheit an. Nur die konnotative Kohärenz macht vergleichbar, was in und aus Unterschieden besteht. Nach unten verlieren sich die Konnotationen und Subtexte, leicht einsehbar, ins Unbewußte, das seine Funktionalität dennoch immer wieder genau erweist, ohne daß ihm besondere Aufmerksamkeit zuteil werden müßte. Darin ist es den Konnotationen vergleichbar und kann deshalb vielleicht gar als eigentliches Feld der Bildung von Konnotationen angesprochen werden. Das WIE – und das kennzeichnet auch hier die Konnotationen – wird differenziert durch Attribute, die nicht den Gegenstand bezeichnen, sondern bestimmte seiner Vorstellungsqualitäten, die in arbiträren und wechselnden Hierarchien bewertet werden, ohne daß eine einzelne Hierarchie als die objektive oder verbindliche festgelegt werden könnte.

Wie präzise die Anmutungspotentiale trotz der Diffusität der Konnotationen ausgerichtet werden können, sofern ausgezeichnete Mythologien benutzt und ins Spiel gebracht werden, zeigt folgendes Beispiel.[120] Denotativ wirkt das Ensemble der Referenzen: Ein Fußballspiel im Rahmen einer Ländermeisterschaft, konkret: England gegen Italien – natürlich für die daran beteiligten und fanatisierbaren Spezialistenkulturen eine mythosfähige Tatsache in sich. Aber das ist nur der Rahmen, in dem pathetische Stilisierungen auf ritualisierte Kampfbereitschaft trifft, deren Sublimierungsanstrengungen vom Jugendbund

[119] Vgl. Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995; ders., Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl L. Pfeiffer (Hrsg.), Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes, Frankfurt a. M. 1986, S. 620 ff.; ders., Weltkunst, in: ders. u. a., Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1991, S. 7–45; ders., Wahrnehmung und Kommunikation, in: Stillstand/switches 1, hrsg. von Harm Lux und Philip Ursprung, (Shedhalle) Zürich 1991, S. 65–74; ders., Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bern 1994; zu Luhmann: Bernd Ternes, Invasive Introspektion. Fragen an Niklas Luhmanns Systemtheorie, München 1999.

[120] Aufgenommen in London, Februar 1997.



Werbung für TV und Fußball/Fernsehfußball: Vor dem EM-Spiel Italien-England (Aufnahme: Hans Ulrich Reck, London, Februar 1997)

bis zur Weltökonomie alle nur erdenklichen monetären und im besten Falle auch zivilisatorischen Schattierungen erkennen lassen. Das Spiel findet – aus damaliger Sicht – oder – von heute aus – fand statt am 12. Februar 1997: ‚exclusively live'. Und das meint natürlich die privilegierte Übertragung auf einem Fernsehkanal, privat oder öffentlich, wohl gegen Abbuchungsgebühr (pay TV), vielleicht auch im Rahmen der öffentlichen Gebührenordnung frei ‚erhältlich'. Wie wird dieses Ereignis inszeniert, das ja nicht auf besondere Weise für ein Produkt werben muß, sondern das sich auf die Geläufigkeit eines aktual ‚heißen Ereignisses' direkt beziehen und auf unbezweifelbares Masseninteresse abstützen kann und das auch weiß? Der Zweck der Werbung ist klar: Die Leute sollen einschalten und bezahlen. Das Objekt garantiert das von allein. Es handelt sich um ein evident hochwertiges, trotz der Wiederholungseffekte immer einzigartiges und für alle Liebhaber unverwechselbares Objekt, das keiner Produktwerbung bedarf. Die Werbung ist aber auch nicht in diesem Register organisiert.

Die denotative Ebene hat eine doppelte Ausprägung: Werbung für ein Fußballspiel und dafür, einen dessen aktuale Evidenz sichernden Fernsehkanal einzuschalten, ihm dankbar zu sein für die Exlusivität – was natürlich paradox ist, denn irgendwo läuft ein solches Event immer exklusiv, der einzelne Sender ist vollkommen bedeutungslos, es ist eben unter Umständen einfach ein anderer – und für die Ausstrahlung, den Empfang der Sendung also, die in gewisser Weise eine Darstellung dieses Events in der Einheit von Raum und Zeit ist, ein

Entgelt zu entrichten. Die Produktwerbung richtet sich also auf den Fernsehkanal und nur vorgeblich auf das Fußballspiel. Die eigentliche Produktreferenz ist nicht die primäre Denotation ‚Italien gegen England am 12. Februar', sondern ‚exclusively live'. In letzterem Ausdruck spielen natürlich Konnotationen – ‚exklusiv' ist eines ihrer Lieblingsattribute – eine große Rolle. Mit einigen Akzenten aus dem Register der Mystifikationen wird die Verbindung zwischen Denotation und Konnotation hergestellt. Der ganze Bereich von ‚Kultur' ist ein konnotatives Register für Mythisierungen, wie Roland Barthes in den ‚Mythen des Alltags' gezeigt hat. Visuelle und textliche Komponenten stellen einen Index für diese Verschiebung von ‚Sinn' auf ‚Form'[121] her. Die wesentlichen Aussagenelemente des Bildbeispiels werden in einer solchen Transformationsbewegung indexiert. Die Indexierung arbeitet mit Substitutionen: Kultur für Sport, Ästhetik für Bedeutsamkeit, Kunstwerk für Spitzenleistungen.

Die Generalisierung des Hauptindexes vereint in der Vorstellung von ‚Heroismus' das Denotat Fußball, das Register Werbung und die Konnotation Renaissancekunst. Operationalisiert wird das durch eine dem Ereignis angepaßte ‚Verkleidung' der berühmten Statue des Michelangelo (die schiere Verwendung des Motivs ist in diesem Zusammenhang eine Verkleidung) und seine Kontrastierung mit einem auf dieselbe Ebene des Helden gerückten englischen Nationalspieler Paul Gascogne – Tempi passati, ist Paul Gascogne doch wenig später solcher Repräsentationswürden verlustig gegangen. Damals, obzwar schon bekannter Sauf- und Raufbold, war ihm, wie vordem Seeler, Pele, Maradona und, nicht zu vergessen, Sepp Maier, durchaus zuzutrauen, ein Spiel im Alleingang zu entscheiden oder einer unglücklichen Lage individuell eine entscheidende Kehrtwende zu geben. Bildet der David von Michelangelo das Logo für Italien als dessen identitätssichernde Form und jederzeit wiedererkennbares, leicht zuzuordnendes Emblem aus, so gibt der offenbar oder womöglich populärste englische Stürmer den britischen Konterpart im Konzert der muskulösen Titanen. Daß sich Michelangelos David in dieser Weise für die Kennzeichnung eines Ereignisses anbietet, hat mit seiner heroischen Erscheinung, der Anmutung des Unbezwingbaren zu tun. Er inkorporiert weniger den historisch erzählten David als vielmehr einen Kanon griechischer, mit allen Wassern und Ölen gesalbter Körperidealität, also die klassische ‚Kalokagathie' als heroischen Akt der Absehung von der Empirie. Man verspürt in der Geste der werbepublizistischen Heroisierung problemlos die Nachwehen dieser Umwendung des David ins Heldenhafte.

Bekanntlich ist der historische Grund dieser einem David nicht ohne weiteres zuträglichen Dimensionerung darin zu sehen, daß Michelangelo der Republik Florenz ein neues Wahrzeichen als bewaffnete, starke, siegreiche und unbezwingbare Inkorporation der heldenhaften Tugenden und des urbanen Gemeinwesens vorsetzen wollte, was durchaus appellativ gemeint war, als ein

[121] Vgl. Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964 S. 96 ff.

Aufruf zur Wachsamkeit. Sein David löste als neues öffentliches und programmatisches Wahrzeichen Donatellos ‚Judith' ab, die aus dem öffentlichen Raum abgezogen wurde. Offensichtlich soll das Spiel der italienischen Nationalelf mit denselben Tugenden wie der David Michelangelos ausgezeichnet werden, was für Kenner der Zusammenhänge nicht nur eine Unterweisung in der Kunst der Metonymie darstellt, sondern auch phänomenal einigermaßen plausibel ist, wenn man den Standard-Zuschnitt des italienischen Spiels in Rechnung stellt. Da es sich um eine Werbung für eine Fernsehübertragung – ‚exklusiv' – handelt, zugleich aber, da in London plakatiert, um eine, wie immer im Fußball, aus lokaler Perspektive diktierte nationale Mythisierung, erstaunt, wenn man nur die denotative Seite der Emblematik betrachtet, daß der unbezwingbare David die Seite Italiens vertritt, wohingegen die Rolle des Goliath, inkorporiert durch den Nationalspieler, England zugeschrieben wird. Offensichtlich in der Auffassung, daß selbst dieser heroische David den zu erwartenden Heldentaten der Goliath-Instanz nicht wird beikommen können. Die Pathosformel verteilt sich aber gerade deshalb auf zwei symmetrisch angelegte und herausgehobene Figuren, weil ja beide im Dienst des televisuell angebotenen Spektakels stehen.

In bezug auf die Medio-Sphäre des Spektakels handelt es sich bei beiden Figuren um ikonische Zeichen, die auf demselben Niveau Referenzfunktionen haben. Das mag verwundern, weil das eine die photographische Reproduktion einer Skulptur ist – die wiederum eine reale Person nicht denotiert, aber doch deren Erzählbarkeit repräsentiert – und das andere die Abbildung einer realen Person. Beide Zeichen inkorporieren aber keineswegs den Unterschied zwischen Fiktion und Realität, sondern bereits medial vorgeformte Sichtweisen, Blicke, die durch die technische Reproduktion von Bildern standardisiert und serialisiert worden sind. Als Elemente der technischen Reproduktionskultur beglaubigen beide die Existenz des durch sie Bezeichneten in ontologisch gleicher Weise. Dafür spielt der Unterschied zwischen Realität und Fiktion keine Rolle. Die Ikonizität der Zeichen ist medial trainiert und steht immer schon in einem unbezweifelbaren symbolischen Zusammenhang. Ein schöner Beleg für den von André Malraux im ‚Musée imaginaire' von 1949 medientypisch beschriebenen Wandel vom Stil der Kunst auf der Seite der Künstler zum Stil der fiktionalisierenden Montage auf der Seite der Rezipienten.[122] ‚Paul Gascogne steht für England' gegen ‚David steht für Italien' bildet die Kreuzung der beiden konnotativen Bezeichnungen für ein mythisiertes Fußballspiel und eine mythisierte Medio-Sphäre – Live-Television exklusiv –, deren visuelle Einheit hier als eine Montage der Fiktionen auftreten kann, weil die entscheidenden Subtexte konnotativ fest in der Kultur verankert sind.

Bezeichnend ist für diese Verankerung, daß jede Konnotation auf weitere Register führt, die ihrerseits konnotativ wirksam sind: der Held, der Körper-

[122] André Malraux, Das imaginäre Museum, Frankfurt/New York 1987, S. 19–31.

kult, das Heroische, der Kampf, die Tatkraft des Individuellen, die Entscheidung, die Apotheosen der Neuzeit in Vereinigung mit den Peripetien einer dramaturgisch beerbten Antike. Zu guter Letzt stehen zwar nicht alle, aber doch viele Konnotationen immer wieder für die Sphäre des Großen, Bedeutenden, Weltgeschichtlichen im Sinne der Erzählbarkeit von Heldentaten seit Thukydides, also für die eine, die große Erzählung der Geschichte, durch welche die Historie erst erzeugt wird. Konnotationen sind also immer auch – neben ihrer psychischen Energetik – Selbstbestätigungen der Apparate, welche die in ihnen wirksamen Umgebungen aufzeichnen und dafür einen Diskurs, Sprachgebrauch und Bildverwendung eingerichtet haben. Die Vorrangigkeit der Konnotationen wundert gewiß nicht, wenn man sich verdeutlicht, daß jede Botschaft oder Darstellung als ein WIE verwirklicht wird und erst als dieses WIE überhaupt empirische Schnittstelle eines WAS für einen Rezipienten werden kann.

5.3 Zeichentheoretische und mediale Leistungen im Rahmen der Kunstgeschichte

Zeichentheoretische Prozesse, die im Hinblick auf mediale, also ihre Intention und Botschaft vermittelnde Leistungsfähigkeit erörtert werden, unterscheiden nicht hinreichend die durch sie prozessierten Materialitäten. Die formale Analyse visueller Kommunikation kann unter diesem Gesichtspunkt auch als Orientierung über ihre Teilmenge ‚Kunst' dienen. Das ist eine methodisch bedeutsame Einsicht. Analysen von Zeichenprozessen sind nicht in einem starken Sinne gebietsspezifisch determiniert. Das heißt nicht, daß man, verstünde man die Wege der Zeichen, auch schon wirklich wüßte, worin ‚Kunst' bestehe, was sie verspreche oder ‚sei' und was die Eigenheiten des Kunstwerkes ausmachten. Das ist von zahlreichen weiteren Qualitäten abhängig, deren geringste in den Formalien der Codierung von Botschaften auszumachen ist. Da nur spezifische Aussagen als und in ‚Kunst' ausgebildet werden, müssen das Repertoire und die Akzentuierung der Semiosen entsprechend differenziert werden. Dennoch bleibt der allgemeine Rahmen übergreifend gültig, da ausreichend flexibel: Es werden in einer Medio-Sphäre ‚Kunst' stoff- und gebietsspezifische Zeichenprozesse mit für bestimmte Aussage-Absichten geeigneten Schnittstellen so kombiniert, daß eine permanente komplexe und auf mehreren Ebenen ablaufende Rückkoppelung möglich und erforderlich ist. Dieser letzte Gesichtspunkt ist für die Medio-Sphäre ‚Kunst' der entscheidende. Denn in den meisten anderen Bereichen und Vorgängen der visuellen Kommunikation sind eine explizite Rückkoppelung, eine reflexive Wahrnehmung der von Rückkoppelungen abhängigen, durch sie veränderlichen Schnittstellen und der darin nach neuen Gesichtspunkten wandelbaren Codierungen und Rezeptionsweisen weder nötig noch erwünscht. Sie verlaufen nach anderen Gesetzmäßigkeiten, wesentlich standardisierter und mittels eingeschliffener Gewöhnung von hoch-

stufigen Anstrengungen der Wahrnehmung und Decodierung entlastet. Für die Kommunikation der Kunst dagegen muß eine wesentlich ausgebautere Einflußnahme der Intention und Rückkoppelung auf die formalisierten Zeichenprozesse, die Mechanik der Codierung-Decodierungs-Verhältnisse angenommen werden als sonst. Mit diesen neuen Gesichtspunkten wird es möglich, die Medio-Sphäre ‚Kunst' genauer zu verstehen. Eine Kunstgeschichte der – wie immer ausdifferenzierten – Methoden der Deutung von Botschaften, also der Semantik, kann das nicht leisten. Medio-Sphären sind, wie bereits erörtert, explizit und in erster Linie an die Dimension der Pragmatik gebunden.

Kunst medial zu betrachten, suggeriert zwar ein Ausdruck wie ‚Medienkunst'. Damit ist aber etwas Peripheres und Zeitgeschichtliches gemeint, dessen Merkmal man gewöhnlich im Einsatz technischer Maschinerie und zunehmend auch digitaler Steuerungsapparate erblickt. Die mediale Leistung der Kunst kann natürlich nicht in einer solchen Verbindung von Materialitäten und Kanälen bestehen. Das wäre ein Kennzeichen, das keineswegs die Form der Kunst betrifft, sondern nur spezifische Ausprägungen, die vom Stand einer bestimmten Technik her gegeben sind, die aber konzeptuell nur die semantische Innovation einer sich als anders und ‚neu' deklarierenden und empfindenden Gegenwartskunst befriedigen. Es ist unübersehbar, daß die medialen Leistungen von ‚Kunst' nach den verschiedenen Gattungen differenziert, aber nicht einer Epoche oder einem einzelnen Konzept vorbehalten werden können. Architektur beispielsweise – hier genommen als Inszenierung einer Erscheinungsqualität an der Schnittstelle von Innen und Außen – hat immer schon wesentliche Elemente einer visuellen Rhetorik verwendet, die zuweilen gar als eigentliche Propaganda und Werbung wirken sollten.

5.4 Massenkommunikative Rhetorik und mediale Bilderpolitik als Aufgabe und Leistung von Kunst am Beispiel eines romanischen Tympanons

Das Tympanon der Abtei von Moissac (11. Jahrhundert), in der Nähe von Albi, nördlich von Toulouse gelegen, ist eines der Exempel, das sich in eine Gattung, Portalsplastik/Figurenprogramme, einreiht, die in vielerlei Hinsicht als Medium eingerichtet worden ist. Das bezieht sich auf Wirkungsabsichten: Die zu vermittelnden Gehalte waren ja keineswegs lokal unterschieden, so daß sich in Variationen – die im Hinblick auf Handwerkskunst durchaus gewürdigt und in einem überregionalen Vergleich profiliert wurden – ein identischer Inhalt unters Volk bringen ließ. So hat zum Beispiel Gislebertus sein Tympanon von Saint-Lazare in Autun, das als Meisterwerk der burgundischen Plastik des 12. Jahrhunderts gilt, signiert und wurde in ganz Frankreich als ein von durchschnittlichen Kräften unterschiedener Meister geschätzt. Es ist keineswegs so, daß die Adressierung des Namens als Künstlerheros erst in der Renaissance auftritt – dort ist er ganz einfach allgemein und damit verbindlicher Maßstab



Tympanon der Abtei von Moissac, 11. Jh. (Aufnahme: Hans Ulrich Reck September 1997)

für die Wertschätzung von Kunst geworden. Es gibt jedoch etwa achthundert namentlich bekannte ‚Künstler' vor der eigentlichen Renaissance.[123]

Solche Intention auf inhaltliche Kohärenz von Darstellungen an typologisch gleichbleibenden Bau-Elementen (Kirchenportale, Kapitelle, Apsis), die sich – bezogen auf den eigentlichen, symbolischen oder Unterweisungsinhalt – in nebensächlichen Variationen über den gesamten Raum der Christenheit erstreckt, belegt, daß es sich hierbei im eigentlichen Sinne um ein Massenmedium handelt: Botschaften an ein nicht personal abzählbares Massenpublikum, das dispers über ausgedehnte Geographien hin angesprochen und auf der Basis eines verbindlichen Korpus mit demselben ideologischen Letzt-Ziel (Eschatologie) anhand derselben Inhalte und Erzählungen zu perspektivisch gleich gerichteten Handlungen mit identisch bewerteten praktischen Folgen angeleitet wird.

Die Portalsplastik von Moissac gehört in eine Reihe von Beispielen, die sozial- und mentalitätsgeschichtlich auf einer Umwertung der früheren Bildprogramme für die Portale beruhen. Diese Umwandlung ist theologischer Her-

[123] Zur Entwicklung des überregionalen Anspruchsniveaus in der Architektur vom Mittelalter an vgl. Martin Warnke, Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt a. M. 1976.

kunft und propagiert an der Stelle des bisher herausgestellten romanischen Rächergottes – verbunden mit einer großen Vorliebe für Weltgerichtsdarstellungen, bei denen die Künstler im faszinierenden Zeichen des Entsetzlichen alle Register der Rhetorisierung des Dämonischen und Bösen ziehen konnten – einen verfeinerten Kult der Liebe: Christus als Hauptfigur ist nicht mehr der das Weltgericht auktorial Überwachende, sondern erscheint als gütiger Herr über die Zeit, in dessen Zeichen sich die Handlungen der Menschen ihrerseits als Zeichen eines heilsgeschichtlich positiv erschlossenen Alltags bewähren und in den Schöpfungsplan einfügen. Ersetzt wird Strafandrohung durch Liebeszusicherung, der Christus als Rächer mit dem unerbittlichen Gedächtnis durch den Christus als verzeihenden gütigen Bruder. Es wundert nicht, daß in dieser Zeit auch eine – natürlich durch den weltlichen Kult der Minnenverehrung bereicherte – Marienverehrung entsteht, die zum erstenmal die Figur der Maria in den absoluten Horizont eines positiv anleitenden Christentums und an einen Platz stellt, der sie gleichrangig neben ihrem Sohn die entsprechenden liturgischen und kultischen Würden erfahren läßt. Diese Verfeinerung ist initial beim neuen Westportal von Chartres auch in seinen weltlichen Anspielungen als Zuwachs an Zivilisierung gedeutet worden – die Verschränkung von theologischer Marienaufwertung und weltlicher Leitkultur der Frauen ist sozialgeschichtlich gut belegt. Daß Chartres zu einem Ausgangspunkt werden konnte, liegt nicht zuletzt an der legendären Marienreliquie, die, durch und als ein Wunder, den Brand der alten Kirche überlebt haben soll, der damit bereits im Zeichen der Umwertung zum Ausgangspunkt für das neue Westwerk, kulminierend im sogenannten ‚Königsportal', werden konnte.[124]

Eine solche Umwertung beruht auf Entscheidungen und Absichten. Ihre plastische Umsetzung ist kontrolliert worden. Die Koordination von Intention und Materialisierung über weite Strecken in einem identischen Raum begründet eine legitime Rede von ‚Kunst durch Medien' und vom massenmedialen

[124] Vgl. H. Jantzen, Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel, Köln 1962; ders., Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs: Chartres, Reims, Amiens, Reinbek bei Hamburg 1957; Willibald Sauerländer, Das Königsportal in Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit, Frankfurt a. M. 1984.; ders., Die Skulptur des Mittelalters, Frankfurt/Berlin 1963; Émile Mâle, L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge, 5. Aufl. Paris 1947; ders., L'art religieux du moyen âge en France, Paris 1922; Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism, Latrobe 1951; Hans Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich o. J.; Henri Focillon, Art d'Occident. Le moyen-âge roman et gothique, Paris 1935, Neuaufl.; Pierre Francastel, Frontières du gothique, 2. Aufl., Paris 1970; Günther Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951: Nikolaus Pevsner, Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1957; Jorge Baltrusaitis, Réveils et prodiges. Le gothique fantastique, Paris 1960; Georges Duby, Das Europa der Kathedralen. 1140–1280 (Kunst, Ideen, Geschichte), Genf 1966; Georg Dehio/G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt, 2 Text-, 5 Tafelbde., Stuttgart 1887–1901, Nachdruck Hildesheim 1969.

Aspekt dieser Portalsplastik. Diese mediale Vereinheitlichung ermöglicht erst den kunstgeschichtlichen Stilvergleich, denn immerhin gab es außerhalb der Theologie damals keinerlei Veranlassung, geographische Verbindungen in der Form von einheitlichen Einflußnahmen auf Kunst und Handwerk herzustellen und auszuüben. Das war eben nur durch eine theologische Konsistenz-Verwirklichung von Werten gegenüber einem verfügbaren Medium von Botschaften möglich, das in dieser Zeit zunehmend auf eine international neue Mediatisierung der visuellen Unterrichtung und Erfahrung ausgerichtet war und diese massenmedialen Botschaften entlang den damals wesentlichen Kulturtransport- und Kommunikationskanälen organisierte: den über tausende von Kilometern eingerichteten und koordinierten Pilgerfahrten, in erster Linie dem nach Santiago de Compostela. Besonders im Blick auf diesen Weg ist eine eigentliche Medienstrategie der symbolischen Unterweisung entwickelt worden, die nicht nur in der Liturgie im Inneren der Kirchen auf Kohärenzzwänge abstellte, sondern auch die visuelle Unterweisung nach Außen, die Schwelle zum Eintritt in das himmlische Reich zum Unterschied vom weltlichen Inter-Ludium und Inter-Regnum markierend.

Daß an den verschiedenen Stationen der Pilgerfahrt eine absolut identische Botschaft in verschiedenen Medien – Anschauung, Gebet, Buße – angeboten werden konnte, bedingte eine massenmedial kontrollierte Ausrichtung der Materialisierung der Botschaft. Nimmt man hinzu, daß die Menschen nicht lesen konnten und die Liturgie kanonisch und an den meisten Orten auf lateinisch, in einer den gewöhnlichen Menschen also unverständlichen Sprache dargeboten worden ist, dann kann man die zentrale Wichtigkeit des Bildmediums ebenso ermessen wie die aus der mobilisierenden Kraft der Pilgerfahrten erfolgende theologische Kontrolle ihres Ausdrucks- und Mitteilungssinns. Die Portalsplastik selber ist also ein Element eines multimedialen Indoktrinations- oder ‚Unterweisungs'-Programms, das inhaltliche Kohärenz an persuasiver Zeichenwirkungsabsicht ausrichtete – und zwar jederzeit und überall, wo diese Botschaften ihre Wirkung entfalten sollten. Dennoch ist nicht zu übersehen, daß an die Stelle des früheren, einfachen dualen Schemas – hie Belohung, dort Verdammung – eine komplexere und auf eine Synthese der Auflösung der Zeichenaspekte hin orientierte Aussage tritt. Die direkte Einwirkung einer Drohung auf immer mögliches abweichendes Verhalten – Rückkoppelung eines permanenten Selbstverdachts an die Konfiguration einer ausgemalten Hölle – wird ersetzt durch eine weit mehr in eine zwar determinierte, aber immer noch lebenswerte Zukunft gerichtete positive Botschaft, die Ernst Gombrich in seiner ‚Geschichte der Kunst' als Ablösung der wehrhaften durch eine triumphale Kirche beschrieben hat.[125]

Im Tympanon von Moissac wird das konkretisiert durch die erwartungsvoll auf den Christus in der Mandorla blickenden Apostel. Schon dieser Blick er-

[125] Vgl. Ernst H. Gombrich, Die Geschichte der Kunst, Stuttgart/Zürich, 1977, S. 145 ff.

öffnet eine Wahrnehmung der christologischen Herrschaft über die Zeit im Sinne einer Pflege des heilsgeschichtlich im Zwischenspiel dieser Welt Aufgetragenen. Er ist orientiert an den dieses Geschehen vertretenden Zeichen, weil genau diese Zeichen auch diejenigen sind, die in der Welt bestimmend angetroffen werden können. Die nicht mehr duale, sondern verschiedene Positionen komplex verbindende Aussage beinhaltet aus identischen Gründen einen zivilisatorischen Zuwachs an positiv orientierenden Gehalten und eine gesteigerte Abstraktion bezüglich der Wahrnehmung der Zeichenorganisation.

Die medialen Aspekte des Beispiels kann man wie folgt resümieren, wobei man immer die Übereinanderlegung einer doppelten Perspektive im Auge haben muß – eine medientheoretische bezüglich der Zeichen und ihrer Materialisierung sowie eine methodische im Hinblick auf eine ‚Kunst', deren begriffliche Konturen sich über Jahrhunderte in einer von der Genealogie der Werke unterschiedenen Weise entwickelt haben und die in Rückprojektion sich sowohl mit den einzelnen Werken als auch der mit medientheoretischen Perspektive verbindet, also auf der synchronen und der diachronen Achse gleichzeitig wirksam ist.

Es gibt in dieser Epoche noch keinen ausdifferenzierten Kunstbegriff. Kunst gilt gänzlich als Handwerk, als ‚mechanische Kunst', was eine Typisierung der Ausführung nach Standards und Berufsroutinen – hier der Steinmetze – ermöglicht. Die über die Ansprüche und Leistungsfähigkeiten des Handwerks ermöglichte ästhetische Wertschätzung bezieht sich auf die Kontrolle der Materialisierung durch die Instanz der mitzuteilenden Aussagen. Daß Ästhetik noch nicht durch die philosophischen Vorgaben des ‚Schönen' für Kunst instrumentalisiert wird, unterstützt die Möglichkeit einer medientheoretischen Betrachtung dieser Kontrollvorgänge. Die Arbeitsteilung zwischen der genauen Festlegung der inhaltlichen Programme durch Klerus und Theologen einerseits, der Ausführung nach den Regeln der Berufssparten andererseits ist unaufhebbar, wobei die Beauftragung und Auswahl der Handwerker im überregionalen Vergleich nach den Möglichkeiten der Finanzmittel und des in Betracht gezogenen oder ignorierten ästhetischen Anspruchsniveaus vorgenommen wurde. Strikte festgelegt waren in jedem Fall Auswahl, Anzahl und Anordnung der Figuren, ihre Handlungsbezüge und die Aufteilung der theologischen Konstellationen auf die durch die Architektur medial zur Verfügung gestellten Bildzonen. Die dadurch motivierten Blickmöglichkeiten wirkten sich im historischen Verlauf zunehmend auf die Zuteilung von Motiven auf Zonen aus. Durch die Festlegung der Denotate und der Wirkungsabsichten der gesamten Botschaft ist eine gesteuerte Kommunikation gewährleistet.

Die Freiheit der Ausführung, also die teilweise faktuale Autonomie, bezog sich nur auf die Konnotationen, die Anmutungsbezogenheiten des WIE, wobei auch hier eine enge Bindung an die Denotate ausschlaggebend war. Analog zur noch nicht ‚freien Kunst' war auch der Spielraum der Konnotationen wesentlich beschränkt, obwohl durch die Festlegung der Symbolgehalte natürlich nicht ausgeschlossen werden konnte, daß, gerade gegenüber dem Liebreiz ei-

ner Maria oder dem Schrecken der Peinigungen, nicht andere, noch nicht geläuterte Affekte ungebührlich ins Spiel kamen. Eine weitere faktuale Begrenzung der angestrebten Genauigkeit der Symbolübermittlung bestand trivialerweise immer in der künstlerischen Begabung der Handwerker.[126]

Die Medienbedingungen wurden also durch die theologischen Vorgaben reguliert, der Aspekt des Massenmedialen ergab sich nicht von allein, sondern wurde durchaus im Hinblick auf eine Kohärenz der über große Territorien möglichst identisch wirkenden Zeichensysteme sowie durch das Bestehen auf einem engen, ganz der Heilsgeschichte verpflichteten Themenspektrum geplant und durchgesetzt. Idealiter sollen alle Portale aller spätromanischen Kirchen dieselbe Aussage machen und eine gleich starke Wirkung entfalten: Identität der Botschaft bei dispersem anonymem Publikum, das durch die repetitive, in Gleichzeitigkeit erfolgende Verstärkung der Darstellungen eine vorgeformte Weltsicht bestätigt und zunehmend verfestigt – das sind Aspekte, die man in gleicher Weise und Funktionalität in der Kommunikation vom Typ der ‚opinion-leadership'-Verstärkung in den technisch mediatisierten Massengesellschaften des 20. Jahrhunderts wiederfindet: ‚Identität der Botschaft bei dispersem anonymem Publikum' – das wird eines der wesentlichen Kennzeichen der Radiophonik und des Public Broadcasting werden. Auch die Gleichzeitigkeit der Rezeption desselben Inhalts an ganz unterschiedlichen Orten verbindet Kirchenportal und Radio. Solche und zahlreiche andere Bezüge der katholischen Liturgie und Theologie auf Medienapparate und -technologien gründen in der Kirchenlehre selbst, die in ausgezeichneter Weise immer wieder auf Medien zur Unterscheidung der ontologischen Sphären und Wertigkeiten der diesseitigen und jenseitigen Welt Bezug nimmt. Das immer wieder bemerkenswerte und in beachtliche Resultate umgesetzte Interesse der christlichen Theologie an technischen Medien – von der Photographie über den Film bis zu Film- und Fernsehkritik und eigentlichen medienwissenschaftlichen Untersuchungen – ist weniger Zeugnis allgemein weltzugewandter Vitalität als vielmehr Beleg für eine in sich mediatisierende theologische Konzeption der Bewußtseinssteuerung. Nicht nur Christus ist ein veritables Medium für die Inkorporation der Heilsgeschichte in die Sündenfähigkeit einer im Verlauf der Geschichtszeit sich wandelnden Menschheit, sondern, ebenso evident, auch die apriori verordnete Ausbreitung des Evangeliums, das mit unterschiedlichen, zeit- und situationsangepaßten Medientechniken und den durch die fundamentalreligiöse Verpflichtung auf Ausweitung und Befruchtung der Welt durch den neuen Geist gebotenen Furor erfolgte. Die so vehement auf die Ausbreitung und Multiplikation einer Botschaft hin angelegte Religion ist un-

[126] Vgl. Erwin Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, in: ders., Aufsätze zu Fragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1985; vgl. auch ders., Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975; ders., Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt 1979, besonders S. 121–165.

vermeidlich in ihren Fundamenten mediophil.[127] Das verdeckt zuweilen nur der konservative Zeitgeiststil, hinter dem aber ökonomische Rationalität und medienpolitische Betriebsamkeit immer wacker am Werke waren – ein bewußt gepflegtes Doppelspiel, über dessen Effizienz die vorgeschobene Folklore biederer und langatmiger Gerontokratie an der Kirchenspitze nicht hinwegtäuschen sollte. Der im frühen Christentum erfundene Paß, das prototypische identitätsverbürgende Dokument, ist ebenfalls ein Medium im eigentlichen Sinne.

Im Mittelalter waren über Jahrhunderte die Kirchenportale, zusammen mit den anderen an der Kirche angebrachten Bildwerken von den Kapitellen bis zur Apsis, die einzigen als solche wirkenden ‚Bilder' (zu verstehen als Agglomerate von Repräsentanzen, Vorstellungen, Referenzen und visuell Erscheinendem), die in der Öffentlichkeit überhaupt existierten: Visuelle Monopolmedialität im Dienste einer weltexpansiven, dennoch die Welt verneinenden Ideologie charakterisiert die spezifisch mediale Bedeutung dieser Bilder[128]. Für diese Epoche und diesen Typus Bild ist das, was diese Handwerkskunst als symbolische Verzeichnung religiöser Gehalte liefert, das exklusive öffentliche Bild; die Öffentlichkeitswirksamkeit wird verstärkt durch die Tatsache, daß das visuelle Register, unterstützt durch eine über Jahrhunderte anhaltende populäre Unterweisung durch zahlreiche unterschiedlich ausgebildete Laienprediger, die den Fundus der Geschichten und Inhalte erst im populären Gedächtnis verankerten, das einzige ist, was überhaupt verstanden werden kann und als Botschaftsträger präsent ist. Solche Monomedialität erklärt, weshalb die Bilder immer auch die Funktion von Texten hatten. Die Identität der Themen erst ermöglicht den artistisch orientierten Stilvergleich – wäre das nicht gewährleistet, dann gäbe es nur Verschiedenheit auf alle Seiten, aber nicht Unterscheidungen im Hinblick auf ein Gemeinsames.

Insgesamt ist es also berechtigt, das romanische Kirchenportal und die gotische Kathedrale als Massenmedium in einem strikten Sinne anzusprechen: Die Botschaften erreichten alle angestrebten Adressaten, alle damals lebenden Menschen hatten diese beabsichtigte Einwirkung durch eine in Stein materialisierte mediale Leistung als ein permanent erfahrenes Gegenüber gegenwärtig. Das Bildmedium als handwerklich erzeugte, im Sinne der ‚mechanischen Künste' ästhetisch geschätzte, auf praktische Einwirkungen ausgerichtete visuelle Kommunikation beruht nicht nur auf den erwähnten Faktoren, die zu einer Monopolstellung des religiösen Bildes führten, sondern verstärkte diese Monopolisierung des verbindlichen Unterweisungsmediums durch die überall reali-

[127] Zur anhaltenden Einschwörung des Christentums auf das Dys-Angelische und die guten Nachrichten vgl. Peter Sloterdijk, Medien-Zeit. Drei gegenwartsdiagnostische Versuche, Stuttgart 1993.

[128] Es bleibt eine Meisterleistung in praktischer Paradoxologie: Daß die Welt verneint wird, das immerhin muß der ganzen Welt affirmativ beigebracht, in sie eingeprägt und eingeschrieben werden.

sierte Präsenz des Visuellen. Die ikonographisch entsprechend strikte durchgearbeitete Wiederholung des Codes und Registers ist mitverantwortlich für die von heute aus in ihren erdrückenden Dimensionen kaum mehr vorstellbare exklusive Totalisierung des Bildmediums im Dienste einer Ideologie. Handwerklichkeit der Kunst und theologische Propaganda fallen zusammen in der Manipulation der visuellen Präsenz von ETWAS, das nicht als Bild, sondern nur in seiner Referenz gewertet wird. Kunst versteht sich als Dienst an der Theologie, Kunst und Theologie gelten als Dienst an den höheren Plänen der Schöpfungsgeschichte. Der hauptsächlich gewählte Aussagemodus ist dementsprechend persuasiv, nicht metasprachlich, denotativ, referentiell oder ästhetisch. Der Bezug auf eine Referenz ist gesichert durch festgelegte Denotate, die in der Referenz korrekt wiedergegeben werden müssen. Entscheidend ist auf dieser Ausgangsbasis die emotive Wirkung der Zeichenformulierung, also eine zusätzliche, beabsichtigte Funktion, für die eigenständige Mittel mobilisiert werden. Die emotiv evozierende Wirkung gründet in der Beschwörung der Rede, aber auch der Beschwörung der primären Zeichen. Im Christentum wurden zahlreiche Techniken ausgebildet, den ‚heiligen Basistext' in diese Richtung so zu rhetorisieren, daß zu guter Letzt die ursprüngliche Referenz und die vermittelnde Unterweisung als miteinander verbundene Momente einer Rhetorik der Beschwörungen erscheinen. Denn damit ist evident, daß die Vermittlung und jede unter rhetorischen Überzeugungsvorgaben als günstig eingeschätzte Maßnahme nichts anderes ist als die Bewährung des heiligen Basistextes. Der Basistext erscheint bereits als Medium der durch ihn freigesetzten Evangelisierung – es gibt kein Medium rhetorischer Überzeugung außerhalb der emphatisch gesteigerten Einsicht in die fundamentalen Festlegungen. Das den Aposteln und allen anderen Nachfahren vorausliegende Prägemodell ist nichts anderes als die Bewährung des Evangelischen im Medium einer Rhetorik der Beschwörungen.

Die persuasive Absicht ist also über diese Jahrhunderte erfolgreich verwirklicht, das Medium ‚Bild' für Massenkommunikation konsequent instrumentalisiert worden: Die Menschen haben sich der Botschaft und den sie übermittelnden Bildern unterworfen und erst mit der Zeit die darin bestimmenden medialen Faktoren wahrzunehmen gelernt. Die Entwicklung einer solchen zusätzlichen externen Beobachtung geht einher mit der Entwicklung einer anderen Koppelung von Bild und Rezeption; die Thematisierung des Schönen ist an die Stelle der Vermittlung der Symbole getreten. Wo eine immanente symbolische Vermittlung durch Bilder nicht ausreichte, wurde die instrumentelle Kommunikation mit externen Eingriffen mindestens als artikulierter Konsens erzwungen: neben die Bilder traten die Waffen. Es wäre kurzsichtig, in der Inquisition nur ein Tribunal zur Eliminierung des abweichenden Verhaltens zu sehen. Die Inquisition ist in sich von der Herrschaft derselben Bilder bestimmt und schreibt über Folter und den Test göttlicher Zeichen diese Bilder in die Körper der Häretiker ein. Die Inquisition ist also auch visuelle Politik, hervorgegangen aus einer Politik des Visuellen, ohne die sie undenkbar wäre. Als Fazit darf gel-



Henri Labrouste, Bibliothèque nationale, Paris, 1867

ten: Massenmediale Technik bewährt sich damals schon mittels der Wiederholung und der Sicherung gleichbleibender Effekte: Es ist die Konfirmierung, die unentwegte Bestätigung der Bilder, die die Politik der visuellen Kommunikation absichert.[129]

Die so durch Gewöhnung in Erkenntnispolitik verwandelten Bilder gehen wie selbstverständlich in verschiedene Register ein. Aus der Geschichte der Architektur ist bekannt, wie sich solche Register als Typologien lesen lassen, die in späteren Zeiten für andere Funktionen adaptiert und verändert, damit natürlich in der Verwendung auch als Prägeformeln fortgeschrieben werden. Es stellt sich dann eine neue Signifikanz ein, die sich aus dem modellgebenden Typus und dem zeitgenössischen Erwartungsniveau und der Aufgabenzuschreibung ergibt. Dazu ein Beispiel: Henri Labroustes ‚Bibliothèque nationale' (Paris, 1867), deren Bestände mittlerweile in die ‚Très Grande Bibliothèque Nationale', nach Paris-Bercy gebracht worden sind. Für das hier angesprochene alte Gebäude ist, wie die Kulturministerin Catherine Trautmann verlautbar-

[129] Am Beispiel der Trajanssäule kommt zu vergleichbaren Einschätzungen Paul Veyne in einem Essai unter dem Titel ‚Verhaltensweisen ohne Glauben'; vgl. für eine Paraphrase und Erörterung dieses Textes von Paul Veyne den Aufsatz von Salvatore Settis, Die Trajanssäule – Der Kaiser und sein Publikum, in: Andreas Bayer (Hrsg.), Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, Berlin 1992, S. 40–52 und 98 f., bes. S. 42 ff.

en ließ, in den nächsten Jahren die Einrichtung eines Weltinstitutes für Kunstgeschichte geplant. Ob sich die mythopoetische Energie des ‚genius loci' dadurch weiter beschwören läßt, scheint jedoch bei näherer Überlegung äußerst fraglich. Wenn man sich verdeutlicht, was für Werke in der alten Bibliothek geschrieben worden sind, dann muß man zunächst nüchtern zugestehen, daß eine schier unüberschaubare Produktivität ihr magnetisches Zentrumsfeld verloren hat. Man wird dieses Ende wohl als eine der zeittypischen Revolutionierungen der Zivilisation betrachten müssen.

Für die originale ‚Bibliothèque nationale' ist eine architektonische Form verwendet worden, die unschwer ihre Herkunft aus der gotischen Kathedrale erkennen läßt. Diese Form wird nun mittels zeitgenössischer Fertigungstechnologien hergestellt, die andere sind als früher: Stahlguß und Eisen-Stahl-Glas-Konstruktionen, in welche die alten Techniken transformiert werden. Der alte Bautypus erscheint metasprachlich herausgearbeitet und kann als poetisches, nicht mehr als religiöses Zeichensystem gelesen werden. Es handelt sich um eine sekundäre Codierung, in der stärker die aussagebestimmenden Faktoren des ursprünglichen Modells studiert werden können, losgelöst von dem Inhalt, den sie funktional zugänglich zu machen hatten. Der Kathedraleffekt dieser zentralen Bibliothek ist gewollt. Das ist natürlich nicht durch die gewählten Referenzen allein möglich, die ja andere sein könnten, wenn es nur um das Dekorum eines anmutungsintensiven Ortes geht. Auch das damals scheinbar unvermeidliche Interesse an Historisierungen erklärt nicht, weshalb der gotische Stil und nicht ein ägyptisierender oder chinesischer gewählt worden ist. Der gemeinsame Bezug liegt auf der Ebene der Konnotationen, die historisch langsamer sich wandeln als die Funktionsbestimmungen der Denotate.

Eine wesentliche Konnotation hat sich über die Jahrhunderte entlang der Tradition herausgebildet, die sich im Wahrnehmen der Zentralität der gotischen Kathedralen, also ihres offensichtlichen Daseins und So-sein-Wollens bewährte. Sie waren die aufwendigsten, teuersten und auch über lange Zeit die einzigen Gebäude, die mit dem Anspruch auf historisches Überdauern gebaut worden sind. Die Symbolik der gotischen Kathedrale sah vor, sie als Inkorporation des Jenseits, als Leib Christi oder Mariae sowie als Antizipation des himmlischen Jerusalem zu begreifen. Sie war ein Raumschiff nicht von dieser, sondern bereits der jenseitigen, der eigentlichen Welt. Natürlich war das zunächst ganz im Bannkreis der christlichen Symbolik konzipiert. Mit der Zeit jedoch stellte sich eine darin leitende Abstraktion immer deutlicher heraus, die neben der christlichen auch andere Ausprägungen zuließ: Die schiere Faktizität des unvorstellbar Souveränen und Exklusiven, des Himmelstürmenden, des irdisch kaum Vorstellbaren, des Überlegenen, des Sakralen. Und genau diese Pathosformel ist säkularisierbar. Die Bibliothèque Nationale ist eine der Säkularisationsfiguren, die dem ursprünglichen religiösen Ziel strukturell am nächsten stehen. An die Stelle der Inkorporation des himmlischen Jerusalem als eines realen Versprechens vom Ende der miserablen und fatalen Menschheits-Geschichte tritt die Inkorporation der französischen Geisteswelt, ihre mythi-

sche, kollektives Denken und Imaginationen prägende Kraft. Alain Resnais hat mit dem etwa zwanzig Minuten dauernden, für Kino-Vorschauen konzipierten Film ‚Toute la Mémoire du Monde' von 1956 dieser Mythisierung eine würdige Krone aufgesetzt, die in bewundernswerter Präzision sich in der Pathosformel des säkularen, im Unterschied zum religiösen Ursprung zugleich des unbegrenzten und universalen Geistes bewegt. Der Stummfilm beginnt auf der Kuppel oben und schraubt sich auf seinen nach unten leitenden Fahrten, zuweilen zwischen den Geschossen hin und her springenden, den panoptischen Gang des kontrollierenden Blicks durch labyrinthische Verschachtelungsanmutungen durchbrechend, bis in die hintersten Winkel übervoller, hermetischer Archive, die als Code des Residualen und Unerschöpflichen fungieren. Und dies zu Recht, sind doch – neben der legendären Rettung des ‚Passagenwerks' von Walter Benjamin durch den ‚Abteilungsleiter' Georges Bataille – noch ungeschöpfte Schätze Antonin Artauds dort aufbewahrt und in den letzten Jahren unbekannte Manuskripte Raymond Roussels aufgefunden worden, die seit kurzer Zeit nach und nach bei Pauvert ediert werden.

Zugleich wohnt der verwendeten Sprache und Form solcher Architektur per se das Charakteristikum der herausragenden Bau-Aufgabe inne, eine Kraft, welche den Ort zentralisiert und seine Bedeutung universalisiert. Diese Konnotationen erklären, weshalb man gerade in der damaligen Zeit für diesen Zweck und die angemessene Zurschaustellung die Eisen-Glas-Konstruktion wählte, die ja nicht mehr ganz neu, sondern seit den Pariser Passagen um 1820 und besonders seit dem Crystal Palace von 1851 in London, der Gebäudehülle für die erste der mythisierenden Weltausstellungen, gebräuchlich war. Natürlich gibt es zahlreiche weitere Vorläufer solcher Baugestalt, besonders im Brückenbau. Deren Bautypologie eignete sich, das haben die Radikalen der klassischen Moderne später deutlich herausgestellt, deshalb für avantgardistische Inszenierungen, weil sie nicht in der Akademie der schönen Künste entwickelt worden ist, sondern durch die kollektive Intelligenz der Ingenieure, die zunächst weitgehend anonym geblieben sind. Daß im übrigen ein Jahrzehnt später der Repräsentationsbau der großen Pariser Oper in einem keineswegs funktional-modernistisch, sondern regressiv historisierenden Stil gebaut worden ist, stellt keinen Widerspruch dar, sondern gibt nur andere Bedürfnisse und Klassenperspektiven wieder, die sich nach dem verlorenen Krieg gegen Deutschland und besonders dem Aufstand der Pariser Commune ganz anderen Idealen zuwenden wollten als denen eines materialisierten, transzendenten, revolutionierenden Kollektivgeistes. So wie die ‚Bibliothèque Nationale' für die zeitliche Perspektive der Intelligenz steht, so die Pariser Oper als triumphales Denkmal der restituierten Bourgeoisie für die Wiederbesetzung des Stadtraums.

Erst die Tour Eiffel von 1888 greift den ursprünglich progressiven Zusammenhang von Ingenieurform und Pathosformel wieder auf. Das sind, obzwar für Paris zentral und damit auch für die Zurschaustellung des avancierten Kapitalismus oder, wie Walter Benjamin im Rückgriff auf Karl Marx schrieb, der

‚Phantasmagorie der Ware', dennoch nur vereinzelte Beispiele der architektonischen Ausformung aus dem konnotativen Feld der gotischen Kathedrale. Andere Beispiele wären der – von Goethe bis Forster – aufdringlich nationalistisch strapazierte Versuch einer Fertigstellung des Kölner Doms, die Börse in Amsterdam oder die Lithographie, die Lionel Feininger dem Bauhausmanifest von Walter Gropius voranstellte und die den Titel trug: ‚Die Kathedrale des Sozialismus'. Im Falle des Kölner Doms ist eine ganze Kette von Abbildungen des Codes auf sich selbst unternommen worden: Der Bahnhof als Kathedrale des 19. Jahrhunderts, das Museum als Kathedrale des 20. Jahrhunderts bilden alle eine solche Metasprache fort, indem sie wirksame Konnotationen erzeugen, assoziative Verbindungen schaffen, einen Resonanz- und Wirkungsraum der intendierten Formaufnahme aufbauen.

Konnotation bedeutet hierbei, daß durch seine über Jahrhunderte anhaltende Bewährung das Zeichensystem selber den Charakter einer herausragenden Manifestation, gleichsam von allein, erhalten hat, daß also in die Performanz des geformten Baus die Struktur disponierter Zeichen, der ‚langage', auf direktem Weg als verfestigte Formulierung eingeht. Die Denotate sind selber konnotativ geworden. Das hat natürlich den Vorteil einer präzisen, im Extremfall gar eindeutigen Decodierung und erlaubt die Abbildung des Zeichenrepertoires auf sich selbst, was neue Möglichkeiten einer poetischen Botschaft schafft. Die Bibliothek sieht nicht nur aus wie eine Kathedrale, sondern sie IST eine Kathedrale und STEHT zugleich FÜR diese. Diese metasprachliche Abbildung eines Codes auf sich selbst setzt erprobte massenmediale Wirksamkeit voraus – ein Effekt, den die Postmoderne gerade in Architektur und Design präzise benutzt hat. Die enge Koppelung von ‚langue' an ‚parole' gründet in der Kette der geleisteten historischen Rückgriffe auf ein Modell, das in den Aktualisierungen zunehmend abstrakt disponibel wird: Das Vokabular steht nicht nur für neue zeitgenössische Funktionen, sondern befördert eine Rhetorisierung des Zeichenmaterials, indem die Signifikanten immer reicher und ‚autonomer' werden. ‚Pathosformel' ist eine Bezeichnung für eine der dominierenden Ausbildungen des Signifikanten im Hinblick auf eine die kulturelle Gesamtverfassung typisierende Aufgabenstellung oder Problemlage.

5.5 Die Gattung ‚Porträt' als Herausbildung eines medial differenzierbaren Apparates – zur traditionsbildenden Kraft eines Bildtypus anhand einiger kurz kommentierter Beispiele

Man betrachtet gewöhnlich Motive, Themen oder Sujets der Kunst nicht als ‚Apparate'. Dies zu tun ist nicht einfach ein Resultat der Ersetzung kunstgeschichtlicher durch medientheoretische Begriffe und will keine neuralgische Innovationsbereitschaft unterstellen oder gar an entschiedene Neo-Logismen appellieren. Intendiert ist hier nur eine minimale Verschiebung in der Betrachtung, die sich auf der Ebene einer mitlaufenden Beobachtung abspielt, einer



Hans Baldung Grien, Selbstbildnis, um 1502

Einstimmung und Perspektive auf einen Sachverhalt, der natürlich weiter unter zahlreichen anderen Gesichtspunkten – den bisherigen oder auch neuen – untersucht werden kann.

Individualporträts sind ein für die Neuzeit typisches Thema. An ihnen konstituiert sich außerdem auch eine Weise der Betrachtung, die über Ansprüche und gewandelte Rezeptionsmuster bis in die Bildung kunsthistorischer Begriffe sich auswirkt. Liest man die für kanonisch gehaltenen Abhandlungen zum Thema[130], dann eröffnet sich sofort ein Zugang für das, was hier ‚minimale Verschiebung' genannt worden ist. Die angesprochenen Darstellungen können nämlich im Hinblick auf das Referenzsystem des einzelnen Bildes, die Einflüsse, Vorprägungen und Nachklänge, also die Inter-Visualitäten zwischen Bildern und ganzen Bilderreihen, aber auch in bezug auf das Sichtbarwerden einer zeitgeschichtlich gewandelten Mentalität oder auch mit besonderer Beachtung der sich daraus ergebenden Rückkoppelungen auf die typisierende Gattung wahrgenommen werden, also die Linien der Herausbildung, Verfestigung, Modifikation eines eigentlichen Dispositivs. Als ‚Apparat' bezeichne ich die vordem als Gattung angesprochene Reihenthematik der ‚Porträts' genau dann, wenn ich diesen Rückkoppelungsmöglichkeiten mehr Gewicht einräume als den einzelnen Strängen, die in sie noch nicht als verbundene eingegangen sind. Das ist ein Verfahren, das natürlich auch für andere künstlerische und kunstgeschichtliche Themen gilt. ‚Apparat' heißt dann zunächst wenig mehr als die Betrachtung der Rückkoppelungsmöglichkeiten unter Faktoren, die zu einem ausreichend majorisierten, über lange Zeit entwickelten, akademisch für vorbildlich und nachahmenswert oder nach-akademisch für exemplarisch und adaptierbar gehaltenen Sujet notwendig und unabspaltbar gehören.

‚Porträt' als Gattungsbegriff meint ein Sujet und eine gewisse Bandbreite der Darstellungsart, die über lange Zeit stabil geblieben ist, um dann, im allgemeinen Sog der Moderne, stark abgewandelt zu werden. Dennoch wäre es kurzsichtig zu behaupten, daß die Gattung keine konventionellen Beiträge mehr zulassen würde. Bis heute zeigt sich, wie sehr das Gegenteil der Fall ist und jederzeit auf einen Darstellungstopos zurückgegriffen werden kann, der stilistische Neuinterpretationen zuläßt. Es bleibt ein stabiler Kern mit ausfransenden Rändern. ‚Porträt' als Medienbegriff meint die Herausbildung eines Darstellungsmodells, das sich zwar auf eine bestimmte Referenz bezieht, also ein spezifisches, bleibendes Sujekt hat, diese Referenz aber verbindet mit mehreren anderen anhaltenden diskursiven Ebenen der Produktion und Rezeption des Sujets. Diese Ebenen verbinden sich zu einem eigentlichen Dispositiv, das natürlich keineswegs determinierend wirkt. Es unterscheidet sich vom Begriff der ‚Gattung' dadurch, daß bestimmte Bezüge stärker in Betracht gezogen und ineinander verschränkt werden. Dazu gehört die Funktion der Inszenierung des Dargestellten, das heißt ein gesellschaftlicher Kult der Persönlichkeit.

[130] Zum Beispiel Gottfried Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.

Dazu gehört aber auch die Profilierung der Gattung durch eine Kunsttheorie und -praxis, die dem Bildnis wichtiger Menschen eine herausragende Stellung in der Pyramide der Darstellungsfähigkeiten einräumt. Und nicht zuletzt gehört dazu die Beobachtung der Zirkulation der Bilder, der Inszenierungsmoden und Standards, der Gepflogenheiten und der politischen Unterstützung, die solche Bilder ihrem rechten Gebrauch gewähren mögen. Selbstverständlich greifen diese Komponenten weit über das Bild hinaus in die Architektur der Plazierung der Bilder, ihre Zurschaustellung im Rahmen der öffentlichen Möglichkeiten und baulichen Prioritäten.

Die Gattung ‚Porträt' ist in das Medium ‚Porträt' dadurch einbezogen, daß eine strikte Trennung zwischen den Bildern und ihren Zirkulationsmedien und Inszenierungspraktiken nicht mehr anerkannt wird. Natürlich rechnet zu diesem Medium heute auch eine Werbung, die genau diese Bestimmungen der Gattung noch einmal medial reflektiert, überhöht und durch einen zusätzlichen publizistischen Code bricht. Als ein herausragendes Beispiel war im Januar 1999, wohl für die gesamte Renovierungsperiode von 1998 bis 1999, am Pariser Centre Georges Pomidou, und zwar vorgehängt über die ganze Fläche der Westfassade, also die zentrale Inszenierungsfläche zum Platz mit dem Haupteingang hin, eine Werbung zu sehen, die mit großem Nachdruck Aufmerksamkeit auf sich zog durch Monumentalität, Farbigkeit, Montagetechnik, Interessantheit der Gesichter und Gesten. Es war visuell wenig mehr dazu nötig als eine gewisse Life-Style-Buntheit und vage Benetton-Anspielung. Unten war das Bild mit dem Produktnamen, SWATCH, ‚signiert'. In riesigen Lettern prangte am oberen Bildrand ein Schriftzug etwa, wenn ich richtig erinnere, des Inhalts: ‚Vous aussi vous êtes le musée'. Das ist ein Beleg für das, was mit dem Medienbegriff ‚Gattung' gemeint ist, denn hier wird auf die Apparate der Erzeugung von Darstellungswürdigkeit, auf Festschreibung, Wiederholung und Einübung jener ‚titres de culture' hingewiesen, ohne die es die Bildwürdigkeit von Individuum oder die Darstellung von ‚Person', von stellvertetenden Masken für eine Aussage, nicht geben würde. Es war mir leider nicht möglich, das Beispiel zu photographieren, das mir aber als bisher deutlichstes Exempel für eine Umwendung der Kontextkunst in die publizistischen Codes und damit eine Beerbung derselben als Kunst behaupteten Kontextualisierung von der anderen Seite her erscheint, der Instanz des Rezipienten, der als kulturbewußter Besucher von Museen, geschulter Betrachter visueller Publizistik und modebewußter Käufer von Swatch-Uhren oder -Autos und dergleichen mehr angesprochen ist.

Die folgende Beispielreihe schreibt sich in das Medium ‚Porträt' durch die Rückbezüglichkeiten ein, die eine solche vergleichende Betrachtung im Hinblick auf die im Bild sichtbar werdenden Darstellungsformen und Veränderungen des Referenten thematisiert. Ich führe folgende Auswahl von Bildern an, die natürlich in keiner Weise nur arbiträr gilt im Sinne synkretistischer Momentaufnahmen aus einer Historie, aber auch ebensowenig als exklusiv oder notwendig anzusehen ist:



Hans Holbein d. J., Studie zum Bildnis der Anna Meyer, der Tochter des Jakob Meyer zum Hasen, um 1525

- Hans Baldung Grien, Selbstbildnis, um 1502
- Hans Holbein d. J., Studie zum Bildnis der Anna Meyer, der Tochter des Jakob Meyer zum Hasen, um 1525
- Hans Holbein d. J., Bildnis seiner Frau und seiner Kinder, um 1528
- Hans Holbein d. J., Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam, 1523
- Edgar Degas, La tasse de chocolat, um 1880
- Noritoshi Hirakawa, Dreams of Tokyo, 1991
- Edouard Manet, Le Balcon, 1868–69
- Via Lewandowsky, Porträt von Markus Lüpertz (aus Zeitmagazin Nr. 36/1997, Interview zur Ausstellung ‚Deutschlandbilder', Gropiusbau Berlin).

Die gattungstypologische Interpretation des ‚Porträts' wird zu einem Medium, wenn nicht die Thematik im Zentrum steht, sondern die Darstellungsweise, die Unterscheidung der performativen Möglichkeiten der Abwandlung und die Beobachtung der historischen Schwellen, an denen sich ein anderer Blick nicht nur auf das Dargestellte, sondern auf das Bild – und damit natürlich auch auf das Dargestellte – durchgesetzt hat. Der über längere Zeiten zu verfolgende historische Aufbau einer solchen Gattung bezieht sich ja keineswegs nur auf die dauerhafte Beliebtheit des Sujets, sondern auf die Variabilität der Darstellung, die nicht zuletzt durch die paradoxen Pole einer anhaltenden Einpassung in den Typus und der maximalen Abweichung zugunsten einer bemerkenswerten Innovation des Darstellungsrepertoires beinhaltet, mit dem ein Künstler nicht nur seine Originalität, sondern gleichzeitig auch die Avanciertheit des Porträtierten und damit in der Regel seines Auftraggebers bezeugt. Die historische Bewegung vollzieht sich nicht allein auf der Seite der Denotate oder der Referenzen, sondern auch des Stils einer Auseinandersetzung zwischen Darstellungskonventionen und damit dem Spielraum einer Artikulation neuer formaler Vorstellungen.

Zu einem eigentlichen ‚medialen Apparat' wird die Gattung dann, wenn sich die Referenz auf den singulären Bildgegenstand erst im Durchgang durch die vielfältig gliederbaren Möglichkeiten der Darstellung im Kontext einer Meta-Thematisierung ergibt, die über lange Zeit natürlich diejenige der Akademien und Salons ist, die Schnittstelle also zu einem Geschmack, der sich auf die Herrschaft der Bilder über die Signifikanten und nicht allein auf die Herrschaft der Personen in den Signifikaten bezieht. Das ist spätestens im 18. Jahrhundert der Fall, allerdings, vor allem in dem für die Bildproduktion so entscheidenden Frankreich, so stark, daß durch das Fehlen einer anderweitigen Publikationsmöglichkeit von Kunst und durch die Abschottung der Mediatisierung von neuen zeitgeschichtlichen Perspektiven sich die Darstellungskonvention der Gattung erschöpft, sie erstarrt und durch externe Sichtweisen erst abgelöst werden kann, wenn diese über einen anderen gesellschaftlichen Ort der Bilder wenn noch nicht gänzlich verfügen, dann ihn immerhin chancenreich intendieren können. Das ist – bezogen auf unser Gattungsthema – die historisch datierbare und medial adressierbare Stunde von Edouard Manet. Selber sich an

Velazquez' Bildformen abarbeitend, radikalisiert Manet dessen Bestreben, die linearperspektivische Raumillusion malerisch zu durchbrechen, um der Farbe eine Bedeutung zu geben, die keinen vorgegebenen linearen Raum mehr illustriert, sondern eine Bildarchitektur formt, die sich als Konstellation zwischen den dargestellten Personen ebenso dramatisch auswirkt wie klärend auf eine Wahrnehmung der Malerei als Malerei hinwirkt. Macht man, wie Clement Greenberg in seinem Aufsatz ‚Modernist Painting' zum wesentlichen Kriterium moderner Malerei, daß die Fläche des Bildes auch tatsächlich als Fläche erscheint und nicht illusionistisch dissimuliert wird, dann eröffnet sich mit diesem Argument eine Evolution der Geschichte der Moderne, die in Fragmenten und Elementen beobachtbar wird als eine intuitiv beginnende, sich über Schwellenmarkierungen zunehmend methodisch entwickelnde Perspektive, die natürlich nicht zustande kommt, weil ein Dienst an ‚der Moderne' abgeleistet werden soll, sondern weil sich ein mediales Problem durch eine dringlich werdende Insistenz der bisherigen Maltraditionen stellt, das nur noch in Rückwendung der Prinzipien auf sich selbst funktionieren kann, also durch Herausbildung eines explikationsfähigen Mediums für die Thematisierung der bisher innerhalb der Malerei verhandelten Referenzen, als Bühne für die Darstellung der Malerei als Malerei.

Manets Bilder sind in dieser Hinsicht, also inszenatorisch, besonders auffällig und in einer, bezogen auf seine Zeit, außergewöhnlichen Weise als ‚flach' zu charakterisieren. Der die Figuren einschließende Raum wird preisgegeben zugunsten einer Umgebung, die mehr aus einem Spiel von Licht und Farbe als aus einer illusionistischen, die Personen um- und erfassenden Tiefenräumlichkeit besteht. Die Figuren und die aus dem Raum entlassenden Farbwerte treten in neue Verbindungen ein, die als Collage heterogener Elemente wirken, auch wenn das Verfahren natürlich keineswegs das der Collage im eigentlichen Sinne sein kann, werden doch weder ausgeschnittene Partikel bereits bestehender visueller Wirklichkeiten verwendet noch die Nahtstellen zwischen den collagierten Elementen sichtbar. Aber als mentale Konzeption einer pikturalen Collage wird man das Verfahren schon ansprechen dürfen, wenn man den Grad an Freiheit und Abweichung ermißt, mit dem Manet Bildverkürzungen, Verzerrungen und optische Paradoxien inszeniert, die weitab vom Reich der linearen Zentralperspektive liegen. Manet wendet sich von dem so lange gepflegten Modell jeglicher dramatischer – tragischer oder komischer – Inszenierung der gemalten Referenzen, also auch von der Gegebenheit der Guckkastenbühne ab. Er realisiert eine Enthierarchisierung der bisherigen Anordnungsweise der Bildelemente und eröffnet neue Konstellationen. So ist beispielsweise von verschiedener Seite angemerkt worden[131], daß im Bild ‚Un bar aux Folies Ber-

[131] Vgl. zuletzt Thierry de Duve, Zum Aufbau von Manets „Eine Bar in den Folies-Bergère", in: Hans Belting/Dietmar Kamper (Hrsg.), Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 67 ff.

gères' (1881/82) die Raumverhältnisse keinem realistischen Anspruch, geschweige denn naturalistischer Genauigkeit zu genügen vermögen. Der Maler selber ist im Spiegel abwesend und demzufolge nur abstrakter Blick und real noch an anderer Stelle präsent. Er kommt also zweimal vor. Gegenstände, die der Spiegel – dieser Apparat des Sehens – sichtbar machen müßte, sind unsichtbar. Andere drängen sich an Orte, an denen sie, mindestens in der gezeigten Größe, nicht sein können.

Immer wieder verblüfft die Annäherung der Bildgegenstände an den Blick des Betrachters, ihr Eindringen oder ihre Kopräsenz in einem Bildraum, der den Betrachter nicht mehr distanziert oder ausschließt – dies die eigentliche Schnittstelle der Konzepte des Malers zum Betrachter. Geschichtlich und faktisch hat sich das, wie wir zur Genüge wissen, oft als Aggressivität seitens der Betrachter artikuliert, die auf die Bilder losgehen wollten, wohl weil sie mindestens dumpf ahnten, wenn nicht genau sahen, daß Bilder und Bildgegenstände erst durch den Blick des Betrachters überhaupt lebendig werden, wie im Falle der ‚Olympia' (1863), wo das die nackte Frau erst sichtbar machende Licht ganz eindeutig aus dem Auge des Betrachters kommt, abstrakter formuliert: vom Ort des Betrachtens aus als Fließbewegung gerichtet ist. Der Ort des Betrachtens also läßt das Sichtbare erst sichtbar werden – eine Inszenierung von Ästhetik als Ethik, auf welche der entblößte Betrachter mit moralischer Empörung zu reagieren beliebte. Unklare Größen- und Proportionsverhältnisse unter den Figuren und zwischen Figuren, Gegenständen und Raum können natürlich nicht wirklich darüber hinwegtäuschen, mit welcher Präzision Manet den Ausschnitt des Raums und das komplexe Verhältnis von vorne und hinten, Bildraum und Raum außerhalb des Bildes in ein Verhältnis treten läßt. In ‚Le Balcon' ergibt sich eine Vielzahl von Blickrichtungen, die deutlich machen, daß der Betrachter gar nicht das eigentliche Sujet sieht, sondern nur einige Figuren, die ihrerseits das eigentlich interessierende Geschehen betrachten.

Das Bild handelt von einem über Kreuz organisierten Blick, einem sich an zwei Polen austauschenden und zugleich wechselseitig substituierenden Sehen des Sehens. Man sieht eine beiläufige, eher nebensächliche Szenerie – eine, mit Blick auf spätere Medien gesprochen – Art Zwischenschnitt auf ein Geschehen, dem die Aufmerksamkeit sich davor und danach hauptsächlich zuwendet –, von der aus erst ein wirklicher Blick sich auf das Wesentliche richtet. Man sieht dieses Schauen und erfährt den indirekten Blick, der auf dieses Sehen blickt. Die Balkonszene von Manet ist als mit Bedacht aufgebaute Szene ein Meisterstück vorgeführter und durchgearbeiteter Paradoxien, die nicht auf ihrem ersten Niveau stehenbleiben, also als das, was paradox bleibt, sondern in einer Bewegung inszeniert werden, die über sie hinausführt, diese Szene zeigt als das, was sie gewesen sind, wenn man verstanden hat, worin ihre Paradoxalität gründet und woraus sie besteht. Das Sehen des Sehens von Blicken, die etwas sehen – das kann auch artikuliert sein als ein Raum, der distant sein sollte, in Wahrheit aber vollkommen unmögliche Berührungen zuläßt, wie beispielsweise die zwischen den Schützen und den Opfern in ‚L'exécution de



Edouard Manet, Le Balcon, 1868–69

l'empereur Maximilien' (1867) – prägt die Durcharbeitung des Paradoxen, das medial immer schon darin bestanden hat, daß der Maler seinen Blick ausschließt zugunsten der Referenz des Gezeigten, genau so, wie er die Wahl des Ausschnitts und die Tatsache ausschließt, daß als Raum erscheint, was nur Vortäuschung dreier Dimensionen und in Wahrheit unerbittlich Fläche ist. Das Bild ‚Le fifre' (1866), ein für die Entwicklung der Gattung im 19. Jahrhundert beispielgebendes Porträt, ist ein Werk, das ganz eindeutig den hier begrifflich beanspruchten medialen Apparat des Porträts voraussetzt. Das gilt sowohl für das Maskenhafte des Gesichts, das reiner Typus ist, aber nicht im Sinne der Physiognomie, sondern hinsichtlich der für solche Figuren seit Antoine Watteau erarbeiteten Register der Darstellung. Und das gilt für die vollkommene Überführung des Raums in eine Fläche, die aus erleuchtenden Farbbewegungen besteht. Das Licht wird aus seiner klassischen und klassizistisch übersteigerten Funktion der Modellierung der Volumina vollkommen abgezogen und verbindet sich mit dem Fließen einer Farbe, die nicht nur modelliert, sondern, mehr noch, moduliert. Eine Technik, die unschwer bei Cézanne, aber auch an ganz anderen Orten, nach rückwärts projiziert, wiederzuerkennen ist, zum Beispiel in gewissen Bildern von Albrecht Altdorfer und Hans Leu (16. Jahrhundert), bei denen eine pantheistische Auffassung von der Natur sich genau in einem solchen Fließen und Fluten von Helligkeit äußert, das Licht und Farbe vereint und das Licht von seiner herkömmlichen, geometrisch orthogonalen Aufgabe einer infinitesimalen Ausleuchtung der Bildgegenstände entbindet.

Natürlich müsste, wollte man diese Geschichte angemessen genau darstellen, auch auf die Malerei von Eugène Delacroix und seine in den ‚Journaux' breit erörterten Auffassungen von den Zwischentönen der Farben eingegangen werden. In ‚Le Balcon' ist bemerkenswert, daß das Licht ganz auf der Seite des Betrachters liegt, d. h. im Außenbereich, der bis zum Eingang in das Zimmer führt, wohingegen die Innenräume gänzlich im Dunkeln liegen, d. h. faktisch unsichtbar sind. Das Zeigen des Sichtbaren beinhaltet nicht nur die Differenz zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, sondern auch das Zeigen des Unsichtbaren selbst, ohne welches das Zeigen des Sichtbaren nicht möglich ist. Manet konstruiert den Raum des Bildgegenstandes, den Raum der Referenzen also, nicht mehr durch einen im Bild organisierten Raum, sondern durch die simultane Verwendung von Bildelementen, die sich auf eine Fläche beziehen, die ohne Zweifel immer den Charakter des Gemalten erkennen läßt und die malerisch homogen gehalten wird. „Mit anderen Worten: die zwar harte, aber analytische Lichtführung bringt die einzelnen Sujets für einen kurzen Moment zusammen, doch die ausgeprägte Polarisierung der Farbe im Auslassen von Zwischentönen unterstreicht, weil sie nichts Atmosphärisches vermittelt und unbeeinflußt von den räumlichen Modifikationen bleibt, die Autonomie der einzelnen Bildelemente."[132]

[132] Stefan Banz, „Ein trockenes Brechen der Regentropfen". Über die immer wieder

Es ist ein Raum egalitär behandelter Simultaneitäten, ein Handlungsraum, dem kein physikalisch angemessen dimensionierter Raum mehr entspricht. Licht und Farbe stehen ganz im Dienste dieser Akzentuierung von Handlungen, die nicht einfach eine Momentaneisierung des dargestellten Zeitgeschehens als pikturaler Zusammenzug zum Handlungsmoment des Bildes ist, wie oft im Blick auf die maßgebliche Initiierung des Impressionismus behauptet worden ist, sondern eine genuine Transformation des Referenzraums des Dargestellten in einen Handlungsraum. In diesen ist der Betrachter in ganz anderer Weise integriert, nicht nur als Subjekt des Sehens, sondern auch als Objekt der planimetrischen Simultaneität der Bilddaten, der Farben und des Lichts, mithin also auch als Gegenstand des Sehens derjenigen, die der Blick des Betrachters beim Sehen nur zu Beginn vermeintlich distanziert zu erfassen wähnt. Dem entspricht natürlich, daß die dargestellten Personen nicht mehr über den gewohnten zeitlich und räumlich ausgedehnten Handlungsspielraum verfügen. Sie werden typologisch, büßen ihre Individualität ein. Das ist zwar eine oberflächlich bleibende Beobachtung, die aber anzeigt, daß ein entschiedener Wechsel von der Referenz auf das Individuum zum Signifikanten als Typus stattgefunden hat. Manets Bedeutung gründet unter anderem darin, daß er – ganz unabhängig von der Frage, wieweit die Photographie seinen pikturalen Bildraum motiviert, modifiziert, anregt, durchkreuzt oder schlicht gleichgültig läßt – diese Transformation mit zahlreichen anderen Umwandlungsfiguren und -vorgängen verbindet: Der Integration des Betrachters, einer neuen Hierarchisierung von vertikalen und horizontalen Ordnungslinien, der Ersetzung des Illusionsraums durch ein Farbe-Licht-Kontinuum, das die Beziehung des Sichtbaren zum Unsichtbaren auf beiden Seiten des Bildes artikuliert, im dargestellten Bildraum und in dem gegen den Betrachter hin geöffneten Handlungsraum der aktualen Blickkreuzungen. Und nicht zuletzt, wie Michel Foucault an entlegener Stelle ausgeführt hat[133], die Transformation der Malerei, des ‚tableau' in ein ‚tableau-objet' der Malerei selbst, also die Umwertung von ‚peinture' und ‚image' in einem medial folgenreichen Sinne. „Manet réinvente, ou peut être invente-t-il le tableau-objet, comme matérialité, comme chose colorée que vient éclairer une lumière extérieure et devant lequel et autour duquel vient tourner le spectateur. Cette invention du tableau-objet, cette réinsertion de la matérialité de la toile dans ce qui est représenté, c'est cela je crois qui est au cœur de la grande modification apportée par Manet à la peinture et c'est en ce sens qu'on peut dire que Manet a bien bouleversé, au delà de tout ce qui pou-

---

davoneilenden Bedeutungsstrukturen und das Paradoxe im Bild, in: lettre d'images par Aldo Walker, Kat. Helmhaus, Zürich, 1989, S. 45.

[133] Michel Foucault, La Peinture de Manet, Vortrag im Club Tahar Haddad in Tunis, 20. Mai 1971, transkribiert durch Rachida Triki und publiziert in: Les Cahiers de la Tunisie, numéro spécial: Foucault en Tunisie, Tunis 1989, S. 61–87 (mittlerweile auf deutsch publiziert: Michel Foucault, Die Malerei von Manet, Berlin 1999).



Hans Holbein d. J., Bildnis seiner Frau und seiner Kinder, um 1528

vait préparer l'impressionisme, tout ce qui était fondamental dans la peinture occidentale, depuis le *quattrocento*."[134]

Für die Beziehungen des Sichtbaren zum Unsichtbaren stellt Foucault mit Blick auf das Bild ‚La serveuse de bocks' fest: „La surface avec ses deux faces, recto-verso, n'est pas un lieu où se manifeste une visibilité; c'est le lieu qui assure, au contraire, l'invisibilité de ce qui est regardé par les personnages sur le plan du tableau."[135] Nicht nur der Blick der auf dem Bild gezeigten Personen hat eine eigene Dynamik, die sich mit dem Blick des Betrachters über Kreuz verbindet – das ist schon der Fall in Holbeins berühmtem, von ihm ohne externen Auftrag selber gemaltem Porträt seiner Frau und seiner beiden Kinder, die er nach seiner Abreise zum englischen Hof und zur Aristokratie Londons 1528 in Basel ebenso zurückgelassen hat wie dieses für Holbeins Verhältnisse außerordentlich intime Bild. Das Bild ist auf Papier gemalt und zusammengerollt in einem Nachlaß aufgefunden worden, der zu den Beständen der Ammerbach-Sammlung gehörte, der Keimzelle der im 17. Jahrhundert der Universität Basel unterstellten öffentlichen Kunstsammlung. Das Bild ist den Konturen der Personen an deren oberem Rand entlang ausgeschnitten und später auf einen haltbareren Bildträger aufgezogen, damit erst für Betrachter zum anschaulichen Bild geworden. Der Blick der dargestellten, Personen, genauer: das Dispositiv der angeordneten Blicke, durch welche die Personen auch handlungspsychologisch im Bild erst konstituiert, als Figuren umrissen werden, steht vielmehr auch für das Unsichtbare und bedarf damit einer subtilen Grenze des gezeigten sichtbaren zum angespielten unsichtbaren Raum.

Das Sehen von Blicken steht ebenso für das Unsichtbare wie, in ‚Le Balcon', die Nahsicht auf einen Balkon, der von den divergenten Blicken derjenigen Figuren lebt, deren Heraustreten aus einem Zimmer man nicht narrativ herleiten kann, weil sie in diesem exponierten Bildraum wie auf einem schmalen Podest sitzen und das gemalte Dunkel des Hintergrunds uns jeglichen Einblick in den Ort ihrer Herkunft verweigert. „C'est une peinture qui, non seulement, représentait les trois dimensions, mais privilégiait, dans toute la mesure du possible, les grandes lignes obliques et les spirales pour masquer et nier le fait que la peinture était pourtant inscrite à l'intérieur d'un carré ou d'un rectangle de lignes droites se coupant à angles droits."[136] Das mediale Dispositiv eines solchen Bild-Apparates geht nicht in erster Linie aus personalen Obsessionen oder einmal etablierten Motiven und Methoden hervor, sondern folgt einer Logik, die sich von der bisherigen Medialität des Malens in einer zwingenden Weise unterscheidet, wenn auch diese Evidenz nur rekonstruktiv zu beobachten ist und nicht ‚in statu nascendi', was seinerseits zwar den Blick auf die Phänomene, nicht aber die Logik der Signifikanten ermöglicht. Foucault reflektiert

[134] Ebd., S. 64.
[135] Ebd., S. 75.
[136] Ebd., S. 63.

in seiner Betrachtung zu Manet genau auf die Bedingungen eines Übergangs der bisherigen Repräsentation in eine formale und medial explizite Integration der Referenzen in den ausschließlich durch die Materialität des Mal-Mediums definierten Raum: „Manet est celui qui, pour la première fois dans l'art occidental, au moins depuis la *Renaissance*, depuis le *quattrocento*, s'est permis d'utiliser et de faire jouer, en quelque sorte, à l'intérieur même de ses tableaux, de ce qu'il représentait, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il paignait. Voici plus clairement ce que je veux dire: Depuis le quinzième siècle, le *quattrocento*, c'était une tradition dans la peinture occidentale d'essayer de faire oublier, de masquer et d'esquiver le fait que la peinture était déposée ou inscrite sur un certain fragment d'espace [...]."[137]

Foucault beschließt seine Betrachtungen mit einem Ausblick auf das Problem der nicht-repräsentativen Malerei, dessen Konsequenz sich wie eine Paraphrase des Anliegens von Robert Ryman liest, dessen Bilder nichts anderes sind als eine sorgfältige ‚Cadrage' von Blick, Bild und Ausstellungsarchitektur, das heißt eben Bilder als materielle Objekte, gar Architekturen, jedenfalls der maßgebende Ort der Ausstellung ihrer selbst. Bilder, die materiell wirksame Handlungen in Gang setzen, selber aber nicht mehr im Hinblick auf Denotation oder Repräsentation bedeutsam sind. Sondern bedeutsam nur, insofern sie Effekte herstellen, als die sie ihre eigene Materialität erst begreifen können – nach dem Ende von Darstellung als ‚Repräsentation', das Ryman in einem skeptischen Fazit als Verdacht gegen die von Manet erst eroberte Bildfläche radikalisiert. „Manet n'a certainement pas inventé la peinture non représentative puisque tout chez lui, est représentatif. Mais il a fait jouer dans la représentation les éléments matériels fondamentaux de la toile. Il était donc en train d'inventer le tableau-objet, la peinture-objet. C'était là la condition fondamentale pour qu'un jour on se débarrasse de la représentation elle même et qu'on laisse jouer l'espace avec ses propriétés pures et simples, ses propriétés matérielles elles mêmes."[138]

Eine so entfaltete Blickordnung, die nicht einfach im Dienste einer Repräsentation steht, sondern einer pikturalen Organisationsform, die man in den Diskurs der ‚Meta-Malerei' einreihen kann[139], weil es ihr um die Realisierung des Bild-Objekts, also die Materialität der Farbe auf einer Fläche geht, ermöglicht auf neue Weise die Genealogie der Gattung intensiver zu sehen und die vordem bereits bekannten Fakten in einer neuen Weise zu betrachten. In die Darstellung schiebt sich die Perspektive einer Ordnung der Blicke ein, die mehr mit den Aspekten des Bildes als der Tatsächlichkeit der gezeigten Denotate zu tun hat. Das frühe Selbstbildnis Hans Baldung Griens gehört ebenso zu den Fermenten einer Genealogie des Dispositivs der Blicke wie die Bildnisse

[137] Ebd., S. 62.
[138] Ebd., S. 63.
[139] Vgl. Victor I. Stoichita, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Meta-Malerei, München 1998.

Holbeins und die Selbstbildnisse Albrecht Dürers. Daß die Wahl der Sujets nichts mit den hier verhandelten gattungstypologischen Phänomenen im Hinblick auf mediale Leistungen der Künste zu tun hat, zeigt sich daran, daß es für die Charakterisierung der Malweise und die in der Malerei zutage tretenden ‚Weltsicht' bei Dürer und Holbein keine Rolle spielt, daß der erste obsessiv Selbstbildnisse gemalt hat – durchaus im Sinne einer gegen die sonstigen Aufträge erkämpften Aufwertung des Bildes vom Eigenen als eigenes Bild –, wohingegen es von letzterem genau ein noch nicht einmal abschließend gesichertes Selbstbildnis, eine Zeichnung, gibt. Auch die unterschiedlichen Auftraggeberkreise, religiösen Ausrichtungen und sozialen Verkehrsformen sind keine einen Stil absolut konstituierenden, sondern nur diesen mitformende Größen.

Die Annahme eines wie oben skizzierten Dispositivs erst erklärt die Komplexität der Vorgänge und Verbindungen aus sich selbst heraus. Sie beinhaltet methodische Abstraktionen und ein geschärftes Bewußtsein dafür, was es bedeutet, an dieser Komplexität interessiert zu sein und die Sachverhalte nicht in der ersten, etwas naiven Ebene der Referenzen sich erschöpfen zu lassen, zu denen die moralische Bewertung des Stils und die Auszeichnung einer spezifisch ‚humanistischen' oder schon nur ‚sentimentalisch-naiven' Malweise und Denkungsart gehören. Die Akzentuierung der Genealogie des Dispositivs als Ensemble von Regeln, die das Gemachte erklären mit Blick auf die am Gemachten gebildeten und auf keine apriorisch festgelegten logischen Muster sich abstützenden Erfahrungen, die axiomatisch behauptet und dann nur noch deduziert werden müssen, die Beachtung der lebendig sich bildenden, geschmeidig modifizierbaren Möglichkeiten des Dispositivs geben den formalen Bedingungen des Bildes und der Herausarbeitung unterschiedlicher Abstraktionsstufen ihr Recht – das ein mediales und zugleich ein historisches Recht ist. Die Abstraktionen sind nicht Erkenntnisse, die sich im Verlauf der Geschichte akkumulativ bilden, sondern primordiale Strukturen, die, mehr oder weniger implizit oder explizit, den Bildmodellen von Anfang an innewohnen.

Die Gattung des Selbstbildnisses – das ist gerade bei Dürer zu Recht bemerkt worden – beinhaltet eine gesteigerte Inszenierung des Bildmediums, weil der privilegierte Zugang zu diesem Gegenstand nicht nur eine ‚unverfälschte' Sicht auf ein ‚Selbst' befördert, sondern die Art und Weise des Sehens, das WIE des Zeigens dokumentiert im Hinblick auf die spezifische Bildorganisation des jeweiligen Künstlers. Die ‚prähistorische Photographie mit anderen Mitteln' ist zwar eine Umschreibung der Bildleistung aller ikonischen Zeichen für Physiognomie und sozialen Habitus, aber für das Selbstbildnis gilt die mediale Differenzierung des ikonischen Zeichens in besonderem Maße. Selbstbildnisse sind dennoch nur als eine Keimzelle künstlerischer Autonomie zu werten – sich selbst zu beauftragen, ist eine Erscheinungsform von Autonomie, ästhetischer Eigensinn, der seit spätestens Giotto in einer entschiedenen Weise zu beobachten ist, eine andere. Die soziale Autonomie der Kunst, die oft mit der ästhetischen unterschiedslos in eins gesetzt wird, ist eigentlich erst im 20. Jahrhundert umfänglich verwirklicht. Ihr Hervorgehen aus der Diffe-

renzierung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft hat nicht nur eine sozialgeschichtliche Untersuchungsweise der Künste verführt, dieses Merkmal zu majorisieren. Die damit verbundene Redeweise von der ‚autonomen Kunst' hat sich, reichlich gedankenlos, eingeschliffen als das entscheidende Merkmal schlechthin. Man hat damit die komplexeren, ästhetischen und methodologischen Faktoren auf einen für die Bildsprachen unsignifikanten späten Aspekt reduziert. Das dürfte wohl damit zu tun haben, daß die Vorstellung einer über Jahrhunderte innerhalb der künstlerischen Verfahren aufgebauten Autonomie der Kunst eine ideologisch unliebsame Vorstellung beinhaltet. Dieser Entwicklungsgeschichte Rechnung zu tragen bedeutet nämlich auch auf die Lieblingsvorstellung einer Kunst im Dienste der Öffentlichkeit zu verzichten. Es mag eine ihrerseits sozialgeschichtlich analysierbare Fixierung der ‚linken' Theorie auf das Erbe an einer reichlich fiktionalisierten ‚bürgerlichen', sprich: ‚humanistisch fortschrittlichen' Kultur geschuldet sein – den Fakten wird das nicht einmal ansatzweise gerecht. Die autonome Kunst ist nicht in den Zünften und der bürgerlich urbanen Öffentlichkeit, sondern am Hof entstanden, inmitten hochgezüchteter artistokratischer Prestige-Spiele, eben als eine Autonomie der entwerfenden Künstler, nicht als Autonomie einer gesellschaftlich entbundenen Aufgabe.[140]

Daß ein naturalistischer Stil und das ikonische Register eine genaue Formalisierung der Bildgestalt erlauben, ist ebenso offensichtlich wie die strapazierte Genauigkeit der Wiedergabe des Bildgegenstandes. Aber gerade deshalb geht es nicht in erster Linie um den Symbolgehalt des dargestellten Denotates, sondern um die Form und Ordnung seiner Inszenierung im und als Bild. In dieser Funktion wird der naturalistische – krypto-‚photographische' – Stil zu einer wesentlichen Voraussetzung dafür, daß Kunst sich als ein durch sie selbst begründetes Medium entwickelt, freigesetzt von den Illustrationsaufgaben der Religion und jeder symbolischen Unterweisung, die unweigerlich profaniert wird durch die visuelle Präsenz eines Bildgegenstandes, der, er mag auf vermittelnde Symbolik verweisen, wie immer er das attributiv oder ideologisch ausgezeichnet tun soll, doch vor allem zu einer anderen Ordnung gehört, nämlich der Erscheinungswelt des Sichtbaren, der visuellen Präsenz. Die beiden Ordnungen – des Symbolischen und des Ikonischen – werden also in eine Parallelordnung übersetzt: Bilder erscheinen wie die Dinge im alltäglichen Sehen. Sie sind Objekte eines konfigurierten Sehdatums wie die Dinge, für die sie außerdem noch stehen mögen. Sie können als solche Effekte visueller Datenkonfiguration und phänomenaler Organisation des Visuellen, also wie die Dinge innerhalb unserer Wahrnehmungsleistungen selbst gesehen werden. Jeder Museumsbesuch seit 1980 zeigt drastisch, daß Bilder so gesehen werden – um den Preis, daß neben der abgelehnten religiösen Dimension auch eine durchaus er-

[140] Vgl. dazu Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

wünschte hermetische Tiefenschicht einer künstlerischen oder philosophischen Aussage ignoriert wird.

Wenn ein Künstler sich selber zum Modell macht, dann muß eine Technik und einiges an Vorrichtungen da sein, damit er zu einem Bild gelangt, das seiner Intention gerecht werden kann. Nicht zuletzt gehört dazu natürlich der Spiegel und ein Verfahren, welches das im Spiegel Gesehene mittels sich überkreuzender Linien in einem orthogonal organisierten dreidimensionalen Raum abbildbar macht. Diese Korrelation von Ordnung des im Spiegel Sichtbaren und Formalisierung der Darstellungstechnik als Bildorganisation ist eben nicht, wie der Gattungsbegriff nahelegt, bloß eine sozial motivierte Entdeckung einer – neuen – Bildreferenz, sondern eine Durchsetzung einer Bildform, in welcher diese sozial motivierte Entdeckung überhaupt erst dargestellt werden kann. Physiognomische Genauigkeit gibt nicht nur wieder, was das Diktat und die Chance der ikonischen Zeichen beinhalten, sondern artikuliert Anforderungen und Antworten an ein identifizierendes Sehen, das sich im unaufhörlichen Vergleich einer im Bild erscheinenden mit der sichtbaren Welt außerhalb der Bilder ergeht. Dieses identifizierende Sehen setzt Kenntnisregister voraus, die nicht nur den idealisierten Proportionalitäten der antiken Skulpturen ‚abgelesen' werden konnten, sondern durch ein sezierendes Studium der natürlichen Welt, der Gesetze der Anatomie, einer Konstruktion des Körpers als eines von innen heraus mechanisierbaren Apparates gewonnen werden mußten. Dasselbe gilt, abgewandelt, für den Erwerb der Kenntnisse, wie Körper, Schatten, Volumina und lokale Farbgenauigkeit als illusionsfähige Bildwerte inszeniert werden konnten. Dieser Erwerb mündet ein in ein Dispositiv, das durch kollektiv verdichtete Anstrengungen über zweihundert Jahre möglich geworden ist.

Das Interesse an der individuellen Physiognomie bedarf der individuellen Benennbarkeit der Bildtechniken, welche die Genauigkeit beglaubigen. Instanz dafür ist, durch den primär prüfenden Blick des Künstlers hindurch, die Instanz eines Beobachters, der parallel zur Faszination am Ikonischen gelernt oder sich angewöhnt hat, den kulturellen Erwerb der identifizierenden Bildordnung zu dissimulieren und diese Bilder als ‚natürlich', Erscheinungen eines ‚natürlichen, reinen und unschuldigen Auges' zu sehen. Erst mit der Verwirklichung dieser und noch anderer Faktoren tritt an die Stelle des Bildes als eines Mediums symbolischer Unterweisung das Bild als Medium ikonischer Genauigkeit, wobei es sich dabei keineswegs um einen reinlich scheidenden Paradigmenwechsel handelt, sondern um eine Überlagerung einer früheren durch eine spätere Form, die jederzeit auf die primäre Medialität zurückgewendet werden kann. Das wäre eine durchaus verallgemeinerbare mediologische Einsicht. Gegen die parallel zu den drastischen gesellschaftlichen Auswirkungen neuer Technologien ins Kraut schießenden teleologischen und geschichtsphilosophischen Inanspruchnahmen des globalen Bruchs zur Freisetzung des Neuen[141]

[141] Vgl. Hans Ulrich Reck, Mythos Medienkunst, Köln 2002.

dürfte das wirkliche Funktionieren der Mediatisierungen besser durch das Modell einer dispositionalen Überlagerung erklärt werden. Alle bisher entwickelten Medialisierungen sind, sofern sie noch relevant und in Gebrauch sind, benutzbar, aktivierbar und reaktivierbar. Sie verhalten sich aber ungleichwertig und ungleichzeitig zu den jeweils akuten Dominanzansprüchen neuer Medien. Es handelt sich also um einen Hierarchiekonflikt zur Herausbildung neuer Dominanzordnungen, um eine vertikale Achse also. Das mag im Hinblick auf die gesellschaftliche Beeinflussung durchaus richtig sein. Diese aber als immanenten Faktor einer medientechnologischen Entwicklung zu behandeln, die sich gar noch an der Logistik der Maschinenkonstruktion oder der Avanciertheit von Programmen orientiert, verkennt das immer auch transversal und horizontal, intermedial und kontrafaktisch mögliche Funktionieren der Medien.

Aber die hier angesprochenen Theoreme beruhen auch nicht auf objektivierender Einsicht, sondern auf einer rhetorischen Begeisterung für Avanciertheit, die auf einige dünne axiomatische Grundannahmen und erzwungene Bedingtheiten zurückgeht. Die wesentlichste davon bildet die psychomentale Bindung der Begeisterungsenergie an Technologiefortschritt. Statt Begründungen – dies das enthüllende Zentralmoment des diesbezüglich fordernden Theoriedesigns – werden repetitive Beschwörungsformeln benutzt, schiere Behauptungen, nicht zuletzt die vom ‚Klartext', den das Reale, verstanden als Kalkül, über das Symbolische, verstanden als militärisch diktierte Kommunikationslogistik, dem Imaginären, den Phantasien und Phantasmen, Bildern und Künsten in einer linearen Weise einschreibe. Davon legt ja auch eine Kunstgeschichte Zeugnis ab, die genau diese Sicht des identifizierenden Sehens in vielerlei Richtungen als symbolisch bewertet, bis hin zu Panofsky, welcher die Zentralperspektive selbst als eine neue ‚symbolische Form' behandelt, unabhängig vom durch sie verzeichneten einzelnen Bildgegenstand und seinen möglichen konnotativen Implikationen – die Bildform selber erscheint als konnotativ interpretierbar gerade dort, wo sie vermeintlich nur im Dienste der gereinigten Denotationen steht.

Die Umwertung, Abwertung oder Zurückweisung des symbolisch unterweisenden Mediums ist durch die Entwicklung eines visuellen Ausdrucksvermögens entstanden, das sich an der Idee des ‚parallelen Mediums' der bildenden Künste im Hinblick auf den Reiz einer verdoppelten visuellen Welt zu bewähren trachtet. Davon lebt in umgekehrter Richtung noch das ‚ready made' Marcel Duchamps, das nicht nur als Geste und Mechanismus der Valorisierung der bisher kunstexternen als kunstinterne Phänomene verstanden werden muß,[142] sondern als Erbschaft an dieser visuell verdoppelten Welt, die nur noch als profanierende und nicht mehr sakralisierende Verklärung des Gewöhnlichen aus der Welt der hohen Kunstwerke wieder entlassen wird und, wenn auch et-

[142] Wie Boris Groys, Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München/Wien 1992 meint.

was störrisch, in den Alltag zurückkehrt. Kunst als visuelles Phänomen, beschaffen exakt und vollkommen wie andere visuelle Phänomene, verlegt die Differenz in eine Ontologie, die nur aus dem System der Künste hervorgeht, aber keinem Phänomensinn mehr etwas beizubringen in der Lage ist. Eine Kunst erzeugend, die nichts weiter ist als die Beglaubigung des sie beglaubigenden Systems der Künste, die offenbar erfolgreich ein rein nominalistisches Reich selbstbefriedigter Herrschaft für ihren Bereich aufgebaut hat – ein Inzuchtphänomen, das Gefahr läuft, der unabdingbaren regenerativen Kraft einer permanent erfahrenen Differenz zu einer anders funktionierenden Umgebung verlustig zu gehen.

Die Bildfähigkeit des Individuums als Symbol aufstrebender Schichten oder einer bürgerlichen Klasse ist also nicht nur eine Durchsetzung von Denotaten, sondern eine Variable des neu ausgestatteten Mediums. Das muß mit Blick auf Hans Holbein d. J. unterstrichen werden, der Personen verschiedener Schichten oder Klassen in einer Weise gemalt hat, die immer erlaubt, von ‚Holbeins Stil' zu sprechen, was die Vermutung nahelegt, die gerühmten Eigenheiten seiner Bildniskunst gründeten eben nicht in der referentiellen Treue zum Gegenstand, sondern in der spezifischen Handhabung des Mediums. Natürlich sind andere Erklärungen dafür denkbar, ideologiekritische beispielsweise oder solche, die auf individuelle Idiosynkrasie abheben. Für solche Erklärungen bedarf es gewiß keiner kunst- oder medientheoretischen Anstrengungen. Sie sind Setzung des Beliebigen, die eben bevorzugt werden mögen, wenn das Belieben anderweitig nicht zu belehren oder zu befriedigen ist. Insoweit spielen diese Erklärungsansprüche hier keine Rolle. Auch verläuft Hans Holbeins Biographie nicht so linear, daß man sagen könnte, daß er sich den wachsenden Ruhm mit Porträts von Bürgerlichen erworben hat, den er nachher mit dem Bilderdienst für Aristokraten entsprechend kräftig vermehrt. Realistischer und im Blick auf die Bilder begründeter ist es, von der Annahme auszugehen, daß der Künstler seine medialen Anstrengungen im Durchgang durch verschiedene Milieus oder, allgemeiner formuliert, in der Akkomodation unterschiedlicher Kontexte durchhält und daß diese Akkomodationsfähigkeit das ist, was seine Stilsicherheit ausmacht.

Diese Mediatisierungsleistung wirkt sich natürlich weit über das Individuelle hinaus produktiv aus. Daß jedes Gesicht bildfähig werden konnte, ist eine Ausprägung solcher medialer Leistung, welche die Kunst von den vorrangig gegebenen Repräsentationsgesten abkoppelt und neuen Gesten öffnet. Die Bewertung der Beschaffenheit dieser Gesten ist immer partikular und gibt wieder, wofür man einen (seinen eigenen) Standpunkt gerne halten mag, sofern man sich nicht überhaupt mit dessen unmittelbarer Wirkung begnügt. Hans Holbeins schon erwähntes privates Bild seiner Frau und Kinder von 1528 zeigt, worin eine solche Geste besteht: Es ist gerade der intime Rahmen, die private Situation der Entstehung des Bildes, der erlaubt, von einer hohen Wertigkeit der ikonischen Funktion und gleichzeitig von einer überaus charakterisierungsfähigen Physiognomik auszugehen. Das hat über die Jahrhunderte zu zahlrei-

chen der für die Auratisierung des Künstlers – mit der gerade Holbein entschieden nichts im Sinne hatte – so beliebten, aber niemals weiterführenden psychologischen Spekulationen geführt. Wichtig daran ist hier – neben der Wahrnehmung der Tatsache, daß Holbein für diese Figurengruppe ein eigenes, neues Schema entwirft und nicht auf die christologisch naheliegenden Vorprägungen für die Darstellung einer Mutter mit Kindern zurückgreift – nur die Beobachtung des Unterschieds zwischen ‚naturalistischer' Technik und ‚realistischem' Erkenntnisinteresse, das gerade im Hinblick auf die Physiognomie – worunter die Gesamtwirkung des Bildes, die Organisation der Gesten und Blicke, und nicht die Ausdruckskraft der dargestellten Gesichter allein zu verstehen ist – am Sichtbarmachen nicht der Phänomene als solcher, sondern der tieferliegenden Wahrhaftigkeit zu arbeiten bestrebt ist, deren im Menschen wie im Bild durchscheinende Geltung und Grundierungskraft malen zu können den Ruhm Holbeins ausmachte und über die Jahrhunderte mehrte. Was nicht verwundert, denn wenn diese Beschreibung stimmt, dann malt Holbein nicht die performative Oberfläche des Gesichts, sondern die darin vermittelt aufscheinende generative Potentialität des Charakters, also in der ‚natura naturata' die begründende und bedingende ‚natura naturans'.

Ein besonders pikanter Beleg dafür sind die Zeichnungen/Porträts, die Hans Holbein von möglichen oder schon konkreter ins Auge gefaßten künftigen Ehegattinnen Heinrichs VIII. auf verschiedenen Reisen durch Europa anzufertigen hatte. Die weit herumerzählten Eigenheiten Heinrichs VIII. ließen ihm ja weder die Wahl, nur nach Schönheits- oder Machtkriterin zu heiraten, noch die Zeit, dafür ausführliche Recherchen zu investieren oder jedesmal einen angemessenen Augenschein am konkreten Objekt vor Ort vorzunehmen. Einladungen ohne irgendwelche diplomatisch vorsortierten und damit partiell auch schon verbindlichen Perspektiven verbot die rudimentäre Hofetikette selbst diesem Potentaten. Außerdem mochte es harmloser wirken, vor der Initiierung von Staatsakten einen Maler herumzuschicken, auf dessen Willkür oder Unfähigkeit im Zweifelsfall unliebsame Folgen in Aussicht gestellter Versprechen abgeschoben werden konnten. Kurz und gut: Heinrich VIII. stellte, was die Physiognomie der Heiratskandidatinnen anbetraf, ganz auf Holbeins Darstellungen ab. Das ist aber nur die eine Seite. Die andere betrifft die der Darzustellenden, deren sozialer Rang ja deutlich über dem des Malers stand, was gemäß der Mode der damaligen Zeit bedeutet, daß die Damen – im übrigen nicht nur die Damen und diese nicht einmal in besonderer Weise – ein legitimes, ja ein unverbrüchliches und nicht weiter reflektiertes Recht hatten, so schön dargestellt zu werden – wie sie nicht waren, sondern sich im Hinblick auf ihre Wichtigkeit zu wähnen beliebten. Diesem Verschönerungswunsch – das gesellschaftlich selbstverständlich ein unverbrüchliches Recht auf Verschönerung ranghöherer Personen war – mußte ebenso Rechnung getragen werden wie dem dazu gänzlich gegenläufigen nach einer möglichst exakten, nicht beschönigenden dokumentarischen Objekttreue des Bildes.

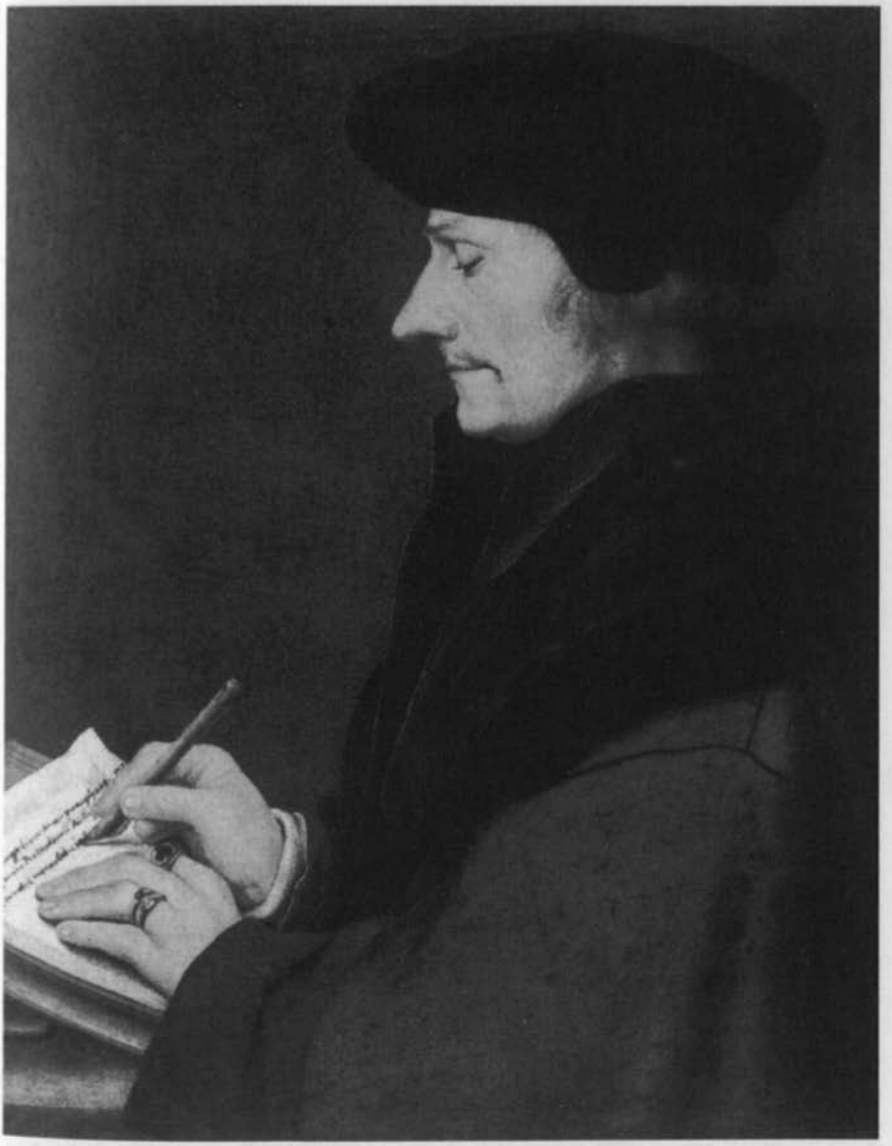
Offenkundig gelang Holbein die Quadratur des Zirkels – es sind keine Kla-

gen über diesen Teil seiner Arbeit bekannt geworden. Man mag sich das vor Augen halten, wenn man die äußerst subtile, auf analytischer Nüchternheit und Zurückhaltung des Subjektiven, also eine gleichsam sezierend objektive Weise der Porträtkunst Holbeins untersucht, wofür, um nur ein Beipsiel unter vielen möglichen zu nehmen, die verschiedenen Bildnisse des Erasmus eine weitere großartige Probe ablegen. Natürlich hat Holbein bezüglich der diplomatischen und dynastischen Bildnisverpflichtungen als Hofmaler Vorläufer – Jan van Eyck beispielsweise, der 1427 als Mitglied einer burgundischen Delegation nach Barcelona und Valencia, in das Königreich Aragon reist und dort Isabella de Urgell, die Nichte Alfonsos V., als mögliche Braut Philipps des Guten zu porträtieren hatte. Die Mission blieb erfolglos. Ein Jahr später führte eine weitere Brautschau-Reise eine Gesandtschaft wieder mit Jan van Eyck sowie Porträts des heiratswilligen Potentaten nach Portugal. Van Eyck malte zwei Porträts von Isabella von Portugal, damit unverzüglich eines auf dem Landweg, das andere auf dem Seeweg an den Interessenten verschickt werden konnte.

Diese Beispiele – Holbeins und van Eycks Porträtkunst als Kreuzweg dynastischer, repräsentativer, politischer und auch amouröser Interessen – sind wie kaum andere geeignet, auf unmittelbar einleuchtende Weise den Unterschied zwischen Darstellung, Referenz und Repräsentation zu erklären. Auch das Problem der Ikonizität, der Identität oder Qualität der dichten Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Abgebildeten, ist hier schlagend beleuchtet, geht es doch nicht nur um die Ähnlichkeit von Bild und Erscheinungswirklichkeit, sondern von Oberflächenphänomen und Tiefenphysiognomik, also Charakter. Person hängt zwar an Physiognomie, aber vor allem an deren wahrhafter Tiefe und nicht an der visuellen Identifizierbarkeit der Erscheinung. Physiognomische Ähnlichkeit garantierte keineswegs die damals erwünschte Charakterisierung, die sich ja konzeptuell einem über die unter Umständen drastisch verzerrenden und verzeichnenden Erscheinungen ganz entschieden hinausgehenden neuen Persönlichkeitsideal verschrieben hatte – und durch die Oberflächen hindurch zu den wahren Determinanten der Person vorstoßen wollte.

Es wäre weiterhin ein beeindruckendes Lehrstück für das Verhältnis von Kunst und Macht – und ein ganz anderes als die von Klaus Theweleit im zweiten Band seines ‚Buchs der Könige' erzählten Beispiele, die von der Dekretierung des Autors abhängen, daß Kunst am Machtpol prinzipiell nicht möglich sei. Man mag sich die Exponiertheit der Porträttätigkeit Holbeins in diesem Falle auch daran verdeutlichen, daß der Auftraggeber zwecks freier und wiederholter Ehe ein Schisma in der damaligen Kirche provozierte und ein eigenes angelsächsisches Derivat gründete, das sich eben durch das Recht auf Scheidung auszeichnete. Eine weitere säkulare Folgerung, die aus dem Beispiel gezogen werden kann, entspräche einem späteren Reflex auf die habituelle Vernichtung derjenigen Photographien, die als physiognomischer Verrat, ausgelöst durch die Dämonie einer infamen Maschine, dem eigenen Blick erscheinen mögen.

Zu einer Steigerung der medialen Leistungen der bildenden Kunst trägt in

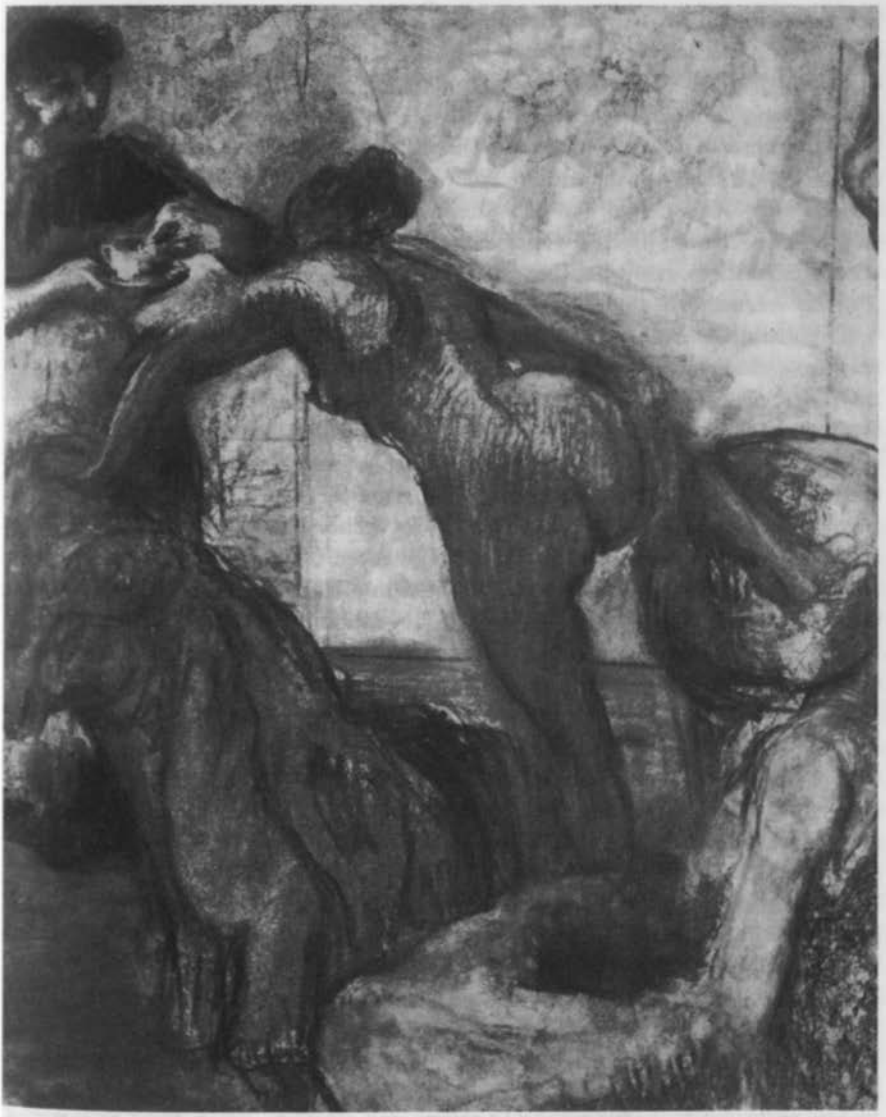


Hans Holbein d. J., Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam, 1523

diesem Falle entschieden die Assimilierung der durch den Auftraggeber bestimmten Gesichtspunkte mit den eigenen dergestalt bei, daß letztere immer den Ausschlag geben, die Arbeit aber zugleich so aussieht, als ob die ersteren zu dominieren vermöchten. Die Porträts der Königin und der Königsfamilie durch Francesco de Goya markieren dagegen die freigesetzte Vorherrschaft des eigenen Gesichtspunktes. Das ist weniger interessant im Hinblick auf eine gewandelte soziale Realität des Malers, die Goya ja nicht in einer prinzipiell anderen Lage vorfindet als Holbein, als vielmehr im Hinblick auf die anderen, autonom verfolgten Arbeitsfelder Goyas, die Radierungen und die ‚pinturas negras' in seiner ‚Quinta del Sordo', in deren Licht man natürlich auch die hier angesprochenen Auftragsarbeiten zu betrachten gelernt hat.

Die Gattung ‚Porträt' erscheint in unserem Zusammenhang also durchaus in einem präzisen Sinne als ein Medium oder ein Apparat zur Erzeugung von Aussagedifferenzierungen, die sich zwar thematisch auf ein stereotypes Feld stützen, in der künstlerischen Ausgestaltung aber auf rhetorische Variation hinwirken. Formale Innovationen ergeben sich demnach nicht allein aus bildnerischen Ideen, sondern aus einer Aneignung der rhetorischen Möglichkeiten eines Sujets, das als Medium der Inszenierung von Unterschieden konzipiert wird – beispielsweise die bei Holbeins Erasmus-Porträts extrem zugespitzte Konzentration auf Auge, Hand, Text, Schreiben, die in einer umwertenden Hierarchie der Abstraktionen an die Stelle der früheren attributen Ausschmükkung des Charakters treten. Erasmus wird nicht als Rollenträger, Person mit Funktion oder würdevoller Repräsentant einer Berufsgruppe, sondern im lebendigen Vollzug der ihn charakterisierenden Tätigkeiten gezeigt; im abgebildeten Beispiel ist er gerade dabei, den Anfang seines Kommentars zum Matthäus-Evangelium niederzuschreiben. Zwar spielt sich die rhetorische Variabilität innerhalb einer Geschichte der Motiv-Anverwandlungen, seiner Pflege und Weiterentwicklung, einer Kette von Rückgriffen und Erneuerungen, Kontinuitäten und Brüchen ab, aber die Aussagemöglichkeiten als rhetorische Dispositionen bilden eine synchrone Struktur. Sie markieren horizontal bestimmte Stellen in einem Feld nicht-zentrierter Verknotungen, die jederzeit neue Markierungen und Verbindungen zulassen.

Es ist das wesentliche Kennzeichen einer Mediatisierung, einer Überführung von Disponibilitäten in Form oder von Verfahren in Aktualisierung, daß der künstlerische Prozeß keineswegs in bezug auf die Wandlungen eines Sujets – welche dessen Wandlungsfähigkeit ebenso bezeugt wie die Erneuerungskraft des jeweiligen Künstlers – festgelegt ist, sondern den Potentialitäten der bereits geleisteten Vermittlung folgt, unbesehen davon, wie bewußt das im einzelnen Fall geschieht. Der Unterschied zwischen thematisch orientiertem Gattungs- und rhetorischem Medienbegriff ist also folgender: Das gattungsspezifisch bezeichnete Sujet erlaubt eine Rede, die sich auf die Differenzierungen der Denotate beschränkt (und auf die Konnotationen des Beschreibenden, der einzelne der Denotate oder bestimmte Verwandlungslinien in der Entwicklungsgeschichte der Denotate aus mehr oder minder durchsichtigen oder expli-



Edgar Degas, La tasse de chocolat, um 1880

zierten Gründen favorisiert oder abweist). Der rhetorische Medienbegriff sieht die Differenzierung der Denotate aus der medialen Beobachtung der bereits differentiell geleisteten Vermittlungspraxis, also der rhetorischen Permutationen, hervorgehen, die sich nicht entlang der Denotate äußern, sondern der künstlerischen Artikulationen oder Inszenierungen, dem Repertoire der Konzepte und Modelle, in denen ein Sujet mit bestimmten zusätzlichen Anforderungen ausgestattet wird: An das Renommee des Malers, den Stil, die Auffassungen von Grund, Textur, Oberfläche und Farbe und dergleichen mehr. Der – zum Beispiel markant bei Degas – geänderte Blick auf den medialen Apparat ‚Porträt' verwandelt auch den Referenzbereich des Sujets.

Die Problematisierung des Blicks – formal gefaßt als ein fragiler Ort des Betrachters, eine stärkere Nahsicht – indiziert eine mediale Verschiebung als ganze. Bei Degas fällt nicht nur ein gewandelter Blick auf ein dadurch differenziertes Objekt, sondern der Blick beinhaltet eine gewandelte Ordnung des Sehens, richtet sich also auf die medial verfügbaren Möglichkeiten, dem Blick eine bestimmte Ordnung zu geben, sein bisheriges Funktionsgefüge zu transformieren. Was im Sehen Gegenstand des Sehens wird, realisiert sich nicht mehr im Resultat eines diesem Sehen angepaßten Objekts, sondern in Hinsicht auf die Dynamik des Sehens selbst. Der intime Blick auf eine intime Situation weiß um seine Intimität – nicht nur gegenüber dem Referenzregister der Nacktheit und einer alltäglichen Verrichtung, die der normalen Darstellung in der Regel entzogen bleibt, sondern auch bezüglich der Ansprüchlichkeit des Blicks, der sich auf einen solchen Gegenstand richtet. Das Momentane, Episodische, Banale erweist sich als Korrelat eines seiner Punktualisierung bewußten Blicks. Zwar liefert das Bild noch immer eine topographische Ansicht der zu einem Tableau geordneten Denotate und nicht nur den synthetisierten Vorgang des subjektiven Sehens[143], aber zugleich ist dieses Tableau durchwirkt von einer Temporalisierung des Sehens, das als Momentaufnahme sich inszeniert, für die scheinbar die Zufälligkeit im Arrangement der Dinge und Bildobjekte ein willkommener Anlaß ist, sich selber als ein zerstreuendes Sehen einem Blick anzubieten, der, verbunden mit den neuen Referenzen im Bild, diese Neuordnung des Sehens zu betrachten vermag.

Die Dezentrierung des Sehens ist nicht einfach ein manierierter Einfall, sondern ein unter anderem auch am Manierismus geschultes Verfahren, den Blick im Spiel des Gesehenen ausdrücklich sichtbar werden zu lassen. Der ephemere und periphere Blick verändert die Konstellation zwischen dem Sehen und dem Gesehenen – er sucht sich nicht einfach andere Objekte und anders

[143] Das ist zum Unterschied vom Impressionismus der Klassizismus von Degas. Ähnliches gilt für Renoir. Ich lege Wert auf diesen Akzent, weil die Differenz sonst immer nur am formalen Kennzeichen der illusionistisch modellierten Körpervolumina festgemacht wird, die der Impressionismus ablehnt und ebenso aufzulösen trachtet wie jeden behaupteten Objektivismus von ‚Lokalfarben'.

gefügte Tableaus, die er zu seinem Gegenüber in einem traditionellen Sinne macht. Er schreibt eine neue mediale Matrix in die Gattungsgeschichte der zu ‚Porträt' zusammengefaßten Sujets ein. Damit ist ein generelles Verfahren zur Integration neuer Möglichkeiten gewonnen, das auch im Falle von ‚Sichtweisen' anderer Kulturen nicht auf deren hermetische Besonderheit – gar eine zu erörternde Gleichwertigkeit oder spezifische Autonomie – abzuheben braucht, sondern auch dies als Variabilitäten einer offenen medialen Matrix behandeln kann. Dafür mag als Beispiel stehen eines der Bilder aus Noritoshi Hirakawas ‚Dreams of Tokyo' (1991), die diese Doppelcodierung des Blicks, die eben erörtert worden ist, auf die institutionelle Definition von Bildern als ‚Kunst' ausdehnen. Obzwar im Register der ikonischen Photographie angesiedelt, wird diese Serie gemäß der Intention des Künstlers als Kunstwerk rezipiert, ist es doch im Museum für moderne Kunst Frankfurt ausgestellt worden. Auch von der Seite der Thematisierung solcher Beispiele aus kann der Unterschied zwischen Gattungs- und Medienbegriff nochmals verdeutlicht werden. Traditionell kunstgeschichtlich gebildete Augen vermeinen nicht selten, in bestimmten Bildern einen neuen Blick auf die Objekte am Werk zu sehen, mit denen das Kunsthafte als dieser Blick – wohl nicht zuletzt aus der Furcht heraus, das unverhüllte Zeigen auf als exotisch empfundene und eben deshalb herausgehobene Sachverhalte des Lebens würde als niedrige Schaulust dechiffriert – zu erscheinen hat.

Medial-rhetorisch geschultes Sehen wird aber die Ordnung des Blicks als Arrangement der Dinge in der Ordnung der Referenzen selber, untrennbar den Denotaten, vorfinden und von daher diesen Blick unabhängig vom gewählten thematischen Register, der ‚Gattung' oder des ‚Sujets' als Variation einer Matrix verstehen, welche die so beliebten Rückschlüsse auf Authentizität und ein ‚innovativ durchgearbeitetes Leben' als die regressiven Figuren enthüllen, die sie tatsächlich sind. Die emphatische Rezeption und weit überzogene Bewertung der Photographien von Nan Goldin ist ein schlagendes Beispiel für das hier Verhandelte. Der ebenso blinde wie delirierende Erfolg ihrer Bilder, der aus einem niemals deutlich geäußerten Interesse verschiedenster Kuratoren in den letzten Jahren zielstrebig aufgebaut und durchgesetzt worden ist, hat natürlich, dazu reicht ein Blick in die doch ziemlich erbärmliche Katalog-Prosa der konzeptuell Erläuternden, einzig mit dem Register der Denotate zu tun. Man wundert sich natürlich aus ethnologischer, sexualpolitischer oder kunsthabitueller Sicht nicht, daß die tausendste stereotype Aufnahme einer der in Überfülle in New York verfügbaren Drag Queens oder das bis zum Überdruß ausgereizte Klischee von Drogen, Aids und dem ach so intensiven, ach so metropolitanen Leben gerade im deutschsprachigen Europa derartige Wellen schlägt, gibt es doch nichts Erhebenderes als die Gewöhnlichkeit eines für die eigenen, eher bescheiden gehaltenen Lebensdimensionen auf erträgliche Weise gezähmten Schreckens der imaginierten Exzesse und ungestillten Begierden. Daß das aber durch die Bank mit einem außergewöhnlichen Blick der Photographin/Künstlerin gerechtfertigt worden ist, obwohl auf den ersten Blick of-

fenbar blieb, daß man ihr nacktes Überleben gratifizierte mit einem gierigen Abschöpfen eines intimen Enthüllungs-Mehrwertes, der ihren Sterbe-Dokumenten entlang zu holen war, gehört zu den sattsam bekannten Selbstverblendungsdynamiken des Betriebs. Es soll am Ernst des Anliegens und der Bemühungen der Künstlerin durchaus nicht gezweifelt werden. Die Kaltstellung ihrer behaupteten Intensität durch die Rituale des Diskurses ist aber ebenso unvermeidlich wie der Selbstwiderspruch des Authentischen. Es gibt nichts Abgegriffeneres als das herbeigeredete Neue. Dagegen einen ungewöhnlichen, als neu behaupteten Blick zu beanspruchen ist vermessen. Daß nichts konformistischer ist als die Demonstranz des vorgeblich Non-Konformen gehört zu den mittlerweile an keiner Ecke mehr aufstoßenden Obszönitäten des Kulturbetriebs. Es scheint dagegen dringend geraten, daß die Kuratoren sich mit ihrem Blick auf die medial entwickelten Ordnungen des Blicks beschäftigen, statt dessen Erneuerungskraft krampfhaft dort aufzuspüren, wo das Leben ihn kompensatorisch versprochen und zugleich verweigert hat.

Nan Goldins Erfolg, und natürlich auch die Bilder selbst, sind Dokumente einer bequemen Regression auf die Denotate der Gattung. Sie verdanken sich der Ausblendung einer medial gesteigerten Wahrnehmung, die für das Verstehen der Gattung im hier skizzierten Sinne unerläßlich geworden ist. Medial geschulter, rhetorisch differenzierter – meinetwegen auch: entsprechend abgebrühter – Wahrnehmung erscheinen unbesehen von der Referenz, denen gegenüber man natürlich in der Regel bereitwillig gelernt hat, eine pastorale Ernsthaftigkeit und eine Dankbarkeit für das beglaubigte Authentische mit großen naiven Augen an den Tag zu legen, die Bilder selbst nur als Variationen eines längst Bekannten. Mit dem Tod hausieren zu gehen ist der Tod der Bilder. Schrecken hat der Tod nur dort, wo das Eigene im Spiel ist – also das Leben und die Erfahrungen der Künstlerin in diesem Falle. Es gibt keinen ‚neuen Blick', der solches Anderen leiht. Diese Anderen bleiben notwendig ausgeschlossen und unbetroffen. Von ‚neuem Blick' oder irgend etwas Unbekanntem kann also im Ernst nicht die Rede sein. Daß der Betrieb sich in so geschehener Weise auf einen Namen kapriziert, um die Person zu auratisieren, kann das Unbehagen nicht kaschieren, das einen befällt, wenn man, gerade wegen dem Moment des personal beglaubigten Authentischen, die Armut des im Bild Dokumentierten mit dem Reichtum dessen vergleicht, was es im Außerhalb auch noch gibt. Es ist eine banale, keineswegs als skandalös zu wertende Tatsache, daß, was dem Innenblick des Individuums unvermeidlich eine Tragödie ist, einem allgemeiner orientierten Blick von außen als nackte Banalität erscheinen muß. So werden gerade der Tod und das vermeintlich ‚Wahre' zur Abstraktion und zur Lüge. Deshalb – dies war ja überhaupt erst der Anstoß, den Vorgang verstehen zu wollen – erscheinen Tod und Schrecken, Sterben und Exzeß, Zerfall und Selbstzerstörung als biedermeierliche Bewährungsproben für die Einstimmung in die Idylle des Harmlosen. Die Bilder mit diesem Pathos und Aufwand an Rechtfertigung auszustellen bedeutet: Man läßt sterben, um in der Feier der Überlebenden selber sich für die Hoffnung auf ein Ver-

schontwerden zu stärken, das, gemessen an den Erfahrungen des Originals, ohnehin niemand bezweifeln mag.

Natürlich haben Goldins Bilder große, in gewisser Weise auch exquisite Qualitäten, aber gewiß nicht vorrangig und wesentlich die, die ihnen im Kunstkontext zugeschrieben werden. Daraus resultieren zahlreiche Mißverständnisse, die man beliebig erweitern könnte, würde man vergleichende Feststellungen treffen, etwa des Inhalts, daß Goldin im Verfahren Cindy Sherman bei weitem unterlegen ist und in der Intensität einer nicht domestizierbaren Verzweiflung Antonin Artaud ebenso fernsteht wie der subtilen Inszenierung des Schreckens in den Photographien, die Dino Pedriali von Pier Paolo Pasolini gemacht hat. Aber das ist alles nicht das Register von Goldins öffentlichem Familien- und Freundes-Album.

Zurück zur Doppelcodierung des Blicks in ‚Dreams of Tokyo', die auch eine doppelte Codierung der ästhetischen Bewertung der Bildsujets als solcher darstellt. Noritoshi Hirakawas Bilder sind nicht als medial verstandene Bilder außergewöhnlich, sondern durch eine unterschiedene, für uns eher unbekannte Einrichtung der Inszenierungsfaktoren, welche die Bilder ermöglichen. Die rhetorische Matrix gründet in einer anderen Selbstritualisierung des zeigbaren Körpers, das heißt konkret: in der Durchsetzung von durch Frauen erfundenen und vorgeführten Posen, die andere kulturelle Determinanten haben als das in unserer Kultur über lange Zeit dominierende Arsenal der Gesten der Körper. Es handelt sich nicht einfach um einen anderen kulturellen Kontext, sondern darum, daß die unterschiedlichen Kontextualisierungen in diesem Konzept medialer Rhetorisierung durch Bildformen gar nicht mehr als externe Dimensionen erscheinen, sondern als unterschiedene Momente innerhalb der Matrix der Variationen. Das dramaturgische Modell der Serie von Hirakawa beruht zwar auf einem für die Kultur Japans illegitimen Akt – das Zeigen oder Beschauen von Schamhaaren in der Öffentlichkeit –, aber dieses Zeigen, und das eben belegt der Blick der Frauen in die Linse des Photoapparates, virtuell in das Auge des Betrachters, beruht auf einer dramaturgischen Ritualisierung der Bildinszenierung.

Nicht nur daß die Frauen ihr Geschlecht freiwillig und in beiläufiger Weise entblößen, zielt auf eine Bildform ab, die a priori nur als Variation eines Sujets denkbar ist, sondern auch das Arrangement der Bildform, die Gestalt, Umgebung und Geschlecht in der imaginierten Form einer Vollendung des Bildes durch die Phantasie des Betrachters vereinen. Die Bildform zeigt nicht nur, was einem Blick sich darbietet, sondern besteht in der Inszenierung dieses Blicks. Die anderen Elemente der Bilder bis hinein in die Attribute, Ausschnitt- und Ortswahl und dergleichen mehr, ordnen sich dieser Inszenierung unter. Die Bildobjekte sind zugleich die Subjekte des Sehens, die der Apparatur korrespondieren und das Sehen der Bilder dem Auge des Betrachters entgegenstellen und mit ihm kreuzen lassen. Der Blick der Frauen fällt auf das Sehen der Kamera, die ihrerseits auf ihr Geschlecht gerichtet ist und dieses dem Sehen des Betrachters vorgreifend substituiert. Die Frau sieht das Sehen eines

Objektes, dem kein Sehen zukommen darf. In den Blick wie in sein Sehen springt also die Ordnung der Verbots und unweigerlich auch die Begierde seiner Verletzung ein. Damit wird ein sonst wegreguliertes Sehen als explizites Sehen erzwungen. Auch wenn es sich dabei um kulturelle Determinanten handelt, die spezifisch sind, tritt diese Behandlung eines ermöglichten wie verpönten, auferzwungenen wie verhinderten Sehens in medialer Brechung doch als Variation des durch die Apparate des Sehens ermöglichten Denotates auf, wobei mit ‚Apparat des Sehens' nicht nur die Apparatur des photographischen Blicks gemeint ist, sondern auch schon der an naturalistischer Technik sich schulende Stil des identifizierenden Sehens. In das Arrangement des Bildes geht ein über lange Zeit aufgebautes Dispositiv ein.

Orientiert sich der Gattungsbegriff eher an einer linearen Chronik, einer Entwicklungsgeschichte der Motive und Sujets, so der mediale Begriff der Bildrhetorik an den Mustern, welche die Verschränkungen synchron gereihter Variabilitäten im Einzelfall wie im allgemeineren Zusammenhang erkennen lassen. Zwar verweigert Hirakawa die durch Verbote regulierten Beschränkungen des Sehens, aber seine Bildordnung bestätigt die universale Matrix des Sichtbarmachens, dergegenüber kulturelle Bedingungen als Akzentuierungen eines Arrangements erscheinen – zumindest in einer Rezeption, die nicht dem Druck dieser internen Blickregulierung in derselben Weise ausgesetzt ist. Gerade durch die Bearbeitung einer fremd erscheinenden intrinsischen kulturellen Bedingung ergibt sich eine Reflexion des Sehens als Determinante für verallgemeinerbare Bildformen. Reflexion im Wortsinn: Zurück-Spiegelung. Von hier aus ergibt sich auch ein neuer Gesichtspunkt für die Organisation des Bildes bei Degas. Wenn es sich bei den ‚Dreams of Tokyo' nicht nur um bestimmte Referenzen handelt, sondern um eine Bildordnung, die von der Legitimität, Zentralität oder Peripherität des Sehens handelt, dann erscheint das bekannte Faktum, daß Degas sich, zusammen mit etlichen seiner Zeitgenossen[144], heftig für die damals erst seit kurzem bekannt werdende Kultur Japans und besonders die vollkommen anders, in der Diagonalen organisierte Bildform interessierte, in einem neuen Licht. Die bei Degas festgestellte Intimität oder Fragilität eines bewußt sich in Szene setzenden und zeigenden Sehens artikuliert im Dispositiv der Bildordnung eine Hirakawa analoge Verknüpfung oder ein ähnliches Muster der Reflexion. Das bezieht sich auf die Matrix, nicht auf Sujet, Motiv, Thema oder Erscheinung. Bildform fällt mit Phänomenalität des Erscheinungsbildes nicht zusammen. Es kann als eine Matrix hinter phänomenalen Divergenzen und durch diese hindurch sich behaupten.

Der Vorteil der medial-rhetorischen Betrachtung solcher Bildinszenierungen besteht darin, die ohnehin oft, wenn auch gerade nicht immer irreführende

[144] Vgl. die Kataloge: ‚Le Japonisme', Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1988, sowie: ‚Exotische Welten. Europäische Phantasien', Stuttgart 1987, z. B. S. 192 ff.

Frage der Beeinflussungen, der Vorprägungen und Nachklänge, die Datierungssubtilitäten des Davor und Danach, erst recht die Frage der interkulturellen De- und Rekontextualisierungen zurückzustellen hinter ein Tableau synchroner Verknüpfungsmöglichkeiten, zu deren Variabilität jeder neu hinzukommende Faktor in gleich gültiger Weise beiträgt, eine gleichwertige Rolle spielt, unbesehen des Registers, zu dem er in der Regel gerechnet wird. Er erweitert das Tableau, die permutativen, performativen und kombinatorischen Möglichkeiten, aber ohne daß die Geltung neu entstehender Kombinationen genealogisch oder ursprungsgeschichtlich auf Herkunft hin untersucht werden müssen – zumindest solange man an die Möglichkeit einer verallgemeinerbaren Bildform glaubt, die nicht jedesmal ihre Kategorien idiosynkratisch und singulär zu entwickeln hat. Und wieso sollte man nicht daran glauben, mindestens im Sinne einer orientierenden Maxime? Das mag für andere kulturelle Kontexte als die modernen, ursprünglich europäischen, nun entsprechend standardisierten und globalisierten, vermessen klingen. Es gibt aber genügend Beispiele in der Kunstgeschichtsschreibung der westlichen Hemisphäre, besonders in den letzten Jahrzehnten, in denen eine nicht weiter reflektierte Anmutung immer wieder ausgesprochen wird, der Kategorienapparat dessen, was ‚Bild' sein könne, sei jeweils singulär, von Kunstwerk zu Kunstwerk, zu entwickeln. Wie dann eine allgemeine Bildwissenschaft möglich sein soll, erscheint unklar.

Die Technisierung der Bilderzeugung und -zirkulation hat die Instanz einer Beobachtung hervorgebracht und durchgesetzt, für die es kein illegitimes, verbotenes oder zoniertes Sehen gibt. Das belegt ja gerade Hirakawas Bilderserie: Sie zeigt ein Denotat, das dadurch definiert ist, nicht gezeigt und gesehen werden zu dürfen. Die Bilder bestehen in nichts anderem als in der Inszenierung dieses Paradoxons, im Durchspielen seiner Unmöglichkeit und überwinden gerade dadurch seine primäre Geltungsebene. Damit bricht sich auch eine Kolonialisierung des entfesselten Sehens Bahn, dem gegenüber interkulturelle Bilderkonflikte als obsolet erscheinen. Die affirmierte Grenzenlosigkeit der von allen Schranken freigesetzten Bilder ist die Bestätigung einer auf Permutationen gerichteten Bildform, die keine illegitimen Restzonen anerkennt, schont oder ausspart. Das läßt sich auch anders, struktureller und in Hinsicht auf das neuzeitliche Initialmodell der Bildillusion, die Technik der Zentralperspektive sagen: Wenn es einen Tatbestand von ‚Pornographie' oder ‚pornographischem Sehen' gibt, dann nicht in dem Sinne, daß bestimmte Klassen von Denotaten auf eine illegitime Weise zur Schau gestellt, zu Objekten erniedrigt, als Verdinglichungen mißbraucht werden. Sondern nur in dem Sinne, daß dieser Struktur als solcher, dem Modell solchen Zeigens und Sehens eine Distanzsicherung eingeschrieben ist, die das visuell definierte Gegenüber immer dem Standort des Subjekts unterwirft und in dessen Abspaltung von den Nahsinnen einer Assoziation mit den lebendigen Dingen eine Abstraktionsüberlegenheit aufbaut, die das Sehen immer nur als Spur der Verletzung des Gesehenen erscheinen läßt.

Die Auffassung von der ontologisch bedeutsamen Verdinglichung spezifi-

scher Denotate bleibt bis heute ein stereotyper Topos feministischer Theorien. Auch die *gender studies* teilen die Auffassung von einer – negativ – privilegierten Hierarchie der Denotate im Hinblick auf eine kulturelle Codierung der Geschlechter. Die Heraushebung von Objektregistern aus einem alles gleichermaßen ‚unterwerfenden Blick' ist eine Verharmlosung der Struktur oder Gewalt des Dispositivs im Namen von Inhalten, die paradox gerade dann besänftigt erscheinen, wenn ihnen der exklusive Zugriff des Bösen zugeschrieben werden kann. Die These, daß das Sehen immer nur als Spur der Verletzung des Gesehenen verstanden werden kann, bezeugt gewiß eine extreme Zuspitzung. Sie erfolgt hier, um die entscheidende Pointe des Modells klar herauszuarbeiten. In extremis wie in zweifelhafter Situation allerdings, das würde ich nach wie vor behaupten, funktioniert das Modell auch für den Einzelfall so. Selbstverständlich gibt es zahlreiche plausible Modifikationen und Abschwächungen einer solchen Auffassung.[145]

Die Schaulust jedenfalls, das sollte allgemein akzeptiert werden können, neutralisiert die Geschichte ihrer Trennung von den Allianzen mit dem Nahsinn der Dinge an sich selbst. Sie entlastet sich von den Wunden dieser Trennung und reißt an deren Stelle alle möglichen Tatbestände der Dinge und des Objektiven in den Strudel des visuell Identifizierbaren hinein. Sie vergleichgültigt in jeder Vereinzelung des Sehens dessen Objekt. Das ist ihr Dispositiv, nicht eine Haltung, Einstellung, Ideologie oder Moral gegenüber einzelnen Objektbereichen. Eine solche Privilegierung bringt das Sehen gar nicht mehr zustande, weil die Kraft der Vergleichgültigung solche Differenzierungen längst gelöscht hat. Das perspektivische, technisch bewaffnete, apparativ regulierte Sehen markiert die Dimension des Pornographischen, nicht die Bewertung der Inszenierungsweise eines Objektes oder gar dessen stoffliche Besonderheiten. Es ist die Struktur und nicht das Objekt des Sehens – oder das Objekt, das man in diesem Sehen sieht –, das dessen Gewaltförmigkeit definiert. Innerhalb der grundsätzlich pornographischen Struktur können natürlich verschiedene Hierarchisierungen von Objektreferenzen vorgenommen werden. Diese Hierarchisierungen werden ihrerseits genauso bewertet wie die Objektregister, die in ihnen unterschieden werden. Es ist, wie auch die normale Rede sich ergeht, dann eben eine Frage des ‚Standpunktes', an welchen Objektbeständen man die Struktur als manifeste expliziert und wie stark man sie mit moralischen Affekten aufrüstet. Alle diese Bewertungen landen immer beim Paradoxon, daß eine bestimmte Anwendung der Struktur des Sehens als illegitim denunziert wird, wo doch nichts anderes illegitim sein kann als die Struktur insgesamt. Wenn aber diese illegitime Struktur zugleich die ist, in der das gesamte Sehen kulturell encodiert und unter Ausschluß von Alternativen verbindlich reguliert wird, dann enthält die Illegitimitätsbehauptung nichts ande-

[145] Ich nenne, stellvertretend, hier nur eine: Pascal Dibie, La passion du regard, Paris 1998.

res als den Verdacht einer generellen kulturellen Krise. Ihre Skepsis radikalisiert sich zu einem apokalyptischen Moment, zum Selbstverdacht einer kulturellen Psychose, in welcher die Seite des Phantasmatischen nur deshalb eine solche Gewalt zu mobilisieren vermag, weil die Imagination insgesamt eine Figur der Verwerfung ist.[146]

5.5.1 Blick, Sehen: ahnungsvoll illegitime Konstrukte

Diese gesamte Struktur wird durch Hirakawas Bilderserie thematisiert. Das dem illegitimen Blick ausgesetzte Geschlecht der Frau fungiert dabei nur als Zentrierung dieses Problems, markiert den deutlichsten Fluchtpunkt eines penetrierenden Sehens. Die kulturelle Artikulation des Blickverbots ist der Grenzfall des verletzenden Sehens innerhalb der Gesamtdynamik eines technisch bewaffneten Blicks. Die mediale Inszenierung des Sehens des Sehens profitiert von der Explikationsmächtigkeit des gewählten Motivs für diesen Zusammenhang. Und noch einmal sei, von hier aus, an Manets Medialisierung der Dispositive des Sehens erinnert, wie sie im Bild ‚Le Balcon' in Erscheinung tritt. Die dort – in Rückgriff auf Goya – durchgespielte Ordnung des Sehens ermöglicht durch die Vertauschung von Innen und Außen die Erfahrung eines artifiziellen Auges, das nicht mehr auf seiten des Betrachters, sondern im Bild selber wirkt. Manet unterstreicht dies dadurch, daß wir entweder in künstlicher Weise – wie bei einem für eine Photographie gewählten Arrangement, beispielsweise durch einen Kamera-Kran – oder dann in der Verdoppelung des Bildes in einem Gegenüber auf der anderen Straßenseite, unter Zuhilfenahme einer optischen Vergrößerung/Annäherung – in die Lage versetzt werden, dem Blick auf ein uns unsichtbares Geschehen beizuwohnen und deshalb die Ordnung der Blicke isoliert von ihrer sich im alltäglichen Objekt des Sehens üblicherweise unproblematisch verwirklichenden Zweckrichtung betrachten zu können.

Der artifizielle Standort des durch das Bild inszenierten Auges des Betrachters ermöglicht das Bild zu spiegeln, eine Schnittfläche aufzubauen, die vom Sehen der Bildgegenstände handelt. In der Ebene des Fensters durchkreuzen sich die Blicke. Das Fenster entfaltet seine Macht, Schnittfläche der Blicke zu sein dadurch, daß es an Stelle eines Spiegels wirkt, allerdings mit der Modifikation, daß man, selber unsichtbar bleibend, durch einen in eine Richtung durchlässigen Spiegel auf ein Geschehen blickt, das keinerlei Anlaß bietet für die Vermutung, daß der beobachtende Blick auf der Seite der Beobachteten seiner-

[146] In den letzten Jahren zunehmend diskutiert als ‚Krise der Repräsentation' – in der ‚Kontextkunst', Ethnologie, Methodologie des Alltagslebens, aber auch in den Naturwissenschaften; vgl. dazu z. B.: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hrsg.), Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt a. M. 1993.

seits wahrgenommen wird. Dieses Spiegelmodell ist ein für die Neuzeit entscheidendes, in vielen Variationen inszeniertes Arrangement für den Test einer visuellen Apparatur, die in strikter Analogie zum identifizierenden Sehen dieses unentwegt hervorbringt und in seiner Ordnung bestätigt – gegenüber der ‚Welt' wie gegenüber den Bildern, die zuweilen auch Bilder der Kunst sein können.[147] Der Spiegel ist das materialisierte Interface derjenigen – für die Produktion eines der Illusionen mächtigen Bildes maßgebenden – Metapher, mit der seit Leon Battista Alberti das Bildermalen als Registrieren der optischen Daten beschrieben worden ist, die entlang einer Schnittfläche durch die optischen Pyramide gewonnen werden können. Die also gewonnen werden dadurch, daß das Bild als Fenster und nicht mehr als eine Fläche behandelt wird, auf der Symbole verteilt werden. Perspicere, Durchsehen, wird Albrecht Dürer den Sachverhalt übersetzen. Daß das Bild ein Fenster ist, durch das man hindurchsieht, erlaubt dem Spiel der Blicke von allen Seiten eine große Variationsbreite. Manet macht genau diese Fensterfunktion zum Thema des Sehens. Seine Malerei ist eine Meta-Malerei der Blicke und reiht sich damit ein in die zahlreichen Versuche des 19. Jahrhunderts, parallel zur technischen Apparatur der Photographie, zum Teil auf deren Nutzung beruhend, zum Teil explizit gegen ihre Verwendung argumentierend, eine Bildniskunst aufzubauen, die in der Lage ist, den komplexer werdenden Einsichten in die Physiologie der Wahrnehmung, die Konstruktivität des subjektiven Bildes und dergleichen mehr, Rechnung zu tragen – ein Vorgang, der kunstgeschichtlich in der Regel zu stark auf die Art und Weise bezogen wird, mit der die Impressionisten Komplementär- und Simultankontrast auf der Basis der Schriften des Chemikers Chevreuil zu nutzen verstanden.

Am Beispiel Manet kann nochmals deutlich der Unterschied zwischen einer kunstgeschichtlichen Betrachtung der Gattung und einer medientheoretischen Aneignung des Apparates dargestellt werden. Die gesamte Porträtmalerei der Neuzeit, also die linear entwickelte Genealogie des Gattungssujets, ist eine Voraussetzung für die Entwicklung zahlreicher Adaptionen, Variationen und Ausweitungen, die – parallel zur zentralen Bedeutung, welche diese Gattung für die Entwicklungsmöglichkeiten der Malerei über lange Zeit eingenommen hat – sich zu einem nicht mehr auf diachrone Entwicklungslinien verwiesenen Apparat verdichten lassen. Der mediale Apparat ‚Porträt' wird zu einem synchron nutzbaren Medium, zu einem Ensemble von dynamischen Möglichkeiten und zu einem Dispositiv von Repertoires, die sich dazu eignen, die Verfahrensweisen des Malens auf die in der Entwicklungsgeschichte der Gattungen erarbeiteten Darstellungsformen anzuwenden. Der mediale Gebrauch des Apparates verweist also auf eine in ihrer Wahrnehmung geschärfte Praktik oder

[147] Vgl. dazu Jens Kulenkampff, Spieglein, Spieglein an der Wand ..., in: Birgit Recki/Lambert Wiesing (Hrsg.), Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München 1997, S. 270–293.

Methodologie der Künste, die den Korpus ihrer Gegenstände durch den Korpus der Darstellungen der Gegenstände erweitern. Kunst als Medientheorie bewährt sich exakt in dieser methodologisch verfeinerten Praktik, die immer eingebunden ist in ein größeres, umgreifendes, flexibles Ensemble von Praktiken.

Die Einsicht in die Erweiterungsbedingungen der Kunstgeschichte zur Medientheorie ist in erster Linie eine Reflexion der künstlerischen Praktik, die in sich eine Theorie darstellt. Sie ist nicht bedingt durch eine als Vereinnahmung oder Geltendmachung externer Theorieperspektiven erzwungene Wandlung eines theoretischen Paradigmas. Und schon gar nicht in der Weise, wie das heute militaristisch begeisterte Hardware-Theoreme und eine die Informationslogistik ästhetisch überhöhende Medientheorie fordern, welche die Künste nicht weiter spezifisch behandeln, sondern als gewöhnlichen Sachverhalt im Prozessieren von Rechnen, Speichern und Übertragen aufgehen sehen, unspezifisch digitalisiert, sie auf den Kernbestand des Zeichens reduzierend und damit dieselben Fehler wiederholend wie eine Syntax, welche die Aussagen der durch sie elementar gebauten Darstellungen im Verweis auf das permutative Set der Bausteine meint umfassend erklären zu können. Das gelingt natürlich der Rückwendung des Codes auf sich selbst – Code, wie erinnerlich, definiert als selektive Zuordnung von Zeichen zu Bezeichnetem – nicht mehr, weil die darin formulierten Verschiebungen durch die Syntax nicht erfaßt werden können, sondern sich auf der Ebene einer Meta-Perspektive auf den Code artikulieren. Diese Rückwendung ermöglicht das Sehen des Sehens, wie es für die damaligen Anstrengungen einer sich weiter formalisierenden Malerei typisch gewesen ist. Diese Anstrengungen gingen vom Bestand des Bildes aus und haben in der visuellen Organisation der Blicke *als* Bild ein Medium vorbereitet für später weitergeführte Formalisierungen und auch eine experimentelle Rückkoppelung des Blicks der Betrachter. Die Auflösung der Raumillusion durch den Kubismus gehört ebenso dazu wie die Umkehrung der positiv und negativ modellierenden Faktoren der Skulptur bei Naum Gabo und Antoine Pevsner und überhaupt die Ausgriffe einer kinetischen Skulptur in den Raum. Gemeint ist eine Reihe von Arbeiten Pevsners und Gabos, bei denen das Gravitationszentrum der Skulptur in einem im Inneren der Skulptur befindlichen Leerraum liegt. Das ist durch die Verwendung neuer Materialien möglich geworden und eine konstruktive Übertragung von Prinzipien einer sich bewegenden Architektur auf die Skulptur.

Dadurch, daß das Verfahren der Verfertigung eines ist, das Elemente zu anderen hinzufügt und kombiniert, nicht jedoch, wie beim Stein, die Gestalt aus einem gegebenen Material durch Wegnehmen freilegt, ist der Ausdruck ‚Plastik' korrekter. In der Regel wird er für diese Werke auch entsprechend benutzt. Vorbereitet sind diese klassisch modernen Dynamisierungen der Kunst im Hinblick auf experimentelle Verfahren der Analyse, die Inszenierung des Betrachters und die Ausgriffe auf einen umgebenden Raum zunächst also nicht durch die spektakulär rezipierten obsessiven Sehnsüchte nach einem ausgewei-

teten Kunstbegriff, sondern innerhalb der allerdings medial differenzierten, Sphäre der Malerei, als eine Dynamisierung der Bildbeziehungen im Bild selbst, zu dem der Blick des Betrachters rechnet. Erst recht lange vor technisch entwickelten Experimenten mit der Integration der Betrachteraktivität in das Werk sind also Grundlagen einer Synthese von Bildform und Aneignungsperspektive entwickelt worden. Man kann deren historische Bedeutung auch darin sehen, ein mentales Dispositiv geschaffen zu haben, dem spätere technische Errungenschaften zu antworten versuchen, obwohl nicht selten behauptet wird, das technisch möglich werdende Arrangement schaffe erst eine vollkommen neue Ordnung der Beziehungen zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter.[148] Eine Behauptung, die weniger in Unwissenheit und willentlicher Ignoranz gründet als in der Zurückweisung der Rolle, die mentale Dispositive im Hinblick auf variable mediale Anschlüsse zu spielen pflegen. Sie sind eben unspezifisch, was die Materialität des Mediums anbetrifft. Die Umkehrung des Satzes gilt natürlich nicht: Es ist gerade die Materialität des Mediums ausschlaggebend für die Art und Weise, wie ein solches mentales Dispositiv konkretisiert und plastische Gestalt wird.

Zwar ist richtig, daß die Darstellung dieses Problems in avancierten Beispielen der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts noch gänzlich als Problem der Repräsentation behandelt wird. Dennoch ist unübersehbar, daß mit dieser gesteigerten Medialisierung der Bildform, das heißt der Überführung von Potenz in Aktualität, das Kunstwerk in ein gewandeltes Dispositiv eintritt, dem spätere technische Mediatisierungen auf andere Weise Ausdruck verleihen. Das intensiviert natürlich bestimmte Rückkoppelungsmöglichkeiten und aktiviert in Gestalt aktual geschaffener Traditionsbildungen neue Gesichtspunkte, also, bezogen auf chronologisch geformte historische Zeit, ‚nach rückwärts'. Frühere Darstellungen können im Hinblick auf etwas deutlicher gesehen werden, was in ihnen zwar angelegt, aber nicht vorrangig thematisiert worden ist. Schon bei Holbein gibt es in bestimmten Bildnissen keine Kohärenz des Blicks als Einheit von Raum und Zeit. Aber das dürfte schwerlich ohne beispielsweise die Leistungen eines Manet in vordringlicher Weise zu sehen sein. Manet virtualisiert das Problem des Blicks natürlich in gesteigerter Weise. Seinem Bild können formal angelegte Vorstellungen zugeordnet werden, die mit dem Bild aus der Sicht des Betrachters korrelieren, was bei Holbein noch gänzlich in der

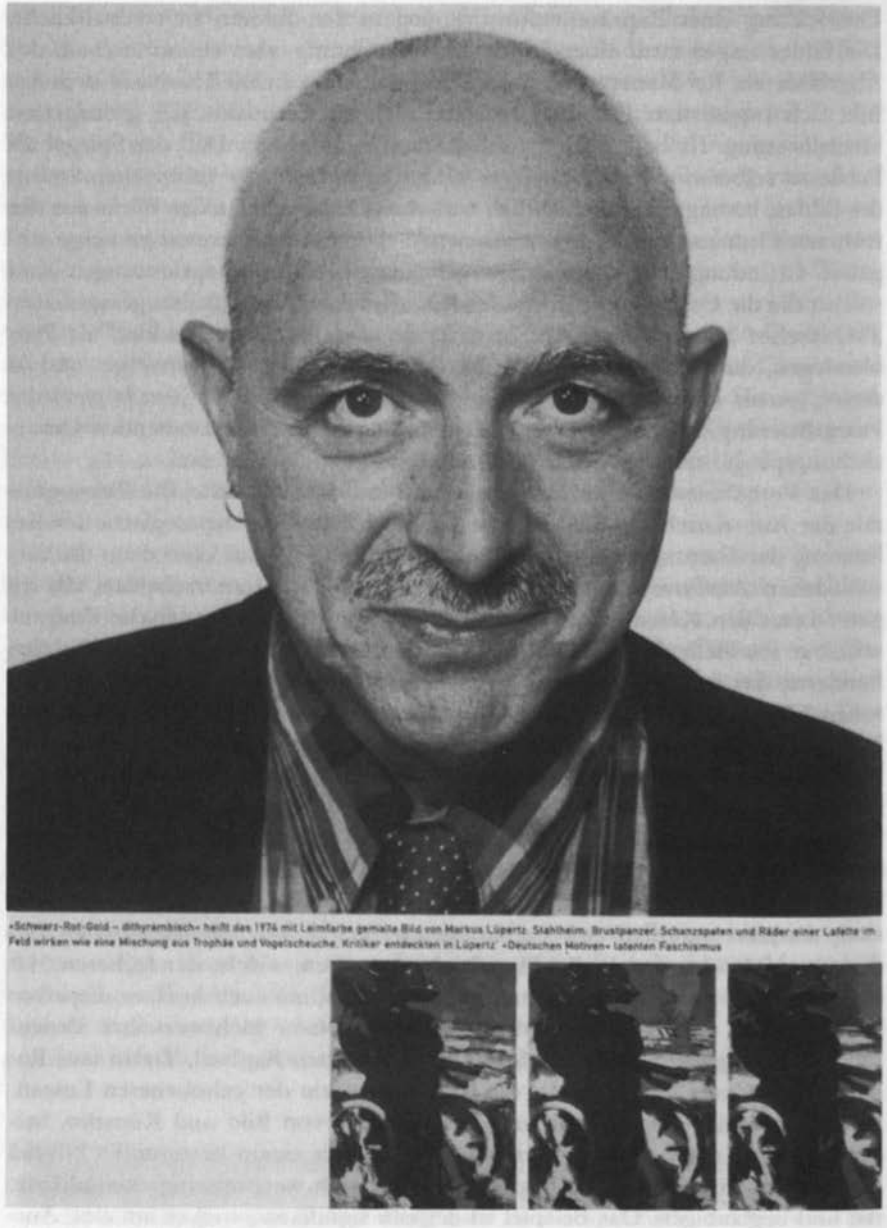
[148] So argumentiert beispielsweise der Pionier der interaktiven Kunst auf digitaler Basis, Myron W. Krueger. Anzumerken bleibt bei evidenter Anerkennung seiner Pionierrolle, daß Krueger unter ‚Kunst' wenig mehr als eine spezifische Erlebnisweise bestimmter visueller Präsenzen, eine typisch US-amerikanische Anmutung des Ästhetischen und ein Arrangement von Prozessen versteht, auf die zu stoßen im angestammten Bereich der Technologie überhaupt kein Interesse bestanden habe. Vgl. eine der zahlreichen Selbstdarstellungen: Myron W. Krueger, A quarter of a Century of Interactive Computer Art, in: Lab. Jahrbuch 1997 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln, 1997, S. 310–321.

Entwicklung einer Repräsentationsordnung in den Bildern sich verwirklicht. Die Bilder tragen zwar einen Index der Betrachtung, aber eben innerhalb des Abgebildeten. Bei Manet werden die Blicke selber zu einem Thema, in dem das Bild sich organisiert. Das Bild realisiert sich als Dispositiv der gesteigerten Medialisierung. Es belegt ein metatheoretisches Interesse. Daß der Spiegel als Funktion selber eine Reflexionsfigur wird, umgebrochen an zahlreichen Stellen des Bildes, bedingt ein geschichtlich wirksames Heraustreten des Blicks aus der früheren Ordnung der Repräsentationen.[149] Dieses Heraustreten ist keine singuläre Erfindung. Die damit einhergehenden Medialisierungsleistungen sind solche, die die Organisationsform der Künste, ihr, wie man früher gesagt hätte: ‚historisches Niveau' insgesamt betrifft. Sie sind historisch markiert als Problemlagen, die weit über die einzelnen Kunstkonzepte hinausreichen und in diesen jeweils individuelle Ausprägungen erfahren, wobei die jeweils gewählte Formalisierung durchaus nicht als Variation eines vorab feststehenden Untersuchungsprogramms gewertet (und mißverstanden) werden darf.

Das Verhältnis von Bild, Bildgegenstand und Künstlerrolle, die Physiognomie der Autorenschaft wäre ein weiteres Modell für eine typologische Medialisierung der Gattung zu einem eigentlichen ‚Apparat'. Man kann dann die verschiedenen Ausformungen von Rollen und Ansichten unterscheiden, die zu guter Letzt den Künstler, als Figur, Versprechen, Aura, theatralische Zeugenschaft an die Stelle des Werks überhaupt setzt. Auch dies ein Erbe des 20. Jahrhunderts, das in der Umwertung des Bedeutungs- als Größenverhältnis zwischen Werk und Künstler zum Ausdruck kommt – metaphorisch, aber zuweilen, wie das Beispiel zeigt, auch wortwörtlich. Offensichtlich entstammt das Exempel dem publizistischen Register. Da aber viele Aneignungen von Kunst im Medium technischer Bildreproduktionen sich abspielen, ist der ‚Stil' der Fiktionen als eine, wie André Malraux definiert hat, Montage des Imaginären durchaus signifikant. Daß Künstler als Aura und Versprechen an die Stelle der Werke treten oder selber mit einem vergleichbaren Werkanspruch ausgestattet sind, markiert natürlich eine herausragende Möglichkeit der technischen Bilderkultur. Man kann sich allerdings leicht vorstellen, welche der früheren Malerfürsten sich gerne solcher Mittel bedient hätten, um auch in einer dispersen Öffentlichkeit mit entsprechendem inszenatorischem Mehrwert ihre Bedeutung als Leitfigur zu unterstreichen. Gewiß gehörten Raphael, Tizian und Rubens dazu. Unser Beispiel zeigt die für ein Magazin der gehobeneren Leseansprüche gewählte Dimensionierung der Montage von Bild und Künstler, beides Elemente eines zutage tretenden Stils, der mit einem bestimmten Niveau ausgestattet wird, wobei die beiden Elemente sich wechselseitig exemplifizieren und beglaubigen. Das Beispiel ist deshalb signifikant, weil es um eine Ausstellung mit nationaler Bedeutung ging.[150]

[149] Vgl. Victor I. Stoichita, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Meta-Malerei, München 1998.

[150] Quelle: Interviews, u. a. mit Via Lewandowsky und Markus Lüpertz zur kommenden



«Schwarz-Rot-Gold – dithyrambisch» heißt das 1974 mit Leimfarbe gemalte Bild von Markus Lüpertz. Stahlhelm, Brustpanzer, Schanzspaten und Räder einer Lafette im Feld wirken wie eine Mischung aus Trophäe und Vogelscheuche. Kritiker entdeckten in Lüpertz' «Deutschen Motiven» latenten Faschismus

Via Lewandowsky, Photographisches Porträt von Markus Lüpertz (aus: Zeitmagazin Nr. 36/1997, Interview zur Ausstellung ‚Deutschlandbilder', Gropiusbau Berlin)

Die Bilder, der Blick der Bilder und der Blick auf die Bilder treten in der Gegenwartskunst nicht selten in einem Verbund auf, der einen Gestus oder, modischer formuliert, einen bestimmten ‚drive' artikuliert. Die Blicke verlaufen nicht nur über Kreuz, sondern ihre Kreuzungen sind doppelt codiert: Als Begegnung von Bild und Betrachter sowie als unverbrüchliche Konstellation der Werke im Spiegel einer auratisch autorisierten Künstlerinstanz.

5.5.2 Legitimitätsarbeit durch künstlerische Autorschaft – eine kurze Bemerkung

Diese doppelte Codierung lebt – und das ist ein wesentlicher Faktor der Rückkoppelung der unentwegt wiederholenden technischen Reproduktion der Bilder sowie der medialen Publizistik des Artisten an den Ort der Werke – in den Bildern wie von allein fort. Es ist nicht möglich, von diesen Überkreuzungen und Codierungen im Blick auf die Werke abzusehen. Ihr Ort ist gänzlich durchwirkt von der Präsenz dieser Codierungen. Sie sind längst nicht mehr die originalen Territorien der am Original sich anlagernden authentischen Erfahrungen, wie sich dies, am historischen Material instrumentalisiert, Walter Benjamin von einer numinos bleibenden ‚Aura' der Werke als den Zeugen eines originalen Hier und Jetzt erhoffte, sondern mediale Projektionsflächen aller möglichen ausgereizten Einwirkungen und Einstrahlungen von Potenzen im Zeichen des Künstlers als eines Markenartikels seiner selbst, zeitgemäßer formuliert: Als (In)Corporat(ed) Identity eines logozentrisch aufgerüsteten Unternehmens. Der prototypisch erfolgreiche Künstler der Gegenwart ist der, der medial in Szene gesetzt ist. Die Kunstwerke haben sich dem in jeder Hinsicht unterzuordnen. Das erklärt die verdrehten und umgebogenen Größenverhältnisse zwischen den Werken, riesigen, die Tiefe Deutschlands noch einmal voller Grauen suchenden Trypticha, die, wie unser Beispiel zeigt, als eigentliche Miniaturen neben den monumentalisch vergrößerten Porträtphotographien der Künstler erscheinen. Das ist natürlich ein identischer Topos der aktuellen Kunstrezeption, die – es sei ohne Klage und nüchtern vermerkt – ein gewöhnlicher Bestandteil der Ökonomie geworden ist, die sich parallel zur beginnenden Vorherrschaft – und, um im Lieblingsjargon des Gegenstandsbereichs zu bleiben: an ‚allen möglichen Fronten' – der Symbolverarbeitung mit einer Rhetorik des Wertvollen auszustatten beginnt.

Die medial reproduzierte Selbstinszenierung des Künstlers reproduziert sich ihrerseits in den reproduktiv vervielfachten Kunstwerken, die wenig mehr sind als emblematisch redimensionierte Erkennungszeichen eines je individuellen Stils, der mit kompensatorisch angestrengter Übergröße am musealen Ort versucht, Rache zu nehmen an der erlittenen Miniaturisierung der Reproduktio-

---

Eröffnung der Ausstellung ‚Deutschlandbilder' im Gropiusbau in Berlin, Zeitmagazin Nr. 36/1997.

nen, in und auf denen sich ein neuer, volkstümlich identifizierbarer Stil der Gegenwartskunst durchsetzt. Der realitätsgesättigte Blick der Bilder macht sich nicht mehr, wie noch bei Manet, an der Kunst fest, sondern an den mitlaufenden und beiläufigen Formationen des Kunstbetriebs. Auch das eine Mediatisierungsleistung, die sich innerhalb der Kunst abgespielt hat und die als Erfolg im Hinblick auf die zugrunde gelegten Anstrengungen zu werten ist und nicht etwa als Verrat, Abfall vom Eigentlichen, illegitime Abweichung oder dergleichen. An den rhetorisch installierten medialen Sphären fällt demnach auf, daß der Medienbegriff nicht mit den überaus variablen Materialitäten oder der technischen Ausstattung von ‚Medium' im Sinne von Werkzeug, Instrument u. ä. m. in eins gesetzt werden kann, sondern des Durchgangs durch die rhetorischen Inszenierungen bedarf, also des Mediums für die Einrichtung der Medien im einzelnen. Daß Kunstwerke und ihre Rezeption den Code des Sehens zum Objekt der Bilder machen können, belegt diese meta-mediale Leistung, die hinter dem steht, was oft ganz unverfänglich und harmlos ‚neues Sehen' genannt wird. Daß diese Verschiebung in ihrer Grundierung im wesentlichen, parallel zum Vordringen technischer Bildmedien, ins 19. Jahrhundert fällt, ist kein Zufall, sondern plausibel verstanden als Arbeit an einem nicht zuletzt auch konkurrenziell leistungsfähigen Dispositiv, das eben keineswegs linear der einen Seite, nämlich den neuen Bildtechniken, entspringt, sondern inmitten der Überlagerung und Durchkreuzung der verschiedensten Kräfte sich bewegt.

III
Handlungen und Horizonte

Insert. Künstlerische Situierung, poetisch-praktische Beispielgebung:

Knowbotic Research, xxxxx connective force attack – open way to public, Hamburg 2000

Die Gruppe ‚Knowbotic Research' ist Pionier wie vorläufiger[1] Vollender der eigenen Anliegen und einer wachsenden, interessierten und gut informierten Minderheit mittlerweile wohlvertraut. Knowbotic Research ist eine Künstlergruppe, die seit den frühen neunziger Jahren besteht.[2] KR+cF hat zweimal

---

[1] Die Angaben zu den Praktiken und Vorhaben in diesem Abschnitt – als ‚INSERT Künstlerische Situierung' das Hamburger Projekt aus dem Jahre 2000 präsentierend – und Erwähnungen an anderen Stellen bilden in der vorliegenden Arbeit nur Ergänzungen/Einstimmungen zu den Wesentliches meinenden, also typologisch generalisierbaren Erörterungen der früheren Arbeit ‚Dialogue with the Knowbotic South' (DWTKS) dar, die den Kern und Hauptteil des nächsten Kapitels wie, thematisch, der ganzen Abhandlung darstellt. Eine Gesamtwürdigung in Gestalt des Überblicks über die Werke, ihre Entwicklung, Verflechtungen, Zusammenhänge ist wegen der besonderen Dynamik und Präsenz der sich entwickelnden Arbeiten der Gruppe nicht möglich. Die Wahl von DWTKS ergab sich aus zeitlichen Umständen und gibt keine ontologisch evidente Präferenz wieder. Man muß gerade bei derartigen Arbeiten im Auge behalten, daß die Zeitrhythmen verschieden sind. Der relativen Langsamkeit des Schreibens eingezeichnet ist immer die Unmöglichkeit, sich an aktuellsten Tendenzen rückblickend zu beteiligen. Das reflektierende, konzeptuell diskursiv verfahrende Schreiben erzeugt also, ohne daß das ein methodisches Postulat wäre, vielmehr nur eine triviale Einsicht sein kann, eine chronologische Distanz. Im vorliegenden Falle hat das damit zu tun, daß die erste, verbindlich auf den gesamten Zusammenhang ausgreifende Fassung der hier präsentierten Abhandlung zwischen Dezember 1998 und April 1999 geschrieben worden ist. Schreiben ist spezifisch retardierend. Anders gesagt: Dem Schreiben stellt sich die Frage der Aktualität divers zum präsentischen ‚zuletzt'. Aktualität geht als Schärfe der Betrachtung aus den erschriebenen Überlegungen hervor, entspringt jedoch nicht der Datierung der zu benennenden Gegenstände.

[2] Die Dokumentation der Projekte wird durch KR+cF seit geraumer Zeit laufend vorangetrieben und besteht in CD-Roms und Netz-Informationen (home-pages/websites; z. B. http://io.khm.de). Für die Grundlagendiskussion rund um Knowbotic Research (im folgenden zunehmend abgekürzt als KR+cF) vgl. das von KR+cF redigierte Sonderheft der Zeitschrift ‚Medien Kunst Passagen' Nr. 3 unter dem Titel ‚Nonlocated Online. Territories, Incorporation and the Matrix', Wien o. J. [1994]; vgl. auch: Klaus Peter Dencker/Knowbotic Research, Der Trick des Descartes – eine Materialsammlung, in: ZKM (Hrsg.), Siemens Medienkunstpreis 1995, Karlsruhe 1995, S. 86 ff.; vgl. außerdem die Dokumentation zur Verleihung des großen Medienkunstpreises des ZKM in Karlsruhe sowie Andreas Broeckmanns Gesamtcharakterisierung der Arbeit der Gruppe unter dem Titel ‚Wirksamkeit und konnektives Handeln' in: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion, Katalog Kunst- und Ausstellungshalle



Knowbotic Research, xxxxx connective force attack – open way to public, Hamburg 2000. Internetprojekt und urbane Aktion, projektiert und durchgeführt für die zweite Etappe des Ausstellungszyklus ‚Außendienst' des Hamburger Kunstvereins in Kooperation mit ‚Interface 5 – Politik der Maschine'. Situation in einer Hamburger UB-Station

(1993, 1998) die ‚Goldene Nica', den künstlerischen Hauptpreis der ‚ars electronica' in Linz erhalten, ist mit dem internationalen Medienkunstpreis des ZKM Karlsruhe (2000) und diversen anderen Preisen, z. B. dem Förderpreis des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg, dekoriert worden. KR+cF besteht, neben zahlreichen wechselnden Kooperations- und etlichen kontinuierlichen Theoriepartnern, im Kern aus drei Personen: Yvonne Wilhelm, Christian Hübler, Alexander Tuchacek. Die künstlerische und mediale Herkunft ist vielgliedrig: Graphik, visuelle Kommunikation, Performance-Kunst, Audiovisuelle Medien, Musik. Wesentliche Ausbildungs- und Förderungsstätten in der Biographie von KR+cF sind: das Städel-Institut für neue Medien in Frankfurt und

---

der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Stuttgart-Ostfildern 2000; außerdem die Primärzeugnisse, in Auswahl: Knowbotic Research, The Urban as Field of Action, in: V2_Organisation (Hrsg.), Technomorphica, Rotterdam 1979, S. 59–75; dies., 10_dencies – Questioning Urbanity, in: V2_Organisation (Hrsg.), The Art of the Accident, Rotterdam 1998, S. 186–206; Knowbotic Research, Maurizio Lazzarato u. a., 10_lavoro immateriale, in: Peter Weibel (Hrsg.), Offene Handlungsfelder – Open Practices, Köln 1999, S. 167–213.

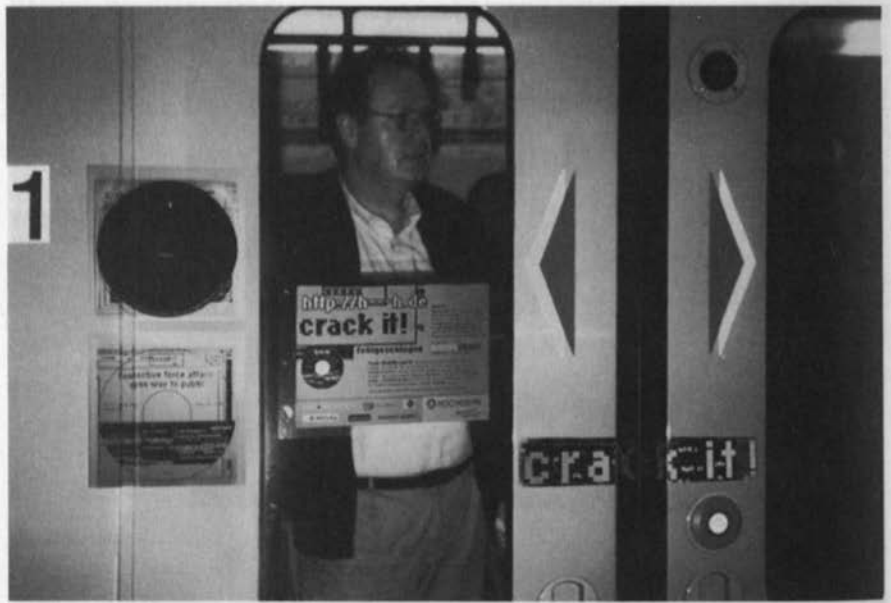


Knowbotic Research, xxxxx connective force attack – open way to public, Hamburg 2000. Auslage der CD-Rom am öffentlichen Ort oder, in der Sicht des Anthropologen Marc Augé, am Nicht-Ort des Transitorischen, der Passage. Die CD-Rom wurde für eine gewisse Zeit beim Kauf von Fahrkarten der Hamburger UB-Linien und über Auslagen an zwanzig Informationszentren der Hamburger U-Bahn unentgeldlich abgegeben

die Kunsthochschule für Medien in Köln. In Kooperation mit der Fächergruppe Kunst- und Medienwissenschaften der KHM Köln betrieben KR+cF ein eigenständiges Labor für mediale Strategien ‚mem_brane'. Beteiligung an Architektur-Wettbewerben, Arbeiten im Bereich der visuellen Kommunikation. Seit Herbst 1998 bestreiten KR+cF eine Professur an der neuen Medienabteilung der mittlerweile durch nominalistischen Entscheid sich Hochschule für Gestaltung in Zürich nennenden dortigen, wohlbekannten Ausbildungsstätte. Bemerkenswert daran ist auch, daß die Professur offiziell auf Namen und Identität der Künstlergruppe ausgeschrieben ist – ein Novum, wenn ich richtig sehe.

Die wesentlichen Projekte von KR+cF haben zum Titel: ‚Dialogue with the Knowbotic South' (1994 ff.), ‚Anonymous Muttering' (niederländisches Architektur-Institut Rotterdam 1996) und ‚10_dencies'. Letzteres ist ein Arbeitszyklus mit dem Fokus auf Urbanistik, der in drei Kontinenten und drei exemplarisch ausgewählten Städten eine wandelbare Matrix und ein Dispositiv mit ganz unterschiedlichen Akzentuierungen mit einer Vielzahl von interessierten und unterschiedlich politisierten Kreisen entwickelt. Begonnen 1997 in Tokyo (‚10_dencies Tokyo – questioning urbanity')[3], fortgesetzt 1998 in São Paulo (‚10_dencies São Paulo – connective interfacing'), 1999 mit dem Akzent auf

[3] Vgl. Knowbotic Research, 10_dencies – questioning urbanity, ARTLAB 7, Kat. Canon Art Lab Tokyo 1997.



Knowbotic Research, xxxxx connective force attack – open way to public, Hamburg 2000. Plakatieren/Montage in der U-Bahn – eine nicht-synthetische Mischung der Sphären von privat/öffentlich, der Oppositionen offiziell/inoffiziell und ordentlich/wild sowie der Codes von PR versus Subkulturen

‚lavoro immateriale' für die Biennale in Venedig (Austria-Pavillon, ‚10_lavoro immateriale – constructing public sphere') modifiziert, ist die Arbeit im Jahre 1999 im Ruhrgebiet (‚10_dencies Ruhrgebiet – translocal intervening')[4] zu einem vorläufigen Abschluß gekommen, die Typologie diverser Urbanität und politischer Partizipationsformen an urbanem Leben fallweise an digitalen Interventionsmöglichkeiten bezüglich Teilnahme, Selbstorganisation, planerischen Möglichkeiten der Stellungnahme von Bürgern spiegelnd. ‚xxxxx connective force attack – open way to public' wurde im Jahre 2000 in Hamburg für die zweite Etappe des Ausstellungszyklus ‚Außendienst' des Hamburger Kunstvereins in Kooperation mit dem Symposiums-Zyklus ‚Interface 5 – Politik der Maschine' im Auftrag der Hamburger Kulturbehörde als Netzprojekt und zugleich als urbane Aktion entwickelt und durchgeführt.

Konstruktiv entscheidend ist in allen Werken die Erarbeitung (Entwicklung, Anpassung, Modifikation) einer spezifisch für – in die Gesellschaft, in die Maschinen – interventionierendes Handeln eingerichteten Software, eines digitalen Werkzeugs also, das dynamisches, konnektives Handeln in einer hybriden

[4] Vgl. die Dokumentation im Ausstellungskatalog ‚connected cities. Kunstprozesse im urbanen Netz', Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1999, Ostfildern 1999, S. 144–153.



Knowbotic Research, xxxxx connective force attack - open way to public, Hamburg 2000.
Grafische Gestaltung, Typografie, lay-out der Aktion

Sphäre zwischen dem ‚Maschinischen' und dem Gesellschaftlichen erlaubt. So versucht die Serie von vier Projekten unter dem Titel ‚10_dencies' (wie erwähnt: Tokyo, São Paulo, Venedig, Ruhrgebiet) zwischen 1997 und 1999 neue Interventionsformen der Kunst in Wissenschaft, Stadtplanung und Gesellschaft. Es handelt sich um urbanistische wie telematische Projekte, die von einer unübersehbaren Vielfalt der Partizipation, anonymen, kollektiven Informations- und Erkenntnisumschichtungen ausgehen und zwischen den bekannten Regularien andere, neue, abweichende, unbekannte Handlungsformen initiieren. Nicht das Kunstwerk als Objekt ist hier das Ziel, sondern die Intensivierung von Überlagerungen und Umschichtungen durch künstlerische Praktiken, die mit poetischen Mitteln eine Politik der Welterzeugung erlauben, die in sich radikal und gesellschaftspolitisch entschieden ist, ohne ihre Radikalität aus einer moralisch grundierten Ideologie zu beziehen. Vielmehr geht es um eine politische Auseinandersetzung mit den medial formatierten technologischen Zwängen, die eine standardisierte Weltsynchron-Signalaustausch-Gesellschaft erst möglich macht. Eine der wesentlichen politischen Maximen einer poetischen, künstlerischen Praktik durch Medien ist aus der Sicht von Knowbotic Research diejenige, es sei von entscheidender Bedeutung, daß man sich für die Schwächen von Schnittstellen und die potentiellen Kräfte, die sie enthalten,

sensibilisiere. Eines der wesentlichen Ziele bestehe darin, diese Schwächen zu erkennen und sie in tendenzielle Kräfte zu verwandeln, die früher oder später wirksam werden könnten.

Knowbotic Research problematisiert mit der Arbeit ‚xxxxx connective force attack – open way to public' – unter der aus verständlichen Gründen nicht eben dezenten Devise ‚crack it!' – das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit am Beispiel der Verschlüsselung von Informationen.[5] Der Computer, der als Medium Echtzeit-Kommunikation zwischen verschiedenen Nutzern erlaubt, vermag in keiner Weise die Privatheit solcher Dialoge und Polyloge zu garantieren. Ganz im Gegenteil erscheint ‚Privatheit', zumal wenn dieser Anspruch von oder für öffentlichkeitsrelevant gehaltene Unternehmungen gebraucht wird, als Herausforderung, diese Verschlüsselungen aufzubrechen und ihrer Privatheit zu ‚berauben' (privare bedeutet im lateinischen Wortlaut ‚berauben'). Ursprünglich hat die Aktion vorgesehen, daß sich koordinierende Nutzer nicht nur in einen bestimmten geschützten Raum eindringen, sondern auch die durch diesen Raum/Server codierten und gesteuerten TV-Monitore auf den Hamburger UB-Stationen und in den U-Bahn-Zügen programmatisch verändern können. Ausgangspunkt des Projektes war ursprünglich folgendes: Internetbenutzer werden über frei verteilte Software angeregt, sich mit vereinten Kräften im Zusammenschluß mit anderen Internetbenutzern mittels einer spezifischen Software Zugang zu einem Hamburger Internetserver und, in dessen Verlängerung, zum Hamburger Stadtinformationssystem ‚Infoscreen' zu verschaffen. Die von den Teilnehmern eingeschleusten Informationen sollten dreimal täglich über Funk und ISDN-Netzwerke unzensiert auf rund tausend Infoscreens/Monitoren in allen Hamburger U-Bahn-Zügen eingespeist werden. Immerhin wären davon als Publikum 800 000 Menschen betroffen. Die kooperative Gruppe der konnektiven Digital-Interventionisten verwandelte sich dabei gleichzeitig unter der Hand aus einer dispersen anonymen, massenmedial vermittelten Menge in eine konspirative Gemeinschaft, also einen abgeschlossenen, mit eingrenzbaren Interessen ausgestatteten, konkret formierten Gruppenzusammenhang, eine nahezu programmatische Interessengemeinschaft, charakterisiert durch den Nukleus einer programmatischen Parteilichkeit.

Diese freibeuterische Idee einer autonomen Programm- und Sendungs-Veränderung durch spontan koordinierte Unbefugte ist dann allerdings in einer zweiten Phase von der juristischen Abteilung der das Hamburger Stadtinformationssystem betreibenden Firma ‚Infoscreen' gestoppt worden. Immerhin illustriert die Ausgangsidee, worum es eigentlich gehen sollte oder gegangen

---

[5] Vgl. dazu Giaco Schiesser, Konnektivität, Heterogenität und Verzerrungen – künstlerische Produktivkräfte für unsere Zeit. Das Projekt <xxxxx connective force attack: open way to public> von Knowbotic Research +cf (KRcF), in: Achim Könneke und Stephan Schmidt-Wulffen im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg (Hrsg.), AUSSENDIENST – Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs, Freiburg 2002, S. 233–237.



Knowbotic Research, xxxxx connective force attack – open way to public, Hamburg 2000. ‚crackit!'-Schriftzug

wäre. Geblieben ist davon eine Variante auf der unveränderten Basis der gleichbleibenden Form des konnektiven Handelns. Auch für die veränderte Realisierung galt: Die Teilnehmer am interaktiven Projekt organisieren sich in einem eigens eingerichteten digitalen Raum und versuchen, als koordinierte Kraft, bestimmte Codes zu knacken und sich Zugang zu einem Internetserver zu verschaffen. Die der Zeitschrift ‚PC Online' beigelegte oder frei an den Infostellen der Hamburger U-Bahn erhältlichen CD-Roms bietet den Nutzern (Computer, Internet) Ver- und Entschlüsselungssoftware, zum Schützen wie auch zum Aufbrechen der Daten, digitale Werkzeuge und Hintergrundinformationen. So ausgerüstet kann das Publikum zum aktiven Teilnehmer an ‚xxxxx connective force attack – open way to public' werden. Die konzertierte Aktion möglichst vieler Mitspieler – was freie Selbstorganisation und konnektives Bewußtsein voraussetzt – ist der Kern des Projekts. Ziel der Koordination war es, in ein Informationsmedium einzudringen, einen eigens für diesen Zweck eingerichteten, paßwortgeschützten Intranet-Raum mit einem neuen Paßwort zu versehen und mit eigenen Inhalten so lange zu besetzen, bis das neue Paßwort wiederum von andern Gruppen geknackt und die bisherigen Inhalte gelöscht, überschrieben oder kommentiert und transformiert sein würden. Die Devise ‚Crack it!' macht klar, daß es darum geht, in das durch seltsam unvernünftige und besondere Interessen geschützte, regulierte und damit zugleich verzerrte und unterdrückte Informationsmedium einzudringen und den darin vermittelten öffentlichen Raum mit eigenen Inhalten zu besetzen. Die Qualität der Kooperation ist hoch, ebenso die Anforderung. Das Projekt macht aber auch klar, daß es um die Kunstbehauptung in keiner Weise geht, sondern um den sozialen, politischen und medialen Aspekt: Kampf um Kontrollbedingungen entwickelter Medien, wodurch die Kontrollbedingungen über-



Knowbotic Research, xxxxx connective force attack – open way to public, Hamburg 2000. Umschlag des Magazins ‚PC Online' (Auflage: 60 000, Ausgabe vom Oktober 2000), dem die CD-Rom der Aktion beigegeben war

haupt erst wahrnehmbar und einer breiteren Öffentlichkeit vermittelt werden können. Wie schon bei den urbanistischen Projekten im Zyklus der ‚10_dencies' geht es hier um etwas, das wohl programmatisch und für die Arbeit von Knowbotic Research überhaupt charakteristisch ist: Produktivität, definiert als exklusive und insistente Schaffung von Diskontinuitäten und Spaltungen.

Bereits in der ersten bedeutenden, in Etappen entwickelten Arbeit ‚DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South' waren Motive leitend, die in den späteren Projekten von KR+cF sich als bestimmend und weit verzweigt erwiesen: Die Verbindung zwischen realem und virtuellem Raum; die Einrichtung eines künstlerischen Prozesses im Bereich der Massenkommunikation als Performativität/Handeln auf Zeit; das Eindringen in Zwischenzustände des ‚Maschinischen', der digitalen Maschinenverbände zur Steuerung gewöhnlich normierter, formierter, ‚formatierter', kurzum: gelenkter und geregelter Kommunikation; die Auseinandersetzung mit den politischen Bedingungen und Implikationen von Codes; die Frage an die Konnektivität der eingreifenden Handlungen im Verbund von Menschen und Maschinen; die Problematisierung des herkömmlichen künstlerischen Subjekts; die Verfransung und Hybridisierung der Künste (und ihrer älteren Sparten: Klang, Bild, Raum, Environment etc.); die Einrichtung neuer, provisorischer Schnittstellen zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik. Und nicht zuletzt das Referenzproblem der Objekt- und Metasprachen als epistemologische und wissenschaftstheoretische Herausforderung an die Begründung von Aussagen im Rahmen des Anspruchs einer Theorie, abschließendes, umfassendes System sein zu können.

Im nächsten Kapitel wird diesen und weiteren Aspekten und Fragestellungen anhand von ‚DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South' ausführlich nachgegangen. Als Überleitung der aktuellen zu dieser früheren Arbeit, zugleich als Hinleitung zum monographischen Hauptkapitel der vorliegenden Abhandlung, seien vorab einige Grundzüge von ‚DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South' paraphrasiert, die im ausgeführten Zusammenhang später nochmals beschrieben werden.

‚DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South' wurde im Kern 1994 als Diplomarbeit an der Kunsthochschule für Medien Köln durch Yvonne Wilhelm – schon damals Teil der Gruppe ‚Knowbotic Research' – entwickelt. Sie ist originär beschrieben als ‚Installation mit Kältemaschinen, Lichtfeldern und wissenschaftlichen Simulationen'. Mittels Datenbrille und Datenhandschuh kann man durch die Installation und den Präsentationsraum navigieren. Die Aufmerksamkeit des Akteurs wie die von Betrachtern – eine temporäre Einheit des internen wie des externen Beobachters ermöglichend – richtet sich auf die ‚Knowbots'. ‚Knowbots' sind visuell-plastisch ausgebildete Begriffsfelder. Sie steuern autonom den Zugang zum Internet sowie die Datenprozesse im virtuellen Raum, aber auch die Klangwolken in den verschiedenen Segmenten des realen Raumes. Sichtbar und hörbar wird auf der Projektionsfläche die Turbulenz der erzeugten Klang-Begriffs-Felder, die in Relation zur Kälte-, Licht- und Tonsimulation der verschiedenen Raumteile stehen, die ihrerseits auf die



Knowbotic Research, xxxxx connective force attack – open way to public, Hamburg 2000.
Ursprünglicher Entwurf eines Ankündigungsplakates

transformierten Meßdaten aus der Antarktis reagieren, welche durch das Alfred-Wegener-Institut in Bremerhaven geliefert und von der internationalen Antarktis-Forschergemeinschaft benutzt werden. Diese Daten befinden sich in unaufhörlicher Transformation. Stetig werden, nach nicht exakt nachvollziehbaren Kriterien, Aussagen kreiert, die alle auf die Antarktis und die wissenschaftliche Beschreibung/Auswertung von Meßdaten rekurrieren.

Die poetische Kreation einer durch Aufmerksamkeit im realen Raum gegenüber dem digitalen Environment selektiv und willkürlich (aleatorisch) geprägten Semantik dieser Aussagen suggeriert, daß aus jeder Perspektive einer solcherweise durch Computer erzeugten Wirklichkeit Aussagen als gleichwertig zu betrachten sind. Behauptet wird also ein graduell möglicher Übergang zwischen den nicht fest, starr oder bleibend getrennten Feldern der Künste und Naturwissenschaften. Basis dafür ist nicht nur eine computergestützte Wissenschaft, sondern eine computerbasierte Natur. Alle Aussagen, die über die Natur der Antarktis zu treffen sind, werden von Interpreten dieser Daten, also aus der externen Position der Beobachtung der Beobachtung heraus getroffen.

Zur Ausrichtung und Grundlage von DWTKS ist folgendes zu bemerken: Die aufgezeichneten Meßwertreihen aus der Antarktis codieren Naturzustände in Gestalt von digitalen Datenketten. Die Meßinstrumente zerteilen das Naturganze in verarbeitbare Informationseinheiten. Die Wahrnehmungen sind spezialisiert und richten sich auf isolierte Phänomene. Antarktis als Natur wird zu einer fraktalisierten Referenznatur auf Grund der ihr zuschreibbaren und je zugeschriebenen Erkenntnisse. Die Natur wird in elektronische Datenbanken exterritorialisiert. Wenn die Datensätze im Netz zugänglich sind, verwandelt sich die Referenznatur zusätzlich in eine telepräsent gehaltene wissenschaftliche Erzählung. Solche Natur wird interpretiert, rekonstruiert und simuliert zugleich. Die Naturgesetze sind auf ausreichender Datenbasis in Simulationsreihen adäquat berücksichtigt. Es bedarf keiner Beobachtung mehr, die im übrigen direkt auch nicht mehr möglich ist. Innerhalb dieser Simulation wird Natur von einem Gegenstandsbereich zu einem Konzept. Yvonne Wilhelm erläutert, was unter ‚Computer Aided Nature' (CAN) weiter zu verstehen ist: „Der aktuelle naturwissenschaftliche Dialog wird zunehmend mit dieser rekonstruierten Form von Natur geführt. Antworten liefert nicht mehr die Referenznatur über das Experiment, sondern das Medium – der Rechner. Der Dialog wird gleichzeitig popularisiert in dem Sinne, dass das Computer-top, die exterritorialisierte Natur in all ihren Speicherformen (Datenreihen, -sätzen, Modellierungen, Simulationen) über öffentliche Datennetze allgemein zugänglich wird. Der Kreis der Dialogteilnehmer erweitert sich. Die rekonstruierte Natur entbindet sich von ihrem Technisierungsprozeß. Sie emanzipiert sich, löst sich von ihrer Referenz und wird als Computer Aided Nature (CAN) zum eigenständigen Dialogpartner."[6]

[6] Yvonne Wilhelm, DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South, in: Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate, hrsg. von Hans Ulrich Reck/Nils Röller/Siegfried Zielinski, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1999, S. 223.

6 Handlung und Bedeutung. Ausgehend vom Beispiel: Knowbotic Research, Dialogue with the Knowbotic South

„Die jetzt *vernichteten* Philosophien und Theologien wirken aber noch immer fort in den Wissenschaften: auch wenn die Wurzeln abgestorben sind, ist hier in den Zweigen noch eine Zeitlang Leben. Das *Historische* ist besonders als Gegenkraft gegen den theologischen Mythus, aber auch gegen die Philosophie so breit entwikkelt: das *absolute Erkennen* feiert hier und in den mathematischen Naturwissenschaften seine Saturnalien, das Geringste, was hier wirklich *ausgemacht* werden kann, gilt höher als alle metaphysischen Ideen. Der Grad der *Sicherheit* bestimmt hier den Werth, nicht der Grad der *Unentbehrlichkeit* für den Menschen. Es ist der alte Kampf von *Glauben* und *Wissen*.
Es sind dies barbarische Einseitigkeiten.
Jetzt kann die Philosophie nur noch das *Relative* aller Erkenntniss betonen und das *Anthropomorphische*, so wie die überall herrschende Kraft der *Illusion*."

Friedrich Nietzsche[7]

„Die erfinderische Kraft, welche Kategorien erdichtet hat, arbeitete im Dienst des Bedürfnisses, nämlich von Sicherheit, von schneller Verständlichkeit auf Grund von Zeichen und Klängen, von Abkürzungsmitteln: – es handelt sich nicht um metaphyische Wahrheiten, bei „Substanz" „Subjekt" „Objekt" „Sein" „Werden". – Die Mächtigen sind es, welche die Namen der Dinge zum Gesetz gemacht haben: und unter den Mächtigen sind es die größten Abstraktions-Künstler, die die Kategorien geschaffen haben."

Friedrich Nietzsche[8]

---

[7] Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1869–1874, Kritische Studienausgabe (KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München und Berlin/New York, 2. durchges. Aufl. 1988, Bd. 7, S. 429.

[8] Ders., Nachgelassene Fragmente 1885–1887, in: KSA, ebd., Bd. 12, S. 237.

6.1 Verfeinerung und Ausbau der medientheoretischen Erörterung von ‚Medium'

Der generell definierte Mediengebrauch – Medium der Medien: ihre weitflächige Definiertheit, Effektor von Weltsynchrongesellschaft, Agent international durchgesetzter Standardisierung und Zivilisierung – kann als Rückkoppelung der Technologie an Fragestellungen der Künste differenziert werden. Das vollzieht sich nicht nur kategorial, sondern in erster Linie anhand von künstlerischen Modellen. Worum geht es Künstlern, wenn sie Medien auf eine bestimmte Weise nutzen und für Vorhaben Situationen, Versuchsanordnungen, einrichten? Wieweit ergeben sich Rückbezüge auf traditionelle Kunst? In welcher Weise ist das wichtig, beabsichtigt, unerwünscht oder einfach unvermeidlich, aber insignifikant? Wieweit kann eine Kunst sich direkt an den Schnittstellen der Technologien abarbeiten, entwickeln und ausformen? Inwiefern bedarf es dazu eines Rekurses auf die Apparate der Kunstgeschichte, die Historiographie, die Musealisierungen, ein bestimmes Set an Methoden, einen Diskurs der Thematisierung, einen bestimmten kognitiven ‚Stil'? Wie verändern Praktiken der Künste durch Medien die Technologien, mindestens den Umgang mit diesen? Ist der Aspekt der Kunst definitorisch vorgeordnet, von den Modulen des Versuchs, den Resultaten seiner Durchführung abhängig, oder reduziert sich die Praxis ‚Medienkunst' an der Stelle der ‚Kunst durch Medien' auf die Erzeugung von Produkten und Oberflächen, über deren Kunststatus doch weiterhin der institutionelle Diskurs und die soziale Definition des Ortes von Kunst bestimmen und in letzter Instanz entscheiden, auch wenn solches gerade nicht den Intentionen der Künstler entspricht? Es ist also, vor dem Hintergrund der sensibilisierten Problemzonen, anhand von künstlerischen Handlungen und Experimenten zu erörtern, was das Neue der Medien und der Künste im Zeitalter digitaler Kommunikationstechnologien und Steuerungslogistiken sein kann.

Ein ‚Medium' ist immer eine Art technisches Instrument zum Zwecke der Kommunikation in sozialer Hinsicht, der Registrierung von Informationen in individueller Hinsicht. Im Falle der Kunst ist es mit Vorteil als Artikulation einer Schnittstelle zwischen Herstellung und Wahrnehmung von Kunstwerken zu begreifen. Das hat den Vorteil, den Prozeß der Kunst nicht als Wahl einer Materialität zur Zeichenübertragung durch einen Produzenten oder als Vorhandensein eines Zeichensystems für von außen aktivierbare Betrachtungen anzusehen, sondern als ein Dispositiv, das sich inmitten der wirklichen Wechselbeziehungen bewegt. Kunst als Medientheorie und eine Medientheorie der bildenden Künste haben dann einen einheitlichen und gemeinsamen Gegenstand, nämlich das Feld der Explikationen von all dem, was eine Schnittstelle bildet, sei das ein Bild, eine Skulptur, eine Installation, ein Konzept, ein Text, eine Handlungsfolge. Was auch immer die Formulierungsweise der Schnittstelle ist, sie bildet die Mediosphäre dieser Austauschbewegungen. Der Begriff des Dispositivs, der das Ensemble der aktiven Praktiken beschreibt, hat den Vor-

teil, die möglichen Äußerungen nicht zu begrenzen, sie vor allem nicht einer einzigen Position in den Zeichenprozeduren, z. B. der Position des schaffenden Künstlers, vorzubehalten. Er lenkt den Blick von vornherein auf die strukturellen Möglichkeiten der Praktiken, die sich in Dispositionen/Anlagen, Performanzen/artikulierten Umsetzungen und Pragmatiken/angeeigneten Darstellungen strukturierter Aussagen, äußern. Damit entgeht man dem zunächst doch immer eindimensional und uni-vektoriell angelegten, nur in einer Richtung funktionierenden Schema der interpretativen Deutung eines vorgegebenen Kunstwerks, das die Linien seiner Aneignung durch die Intentionen des Produzenten festschreibt.

Die Erörterung der definitorischen Probleme von ‚Medienkunst' im letzten Kapitel, die natürlich immer auch Probleme der Sachverhalte sind und nicht nur nominelle Festlegungen, hat gezeigt, daß sich unterschiedliche Gebrauchsebenen und Modelle mischen, die analytisch nicht angemessen unterschieden worden sind. Natürlich verbinden sich hier empirisch die Elemente zu einer Summe, die eben nur analytisch getrennt werden kann im Bewußtsein, daß dazu eine künstliche Verfahrensweise angewandt wird. Wir haben aber gesehen, daß die Propagierung von ‚Medienkunst' und ‚Netzkunst' gerade umgekehrt, wenn auch nicht explizit, argumentiert, in der Meinung, daß ein neu verbundenes Feld synthetisierter Elemente per se einen Begriff abgibt, der gar nicht analytisch geklärt werden muß, sondern auf der Woge der Techno-Emphase mitschwimmt und seine Evidenz gerade durch seine Ungenauigkeit entfaltet. Es soll hier gewiß nicht für eine gewaltsam gewonnene Genauigkeit der Phänomene plädiert werden. Aber es gibt analytische Möglichkeiten, Phänomene zu sortieren, die Ambivalenz und Ungenauigkeit empirisch beinhalten, ohne daß die Heterogenität der Phänomene durch die Diffusität eines überformenden, nichtssagenden Begriffs geschützt werden muß. Seit Hegel ist einsichtig, daß in einer reflexiven Hinsicht das Konkrete nur das sein kann, was durch Verbindung von Abstraktionen einen begrifflichen Reichtum gewinnt, wohingegen das landläufig beanspruchte ‚Konkrete' ein Vereinzeltes ist, das zwar stofflich evident zu sein scheint, aber keinerlei wirkliche Bestimmung seiner selbst in sich enthält, wofür es eben auf Bezugnahmen, Verknüpfung von Abstraktionen und Empirie angewiesen ist.

Im Hinblick auf die Instrumente sozialer Kommunikation, welche Unterabteilungen der Medio-Sphäre der Geräte und Apparate bilden, sind die Gebrauchsformen ebenso differenziert wie die Zeichenketten, Codes, Rhetoriken und die Materialität der Gerätschaften, welche die Kommunikation technisch ermöglichen. Fernsehen, Telefon, Buch und Piktogramme unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich ihres Status als Zeichenproduzenten oder der sie nutzenden Kontexte, sondern auch in bezug auf die Materialität der Kommunikation, das heißt die bedingenden Strukturen, welche die Performanzen, die Artikulationen und Gebrauchsmöglichkeiten determinieren. Natürlich rechnen trivialerweise ‚Bilder' zu einem anderen Medium als ‚Brief' oder ‚Fernsehen'. Obwohl sie auch in diesen beiden Medien in irgendeiner Weise vorkommen,

erschöpfen sie sich weder darin noch in irgendeiner denkbaren, variablen Materialisierung, weder in der Logik eines Mediums noch in einer klaren Hierarchie von Zeichenketten. Wenn eine bestimmte Weise, wie Bilder erzeugt und zu Wahrnehmungen konfiguriert werden, als ‚Medium' begriffen werden kann, dann liegt dieser Medienbegriff auf einer anderen Ebene. Er ermöglicht die Beschreibung von Sachverhalten, die sowohl apparativ moduliert wie im neuronalen Cortex prozessiert werden, ohne daß ‚Bilder' eine privilegierte Referenz auf Kunst haben müssen.

‚Kunst' ist ein Medium, das ohne die sprachlichen Artikulationen einer jeweiligen Differenz der Vergegenständlichungen, die Unterscheidung von ‚Werken' nicht hinreichend verstanden werden kann. Es gehört zu ihr wesentlich eine rhetorische Modellierung, eine spezifische Mediosphäre, für die Bilder zwar einen historischen Index abgeben, aber keine ontologische Exklusivität verkörpern. Die Werke bilden singuläre Ereignisse und sind doch zugleich Exempel. Solange sie zur ‚Kunst' rechnen, ist die Medialität des Visuellen eine Möglichkeit neben anderen, die ebenso generell beschrieben werden kann wie diejenigen übrigen Eigenheiten, die nicht nur zur Sphäre der Werke, sondern zum Gattungsbegriff der ‚Künste' gehören. Diese Doppelcodierung ist entscheidend und ermöglicht eine spezifische Unterscheidung der Kunst von den Sachverhalten, die im weiten Bereich einer ‚visuellen Präsenz von etwas' Bildmodellierungen enthalten, die keineswegs auf Kunst bezogen werden sollen, da aus der Tatsache, daß die meisten Bilder der Sphäre der visuellen Kommunikation angehören und nicht der ‚Kunst', ein Rückschluß auf eine ‚Eigentlichkeit' der ‚Bilder' nicht gezogen werden kann. Das Medium Bild ist also gerade nicht spezifisch für Kunst, sondern nur Ausdruckssphäre einer Codierung, deren Intentionalität auf Kunsthaftigkeit durch ein gesamtes Gebrauchssystem von Handlungen geprüft und charakterisiert wird, die als ‚künstlerisch' oder ‚spezifisch für Kunst' qualifiziert und etabliert sind, ihre explizit durch Kunst erwirkte mediale Leistung aber nicht im geläufigen Tatbestand des Bildlichen erschöpft sehen.

Eine grobe Unterscheidung von allgemeinen Medienbegriffen soll hier nur kursorisch vorgenommen und knapp beschrieben werden. Sie dient vorwiegend der Zentrierung auf die doch über weite Strecken bestimmende Intentionalität von Kunst. Diese erst ermöglicht Spezifikationen der Codes, mit denen eine Intentionalität oder ein ‚Wille zur Kunst' sich eine Rhetorik gibt und diese als Medio-Sphäre vergegenständlicht und gar denjenigen Apparaten aufzunötigen beabsichtigt, die in ihrer Materialität weder mit ihr irgend etwas zu schaffen haben, noch zu ihrer Realisierung eingerichtet worden sind, vielmehr gegenüber der Kunst ihre Logistiken in gedankenloser Weise als Automatismen zur Bewältigung ganz anderer Probleme verfolgen. Das ist, nur ein wenig anders gewendet, der wesentliche Kern des medientheoretischen Materialismus von Friedrich A. Kittler und besonders zahlreicher seiner – selbstberufenen – Jünger. Bloß: Was folgt für die Kunst aus der Tatsache, daß die logistischen Apparate, die unser Symbolisches bestimmen, ursprünglich nicht nur vorran-

gig, sondern ausschließlich für militärische Zwecke entwickelt worden sein mögen, gewiß jedoch in keiner Weise für so etwas wie Kunst? Man kann, um das Argument in seiner kritischen Schroffheit sich zu verdeutlichen, auf Nuancierungen und Modifikationen verzichten. Der stetig bei Kittler erfolgende oder mindestens implizit deutliche Verweis darauf, daß doch ‚eigentlich' Kunst nicht mehr möglich oder sinnvoll ist, da jede symbolische Deutung auf den harten Kern, den ‚Klartext' oder ‚state of the art' im Sinne der Logistik von Rechnen, Speichern und Übertragen zu reduzieren sei – man wird ihn gewiß als befreienden Einwand gegen alle Versuche zur Beschönigung sozialer Kommunikation begrüßen, der klarstellt, daß Medien nicht zur Verbesserung des zwischenmenschlichen Zusammenlebens entwickelt worden sind, sondern, wie übrigens Kunst über lange Zeit generell, in einer, dezent ausgedrückt, intimen Nähe zu den Zentren der Macht und Machtpolitik.

Da nun Kunst ihrerseits in gar keiner Weise mit sozialpsychologischen Bemühungen um die Harmonisierung der gesellschaftlichen Normalität verwechselt werden darf und zu ihrer Intention Kommunikation nicht in erster Linie oder unbedingt gehört, sondern nur soweit, als damit überhaupt eine Penetration des Öffentlichen möglich wird, kann Kunst ihrerseits nicht an der Originarität der Werkzeugerfindung gemessen werden – es sei denn, man löse sie in der etymologischen Reduktion auf altgriechische *techné* und produzierend-vermittelnde Fertigkeiten im Hinblick auf allerlei Künste auf. Kunst ist nicht an der Genealogie der von ihr verwendeten Materialien und Mediatisierungen zur Artikulation ihrer Aussagen zu messen. Ihr ist mit keiner Reduktion von Geltung auf Genesis beizukommen. Sie inkorporiert ein methodisches Verfahren, das für Funktionsanalysen tauglicher sein dürfte als die Ursprungsgeschichte, deren Rückverweise schnell zum Mythologischen tendieren. Zu behaupten, der genealogisch primäre Prätext des Militarismus als Signatur aller Medien sei der eigentliche Gehalt der Künste, ist sture Vermessenheit, getragen vom Wunsch, Geschichte jederzeit auf ihre Ursprünge zu reduzieren, um die Spuren eines Reinen und Unverfälschten gegen alle illegitimen Nutzungen und Eingriffe zu bewahren. Kunst ist gewiß immer eine illegitime Intervention, die nur in Ausnahmefällen auf dem Erkenntnisniveau der von ihr verwendeten Ausdrucksträger sich bewegt. Kunst ist – gemessen an solchen Standards – nicht selten ein reichlich dilettantisches Herumspielen oder -navigieren. Allerdings scheint es gegenüber ihren Erträgen, die ja nicht zufällig oft in der Vergegenständlichung von Selbstbeobachtungen und körperlichen Schematisierungen einen heimlichen Angelpunkt haben, ziemlich sekundär, daß sie sich Dilettantismus in dieser Weise vorwerfen lassen muß. Das hat natürlich eine Grenze bei Medien, deren Systemarchitektur für Nicht-Eingeweihte vollkommen undurchdringlich geworden ist und wegen deren rigider interner Programmierung, die zugleich eine externe Dominanz von Eliten jenseits der Kunst etabliert, Dilettantismus schiere Ohnmacht und lächerliche Wehklage wird.

Es gibt heute zunehmend viele Künstler, die mit spezifisch ‚abweichenden' Fragestellungen in die Systemarchitekturen eindringen und dekonstruktivi-

stisch mit eigenen Progammierungen operieren, auf die kein militaristisch Denkender je gekommen wäre. Man kann also leicht und ansatzweise spöttisch fragen, wenn ein Mediengebrauch sich von der Genealogie aus dem Militärischen entfernt: ‚So what?' Was besagt die Mahnung oder der Vorwurf oder der Rückverweis auf diese denn noch? Die Realität ist heute eine andere, unrein, kontaminös, hybrid, und auch das Militär kann nicht mehr alles in der Weise kontrollieren, wie es das gerne möchte. Auch wenn es sich dabei nur um eine Zwischenphase in der Geschichte handeln sollte und man sich deshalb keine großen Hoffnungen oder, je nachdem, Befürchtungen bezüglich der temporären Verunsicherungen machen muß. Man nimmt dennoch und deshalb mit Verwunderung Kittlers allerdings in letzter Zeit schwächer werdendes Insistieren auf dem logistischen Ursprungsklartext des Militärischen zur Kenntnis. Je schneller sich die Medien entwickeln, um so deutlicher büßt jener Rückverweisgestus auf den Ursprung seine kritische Evidenz ein und wird anekdotisch. Parallel dazu zeigt sich einem genauen Blick in die Schriften Kittlers, daß es eine besondere Art von Wahnsinn voraussetzt zu meinen, daß Medientheorie darin bestehen könne, nicht über die Medien zu sprechen, sondern die Medien selber sprechen zu lassen. Das *ist* ein Metaphorismus und *setzt* zahlreiche weitere Metaphorisierungen frei, die nicht weniger beliebig sind als irgendeine andere ohnmächtige Assoziation, die metaphorisch freigesetzt wird. Das geht bis in einen Zeichenbegriff hinein, der nur vom Anschreiben oder Aufschreiben, also von der Gleichförmigkeit der Zeichen als Indifferenz der Signifikanten im Hinblick auf ihre Bedeutungen und mentale Konzeptualisierungen geprägt ist. Gerade so lassen sich aber keine medial bestimmenden Vorstellungen entwikkeln.

Auch wenn man mit guten Gründen unter Medien Apparate und eine von Software ununterscheidbare Hardware, also eine Herrschaftsarchitektur versteht: Es gibt keine Medien, die ihren Gebrauch für abzählbare, determinierte und eindeutig bestimmte Kontexte vorbehalten und exklusiv durchsetzen können. Medienlogistiken sind kontextoffen und -variabel. Neue Nutzungen sind eben andere Nutzungen, aber nicht Maßverhältnisse eines Verrats oder einer Treue zu ihrem Ursprungsgeheimnis. Man wird den kritischen Medienmaterialismus jederzeit als skeptisches Prinzip einer Zivilisationstheorie gelten lassen mögen, die von der Herrschaft der Apparate ausgeht, um nicht der Unterstellung zu erliegen, daß Standards beliebig zur Disposition gestellt seien. Aber für die permanent verfeinerten Dispositive, das Ensemble der Praktiken und die Generierung neuer Handhabungen wäre Reduktion von Geltung auf Genesis nichts anderes als eine normative Meta-Regelung eines medialen Purismus, einfacher gesagt: autoritativ verhüllte Zensur, Apparaten unterschobene Willkür des Willens zur Macht. Die Vorliebe für die militaristische Bedeutungsimmunität und damit die Inkorporation der härtesten Anti-Hermeneutik erklärt die Faszination an den Signalübertragungsketten, die jedoch längst nicht mehr das univoke Paradigma der Computation oder Berechnung ausmachen. Es begründet sich aber nicht nur als ein stil- und aussagesicheres methodisches Prinzip,

sondern leitet sich ganz offenkundig her aus einer metaphorischen und deshalb aus seiner Sicht irrationalen Vorentscheidung. Dazu sind Alternativen denkbar und jederzeit gleichberechtigt. Das gilt besonders für die Kunst, die in bewußter Weise den Prozeß der Metaphorisierungen in extremis und für heterogene Zwecke und Vorhaben nutzt.

6.2 Medienbegriffe, eingeschränkt

Im wesentlichen reicht für unsere Darlegungen vor diesem skeptisch verstärkten Hintergrund die grobe Unterscheidung des sozial-kommunikativen vom physikalischen und technologischen Medienbegriff. Der soziale oder kommunikative Medienbegriff untersucht Zeichenketten im Hinblick auf ihren Nutzen als Instrumente, das heißt, es geht um die instrumentelle Verschiedenheit der Funktionen und die Differenz der Funktionen, die sich aus den unterschiedlichen Instrumenten ergibt, die man als Organisation von Mitteln im Hinblick auf Zwecke beschreiben kann und die demnach sowohl die apparative als auch die semiotische und die rhetorische Seite der Zeichenerzeugung und -zirkulation betreffen.[9] Davon zu unterscheiden ist ein physikalischer Medienbegriff, der Trägersubstanzen physikalischer Prozesse beschreibt, also beispielsweise Luft als Medium akustisch vernehmbarer Schallwellen. Diese Unterscheidung wird bei der ‚Medienkunst' nicht ausreichend genau getroffen. Da Kunst eine Intentionalität auszeichnet, die, wenn nicht als Kommunikation, dann doch als Präsentation von Gestaltungsabsichten in öffentlichen Räumen beschrieben werden kann, dominiert natürlich eine spezifische Rhetorik der Zwecksetzungen.

Zugleich öffnet man die Definitionskriterien aber gerade gegenüber physikalischen Eigenheiten, welche jeweils neue Technologien auszeichnen. ‚Me-

[9] Diese Unterscheidungen sind in allen einschlägigen semiotischen Lexika hinreichend erklärt; vgl. z. B. auch den lexikalischen Anhang in: Martin Krampen/Klaus Oehler/Roland Posner/Thure von Uexküll, Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik, Berlin 1981; vgl. auch: Roland Posner, Mitteilungen an die ferne Zukunft. Hintergrund, Anlaß, Problemstellung und Resultate einer Umfrage, in: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 195–228, hier S. 210 ff.; vgl. außerdem zum Kontext: ders., Zur Systematik der Beschreibung verbaler und nonverbaler Kommunikation. Semiotik als Propädeutik der Medienanalyse, in: Hans-Georg Bosshardt (Hrsg.), Perspektiven auf Sprache, Berlin 1986, S. 267 ff.; ders., Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hrsg.), Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt a. M. 1989; ders., Semiotics vs. Anthropology. Alternatives in the Explication of Culture, in: Semiotica 68, 1988; außerdem: Thomas A. Sebeok, Die Büchse der Pandora und ihre Sicherung: Ein Relaissystem in der Obhut einer Atompriesterschaft, in: ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik Band 6/1984/Heft 3, Tübingen 1984, S. 229–252, hier bes. S. 232 ff.

dienkunst' wird – gemäß der oben bereits dargestellten Verkürzung und Mißverständlichkeit dieser Begrifflichkeit – in undurchschaubarer Weise also mindestens durch zwei verschiedene Medienbegriffe charakterisiert. Ob das elektronische Gerät, die Koppelung des auditiven mit dem visuellen Kanal gemeint ist oder die Einwirkung des Akustischen und Optischen auf ein Sinnesorgan, bleibt in der pauschalen Verwendung von ‚Medienkunst' unklar. Gewiß ist ein Hang zum technologischen Medienbegriff dominant, weil sich an ihn neue Erlebniserwartungen knüpfen lassen. Und natürlich ist auch der bereits erwähnte Medienbegriff zur Kennzeichnung einer medialen Eigenheit geeignet, gemäß dem Bezug auf eine unsichtbare Sphäre, eine jenseitige Welt, kurzum: etwas Abwesendes genommen wird. Auch das spielt für die Kunst eine große Rolle, geht es, trotz oder hinter oder wegen oder jenseits der technologischen Innovation, der apparativen Programmierung oder Einkleidung künstlerischer Aussagen um Bedeutungen, um ‚Sinnbehauptungen', die nach dem Schema der Denotation des Nicht-Bezeichenbaren oder der Referenz auf Nicht-Referentielles erfolgen. In weiterer Verfolgung einer kunstspezifischen Medialität wird der sozial-kommunikative mit dem technologischen und einem referentiell-rhetorischen Medienbegriff gekoppelt und dieser Synkretismus als das für Kunst Spezifische präsentiert. Das macht nachvollziehbaren Sinn, wenn auch meistens auf eine Beschreibung der einzelnen Komponenten verzichtet wird. Geht man den Dominanzverhältnissen nach, dann stellt sich heraus, daß es in keiner Weise die mediale Technologie ist, die den Geltungsbereich einer Medio-Sphäre exklusiv kennzeichnet, und auch nur partiell eine Zwecksetzung, die in der scheinbar paradoxen Figur einer Funktion des Funktionslosen ebenfalls nicht strikte auf Kunst beschränkt werden kann.

Man gelangt unschwer zur Einsicht, daß es eine bestimmte Rhetorik, also eine Koppelung der Formalisierung von Zeichen mit der Intentionalität der Aussage und Spezifität der Referenzen ist, welche die Kunst entscheidend charakterisiert. Es ist diese rhetorische Medio-Sphäre entscheidend, und die Beschreibung der anderen Komponenten der Medialität dient vor allem der Konkretisierung der Mittel, welche diese spezifische Qualität realisieren. Ich schlage deshalb vor, unter dem Medium der Kunst oder unter Kunst durch und als Medium zu verstehen die bewußte Installierung einer Schnittstelle, an der die Verfolgung der Zwecke durch die Verwendung dafür geeigneter Apparate oder Mittel als formale Leistung im Hinblick auf die dadurch möglichen Aussagen wahrnehmbar und reflektierbar wird. Das fordert keineswegs die Steigerung der Kunst zur Selbstreflexion der Medialitäten, was ein Kennzeichen oder geradezu Dogma moderner Kunst geworden ist. Aber es setzt doch fest, daß ein nur impliziter Gebrauch der Apparate hier reibungsfrei nicht zu haben ist. Was im Falle der Verfolgung von Zwecken sozial günstig ist, daß der Aufwand an Mitteln und Medialisierungen vollkommen im Mechanismus der Zweckoptimierung verschwindet, das ist in der Regel, wenn auch bei weitem nicht in allen Fällen, für die Kunst problematisch.

Die als Medialität der Künste installierte Schnittstelle ist nichts anderes als



Knowbotic Research, 10_dencies Tokyo – questioning urbanity, Tokyo 1997. Montage des virtuellen, realen und typographischen Raumes als Bild-Graphik, visuelle Vermittlung der bestimmenden Elemente

eine hochstufig (oder: anspruchsvoll) organisierte Form der Verknüpfung oder Koppelung von Hervorbringungen und Wahrnehmung künstlerischer Ereignisse. Dabei muß man den vitalistischen Beiklang von ‚Ereignis' zur Seite legen und sich darunter, abstrakter, ein Ensemble von Praktiken denken, die sich nicht in der Visualisierung von Referenzen, im Zeigen von Bezügen und in der Repräsentation von Aussagen erschöpfen, sondern die zum Beispiel auch das technologische Arrangement der Einrichtung der Schnittstelle selber nach zusätzlichen Gesichtspunkten untersuchen und zum Gegenstand experimentellen Handelns machen. Ein solcher Medienbegriff beinhaltet alle Möglichkeiten einer technologischen Differenzierung der Trägermaterie, schließt aber bestimmende Differenzen des Zeichengebrauchs ebensowenig aus wie eine selbstreflexive Rhetorik. Entscheidend ist, daß nicht eine ontologische Charakterisierung eines bestimmten Gebietes versucht, Kunst überhaupt nicht mehr territorial definiert wird, sondern prozessual gedacht. In tautologisch nicht unverdächtiger Manier sei definitorisch festgehalten: Kunst ist, was mittels bestimmter Praktiken sich auf bestimmte Weise an und in diesen Schnittstellen bewegt.

6.3 Kunst als dynamische Verkoppelung

Kunst – verstanden, wie vorrangig in unserem Zusammenhang, als Ensemble künstlerischer Praktiken, als Prozeß, nicht als erzeugtes Werk – ist stärker auf Handeln in der und mit der Zeit als auf Referentialität und topographische Signifikantenketten im Raum angelegt. Das Hervorbringen von Aussagen, die Artikulation von Poetiken sind ihrerseits Ausdrucksmöglichkeiten von Praktiken, die mittlerweile, gerade bezogen auf Massenkommunikationstechnologien und die damit verbundenen Probleme für eine aktuelle Kunst – Ortlosigkeit, Marginalität, Inkompetenz, die überwunden und durch neue Konturen einer Kunst auf dem Niveau der Architektur der determinierenden Maschinen abgelöst werden soll –, sich überhaupt nicht in der Suche nach Darstellung und stabilen, feststehenden Aussagen, Repräsentationen erschöpfen. Diese Praktiken beziehen sich auf Absichten, Vorstellungen, intuitiv auftauchende Vorhaben, Technologien, Apparaturen, Materialien, aber auch auf die Verknüpfung von Wahrnehmung mit den als Werk ermöglichten Perzepten – entscheidend ist immer dieses Mittlere aller verbundenen Interfaces, an denen etwas Gemachtes, zu Verfolgendes oder Herzustellendes auch rezipiert, angeeignet, benutzt, transformiert wird. Hier werden die in Poetiken mündenden Praxen der Künste zu Wahrnehmungen und Handlungen. Solches geschieht oft automatisch. Bei näherem Zusehen wird man aber feststellen, daß genau für die Thematik der Interfaces, das heißt die Herstellung einer möglicherweise vollständig anders strukturierten Welt[10], die Einsicht in die poetisch relevanten Mechanismen sowie die Konstruktionsprinzipien des Sich-in-der-Welt-zurecht-Findens unumgänglich ist. Eine Kunst, die ein spezifisches Ethos des Verstehens verfolgt, wird sich deshalb nicht mit der Hermetik der Oberflächen begnügen können, sondern in ihrer Bauweise auch die Operatoren der durch sie thematisierten Medialisierungen zugänglich machen. Jeweils erreichte Schematisierungen, die in der Kunst unter anderem gattungsspezifische Konventionalisierungen voraussetzen – die in der Malerei andere sind als im Film –, sind implizit identisch mit den Mechanismen, welche die Eigenheiten eines Mediums erfordern. Sie werden im Verlauf einer geschichtlichen Gewohnheit unvermeidlich implizit bis zum Punkt ihres funktionalen Verschwindens.

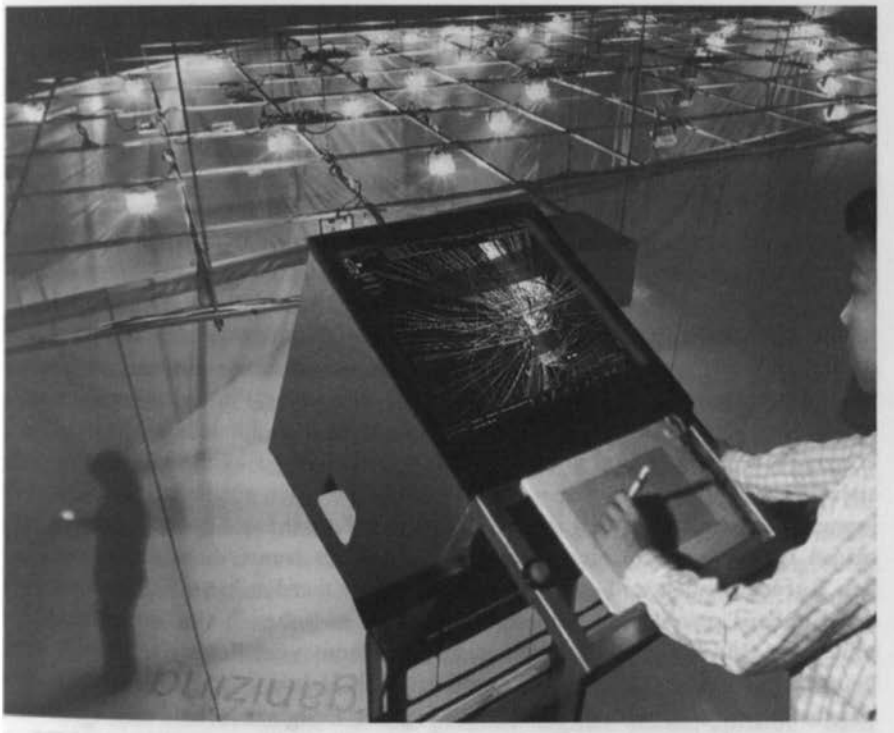
Mit der Etablierung und Durchsetzung einer bestimmten, exemplarischen und für ein Genre, eine Epoche, einen Stil dominierenden und maßgeblichen Bildform sind die Schematisierungen also ab einem bestimmten Zeitpunkt in lang andauernder Praxis eines rituellen Bildgebrauchs nur noch implizit vorhanden. Sie tauchen als aktiv und ausdrücklich geleistete Anpassungen an mediale Mechanismen gar nicht mehr auf. Das hat, wie alle Automatisierungen der Wahrnehmung, gute Gründe und eine evidente Berechtigung. Indem Kunst aber als Ausbildung von Interfaces und nicht als Zuordnung von Aus-

[10] Vgl. Otto E. Rössler, Das Flammenschwert, Bern 1997.

sagemöglichkeiten zu Materialitäten und Technologien der Herstellung von Gestaltqualitäten sich artikuliert, gerät sie ins Fließen. Eine die starren Denotatoren auflösende, fließende, sich in Praktiken differenzierende und prozessuale Kunst bewirkt nicht nur ein peripheres oder indifferentes Absehen von impliziten Funktionsweisen, sondern, ganz im Gegenteil, eine intensive Explikation der Bearbeitung und Aneignung von Mechanismen. Und zwar in actu, das heißt im Vollzug ihrer selbst. Eine Kunst, die sich als dynamische Verkoppelung der Praktiken und dispositionalen Möglichkeiten an der Schnittstelle ihrer Dispositionen mittels durch sie bestimmter Interfaces bewegt, wird in Zeiten einer noch nicht kanonisch festgelegten Architektur neuer Technologien zunächst in nichts anderem bestehen als in der stetigen Kritik der vorgegebenen Logistiken und Programmierungen. Das setzt gewiß eine Kompetenz voraus, die den Sektor Kunst bei weitem überschreitet. In der Regel werden zu solchen Zeitpunkten ‚heißer Medienbearbeitungen' neue Kooperationsformen entstehen, oder Künstler werden dispositionale Praktiken entwerfen, die von den Programmen und Anforderungen der Informatik und der Hardware-Architektur nicht mehr prinzipiell zu unterscheiden sind – was ja in der Kunstgeschichte der virtuellen Realitäten von der ‚Computerkunst' bis zum Cyberspace auch gelegentlich vorgekommen ist. Dieses explizite Bearbeiten von Mechanismen, die im Prozeß der Etablierung einer Kunstform, Konvention oder Gattung automatisiert und nicht mehr eigens beachtet werden, problematisiert von sich aus den Ort der Kunst. ‚Von sich aus' meint, daß es dazu keiner anderen Problematisierung von außen, keiner rhetorischen Kritik, keiner philosophischen Polemik über das ‚Ende der Kunst' bedarf. Eine Kunst, die sich als Selbstorganisation ihres Werkzeugkastens begreift und praktiziert, ist eine Kunst, die auf die bisherigen Koppelungen von Werk, Diskurs, Institution und Öffentlichkeit nicht mehr zählen kann.

Was für Aktionismus, Fluxus und Performance gilt, gilt in noch viel stärkerem Maße für eine ‚Kunst durch Medien' auf der Basis der digitalen elektronischen Steuerungsapparate oder der ‚Wissensorganisationsmaschine Computer', durch welche weniger Probleme der Speicherung und der Verarbeitung gelöst, als vielmehr neue Problematisierungen in bezug auf Kriterien, Hierarchisierung und Selektivität der Wissensverknüpfung vorgenommen werden. Gregory Ulmer[11] meint, daß für solche Medien eine Gleichwertigkeit zwischen Objektivität des Wissens und Subjektivität der Narration, also eine Einheit von Hermeneutik und biographischer Heuristik typisch sei. Das würde bedeuten, daß die Hervorbringung technologisch angepaßten medialen Wissens grundsätzlich eine künstlerische Leistung wird, da die Formen, welche Kunst zur Beschreibung dieses Wissens liefert, in ihrer Struktur nicht mehr von den Organisationsprinzipien allgemein akzeptierter Epistemologie zu unterscheiden seien.

[11] Gregory Ulmer, Fototheory. Grammatology in the Age of Video, New York/London 1992.



Knowbotic Research, 10_dencies Tokyo – questioning urbanity, Tokyo 1997. Analoge, gestische Steuerung der virtuell organisierten Steuerung bestimmter graphischer, visueller und auditiver Ereignisse im realen Raum. Aufsicht auf den realen Raum, erhöhte Ebene der Monitore und handlungsbezogenen Interfaces – konnektive Vermittlung der Ebenen, Räume und Positionen, Handlungsaspekt

Das ist natürlich, rein analytisch genommen, eine überzogene Wunschvorstellung, die mit einer angemessenen Beschreibung der normalen Vorgänge der Erkenntnisgewinnung in den Wissenschaften auf der Basis von Poppers Falsifikationstheorie, Hempel/Oppenheims operativem Schema zur Verifikation von Hypothesen und der Wissenschaftstheorie des kritischen Rationalismus insgesamt leicht widerlegt werden kann.[12]

[12] Vgl. Karl R. Popper, Logik der Forschung, Tübingen 1971; ders., Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf, Hamburg 1973; Hans Albert, Plädoyer für einen kritischen Rationalismus, München 1971; ders. (Hrsg.), Theorie und Realität. Ausgewählte Aufsätze zur Wissenschaftslehre der Sozialwissenschaften, Tübingen 1972, 2. Aufl.; kontroversiell ausgelegt: Theodor W. Adorno u. a., Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie, Neuwied und Berlin 1969; zur methodologischen Vertiefung: Albert Menne, Einführung in die Methodologie, Darmstadt 1984; zu Hempel/Oppenheims operativem Schema zur Verifikation von Hypothesen und der Wissenschaftstheorie des kritischen Rationalismus vgl. weiter: Franz von Kutschera,

Man mag dennoch geneigt sein sich vorzustellen, daß ein Zirkulationsmedium wie das www und, allgemeiner, die artifizielle Mediosphäre von VR gegenüber so vielfältig formulierten und undurchsichtigen Resultaten die Kunst wenigstens heuristisch und tentativ als ein ‚Als-ob' einer objektivierbaren Bewertung szientistischer Kognition gelten lassen, weil ohne die Einwirkungen phantasmatischer Energien Epistemologien nicht wirksam werden und VR genau diese phantasmatischen Einwirkungen garantiert. Gerade unter definitorischen Aspekten ist diesbezüglich daran zu erinnern, daß beispielsweise ‚land art', zusammen mit zahlreichen anderen transitorischen Kunstäußerungen als solche, in ihrem primären Gestus strikt unzugänglich bleibt und erst durch explizite Mediatisierung, Photographien, Texte, explikative Beschreibungen und dergleichen überhaupt als Kunst, für einen sekundären Gestus, rezipierbar wird. Das erschöpft sich nicht im Speicheraspekt der Photographie, sondern meint auch die Tatsache, daß ‚land art' dadurch entschieden und irreversibel konzeptualisiert wird und auf verschiedenen medialen Ebenen gleichzeitig existiert. Das Wundersame daran ist, daß gegenüber den mediatisierten Darstellungen die Imagination in ähnlicher Weise gereizt wird wie gegenüber dem primären Handlungsraum, der nicht unverstellt oder wenn, dann nur unter großen Aufwendungen und exklusiv mitbeobachtet werden kann.[13] Die Intensität des Erlebens macht aber keinen Unterschied zwischen Natur und Photographie. Die Bilder sind – nahezu ohne Ausnahme von Robert Smithson und Nancy Holt bis zu Richard Long und Hamish Fulton – stark genug, um den konstruktiven und binnenneuronalen Weg der Imagination auf sich selber zu lenken, gerade dadurch in der Natur und durch die Photographien und Filme gleicherweise die Aufnahme eines Geschehens von primärer Kraft und unvergleichlichem Rang bewirkend.

Wissenschaftstheorie. Grundzüge der allgemeinen Methodologie der empirischen Wissenschaften, 2 Bde., München 1972; Elisabeth Ströker, Einführung in die Wissenschaftstheorie, Darmstadt 1973; außerdem: Christian Stetter, Schrift und Sprache, Frankfurt a. M. 1997; Friedrich Stadler, Studien zum Wiener Kreis. Ursprung, Entwicklung und Wirkung des Logischen Empirismus im Kontext, Frankfurt a. M. 1997; P. M. S. Hacker, Wittgenstein im Kontext der analytischen Philosophie, Frankfurt a. M. 1997; Victor Kraft, Der Wiener Kreis. Der Ursprung des Neopositivismus, Wien 1950; Michael Dummett, Frege. Philosophy of Language, 1973; ders., The Interpretation of Frege's Philosophy, 1981; ders., Ursprünge der analytischen Philosophie, Frankfurt a. M. 1988; Wolfgang Stegmüller, Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung, Bd. 1, 6. Aufl. Stuttgart, Bd. 3, Stuttgart 1987; in derselben Richtung, aber mit ganz anderen Erkenntnisinteressen und Thesen argumentiert: Richard Rorty, Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie, Frankfurt a. M. 1981.

[13] Beispiel: Mit Michael Heizer durch die Mojave-Wüste bei 50° Celsius. Oder als Besucher von Walter de Marias ‚Lightning Fields', was das Durchstehen eines bürokratischen Rituals voraussetzt, das man mit Fug eher in der hierarchischen Kontrollgesellschaft als in der Kunst vermutet.

Der für Kunst relevante Medienbegriff hat immer mit explikativen Konzeptualisierungen, aber nicht unbedingt mit der Verstofflichung medialer Materialitäten in bedingender Weise zu tun. Gerry Schums Bemühungen um Installierung einer Fernsehgalerie mit televisuellen Dokumenten der ‚land art' waren 1969 ganz von diesem Medialisierungsgedanken und der richtigen intuitiven Vermutung geprägt, daß es nicht nur unvermeidlich, sondern auch gleichgültig ist, auf die Einheit von Raum und Zeit in der ‚land art'-Handlung zugunsten sekundärer Medialisierungen zu verzichten. Denn die visuellen Dokumente sind nicht nur Referenzen auf das Realgeschehen ‚land art', sondern eigenständige, mehr oder minder abstrakte Figurationen, die für das so vertiefte Konzept ‚land art' als ein eigentliches Interface gewirkt haben.

Daß es gerade solcher Interfaces für die künstlerische Arbeit im digitalen Bereich bedarf, wofür der Begriff ‚Interface' ja auch geschaffen worden ist, erscheint evident. Ein Zugriff auf technologische Medienmaterialitäten ist nicht möglich ohne Aufbau des Interfaces, das heißt einer Kontaktmaterie zu einem Betrachter, die zugleich ein Schnitt durch die Dispositive ist, in denen sich die Aktualzustände der angestrebten und verfolgten Experimente aufzeichnen lassen. Deshalb ist das digitale Interface eines, das durch die Verwendung eines spezifischen, des binären Codes, sowie durch Apparate – Tastaturen, Monitore, Speicher, Akkumulatoren, Adapter, Drucker etc. – und durch eine spezifische Verfaßtheit des Materials für die künstlerischen Vorhaben gekennzeichnet ist. Den für den letzten Punkt benutzten Begriff ‚Computer' nimmt man seit längerem stellvertretend für die gesamte digitale Medio-Sphäre.[14] Man meint eine bestimmte Logistik standardisierter Abarbeitung von 0-1-Zahlenketten in einer Architektur, die Programme und Dateien im selben Code speichert und eben deshalb den Namen des Erfinders dieser Technik, John von Neumann, erhalten hat. ‚Computer' ist aber auch zur Metapher für integrierte Netzwerke und all das geworden, was man als virtuelle Realitäten bezeichnet: in Echtzeit erfolgende, durch die Optionen eines Nutzers direkt bedingte Manipulationen von vorgefertigten und abgespeicherten Datenmengen. Kunst kann, minimal, in dieser digitalen Mediosphäre beschrieben werden als die Intention, eine andere als die technologisch vorabgelieferte Schnittstellenarchitektur zu entwerfen – weshalb und zu welchem Ende wäre dann eben entlang der meist praktisch erfolgenden Argumentation durch die Kunst zu erörtern.

Da Kunst als spezifisches Konstruktionsprinzip solcher abweichenden Logistiken und Architekturen gedacht wird, geht es im Hinblick auf ihre medial bedeutsamen Leistungen und deren theoretische Würdigung nicht um eine allgemeine Medientheorie, welche mit der Nachzeichnung der Turing-Maschine oder der von-Neumann-Architektur die Kunst zum unspezifischen Problem

[14] Das mutet dann reichlich abstrakt an; vgl. Wolfgang Coy, Gutenberg & Turing: Fünf Thesen zur Geburt der Hypermedien, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 16, H. 1–2, Tübingen 1994, S. 69 ff.

und immer schon mitgemeinten abgeleiteten Fall einer ultimativen Technologie und ihres technologisch dogmatisierten Medienbegriffs macht. Sondern um eine Perspektive, in der etablierte, eingeschliffene und bewährte Apparate und Handlungen, Programmierungen und Prozesse ihrer vorausgesetzten und sich im primären Anspruch wiederholenden Evidenz methodisch beraubt werden. Nichts anderes macht ja üblicherweise eine reale Konkurrenz, die neue Plattformen für alternative Anwendungen und Dispositionen entwirft. Es ist kein Zufall, daß diese oft im Gestus von ‚Kunsthaftigkeit' beschrieben werden. Erfindungsgeist und Phantasie bilden gewiß die Klammer zwischen eher marginalisierten Ingenieuren, die andere Computersysteme imaginieren, und Künstlern, die eine andere und in erster Linie nicht konsumorientierte Einschätzung vom Netz und von VR haben. Die zu anderen Computersystemen führenden oder gehörenden Software-Überlegungen sind natürlich äußerst wandelbar. Derzeit, im März 2000, gehört dazu Jini oder ein anderes weiterentwickeltes Java-Script, das alle mit Chip ausgestatteten Apparate und Geräte zu einer leicht handhabbaren integrierten Computer-Landschaft verbindet, was den Einbau entsprechender Module in diese Geräte voraussetzt. Die digitale Kommunikation muß dann nicht mehr über eine Microsoft-Plattform gesteuert werden. Es gäbe keine Kompatibilitätsprobleme zwischen Programmen und Gerätetypen. Die kollektive Weiterarbeit an Linux ist ein anderes Beispiel für ein externes Unternehmen, desgleichen Browser-Entwicklungen, die zu Netscape geführt haben oder bestimmte Navigatoren-Programme über Altavista hinaus. Die etablierte Industrie reagiert darauf mit der Verteidigung der Vormachtstellung, also Zukauf oder Auszehrung durch ökonomische Unterbietung, oder aber, wie Apple Anfang 1999 kläglich, aber mit Pathos vordemonstrierte, mit einem neuen Design, also mit sekundären Anmutungen an einen traditionell vorgestellten Konsumenten. Im besten Fall werden die Etablierten in der Lage sein, die durch die erwähnten externen Interventionen vorgegebenen Ideen parallel zu eigenen Angeboten auszubauen, die in der Regel aber nur Partiallösungen des ursprünglich Beabsichtigten liefern.

Allgemeine Medientheorie fokussiert die wesentlichen technischen Erfindungen, skizziert die Durchsetzung von Standards, zeigt – und dies beinhaltet die größte Reichweite des Arguments – die Durchformung des Symbolischen und der Sprache durch Apparate.[15] Sie hat also ganz andere Interessen als eine spezifische Medientheorie der bildenden Künste. Das bezieht sich nicht nur auf die Dimensionierung, sondern auch auf das Verhältnis der Praktiken zu den theoretischen Konzepten, die sich auf die Praktiken oder eben, wie im Falle der Medientheorie, auf deren Kontexte beziehen. Das Besondere einer Medientheorie der Künste ist, daß sie Kunst selber als medientheoretisches Ver-

[15] Zum Symbolischen als dem Inbegriff der Speichermedien im Kontext der Theorien Lacans vgl. Friedrich Kittler, Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine, in: ders., Draculas Vermächtnis, Leipzig, 1993, S. 58 ff.

mögen ansieht und ihre Operatoren als solche zu beschreiben versucht, die auf die Ausarbeitung der ‚Kunst durch Medien' hinwirken oder besser, in diesem Dividierungsprozeß selbst mitbestimmend wirken. Kunst als Medientheorie entwickelt eine spezifische Medienkonzeption, die mit der allgemeinen Medientheorie in deren zunächst unbegrenzt gedachten Feld gar nicht konkurrieren, sondern nur deren Anspruch auf immanente Ableitungsfähigkeit für alle möglichen Bereiche zurückweisen will. Allgemeine Medientheorie hat demgegenüber eine starke komparatistische Komponente. Sie vergleicht weniger die Beschaffenheit der einzelnen Medien, die sich im digitalen Verbund als Varianten von Turing-Maschinen darstellen lassen, sondern deren gesellschaftlichen Einfluß. Sie untersucht Herrschaftsverhältnisse, wechselnde Dominanzen, die Hierarchie von Vorherrschaft und Standardisierung – zum Beispiel TV als Medium einer Modellierung des visuellen Registers und damit des gesellschaftlichen Imaginären oder Telematik als Re-Organisation der Arbeitsgesellschaft im Hinblick auf subjektiv auszubeutende individuelle Zeit-Ressourcen und den wachsenden Zwang zu einer Selbst-Inszenierung von Subjektivität, die zugleich als Eintrittsbedingung in ein digital kontrolliertes Verbundsystem von Ökonomie und Konsum ebenso verbindlich wie unentgeltlich gefordert wird.[16] Medientheorie ist auch in besonderer Weise an Medien interessiert, die zu Schlüsselcodes werden – von der DIN-Norm über TV-Formate bis zu den Algorithmen der Computer. Sie hat global organisierte Telepräsenz im Auge[17], Austauschprozesse der Information auf der Ebene formatierter sozialer Standard-Kommunikation, und untersucht die damit einhergehenden Verbindungen eines zum Code gewordenen Mediums mit der Verschiebung der bisherigen Raum-Zeit-Koordinaten.

Der Kunstbegriff, der einer Medientheorie der bildenden Künste zugrunde liegt, ist dagegen ein spezifisch interessegeleiteter. Er bezieht die Voraussetzungen, die als Parameter medialer Kommunikation parallel zu deren sozialer Majorisierung immer als bewährte, nämlich aus der Durchsetzung schlichter Standardisierungen abgeleitete erscheinen, in den Prozeß der Artikulation konzeptuell mit ein. Dieses Substitutionsverhältnis, das den Akzent auf die faktisch letztbegründende Kraft des Normativen legt, ist für die weiter oben bereits erörterten Medientheorien im Umkreis von Kittler typisch. Diese argu-

[16] Vgl. Toni Negri/Maurizio Lazzarato/Paolo Virno, Umherschweifende Produzenten. Industrielle Arbeit und Subversion, Berlin 1998; Hans Ulrich Reck, Arbeit: +/: Verschwendung: Einige grundsätzliche Überlegungen zum gegenwärtigen Verhältnis von Ökonomie und Kultur, Arbeit und Lebenszeit, in: Herbert Lachmayer/Eleonora Louis (Hrsg.), WORK@CULTURE. Büro. Inszenierung von Arbeit, Klagenfurt, 1998.

[17] Vgl. Manfred Faßler, Netzwerke. Einführung in die Netzstrukturen, Netzkulturen und verteilte Gesellschaftlichkeit, München 2001, bes. S. 163 ff.; ders., Cyber-Moderne. Medienevolution, globale Netzwerke und die Künste der Kommunikation, Wien/New York, 1999.

mentieren nämlich durchgängig, wenn auch von ihnen selber unbemerkt teleologisch. Gegen diese geschichtsphilosophische Fluchtlinie einer ‚Vernunft der Apparate' ist anzumerken: Was in der Geschichte sich durchsetzt und verbindlich wird, ist nicht einfach das Mastermedium, das es ja ohne Zweifel gerade deshalb ist, sondern eine ontologische Evidenzbehauptung von Parametern und Voraussetzungen, die sich darin vermeintlich prozedural bewähren. Richtig ist also: Die Regulierung von Vorannahmen vollzieht sich selten als manipulationsfreie Durchsetzung eines Standards am Markt der Konkurrenzen.

Wenn Vorherrschaft etabliert ist, dann kann man sicher sein, daß durch Dispositive der Macht der Selbstverständlichkeit eines vermeintlich isolierten Produktes, eines quintessentiellen Fetischismus des Singulären, nachgeholfen worden ist. Man sollte also nicht so naiv sein zu behaupten oder zu denken, das Kino der Steven Spielberg und Konsorten sei die ultimative und normative Wahrheit der Geschichte der Kinematographie. Vielmehr hat sich diese Art Qualität nicht als solche und von allein, durch eigene Kraft, durchgesetzt. Hollywood ist zu einem weltbeherrschenden Markt geworden durch die Kontrolle über die Distributionsmaschine. Es setzen sich mitnichten Angebotsqualitäten durch – das ist blinde liberalistisch verbrämte Ideologie. Wem das mit Blick auf die öde Konformität der Angebote hierzulande nicht einleuchtet oder wem nicht die Frage sich aufdrängt, wie denn in einer ideologisch propagierten Vielfältigkeit der Kulturgesellschaft es zu einem so dünnen monopolistischen Angebot derselben wenigen Filme in den großen Kinos und einer Zweiteilung der Kinokultur kommt, dem sei ein Blick nach Indien empfohlen oder ein Studium der Verhältnisse in Frankreich angeraten. Es muß nämlich das Interface zum Betrachter hin mindestens in dem Ausmaße gesichert sein wie die Unabhängigkeit radikaler Autoren, wenn ein bestimmter Stil oder eine Sprache des Films zu einem kulturell etablierten Code werden soll. Wie das organisiert wird, sei dahingestellt: Mastermedien und -codes verkörpern jedenfalls keine höhere Daseinsberechtigung oder evolutionäre Überlegenheit, sondern sind Ausdruck verwirklichter Durchsetzungsabsichten, Zeugen erfolgreicher Strategien.

Der Begriff des Interesses der Kunst, das die Parameter medialer Kommunikation, wie gesagt, parallel zu deren sozialer Majorisierung mit einbezieht, enthält etliche medientheoretisch relevante Komponenten. Sie sind für den Bereich der Kunst schlechterdings konstitutiv. Die Art der Installierung oder Inszenierung von Interfaces in einer bestimmten kommunikativen Absicht unter Einbezug bestimmter Technologien und einer hochselektiv getroffenen Entwicklung von Codes zur Übermittlung von beabsichtigten Aussagen in einem bestimmten Rahmen – das ist es, was den Begriff des Mediums der Kunst ausmacht.[18]

[18] Man erinnere sich hierzu der Ausführungen, die in der vorliegenden Arbeit unter dem Titel ‚Inszenierung und Tiefe, Oberfläche und Archiv – Zum Strukturwandel des Kunstmuseums, zugleich eine historische Reminiszenz' am Schluß des Kapitels

6.4 Kurze Bemerkung zum Museum als kontroverse Schnittstelle und als Verwandlungsfeld

Im traditionellen Bereich bildet das Museum eine solche Schnittstelle oder Oberfläche. Deren Eigenheiten wirken sich auf die Ausdrucksmöglichkeiten der Werke natürlich aus. So erzeugt erst das Museum eine strukturell bedeutsame Latenz, die sich den Werken einschreibt, weil die Logik der Aufmerksamkeitsbildung erst durch die qualitative Differenz und quantitative Divergenz zwischen einem riesigen unsichtbaren Archiv und einer kleinen Anzahl demonstrierter Einzelwerke entsteht. Die Beglaubigung eines Diskurses, der in der Anordnung der Gemälde im musealen Dispositiv zum Ausdruck kommt, kann sich nur in dieser Anordnung bewähren. Das verkannte oder unsichtbare Meisterwerk ist nicht ein Fehler, sondern ein Scharnier dieser Anordnung. Es gehört potentiell zu beiden Teilen oder Ordnungen des Museums. Es ist anwesend und abwesend zugleich. Seine Abwesenheit – unabhängig davon, um welches Beispiel es sich handelt, das ist hier gänzlich austauschbar – ist die Bedingung der Inszenierungslogik des Museums. Alles, was in ihm gezeigt wird, bezeugt einen zusammenhängenden Diskurs und zugleich, daß alles ganz anders sein könnte, wenn man die ins Archiv und damit ins Unsichtbare verbannten Schätze ans Licht des Tages heben würde. Was meist lautstark als bilderstürmerische Kritik gegen das Museum artikuliert oder aktionistisch an seine Unbeweglichkeit herangetragen wird, ist nur scheinbar aus einem externen Kontext als Fundamentalkritik an einer immer repressiven Geltung des Musealen, einer Figur der Beraubung des Lebendigen also, vorgetragen. Tatsächlich besetzt dieser anti-museale Ikonoklasmus die Position des Abwesenden in der dualen Ordnung des Museums selbst und kämpft auf den Barrikaden der geforderten Öffentlichkeit für die so lange vernachlässigte Wahrnehmung des Archivs, allerdings ohne solche Forderungen im museologischen Rahmen zu artikulieren. Das erklärt, weshalb die museumsstürmerischen Aktivitäten immer in die Erneuerung der Zeitgenossenschaft des Museums gemündet und damit dessen Herrschaft gestützt und re-etabliert haben. Das wundert jedoch nicht wirklich: Die Konzeption des Museums ist ausgreifend und umfassender, als die Wahrnehmung seiner Selbstpräsentation suggeriert. Das materiell sichtbare Museum ist nur der abgespaltene Teil seiner Funktionslogik, der auf die Konstituierung seiner Residualität im Unsichtbaren sich stützt. Erst die gesamte Logik thematisiert die mediale Wahrheit des Museums.

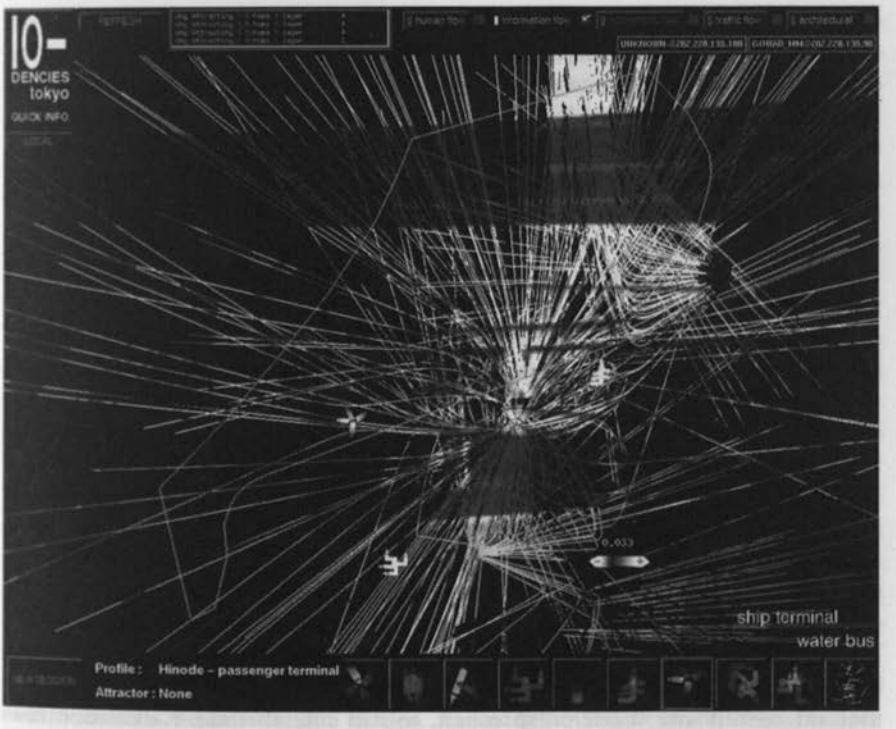
Es ist kein Zufall, daß zahlreiche der ikonoklastischen Kritiken, die als künstlerische Positionen gegen das bisherige Museum ins Feld geführt worden sind, nichts anderes sind als eigentliche medientheoretische Explikationen be-

---

‚Exposition, Lehrstück visuelle Kommunikation: Das Objekt der Werbung ist die Inszenierung ihrer selbst als Rhetorik', dem ersten Kapitel des mit ‚Mediale Kommunikation: Analyse von visuellen Semiosen an Beispielen aus Kunst und visueller Kommunikation' übertitelten Teils dargebracht worden sind.

stimmender Eigenheiten der Institution der Künste. Der antimuseale Ikonoklasmus ist der Kern und die Keimzelle der ‚Kontextkunst' der späten neunziger Jahre. In Duchamps ‚ready-mades' schlummern potentiell bereits diejenigen Interventionen in Kontextualitäten, die man zu Recht am Anfang der neunziger Jahre – genannt seien Andrea Fraser, Christian Phillip Müller – als genuin medialen Bereich einer reflektierten Gegenwartskunst betrachtet hat, die ohne ihre ausdrückliche rhetorische Indienstnahme und Deklaration gar nicht als inszenierungswichtige Elemente der Kunst wahrgenommen worden wären, sondern immer noch nur als deren unsichtbar bleibende Rahmenbedingungen gelten würden. Die Auseinandersetzungen mit dem Museum – wie sie die ‚combine paintings' von Robert Rauschenberg und die spätere Pop Art insgesamt verdeutlichen als Generierung eines Unterschieds, der erst durch den Unterschied zwischen Alltag und Museum *im* und *als* Museum greifbar wird – sind nicht einfach politische oder kontextuelle Spielereien. Sie sind wichtige Teile einer Ausbildung von Kunst als Medientheorie, die am wirkungsvollsten künstlerisch artikuliert werden kann. Daß die Kunst, die in konzeptueller Explikation diese medientheoretische Argumentation dem innerinstitutionell so sehr geschätzten blinden Funktionsantrieb des Museums als Wahrnehmungsarbeit aufzwingen will, ihrerseits als Erweiterung des Diskurs-Panoramas in die Zeitgeschichte hinein musealisiert, nämlich als Zeuge des ‚Zeitgeistes' ins Museum aufgenommen wird, ist nicht als Vereinnahmung zu verstehen, sondern als routinierte Bewährung der normalen musealen Logik. Und ist doch zugleich auch eine entschieden medientheoretische Artikulation der Kunst als Kunst. Daß diese beiden Logiken im Raum des Museums sich überkreuzen und ergänzen, macht die Wirksamkeit des musealen Dispositivs eindringlich deutlich, die einem üblichen Blick auf die ikonoklastischen Argumente gegen das Museum vollkommen verstellt bleiben.

Kunst, die medientheoretische Potentiale hat, ist – dies eine der begrifflichen Konsequenzen aus dem Beispiel – Explikation eines Handlungsvermögens, das sich mit konkreten Medialisierungen beschäftigt. Das gelingt, wie wir seit Michel Foucaults Analyse der Macht und ihrer Übertragungsmöglichkeit auf die Transformation der Archive in Diskurse, der Medien in Formalisierungen gelernt haben, nur durch ein Bestreiten der prätendierten Ordnungen, ein Aufspüren der Leerstellen, eine Subversion des Begehrens, ein Verrücken der eingespielten Schemata. Die Pop Art ist dafür ein Beispiel, das mittlerweile durch Gewöhnung erkenntnisbildend in dieser Hinsicht gewirkt hat. Ihr mediales Dispositiv kommt zur Entfaltung nur in einem konträren institutionellen System, das ihre Referentialität auf das Gewöhnliche gerade strikt zu bestreiten gewillt ist. Aber es geht gar nicht um semantische Referenz, sondern um medial selbstbewußte Formalisierungen. Die Pop Art hat gewußt und dies zu ihrer Intention gemacht, daß nur Galerie und Museum ihren Ort als Kunst sichern können. Gerade deshalb hat sie den Kunstanspruch entwertet. Hätte sie ihn als Intention benannt, wäre sie bezüglich ihres Status ununterschieden gewesen von dem die hohen Werte autonomer Kunst sichernden großformatigen gesti-



Knowbotic Research, 10_dencies Tokyo – questioning urbanity, Tokyo 1997. Interface-Design, Oberflächen-Gestaltung, graphische Organisation des Netz- und Steuerungszugangs – visuelles Dispositiv der Werkzeuge und Operatoren, die auf Netzhandlungen und Ereignisse im realen Raum einwirken

schen Vokabular des amerikanischen, sogenannten ‚abstrakten Expressionismus'. Dadurch, daß Pop Art behauptet, immun zu sein gegen die Differenz von Werbung und Kunst, Kunst also intentionslos indifferent behandelt, hat sie die Möglichkeit geschaffen, daß diese Intention von außen ihr abgenötigt oder zugeschrieben werden konnte. Damit realisiert sich die visuelle Evidenz, daß Pop Art nicht auf der Straße, sondern nur im Museum Sinn macht, nämlich Bedeutungen unterscheidet, nicht durch sie selbst, sondern durch eine dispositionale Logik, welche die museal getrennten Bereiche des Abwesenden und des Sichtbaren an ihrem Material selber durchspielt.

Die Einführung der Alltagsreferenzen als Form der ‚visuellen Präsenz von etwas' markiert die Instanz des Abwesenden oder Unsichtbaren, das durch das Museum als Ort sichtbar gemacht wird. Pop Art ist das listige Bewußtsein, daß man dem Museum die Ausbildung des Unterschieds zwischen ‚Kunstwerk' und ‚visueller Präsenz von etwas' getrost überlassen kann, dies aber auch tun muß. Sie hat entdeckt, daß man demnach in beliebiger Weise und unbeirrt vom Anschein der Dinge mit dem gewöhnlichen Material der ‚visuellen Präsenz von

etwas' arbeiten kann, weil der Kunstwerkstatus überhaupt nicht von der Selektion visueller Sujets abhängt, man aber andererseits mit keiner syntaktischen oder semantischen Anstrengung die optionale Selektionslogik des Museums beeinflussen kann. Ich verkürze hier vor dem Hintergrund der weiter oben skizzierten Typologie des musealen Funktionswandels, auf ‚Museum', was genealogisch in einem vielfältigen Geflecht von Lifestyling, Journalismus, Galerienpolitik, Musikevents, Rezeptionen aller Art, persuasiven Rhetoriken, Kunstkritik, Mode etc. durchgesetzt worden ist. ‚Museum' steht als einheitsstiftende Vollendung dieser Energien am Schluß aller erfolgreichen Aktivitäten in der Kunstszene und meint ein Dispositiv des wertetheoretisch auf Überdauern angelegten Erfolgs. Daß Pop Art nicht im Museum ihre Museumswürdigkeit erkämpft hat, sondern durch eine Ökonomie von Clanbildungen, Beeinflussungen, Polemiken, drastischen Ausbeutungen, Glamour-Intrigen, verwerteten Profilneurosen und proto-industrieller Selbstvervielfachung versteht sich bei näherer Betrachtung von selbst.[19] Es ist also in solchen und vergleichbaren Fällen klüger, sich von jeder Selektionslogik des Museums fernzuhalten und sie als Vakuum zu behandeln. Man kann kulturell jeden Stil pflegen, weil das Museum einen eigenen Stil hat und die Bewertung der Kunst autark vollzieht – immer vorausgesetzt, man beabsichtige nicht, den Stil an Stelle des Museums oder für das Museum als kunstwürdig oder kunstnotwendig zu selektionieren. Das durch die Kunst gewählte Material wird den Optionen des Museums nämlich unvermeidlicherweise auf Grund von dessen ‚Logik der Zuwendung' immer auf signifikante Weise entsprechen, so daß eine abstrake Kalkulation museumsfähiger Sprachlichkeiten vollkommen in die Irre führt und keiner Anstrengung wert ist.

Es ist eine der Genialitäten der Pop Art gewesen, diese Haltung konzeptuell vorzuführen. In dieser Hinsicht ist Pop Art ein wesentliches Beispiel für Kunst als Medientheorie geworden, weil sie das künstlerische Material als Potential einer medial gesteigerten Explikation einsetzt. Was man von der Stofflichkeit der Werke hält, ist dagegen vollkommen nebensächlich, weil es gar nicht darauf ankommt, ob in irgendeinem objektivierbaren oder relevanten Sinne der Qualitätsanspruch an Kunstwerke durch die Werke der Pop Art eingelöst wird. Pop Art wird ihren medientheoretischen Platz in der Geschichte der ‚Kunst durch Medien' auch dann noch haben, wenn ihre Werke aus dem Demonstrationsraum der musealen Vorzeigegüter verschwunden und ins Archiv des Unsichtbaren zurückgestuft sein werden. Das kann ihrer Leistung wie ihrem Anspruch keinen Abbruch tun. Sie wird immer eine medientheoretisch exemplarische Installierung des Interfaces ‚Museum' bleiben, durch welche sie Alltags-

[19] Zum Organisationsprinzip von Warhols ‚Factory' vgl. Klaus Theweleit, Buch der Könige. Bd. 2y. Recording angel's mysteries. Zweiter Versuch im Schreiben ungebetener Biographien, Kriminalroman, Fallbericht und Aufmerksamkeit, Frankfurt a. M. 1994, S. 424–599; vgl. außerdem die Autobiographie von Ultra Violet alias Isabelle Dufresne, Andy Warhol Superstar Ultra Violet, Bergisch Gladbach 1988.

ästhetik als Schnittstelle zweier Codes sichtbar gemacht hat, die sich wechselseitig spannungsvoll erhellen und bedingen. Werbung, Warenästhetik und ein durch handwerkliche Verfahren mimetisch ausgereizter ‚hoher' Kunstbegriff werden gleichermaßen rückgekoppelt an eine Wahrnehmungsform ‚Museum'. Ihr semantisches Material gehört gänzlich zur Alltagswelt, ihre Pragmatik integriert beide Codes in der Exklusivität des Musealen. Sie verbindet eine stilistische Auswahl von Zeichen, eine Syntax, mit einer ambivalenten Bedeutung, Semantik, in einem Kontext, Pragmatik, den sie als Musealisierung um die Werke herum gruppiert. Das kann man ebenso räumlich wie mental verstehen. Obwohl Bilder der Pop Art im Museum genauso prätentiös als bedeutsame Werke an den Wänden erscheinen, intendieren ihre Bilder nicht mehr nur das Museum als Ort der Sammlung von Kunstwerken, sondern inszenieren es als Bedingung der Artikulation von Kunstwerken und markieren den Ort ihrer medialen Indexierung als Bedingung der Möglichkeit, als Kunstwerke überhaupt in Erscheinung zu treten.

Die in vielen Deutungen erörterte Frage, ob die Pop Art eine kritische Dimension hat oder einfach die US-amerikanische Hieroglyphik der Warenästhetik verdoppelt und zu einer theophanen Kathedrale des Konsumismus überhöht – ein Deutungsstreit, der Widerstreit bleibt und niemals zugunsten einer These aufgelöst und entschieden werden kann –, ist eine Frage, die überhaupt nur im musealen Raum gestellt werden kann. Die durch das Museum geschaffene kritische Distanz zur Sphäre des Dargestellten kann natürlich in einem zweiten Schritt wieder in den Raum des Alltäglichen hinausgetragen werden. Wenn beispielsweise Barbara Kruger in der gewöhnlichen konsumistischen Öffentlichkeit mit spezifischen Mitteln der Werberhetorik alternative, kritische Inhalte visualisiert, um künstlerische Kommunikationsprozesse in Gang zu setzen, dann ist das ohne die Vorgeschichte der Installierung des Museums durch Pop Art als Interface von musealer Bewertungslogik und alltäglicher Warenästhetik nicht möglich gewesen. Mindestens in der Hinsicht, daß mit einem Publikum, das eine angemessene Wahrnehmungsfähigkeit aufzubringen vermag, nicht gerechnet werden könnte. Die Codes von Kunst, Werbung und Museum wären nur als oppositionelle abrufbar gewesen. Pop Art hat sie im Raum des Museums als unterschiedene gekoppelt und damit eine größere Nähe des Heterogenen erzeugt, mit dem die Werke der Pop Art spielen, als Reizungen einer Grenze, die ihre sektorielle Zugehörigkeit eindeutig niemals aus sich selbst heraus festzulegen vermag. Solche Leistung der Installierung von Schnittstellen gibt ein gutes Exempel für das, was hier ‚Kunst als Medientheorie' genannt wird. Die meint nicht so sehr eine medientheoretische Qualifikation von Künsten im Hinblick auf den Einsatz entwickelter technologischer Apparate, sondern eine mediale Intensivierung von Operatoren, welche das Feld der Kunst reflexiv steigern. ‚Medial' meint also eine Leistung der Verkoppelung und Formalisierung, die in Werken vorgetragen werden kann, aber nicht muß, weil sie auch in der Schärfung der Kontextbezogenheit oder einer Erweiterung von Codes bestehen kann, die anhand von Werken in der

Regel in einem zweiten Schritt in Erscheinung treten, aber nicht in ihnen als dargestellte inkorporiert zu werden brauchen.

6.5 ‚Performanz des Medialen' – Zwischenbetrachtung

Mit einer solchen heuristischen Definition des ‚Medialen' ist eine Bestimmung gewonnen, die sich im Prozeß der Entwicklung der Künste immer wieder mitdenken läßt und die den Vorteil hat, auf starre ontologische Denotationen zu verzichten. Die Dynamik der Verkoppelung der Elemente stellt eine Plattform dar für die Beobachtung solcher Medialisierungen, die ganz unterschiedliche Faktoren betreffen können: die Werke, die Codes, die Konflikte zwischen Codes, Rhetoriken, technologische Schaltungen, Materialitäten, Apparate, Geräte, multi-mediale Verkoppelungen, die Handlungsweisen der Betrachter, den Ort der Inszenierung von Kunst. ‚Medium' kann man hier ganz unangestrengt als ein Mittleres und Vermittelndes, ein ‚Dazwischenstehendes', vorstellen, das eben der Artikulation oder Installierung bedarf. Es bezieht auf diese Explikation, was es für das auf sich und die anderen Komponenten Bezogene ermöglicht. Beispielsweise ist die sprachliche Artikulation von Gedanken ebenfalls eine Figur der Vermittlung. Dabei steht nicht ein für allemal fest, was das Vermittelnde leistet. Es kann auch prozessual gedacht werden, als Transformationsbewegung. Das vorgestellte linguistische Modell einer Ausformung von ‚langue' – als Residualität und Ensemble aller möglichen Äußerungen – in Performanz, aktuales Reden, ist ein formales Modell zur Beschreibung solcher Transformation, das in keiner Weise auf die sprachtheoretischen Objekte der Linguistik beschränkt werden muß. Die Umformung von ‚langue' in ‚parole' beschreibt das Mittlere als Auswahl eines Codes. Da diese Auswahl immer von spezifischen Interessen geleitet ist, unabhängig davon, wie deutlich sich diese Intentionen selbst bewußt oder transparent sind, kommen externe Faktoren ins Spiel, die nicht in der Bewegung der Sprache sich erschöpfen. Sie sind darstellbar als Formalisierung von Entscheidungen, Selektivitäten. Daß Transformationen prozessual beobachtet werden, bedeutet, daß sie nicht in die übliche Hierarchie der Tiefengrammatik eingeordnet, sondern im Hinblick auf Verknüpfung von Unwahrscheinlichkeiten wahrgenommen werden. Die horizontalen Anschlußmöglichkeiten der Transformation produzieren Mischverhältnisse, Hybride.[20] Nicht anders ist die Bestimmung der Engel als medientheoretischer Zwischenagenten der Kommunikation – Transport der Erkenntnisse zwischen Menschen und Gott – gewesen. Letztlich müssen auch Hierarchien prozessual vermittelt werden – ein ‚Dazwischen' mit seinen Leistungen, Eigenheiten und Beschränkungen ist auch dafür wesentlich.

[20] Vgl. zum aktuell gewachsenen Interesse am Begriff und einer kunstbezogenen Phänomenalität des Hybriden: Hans Ulrich Reck, Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie, in: Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hrsg.), Hybridkultur. Medien – Netze – Künste, Köln 1997.

6.6 Kunst als dispositionales Handlungsgeflecht, Techno-Maschinen als Heuristik kooperativer Imagination: Ausgehend von ‚Knowbotic Research'

Von diesen verfeinernden Erörterungen des Begriffs ‚Medien' her läßt sich ein eleganter, direkter Übergang zu Werk und Arbeiten von Knowbotic Research (im folgenden weiterhin abgekürzt als KR+cF) bewerkstelligen – über den diesem Kapitel vorangestellten ‚Insert' zu ‚xxxxx connective force attack – open way to public' (Hamburg 2000) hinaus.

Eine methodische Vorbemerkung ist unerläßlich. Wiewohl sie nicht zum Kern der Sache künstlerischer Projekte, wohl aber zur medialen Unterscheidung dynamischer künstlerischer Handlungen einerseits, schriftlicher Reflexion andererseits gehört, sei sie hier vorangestellt, um später unausgesprochen mitbedacht zu werden: Selbstverständlich entwickelt Knowbotic Research als renommierte, erfolgreiche und wohl zunehmend auch richtunggebende Künstlergruppe ununterbrochen weitere Projekte, ist in Bewegung befindlich. Eine Darstellung ihrer Arbeit im Medium der Schrift oder des Buches mit der üblichen medial erzwungenen Verzögerung kann also, wie eben erwähnt, bestenfalls nur auf die vorletzte Entwicklung reagieren, niemals eine Gesamtdarstellung auf dem Höhepunkt der Gegenwart ‚in Echtzeit' oder gar als summierende Vollendung, kritisch herausgearbeitete Synthese geben. Man sollte sich bei der folgenden Darstellung ihrer Arbeit also immer vorstellen, wenn das denn gelingen kann, daß die sichtbar werdenden Implikationen und Grenzen einer Arbeit bereits einer weitere Modellierung unterzogen worden sind, so daß sich eine Gleichzeitigkeit der Themen und Arbeiten in einem dynamischen Geflecht aktivierter Dispositionen als wesentliches Vorstellungsbild ergibt.

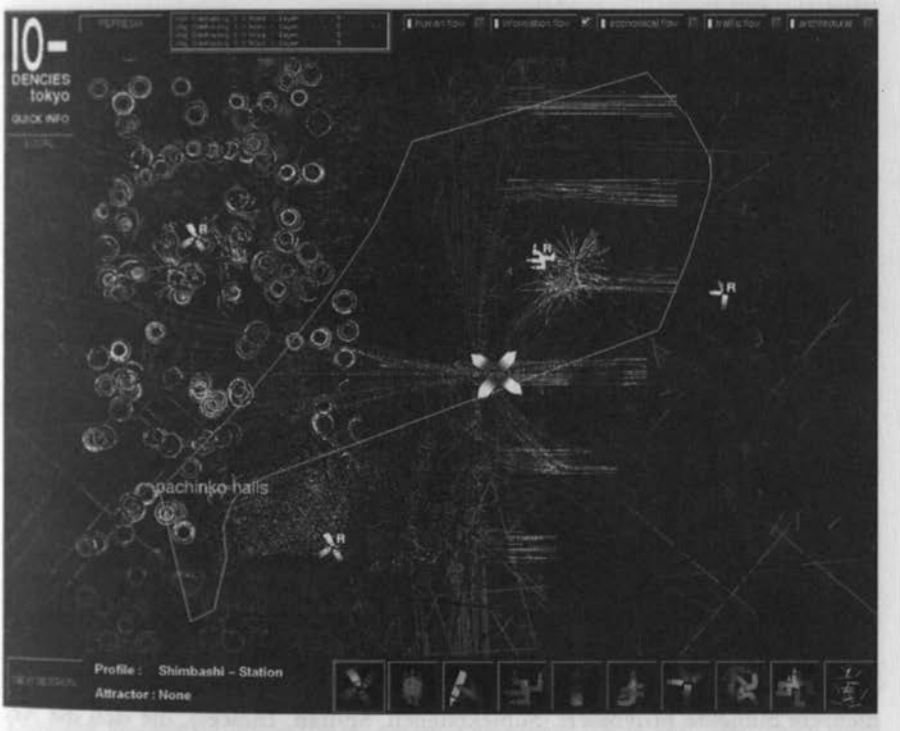
Die Arbeiten sind nicht als starre Werke konzipiert. Sie bilden Stränge, die weiter wirken, in unterschiedlicher Intensität aufgegriffen, partiell verlassen, durch andere Themen – Projekte, Lebensnotwendigkeiten, Optionen und dergleichen mehr – überlagert werden, wobei sich so etwas wie ein beispielhafter, markanter Kanon von Handlungen, Interessen und Überzeugungen ergibt. Bereits diese Kennzeichnung markiert einen prinzipiellen Unterschied zur herkömmlichen Kunst. Er hat nicht nur zu tun mit einer Abneignung gegen starre Werke, die durch Technologie und ihre künstlerische Nutzung motiviert ist, sondern mehr noch mit einer Hinwendung zur Dimension der Zeit anstelle des kunsthistorisch trotz der Akzentuierung der Zeit-Autonomie seit der Romantik doch immer noch bevorzugten Wahrnehmung von Tableau und Räumlichkeit als den wesentlichen, besonders allegorisch beispielhaft fixierbaren Ausdrucksformen der ‚hohen Kunst'.[21] Der Werkbegriff dient nur so weit, wie er partielle

[21] Vgl. Michel Baudson (Hrsg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim 1985; außerdem: Anne Hollander, Moving Pictures, Cambridge/London 1991; Hans Holländer u. a. (Hrsg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt, 1984; Michail M. Bachtin,

Vollendungen, vorläufige Perfektion, also stetige Aktualisierungen der Bezüge in einem Prozeß ermöglicht, der auch im futurum perfectum, einem dereinst sich Vollendet-haben-Werdenden nicht zu einem abschließenden Resultat gekommen sein wird. Damit ist der Kunstprozeß als einer ausgezeichnet, der mit Energiefeldern, Kooperationen, multimedialer Arbeitsorganisation, paralleler Entwicklung von Installationen und einer heuristischen Theorie arbeitet, die handlungsanleitend und reflektierend zugleich wirkt, neue Praktiken entwikkelt, die erst in dem durch die Künstler selbst entwickelten Begriffsfeld verständlich werden. Das ganze vollzieht sich so, wie die digitale Baustellen-Metaphorik im www jeweils indiziert, wenn das Ziel als erreichbar, aber noch nicht zugänglich dargestellt und das Warten auf demnächst erfolgendes Gelingen vertröstet wird: Under Construction. Diese konzeptuelle und semantische Matrix wird von KR+cF in Zusammenarbeit mit Partnern im Netz und vor Ort, meist in experimentellen Kunsträumen, mit Architekten, Informatikern, Musikern und an Festivals erprobt. Festivals sind für ‚Kunst durch Medien' auf elektronisch-digitaler Basis wesentlich handlungsfähigere und wichtigere Orte als herkömmliche Museen.

Der Name ‚Knowbotic Research' (KR+cF) stellt eine Transformation und ein Hybrid verschiedener bekannter Begriffe dar: ‚knowledge', ‚robotics' und Forschung in einem wissenschaftlichen Sinn. ‚Knowbot' ist aber nicht nur ein Kennungszeichen oder Logo der Gruppe, sondern auch die Bezeichnung einer fokussierten Entität im Universum der poetischen, ‚maschinischen' Praktiken, nämlich eine visualisierte, fiktional verstofflichte, plastische Einheit, eine Art ‚Datenwolke', die Veränderungen der Datenbewegungen einer gewählten Operationsmatrix wiedergibt, aber auch aktive algorithmische Steuerungsmöglichkeiten inkorporiert. ‚Knowbots' als interventionistische Größen in einem ‚konnektiven', nämlich die Felder zwischen Kunst, wissenschaftlicher Recherche und Kommunikationstechnologie auf digitaler Basis verbindenen Sinne, tauchen in verschiedenen Zusammenhängen und ‚Werkbezeichnungen' auf.

Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt a. M. 1989; Theresia Birkenhauer u. a. (Hrsg.), Zeitlichkeiten – zur Realität der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur, Berlin 1998; Pierre Francastel, L'Image, La Vision et l'Imagination. L'Objet filmique et l'Objet plastique, Paris 1983; Jean Louis Schefer, Du monde et du mouvement des images, Paris 1997; Edgar Morin, Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie, Paris 1956; Werner Nekes, Was geschah wirklich zwischen den Bildern?, in: Werner Nekes. ULISSES, hrsg. von Walter Schobert, Köln o. J., S. 7–37; Hans Ulrich Reck, „Dunkle Erkundungen eines verstummenden Echos". Natur im surrealistischen Film, Natur des surrealistischen Films: Zu einer beispielhaften Poetik des Sequentiellen, in: Karin Orchard/Jörg Zimmermann (Hrsg.), Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover, Freiburg 1992; ders., Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994.



Knowbotic Research, 10_dencies Tokyo – questioning urbanity, Tokyo 1997. Interface-Design, Oberflächen-Gestaltung – gewandelte Zustandsaufnahme in einem permanenten dynamischen Transformationsprozeß

Im Unterschied zur ‚Videokunst' und ‚Installationskunst' ist entschieden absehbar, daß die ins Maschinenenvironment digitaler Steuerungsapparate intervenierende Kunst von KR+cF und vergleichbare andere künstlerische Anstrengungen keinen Ort im herkömmlichen Museum – und auch keinen in einem wie immer erweiterten Museum der Gegenwartskunst oder Medienmuseum – finden wird. Sie ist zu stark auf die gesellschaftlichen Dominanzhierarchien der Kommunikations(medien)technologie eingeschworen – wenn auch ganz entschieden mit der Absicht, diese umzuwälzen –, als daß sie an einer Selbstreferenz von Kunst durch Kunst in dem Ausmaße interessiert sein könnte, das notwendig wäre, um die einen Zeitgeist inkorporierenden Werke in ausreichend formalisierbarer Vollendung für den musealen Raum zu präsentieren. Die Arbeiten von KR+cF spielen sich also in einem beweglichen Feld ab, das durch zahlreiche Operatoren beeinflußt werden kann. Deshalb ist KR+cF stärker an Handlungsreflexion und Handlungskonzepten interessiert als an Bild, Referenz und Denotation. Die Natur des digitalen Kommunikationsnetzes, die permanenten, im Vorläufigen beginnenden und endenden Debatten, die im www alle nur Zwischenstufen (Halbfabrikate) dessen sind, was man sonst als Manifest, Buch oder

Argumentation zu Papier gebracht hätte, sorgt mit den Möglichkeiten permanenter Revidierbarkeit für eine Komplexität, die – gerade in den urbanistischen Arbeiten von KR+cF – mit einer Kooperationsmatrix ausgestattet ist, die prinzipiell dafür sorgt, daß die Vielschichtigkeit der Arbeit von keinem festen Punkt aus mehr kontrolliert oder nicht mehr auf ein monistisch fixiertes, variabel distanziertes Organ von Kontrolle bezogen werden kann.

Die Nähe zu den intermedialen Bewegungen bringt nicht nur Werkkomponenten in Fluß, sondern dynamisiert die Rolle des Künstlers (der Künstlergruppe), der kein autoritatives Außen mehr belegt, sondern in den virtuellen Realitäten der Netze und Manipulationen selber integriert ist, Urheber und Teil des von ihm Geschaffenen, aber selber auch Produkt und Medium des von ihm Initiierten nach den Regeln der apparativen und programmierten Logistik. Diese verschiedenen Zustände verbindet der Künstler in einem Prozeß, der ihn gar nicht mehr als solitären Künstler heraushebt und auch nicht vom aktualen Vollzug seines Werkes trennt oder als dessen Schöpfer, privilegiert also, erfahren läßt. Diese neue Ontologie einer prozessualen Kunst enthält also in sich per se und als solche den Zwang zu einer permanenten Kooperation. Der geht keineswegs nur – was allerdings bereits ausreichte – von der Komplexität und den Programmieranforderungen der digitalen Computertechnologie aus, sondern von der Notwendigkeit zu handeln, zu beobachten und dafür Interfaces gleicherweise zu entwickeln, die eine Beobachtung nicht mehr als Unterbrechung der Arbeit durch ein identisches Subjekt ermöglichen, sondern mehrere Subjekte provoziert (Subjektstellen, Spuren, Indices), die sich die Arbeit auf wechselnden, auf unterschiedliche Weise beziehbaren Positionen teilen.

Da stetig gleichzeitig gehandelt, entworfen, beobachtet und rückgekoppelt werden muß, ist ein individueller Urheber undenkbar geworden. Das war noch möglich für die improvisierende Geschicklichkeit eines Gary Hill, der für bereits ziemlich komplexe, wenn auch in ihrer Abfolge als identisch festgelegte Bild-Ton-Bewegungen eigene Verschaltungen entwickelt hat – ein Verfahren, das man sich in all seiner Kompetenz als ‚Bricolage' vorstellen darf. Bricolage[22], das in actu als Entwurf sich vollziehende Denken einer Verbindung von Heterogenem, das in Reichweite einer dringend einzurichtenden Versuchsanordnung sich befindet und mit dem empirisch gerade verfügbaren Set an Materialitäten und Instrumenten begnügt, eben weil improvisiert werden kann und muß, ist für das Netz der zur digitialen Kommunikationstechnologie eines www konkretisierten Turing-Maschine entschieden keine Option mehr. So daß also eine Heuristik des Entwerfens, die sich als dynamisch prozessierende Imagination versteht, sich permanent in den Konstruktionsbedingungen der Programmarchitekturen und der Rechner bewegen muß. Dafür braucht es neue Differenzen. Denn die Imagination ist hier nicht eine Art ikonische Vision, die auf ein Verfahren zwecks Erreichung eines antizipierbaren Ideals aus-

[22] Vgl. Claude Lévi-Strauss, Das wilde Denken, Frankfurt a. M. 1973.



Knowbotic Research, 10_dencies Tokyo – questioning urbanity, Tokyo 1997. Situation im realen Raum, erweiterte Steuerungen, Bewegungen, transitorisch vermitteltes Handlungsbewußtsein der variablen Verbindungen von Körper, Raum und Maschinismen, Hybrid von Zugänglichem und Verborgenem, Aktivierung der experimentellen Poetiken mittels Steigerung des Artifiziellen, Aufhebung eines starren anthropologisch vermuteten Gegensatzes der Instanzen von Mensch und Maschine zugunsten einer aspektualen Verbindung der vermeintlichen Gegensätze auf Zeit, neue Allianzen

gerichtet ist. Sie kann gar nicht vorgreifend bestimmt werden, sondern entwikkelt sich parallel zu den realen Erfahrungen und Kenntnissen, die im Netz, in der Programmierung, der Kommunikation, den Handlungen und Experimenten und nicht zuletzt durch die kooperativ betriebene Reflexion gewonnen werden, die zuweilen direkt, meist aber über das Netz ausgetauscht wird. Die Parallelität von konkretisierter Imagination und heuristisch entworfener Versuchsanordnung für die praktische Erprobung des Angestrebten ist unvergleichlich viel komplexer als alle Realisierungen, die in den bisherigen Künsten, ihren Formen, Medien und Materialitäten ins Werk gesetzt wurden.

Das ist kein Qualitätsurteil, sondern eine Einsicht in die ontologische Differenz der Künste im Hinblick auf die technisch-apparativen Parameter, die als Vorbedingungen der Techno-Imagination auftauchen. Trotz aller theoretischen Emphasen gibt es hier keine evidente Position für die Rückeroberung der Phantasie mehr. Am radikalsten ist diese Position entwickelt in der ‚devian-

ten Projektionsanthropologie' Vilém Flussers, welcher den Menschen vom Subjekt zum Projekt werden lassen will, um ihn, mit einem Ausdruck von Günther Anders, sich wieder aus dem Gefängnis der ‚Mitgeschichtlichkeit' und der vollkommenen Dominanz der Geräte befreien zu lassen. An diesen Versuch schließen Arbeiten von Dietmar Kamper an.[23]

Was solche Kunst leistet, ist vielmehr eine Ausdehnung der konzeptuellen Implikationen von Handlungskonzepten in alle davon betroffenen lebensweltlichen Kontexte hinein. Die Ausgriffsmöglichkeit auf lebensweltliche Determinanten ist hier wesentlich größer als in den utopistischen Kunstforderungen beispielsweise der klassischen Moderne, zu schweigen von Filarete, Scamozzi, Dürer und Boullée, weshalb diese Kunst auf die entsprechenden verbalen Übersteigerungsformen und die Rhetorik entfesselnder Beschwörungen verzichten kann. Diese Ausgriffsmöglichkeiten sind nunmehr Elemente eines vernetzenden Denk-Handelns, das diese sich zur Aufgabe macht, weil sie anders nicht einmal einen Grundgedanken artikulieren kann. Darüber verfügen läßt sich allerdings nicht. Mit der technologisch angeeigneten, faktischen Zurückweisung aller idealistischen Ästhetik, welche vom ontologischen Vorrang einer inneren Idee oder Vision und der anschließenden medialen Materialisierung ausgeht, das heißt mit einer externen Umsetzung, einem Nach-außen-Bringen, einer Ontologie ästhetischer Entäußerungen operiert, ist eine radikale Möglichkeit geschaffen, den Gedanken der Kunst vom Paradigma des Musealen tatsächlich zu lösen und sie in ein stärkeres Schwingen, Fließen, einen vitaleren ‚drive' zu bringen. Was sie kennzeichnet, ist in der Tat eine Ontologie permanenter aktualer Projektion von Rückkoppelungsmöglichkeiten der Imagination an technische Dispositive, technologischer Arrangements an Imagination und beider an nicht-kunstspezifische Realität, weil das Material und Objekt der Kunstpraxen identisch ist mit der Materialität und Medialität, welche die gesellschaftlich notwendigen, zentral bedeutsamen Handlungen insgesamt bestimmt. Die Heuristik des Techno-Imaginären am Beispiel von KR+cF besteht also in der Multiplikation intensiv gebündelter, jederzeit aber ‚dispersionsfähiger', disperser und disparater Praktiken.

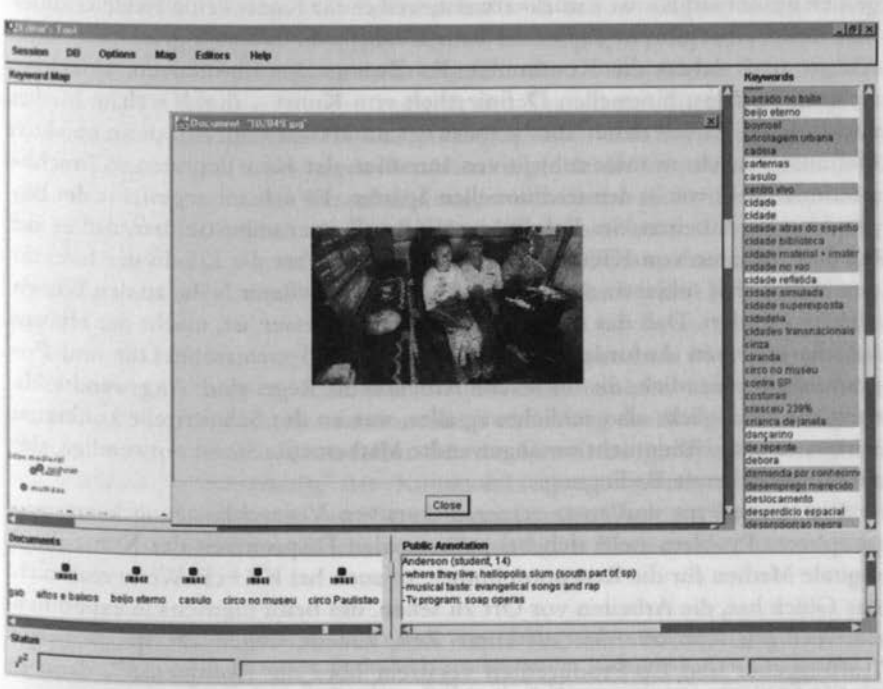
Es ist nie unproblematisch, einen übergreifenden Ausdruck der Kennzeichnung für ein künstlerisches Œuvre vorzuschlagen – und doch ist es nicht nur reizvoll, sondern unvermeidlich und, was erstaunlicher ist, in den meisten Fällen möglich, ohne daß der unerläßliche Verweis auf die damit verbundene Reduktion per se zugestehen müßte, daß es sich um eine unzulässige und rudimentäre Metapher für eine nicht angemessen faßbare Synthese handelt. In diesem Ausdruck kommen weniger Themen vor als die prägenden Eigenheiten, die singuläre Mentalität, die charakterisierende Methode, kurzum: Das Verfahren, nicht ein als Bild oder statisches Werk geronnener Stil ist das prägende und kennzeichnende Moment. Und wenn Stil, dann handelt es sich um einen

[23] Vgl. dazu u. a. Dietmar Kamper, von wegen, München 1998.

Stil des Handelns und Vorgehens. Um Verfahren wie Stil, Poetik wie Praktik der artistischen Intervention, wie sie für KR+cF typisch sind, anschaulich werden zu lassen, wurde als Insert bereits (Seite 369–379) das Hamburger Projekt ‚xxxxx connective force attack – open way to public' aus dem Jahre 2000 vorgestellt, stellvertretend für eine prinzipielle spezifische Auffassung vom Techno-Imaginären.

6.7 Narration, Reflexion, Interface

Zu einer solchen Maxime verknappt, besteht die Arbeit von KR+cF darin, ein Interface für die Kunst zu entwickeln, das alle für diese wesentlichen Faktoren und Fragen durch ein Dispositiv bearbeitet, das mittels künstlerischer Verknüpfung von Erkenntnis und Techno-Imagination künstlerisch zeitgemäßes Handeln in neu geschaffenen Räumen der entwickelten Kommunikationsmedien auf digitaler Basis, also diesseits des Museums, artikuliert. Programmatisch kann die Intention so beschrieben werden: Kunst als Plattform für die Verknüpfung von Erkenntnis, Wahrnehmung und global wirksamen Artefakten des Techno-Imaginären; Kunst als Entwurf von Handlungen im globalen Raum der abstrakter



Knowbotic Research, 10_dencies São Paulo – connective interfacing, São Paulo 1998. Interface-Graphik, Netzzugang, Oberfläche. Kartographie der Stichworte, Situationen, bildlichen Anknüpfungen, begrifflichen Operationen und Handlungsvermittlungen



Knowbotic Research, 10_dencies São Paulo – connective interfacing, São Paulo 1998. Bühne für ein reales wie das telekommunikativ vernetzte virtuelle Handlungskollektiv, das mit der eigenständigen Dynamik des ‚Maschinischen' kooperiert. Interventionistische Handlungsformen, urbane Streuungen und politisierte Positionierungen sind dafür typisch.

werdenden, telepräsenten Weltsynchrongesellschaft. ‚Entwurf' von ‚was'? Von zeitgenössisch relevanten künstlerischen Arbeiten, welche die Kunst als kongeniale Prägungskraft der Gesellschaft – vor allem ihrer Artefakte und Mentefakte – erscheinen lassen. Daß die Differenzierung der Qualitäten ‚Kunst' also unweigerlich immer auf Kunst zurückverweist, weil es für Kunst keine Evidenz außerhalb ihrer selbst gibt, ist das wesentliche Bindeglied zur bisherigen Situation der Künste und sichert die Kontinuität des Zwangs zur diskursiven, sprechaktsicheren und institutionellen Definiertheit von Kunst – durch welche Medien auch immer. Es soll damit aber keineswegs unterstellt sein, daß diese objektive Definitionsmacht mit der subjektiven Intention der Künstlerinnen so bruchlos zusammengeht wie in den traditionellen Sparten. Es scheint angesichts der Biographie (der Arbeiten, des Erfolgs) von KR+cF zwar unbestreitbar, daß es sich bei den Arbeiten von KR+cF um Kunst handelt, aber die Libido der Intentionen richtet sich subjektiv auf anderes, das sich in größerer Nähe zu den Wissenschaften situiert. Daß das nicht Willkür oder vermessen ist, macht der Hinweis auf die enormen Anforderungen an Informatik, Systemarchitektur und Programmierung deutlich, die für solche Arbeiten die Regel sind. Angewandte Mathematik ermöglicht also schlichtweg alles, was an der Schnittstelle konkret zu wirken vermag. Aber nicht *nur* angewandte Mathematik: Sie ist notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung.

Ein besonderes und trotz seiner diskursiven Vernachlässigung keineswegs peripheres Problem stellt sich bei prozessualen Dispositiven der Kunst durch digitale Medien für die Rezeption immer, so auch bei KR+cF: Wenn man nicht das Glück hat, die Arbeiten vor Ort zu sehen, das heißt meistens in experimentierfreudigen Kunsträumen auf kurze Zeit, zudem, wegen der spezialisierten Auftraggeber und Co-Produzenten verstreut über die Kontinente[24], dann ist

[24] Das Canon Art Lab, das eine große Rolle für diese neue Szene spielt, bietet Arbeits-

man auf die Videoformate der Dokumentationen, Photographien und vor allem ausführliche textliche Beschreibungen angewiesen. Sie vermitteln die vieldimensional dargebotenen Arbeiten auf der Fläche der audiovisuell ausstrahlenden Leinwand oder auf Papier. Die Differenzen sind erheblich, verstellen aber keineswegs einen Einblick in den Kern der Sache. Man kann sich nicht in den Räumen bewegen, ist auch nicht mit der besonderen Kombination/Verschachtelung von analogen und digitalen Faktoren konfrontiert und muß eine ganze Reihe wesentlicher Aspekte über eine formalisierte, sekundär gefütterte Imagination sortieren. Das betrifft das Verhältnis von Computerterminals und realem Aktionsraum genauso wie einen unplastisch und im Sonoren eindimensional wirkenden Klang, einen reduzierten, des Räumlichen beraubten Tonwert. Das Zeitempfinden ist offenkundig gegenüber der Dokumentation ein anderes, kann doch diese jederzeit als Zusammenschnitt aus einem Archiv auf VHS-Format abgerufen werden und bedarf keiner exklusiven Einheit von Raum und Zeit als Projektionssphären des umfänglich und multimedial differenziert inszenierten Ereignisses. Die Wahrnehmung konzentriert sich unvermeidlich auf die Repräsentation der Montagetechnik, also auf die Ebene des vermittelnden Zeigens, den Stil der Fiktionen. Das Erleben des Gezeigten wird sekundär geformt. Das tut den konzeptuellen Komponenten selbstverständlich keinen Abbruch. Gegenüber der konventionell schon eingeschliffenen und durch Wiederholung und Besprechung merkwürdig gut re-auratisierten ‚land-art' muß man aber zugestehen, daß sich nicht ohne weiteres eine in exemplarischer Verkürzung mögliche und zugleich den Realien der Werke angemessene Wahrnehmung entwickeln läßt. Das videographisch vermittelte Erleben bleibt abstrakt und in vielen wichtigen Bereichen eigentümlich vorstellungslos. Das ist besonders deshalb eine Einschränkung, weil beileibe nicht alle Komponenten der Arbeit für sinnlich vermittelte Vorstellungen zubereitet sind, nicht diese Schnittstelle haben, sondern selber in schwer faßlichen, abstrakten Räumen operieren. Dafür fehlt im sekundären Gegenüber dann jedes Maß der Unterschiedenheit.

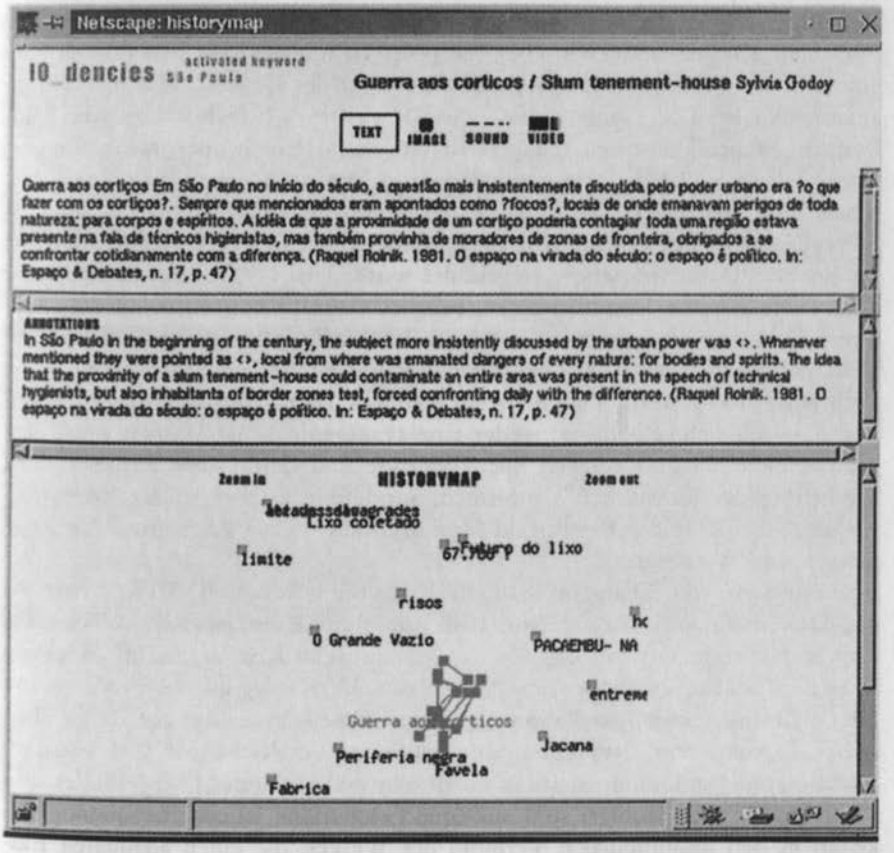
Die Problematik einer auch nur annähernd angemessenen oder in brauchbarer Stellvertreterfunktion stehenden Dokumentation solcher komplexen installativen Arbeiten ist eine, die nicht nur die Vermittlung der Kunst durch digitale Medien betrifft, sondern diese selbst. Seit der Erweiterung, Hybridisierung und umfassenden Technisierung der Kunstwerkserzeugung, erst recht seit der konzeptuellen Verlagerung des Kunstprozesses vom Werk auf Praktiken, wirft dieses ‚neue künstlerische Erleben von Kunst' auch fundamentale theoretische

möglichkeiten eben exklusiv in Tokyo. Die Kartographie der wichtigen Orte fügt sich langsam auch zu einem periodisch strukturierten Kalender: ‚Ars electronica' in Linz, die ‚V2'-Treffen in Rotterdam, früher in 's-Hertogenbosch, Festivals wie die ‚transmediale' in Berlin, Symposien und Plattformen in Amsterdam, Edinburgh, Barcelona, Chicago; das Banff Center in Kanada, MIT in Boston – um nur einige der wichtigen ausländischen Orte zu benennen.



Knowbotic Research, 10_dencies Tokyo – questioning urbanity, Tokyo 1997. Aufsicht auf den realen Raum und die erhöhte Steuerungsebene mit den Monitoren

Probleme auf. Das läßt den Status des Originals sowie das Verhältnis von Werk und Kommentar, Bild/Anschauung und Referenz/Begriff, Kunst und Künstlerbiographie, Kunstwerk und Werk-Dokument nicht unberührt. Die Angewiesenheit auf andere als bisher gewohnte narrative und reflexive Zugänge könnte deshalb im Verbund mit erneuerten und erweiterten archivalischen Montagen und videographischen Verweisagenten, eher theoretischen Relikten als aktionistischen Requisiten, dereinst einen anderen Stil der Vergegenwärtigung einer solchen Kunst befördern, als den, den wir durch die Möglichkeit einer Werkbetrachtung vor den Originalen erfahren haben. Das Plädoyer für die Sinnenschärfung am Originalen bleibt gegenstandslos. Mit seiner digital diktierten Unzugänglichkeit wird einer kunstdidaktischen Bemühung der Boden unter den Füßen weggezogen, die von der auratischen Atmosphäre des authentischen musealen Raumes ausgehen konnte und nicht zum geringsten zur Fetischbildung des Originalen und singulär Unvergleichlichen und damit auch zur Mystifikation des musealen Ortes der Kunst, dem Pantheon des Genialen als ästhetische Vollendung der Geschichte jenseits der Zeit, beigetragen hat. Natürlich werden auch neue Ebenen der Kunstkonzepte durch diese Art der Dokumentation möglich, die ja für alle Computerinstallationen und zeitbasierte Künste gilt: Der mit der originalen Stimme der Künstler gesprochene Text dient in der Regel nicht nur der Steigerung der narrativen Aneignung,



Knowbotic Research, 10_dencies São Paulo – connective interfacing, São Paulo 1998. Die Kartographie bildet eine permanente, überdauernde Matrix spezifischer Aktionen vor Ort. Die Frage der Zugänglichkeit, des ‚public access' zu entwickelten Medienmaschinerien erweist sich deshalb als unmittelbar politische an den Reibungsflächen von privat/öffentlich, kontrolliert/autonom etc.

analog zur ‚land-art' und allen videographierten, durch die Künstler selber realisierten Bild-Ton-Sequenzen, sondern fördert die stetige Integration der Theorie in die künstlerische Praktik, denn die narrative und theoretische Erläuterung der Arbeit ist gewiß diejenige Ebene des Vorgehens, die nicht von der Beschränktheit der sekundären Vermittlung betroffen ist.

Historisch stehen dieser Kunstform Film und Kinematographie am nächsten. Aus ihnen wäre für diese Kunst durch digitale Medien gut zu lernen – nicht zuletzt auch wegen des Zwangs zur Kooperation und einer Kunst durch kollektive Anstrengungen und fein austarierte Arbeitsteilungen. Aus denselben wie den hier genannten Gründen hat sich dort eine dichte Koppelung von Werk, Rezeption/Kritik, Narration und Theorie/Diskurs entwickelt, die in dieser produktiven Dynamik und Präzision – sowie einer nicht hoch genug ein-

zuschätzenden Möglichkeit der wechselnden Besetzungen der Positionen: der Filmer als Kritiker und Theoretiker etc. – sonst nur noch an bestimmten vorgeschobenen Positionen in der Architektur und der Geschichte ihrer Theorie anzutreffen ist. Die Pioniere der ‚nouvelle vague' – Jean-Luc Godard, Alain Resnais, François Truffaut, Jacques Rivette etc. – haben eben nicht nur eine eigene Vision und Plattform geschaffen, sondern stehen, weit über ihre Filme hinaus und, wie bei Godard, im besten Falle durch diese hindurch für eine Schwelle der Filmgeschichte und Kinopolitik, an der das ästhetische Paradigma zu einem metatheoretischen umgebildet worden ist – eine Herausforderung auch für ein neues Dispositiv, das, beispielsweise in den Arbeiten von Raymond Bellour, filmtheoretisch auf beeindruckende Weise aufgenommen und weitergeführt worden ist.[25] Die damit verbundene Reflexionssteigerung – die auch beschrieben werden kann als ein mediales Theoretisch-Werden von Film und Kino an sich selbst – ist weder eine avantgardistische Marotte noch eine spätgeschichtlich und verzerrt nachklingende und schon abstrakt gewordene Spiegelung der klassischen Utopismen, sondern von allergrößter Bedeutung für die Geschichte der Bewegtbild-Medien in allen ihren Elementen, Verzweigungen und Wirkungen.

Es gibt zu/von ‚Dialogue with the Knowbotic South' (DWTKS) eine Video-Dokumentation. Sie ist eine Hilfskonstruktion, in gewisser Weise aber auch das einzige Format, das für das authentische Konzept steht, da es am meisten sinnliche Qualitäten im Bereich der AV-Kanäle aufweist und es von KR+cF keine festen Installationen gibt, u. a. weil überhaupt für dergleichen Arbeiten kein dem bisherigen Kunstmuseum vergleichbarer Ort existiert. ‚Videographische Dokumentation' meint hier und in vergleichbaren Fällen also autorschaftlich beglaubigte und auktorial geschaffene Einsichtnahmemöglichkeiten in den multimedialen Verbund des Werkes, die einen adäquaten Einblick in die Wahl der Komponenten, Anmutungen, Prozesse und Konzepte erlauben, auch wenn sie immer zugleich auch eine qualitative Differenz ihrer selbst zum eigentlichen Werk darstellen.

‚Dialogue with the Knowbotic South' (DWTKS) wurde ursprünglich 1994 als Diplomarbeit an der Kunsthochschule für Medien Köln entwickelt durch Yvonne Wilhelm – schon damals als Teil der Forschungsanlage ‚Knowbotic Research'. Die Arbeit ist originär beschrieben als ‚Installation mit Kältemaschinen, Lichtfeldern und wissenschaftlichen Simulationen'. ‚Dialogue with the Knowbotic South' ist an zahlreichen Orten nicht nur ausgestellt, sondern ste-

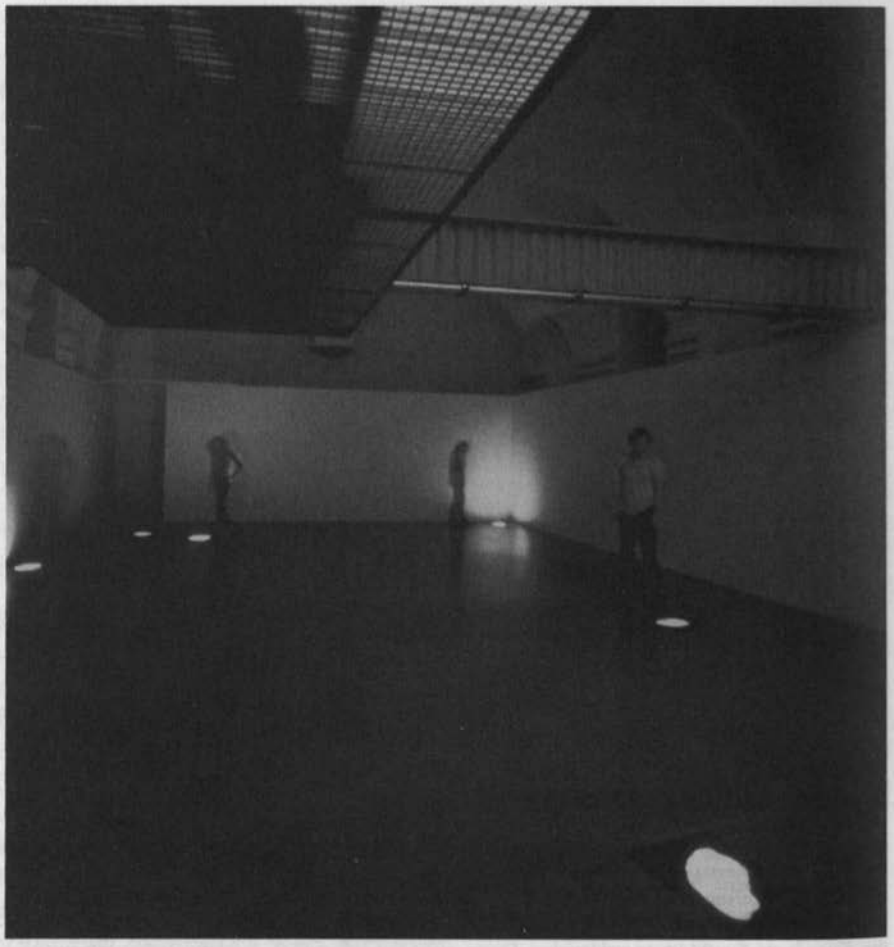
[25] Vgl. Raymond Bellour, Jean-Luc Godard. SonImage, Kat. Ausst. Museum of modern Art, New York 1992; ders., Doppel-Helix, in: Elisabeth von Samsonow und Éric Alliez (Hrsg.), Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder, Wien 2000. Vgl. außerdem den grundsätzlichen Beitrag zu den Vermengungen, Gemischen und Übergängen zwischen verschiedenen Arten von Bildern – Malerei, Photographie, Kino/Film, Video, virtuelle Bilder – und zu den komplexen Beziehungen zwischen Bildern und Wörtern desselben Autors: Raymond Bellour, L'Entre Images, Paris 1990.



Knowbotic Research, DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South, 1993–1997. Hier die Einrichtung für den Kunstraum Wien (ehemaliges Messegelände, heutiges Museumsquartier), Juni 1995. Die Arbeit, angefangen zu Beginn der 1990er Jahre, wird von KR+cF originär beschrieben als ‚Installation mit Kältemaschinen, Lichtfeldern und wissenschaftlichen Simulationen'. ‚Dialogue with the Knowbotic South' ist an zahlreichen Orten nicht nur präsentiert, sondern stetig weiterentwikkelt und vervollkommnet worden. So an der Interface 3 im Hamburger Kunstverein (1993), im Kunstraum Wien (1995), im Wilhelm Lehmbruck Museum (1997). 1995 hat die Gruppe für diese Arbeit den Siemens Medienkunstpreis des ZKM Karlsruhe erhalten

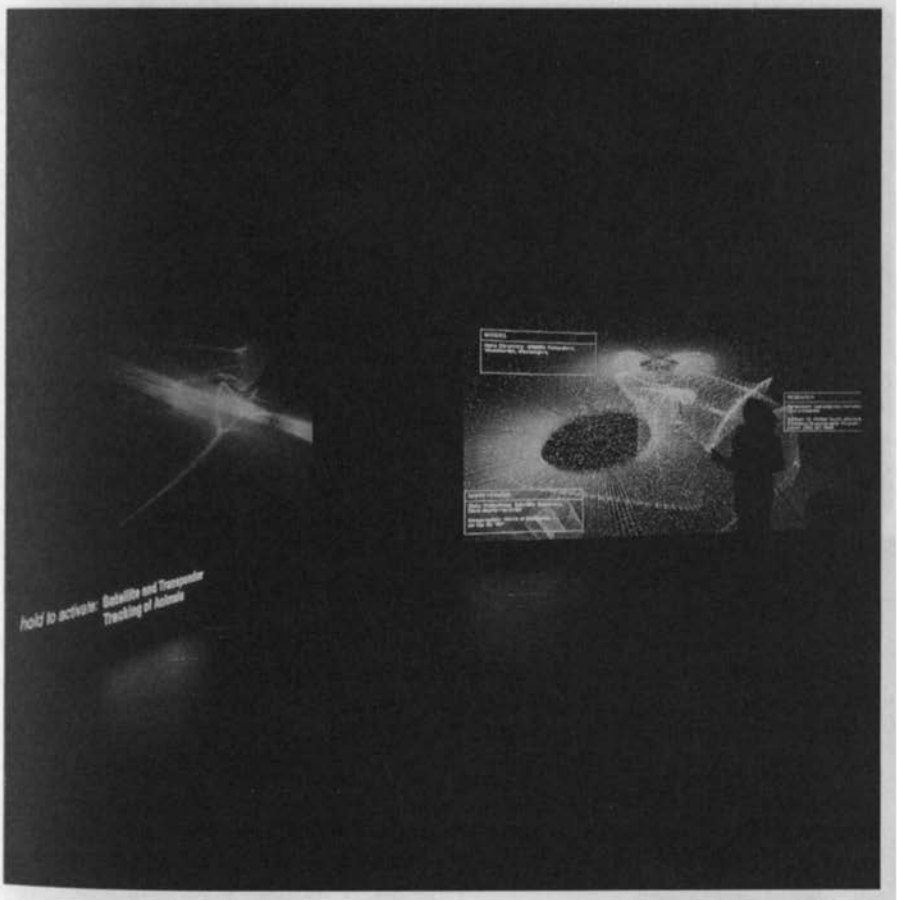
tig weiterentwickelt und ausgebaut worden. So an der Interface 3 im Hamburger Kunstverein (1993), im Kunstraum Wien (1995), im Wilhelm-Lehmbruck-Museum (1997). 1995 hat die Gruppe mit dieser Arbeit den Siemens Medienkunstpreis des ZKM Karlsruhe erhalten.

Eine kurze, zusammenfassende Charakterisierung der Installation sei zur Verdeutlichung dem Diskurs vorangestellt, der im weiteren die diversen Aspekte von verschiedenen Seiten her analysiert. Durch die Installation und den Präsentationsraum, wie sie die Video-Dokumentation zeigt, führt die mit Datengeräten und -brille ausgestattete Akteurin, die ihre Aufmerksamkeit und damit auch die des Betrachters – eine Einheit des internen wie des externen



Knowbotic Research, DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South, Kunstraum Wien, Juni 1995. Raumsituation, Bewegungen in Klang- und Kältefeldern

Beobachters ermöglichend – auf die ‚Knowbots' richtet. ‚Knowbots' sind visuell-plastisch ausgebildete Begriffsfelder und können als eine eigentlich skulpturale Erfindung der Gruppe Knowbotic Research im Reich der digitalen Elemente gelten. Sie steuern autonom ebenso die Dateien des Internet-Zugangs im virtuellen Raum wie die Klangwolken in den verschiedenen Segmenten des realen Raumes. Sichtbar und hörbar wird auf der Projektionsfläche die Turbulenz der erzeugten Klang-Begriffs-Felder, die in Relation zur Kälte-, Licht- und Tonsimulation der verschiedenen Raumteile stehen, die ihrerseits auf die transformierten Meßdaten aus der Antarktis reagieren, die durch das Alfred-Wegener-Institut in Bremerhaven geliefert und von der internationalen Antarktis-Forschergemeinschaft benutzt werden.



Knowbotic Research, DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South, Kunstraum Wien, Juni 1995. Navigationen der Besucher im Raum, der Knowbots im Netz, sich bewegende Sprach- und Begriffsbilder auf den Projektionsflächen. Es tauchen Satzfolgen auf, die eine Irritation an der Grenze zwischen poetischen und wissenschaftlichen Semantiken erzeugen

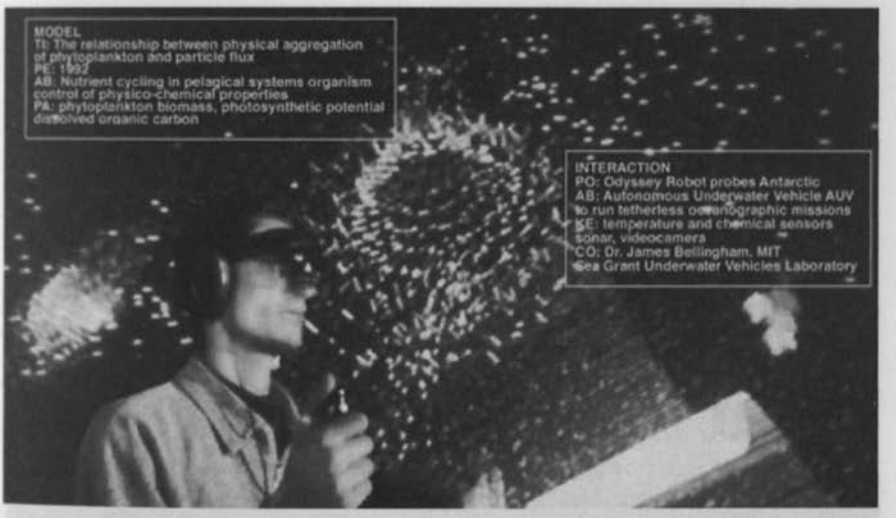
Man hat mittels der Videodokumentation einen Einblick in einen abgeschlossenen Raum, in dem Betrachter/Besucher sich in einer Weise zu bewegen scheinen, die nicht nur auf die audio-visuellen Ereignisse reagieren, sondern diese auch zu ‚beeinflussen' scheinen, genauer, über diesen noch vagen Ausdruck hinausgreifend, mit diesen unauflöslich verbunden, in sie integriert sind. Man erfährt sich gegenüber der Videoprojektion als externer Betrachter eines dichten Ablaufs, der in einem exklusiven Raum sich abspielt. Der Betrachter der Dokumentation ist – trivialerweise – der ausgeschlossene Besucher, der das Werk auf der Ebene eines Plans, Diagrammes und Konzepts, in seinen kognitiven und strukturellen Hinsichten also wahrnimmt. Der konkrete

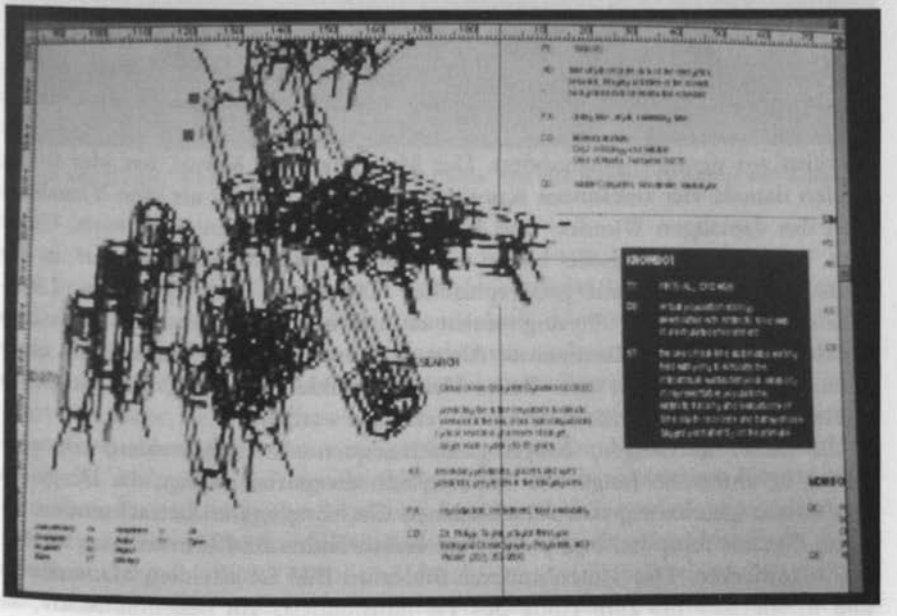


Knowbotic Research, DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South 1994–1997, Kunstraum Wien, Juni 1995. Diese und die folgenden beiden Abbildungen zeigen, neben der Verbildlichung der Knowbots und der Registrierung von Aussagen/Sätzen auf dem Computer-Monitor, die im Raum mit Datengeräten und -brillen ausgestatteten Akteure, die ihre Aufmerksamkeit auf die ‚Knowbots' richten, visuell-plastisch ausgebildete Begriffsfelder, die autonom die Dateien des Internet-Zugangs im virtuellen Raum und die Klangwolken in den verschiedenen Segmenten des realen Raumes steuern. Sichtbar wird auf der Projektionsfläche die Turbulenz der erzeugten Klang- als Begriffs- und Licht-Felder, die in Relation zur Kälte-, Licht- und Tonsimulation der verschiedenen Raumteile stehen, die ihrerseits auf durch die Knowbots transformierte Meßdaten aus der Antarktis reagieren, die durch das Alfred-Wegener-Institut in Bremerhaven geliefert und intensiv von der internationalen Antarktis-Forschergemeinschaft benutzt werden

Raum selbst – es handelt sich beim gewählten Beispiel um den ‚Kunstraum' in Wien, Juni 1995, eine der Etappen in einer Serie, die durch stetige Weiterentwicklung und nicht zuletzt durch Installierungspraktik und das Lösen von Programmierproblemen gekennzeichnet gewesen ist – funktioniert seinerseits als Exklusion des ausgeschlossenen Betrachters. Der Betrachter geht niemals auf in der Instanz des distanzierten externen Blicks, sondern ist immer interner Besucher, interner Beobachter. Dieser steht in einem symmetrischen Verhältnis zum diagrammatisch verzeichneten Raum der videographischen Dokumentation.

Es gibt zahlreiche Beobachtungsebenen, aber keinen wirklich externen Standort im realen Raum, im videographierten Raum gibt es nur den reflexiven externen Beobachter. Anschaulich wird so, weshalb in der Systemtheorie Han-





deln als Beobachtung gesetzt wird. Nicht minder anschaulich wird gleichermaßen, daß die Systemtheorie irrt, wenn sie diesen Zusammenhang nur von einer abgespaltenen Seite her denkt und nicht in der Lage oder willens ist, Beobachtung in Handeln zu transformieren. Bekanntlich setzt sie genau dagegen auf ein distanziertes Geschehen, das sie in neuzeitlichem Gründerpathos mit Hilfe der Königin aller Distanzierungsmetaphern, eben der ‚Beobachtung', der gesicherten, ungefährdeten Registratur, als Abspaltung der Dinge von Auge und

Leib[26] in den Fluchtlinien des einen und einzigen, gottähnlichen Machtorgans, des Auges als Supermedium triumphieren läßt. Um diese Art Beobachtung geht es KR+cF entschieden nicht. Sie setzt sich vielmehr zum Ziel, diese Beobachtung aufzubrechen und damit die Instanz zu dekonstruieren, die über lange Zeit im Medium der Kunstwerke diesen Blick über die Dinge absolut hat herrschen lassen und damit zugleich die Kunst auf die Demonstranz räumlicher Tableaus und allegoretisch festgeschriebener starrer Denotatoren im verbindlichen Rahmen eines mimetisch ‚real' suggerierten geschlossenen, infinitesimalen Raumes verpflichtet, ja Kunst generell als illusionistische Demonstration dieses einen beherrschten Raumes reglementiert hat.

‚Dialogue with the Knowbotic South' ist komplex. Es gibt sichtbare und unsichtbare Teile, die gleichermaßen zum Werk gehören. Das ist nicht so wie in der traditionellen Kunst zu verstehen, daß die unsichtbaren Teile Bedingungen der Möglichkeit des Sichtbarmachens sind. Sondern so, daß zu jedem Zeitpunkt und auf jeder Stufe der Realisierung beide Bereiche ineinandergreifen und sich durchdringen. Das Unsichtbare ist eine Dimension des Sichtbaren geworden. Die Lücke oder Leerstelle im Sichtbaren ist in diesem selbst wahrnehmbar, wie auch umgekehrt das Sichtbare nichts mehr ist, was als Ganzes aus Distanz überschaubar und synthetisierbar wäre. Die Arbeit hat einen Ausgangspunkt, der in der Videodokumentation benannt und gezeigt wird, in der Rauminstallation aber selber nicht auftaucht. Es handelt sich um einen Gemäldezyklus aus dem 17. Jahrhundert. Der Maler, Jan van Kessel, hat vier Bilder zu den damals vier bekannten Kontinenten gemalt und sie als eine Visualisierung des damaligen Wunder- und Kunstkammer-Gedankens inszeniert. Unter dem Titel ‚Die vier Erdteile' bieten die Bilder eine identische Form dar: in der Mitte ein Hauptbild mit geographischen Charakteristika, eigentliche Landschaften, die konkrete Physiognomien enthalten und so von den imaginären Weltlandschaften der Renaissance Abstand nehmen. Darum herum ist in einer umlaufenden Randzone eine Reihe kleinerer Bilder beigefügt, die mit einem eigenen, allerdings gemalten Rahmen versehen werden.

Zu dieser auffälligen, enzyklopädisch-sequentiell verfahrenden, topographisch in unterscheidungsvolle Aspekte sich diversifizierenden, die Dinge als ko-existent gleichzeitig von verschiedenen Gesichtspunkten betrachtenden, also im Grunde temporal und prozessual verfahrenden Bildform ist kurz folgendes anzumerken: Das Malen anderer Bilder im Bild ist seit dem Manierismus und mindestens bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv, an dem sich natürlich nicht zuletzt die Virtuosität der Maler eindrucksvoll in Szene setzen konnte. So wurden ganze Gemäldesammlungen und Museen gemalt, z. B. von David Teniers d. J. Durch das auf Identifizierbarkeit und Wiedererkennbarkeit angelegte Malen der Bilder von Kollegen – oder, wie in Kessels

[26] Vgl. dazu den erhellenden kritischen Text von Maurice Merleau-Ponty, L'œil et l'Esprit, Paris 1985. Es handelt sich um die letzte von Merleau-Ponty vollendete Schrift.



Jan van Kessel, Kontinente-Allegorie aus der Serie ‚Die vier Erdteile (Wunder- und Kunstkammer)', 17. Jh.

Fall, mittels Pastiche-Technik und Paraphrasen, das heißt mittels Suggestion bekannter Themen in eigenwilliger Handschrift oder, umgekehrt, der Verkleidung eigener Konzepte hinter der Handschrift anderer, die scheinbar, irreführend, zitiert werden – konnte der Künstler unter Beweis stellen, daß er in der Lage war, diese Handschriften adäquat zu benutzen und damit einem wesentlichen Credo des Manierismus zu genügen, eben der Nutzung von ‚maniera', ohne ein Aufopfern der eigenen Möglichkeit durch sklavisches Kopieren zu betreiben. Der Auftraggeber wiederum konnte seine Sammlerkompetenz durch solche gemalten Bilder- oder Wunderkammern doppelt geltend machen: durch die Sammlung der Bilder selbst und durch eine Art Meta-Malerei, mit welcher die Sammlung Bild und als solche mindestens virtuell öffentlich wurde. Der Ort dieser Bilder im Meta-Bild wurde zum Ort der Versammlung von Diskursen über die Bilder und ihre Beziehungen zu den Wissenschaften. Der Diskurs über die Bilder wird in der Kunst in der Folge immer stärker mit Bildern selbst geführt. Seit 1945 ist das ein stehender Topos, den man als Klammer von Selbstthematisierungen ganz unterschiedlicher Künstler findet. Die legendäre Ausstellung ‚Bilderstreit' – Kunstausstellung und zugleich erstes prominentes Beispiel für das seither zunehmende Problem von Großausstellungen durch Kuratoren, die ihre Arbeit neu als genuine Kunst definieren wollen –, einge-

richtet in der Mitte der 1980er Jahre durch Johannes Gachnang und Siegfried Gohr in Köln, hat mit just diesem manieristisch hochgereizten Sachverhalt, nicht mit dem in der Theologie vorgeformten Bilderkrieg zu tun, mit dessen historischer Gravität und Würde natürlich nicht nur der Titel dieser Ausstellung liebäugelt.

Zurück zu Jan van Kessels Kontinenten-Allegorien. In ihnen sind Episoden dargestellt, die unsere Kenntnisse der Erdteile darstellen und zugleich vergrößern, die Schaulust befriedigen und sie zugleich gelehrter machen sollen. Das ganze Arrangement wirkt jedoch immer als ein durch einen einheitlichen Rahmen gehaltenes Bild, wobei das Mittelbild zentral und visueller Höhepunkt bleibt. Man kann sich leicht um diese eine gemalte Bilderreihe herum weitere Reihen von Bildern vorstellen – und in der Tat tut man das, intuitiv, schon mit dem ersten Blick auf das Bild, wenn auch die Implikationen daraus erst mit der Zeit deutlich werden –, so daß sich eine Anordnung eines Tableaus des Wissens über die Erdteile ergibt, die als Ordnungsprinzip von Klassifikationen und pittoresk-atmosphärischen Ansichten zugleich erscheint. Jedes der Bilder kann mit jedem anderen in Beziehung gesetzt werden, so daß sich eine zwar für unsere heutigen digitalen Permutationsgelüste nicht große, aber doch hinreichende Zahl von Kombinationsmöglichkeiten ergibt, die zwar alle dem herausgehobenen zentralen Bild untergeordnet sind, sich aber zu immer neuen epistemischen Modellen gruppieren lassen. Diese Bilder-Serie van Kessels ist ein durch KR+cF benannter Ausgangspunkt, den man als Denkmodell für die Darstellung von Sachverhalten und epistemischen Aussagemöglichkeiten verstehen soll, nicht aber als ein Ursprung oder eine Ursache von ‚Dialogue with the Knowbotic South'. Es stellt ein Referenzmodell dar, das wegen seines geographischen Zuschnitts auf die Kontinente und wegen der Anordnung der Episteme einen reizvollen historischen Gegenpol zur eigenen künstlerischen Kontinentalforschung, den Recherchen zur Antarktis bildet. An diesem Referenzmodell lassen sich mediale Differenzen generieren und abarbeiten, die nicht nur über die Organisation der Visualisierung von Sachverhalten etwas aussagen, sondern auch über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaften.

Die Bilderserie von Jan van Kessel belegt, was im Grunde der Entwicklung immer bedingend geblieben, aber hinter genialisch behaupteten Idiosynkrasien – je nach Epoche unterschiedlich stark – wieder verschwunden ist und nur noch als Subtext oder Konzept sich auch durch die Kunstgeschichte der Moderne durchhält: daß Kunst nämlich gar keinen eigenen und demnach auch keinen prinzipiell von den Wissenschaften unterschiedenen Gegenstandsbereich hat. Daß sie also eine Art und Weise der Organisation von Darstellung ist, Darstellung aber immer als Darstellung ‚von etwas' gedacht werden muß und dieses ‚etwas' nichts territorial Geschiedenes ist. Kunst hat, mengentheoretisch formuliert, kein eigenes Objektgebiet, keine privilegierten Gegenstände. Und deshalb kann man ihr Referenzterritorium auch mit guten Gründen als dasjenige der Wissenschaften setzen, wenn man den Gegenstandsbereich der Wissenschaft als das ansieht, was ein kollektives Wissen der Zeit ausmacht, das sich

weniger an Expertenkulturen mißt als an sozialer Relevanz, das heißt sich auf das Wesentliche und Orientierende konzentriert, das, in welcher Genauigkeit oder Code-Ähnlichkeit auch immer, sich im allgemeinen Bewußtseinshorizont geltend macht, und sei es nur als idyllisierter und miniaturisierter Science-Fiction-Verschnitt.

Mit Verweis auf Michel Foucault lassen dieses Wissen und die Möglichkeiten seiner Darstellung sich charakterisieren als ein universales Archiv, das alles enthält, was zu einer Zeit und für ein epochal interessiertes Bewußtsein gedacht und gesagt werden kann. Zu den Performanzen und Permutationen dieses Dispositivs der Sachverhalte gehören auch Bilder. Kunst erscheint bei van Kessel noch als ein Verfahren medial spezifizierter Anordnung des Wissens, nämlich Darstellung im visuellen Sektor, wofür es der Spezialisten der Visualisierung, also der bildenden Künstler als Maler, bedurfte – auch dies eine Kontinuität im selben Bildmedium, diesmal gar zwischen der neuzeitlichen Kunst und dem mittelalterlichen Bildhandwerk, also, in der Sprache der mittelalterlichen Wissensorganisation, zwischen ‚freier' und ‚mechanischer' Kunst verbindend. Kunst erscheint aber noch nicht als sich selber medialisierender und missionierender Akteur einer Generierung vermeintlich eigenen Wissens jenseits der epistemischen Praktiken der Wissenschaften. Die Frage, die van Kessel und KR+cF gemeinsam haben, ist: Wie wird ein Wissen über einen Kontinent organisiert? Welche Medien sind dafür geeignet, in welcher Hierarchie stehen sie? Was ist der besondere Anteil der Bilder an der Inszenierung der Referenzen und der Vermittlung der in diesen denotierten Sachverhalte? Wie faßt man ein Wissen wirksam zu Leitbildern zusammen? Was kann man wissen, wenn man Sachverhalte auf einer Oberfläche anordnet? Gibt es eine strikte Trennung zwischen den Phantasien und Dokumenten, den wissenschaftlichen Sachverhalten und den Imaginationen, die auf vielfältig verschlungenen Wegen seit langem und weit vor dem Zeitalter der wissenschaftlich inspirierten oder begleiteten Reisen eine Erzählung über die Kontinente in Gang gebracht haben? Die letzte Frage ist natürlich aus der Sicht von KR+cF evidenter als aus derjenigen von van Kessel. Auch dürfte sich diesem die Frage der Multi- oder Intermedialität nicht gestellt haben, weil die Tatsächlichkeit des Bildes für ihn gar kein disponibles Medium war, sondern dasjenige, in dem Darstellung ihm selbstverständlich und ihm ohne weiteres Nachdenken über mediale Alternativen wohl auch aufgetragen war. Kessel lebt noch gänzlich in den auf visuellen Schein übertragbaren Referenzen, die für ein kulturelles Wissen über Sachverhalte stehen. Organisationsschema und Matrix sind in der Visualisierung eines tableau-artig angeordneten Wissens gegründet. Würde man diese Bilder hintereinanderlagern, statt sie auf der planimetrischen Ebene eines Gegenübers des Betrachters anzuordnen, dann hätte man einen visuellen Hypertext, der mittels Überblendungen neue Verknüpfungsmöglichkeiten schafft.

Wie implizit auch immer: Van Kessels Bilderserie ist auch Installierung eines Interface und nicht nur Dokument der in Bildtableaus illusionistisch verdoppelten Schaulust gegenüber einer Welt, die man historisch als Ordnungsta-

bleau visueller Identifikationen, als Ordnung der Resultate sukzessiv erfolgender Abtastungen zu sehen gelernt hat. Daß hier eine aussagekräftige Hierarchie der Darstellungsmotive, die Wahl von übergeordneten Zeichen und die Einrichtung von Brückenschlägen zum Betrachter gewählt werden muß, ist selbstverständlich. Man kann also mit großem methodischem Gewinn diesseits genealogischer Ableitungen van Kessels Bilderserie als eine Kontrastfolie für die Überlegungen von KR+cF verstehen und sie gedanklich in den nachfolgenden Skizzierungen der Arbeit von KR+cF mitlaufen lassen. Daran mag man sich auch Funktionsweisen differenter Bilderzeugungstechnologien und damit einer apparativen Logistik von Medien verdeutlichen. Der Apparat van Kessels ist ein Bilderuniversum, das nach mathematischen Gesetzen der möglichst ikonischen Übertragung von Sichtbarem auf visuelle Darstellung erfolgt und durch vielerlei Routinen habitualisiert worden ist und deshalb als eigentlicher Bilderapparat angesprochen werden kann – nicht nur im Hinblick auf die zahlreichen Varianten, sondern auch im Hinblick auf die analog mediatisierte Imagination, in der sich Fakten, Phantasmen und ikonische Illusionen immer stärker zu vermischen beginnen.

Die von KR+cF benutzte Logistik von Medien ist gänzlich anders beschaffen als das Projekt ‚Kinematographie' und hat ihre stoffliche Gestalt in zahlreichen Apparaten, Verschaltungen, Rechenprozessen, systemischen Bewegungen gefunden. Aber dennoch liegt diese Logistik nicht prinzipiell jenseits des Apparates der Bilder. Bestimmte historische Vergleichsmöglichkeiten werden von KR+cF gerade deshalb in ihre Arbeit integriert, weil es auch um den Wandel der Bilder und nicht in erster Linie um eine Akkumulation der Forschungsmethoden und -prozesse geht. Kunst durch digitale Medien ist kein ästhetisches Hacking als Dienstleistung zwecks Optimierung der lebensweltlich dominanten Systemarchitekturen und Zeitordnungen.

Nimmt man van Kessels Bildanordnung als übertragbare und dehnbare Analogie aus einer ganz anderen Epoche für eine Anordnung der Kenntnisse nicht im Raum, sondern in der Zeit, dann kann man ‚Dialogue with the Knowbotic South' als Transformation der Bildanordnungen in einen multimedialen Raum verstehen, in den der Betrachter als Besucher eintritt. Die Bildperspektive wird dann zu einer Innenperspektive, und die Klänge sind nicht auf ein gegenüberliegendes Ohr gerichtet, sondern rotieren entlang der Schädeldecke, wie das aus einem Kopfhörer bekannt ist. Alles geschieht in einer Extension der Wahrnehmungsorgane, die den Betrachter nicht nur ins Bild, sondern in alle audiovisuellen und partiell auch taktilen Sinneskonfigurationen hineinversetzen, die als Organisation der Elemente eines artistischen Ablaufs in Echtzeit generiert werden, wobei das Verhalten des Besuchers das Arrangement nicht unbeeinflußt läßt. Man schreitet durch den Raum, und die auditiven wie die visuellen Konfigurationen verändern sich in den verschiedenen Sektoren. Sie wiederholen sich allenfalls typologisch, aber nicht in Einzelheiten, sind also irreversibel und fluktuierend. Sie zeigen keine konstanten, repetitiven Muster, als die man ja statische Bilder beschreiben kann, wenn man sie als Zustände in

einer Abfolge von Entwürfen oder als Palimpsest von Leinwandfassungen eines Bildes zu betrachten gelernt hat. Schon das weist darauf hin, daß es nicht um die Ausdrücklichkeit einer elementaren Ordnung geht, sondern um eine situative Variation struktureller Anlagen. Raum und Zeit bilden ein vieldimensionales Universum, die Sinne werden aktual untereinander gekoppelt und zugleich rückgebunden an eine Ausgangsmatrix, die wissenschaftliche Begriffe liefert und mittels Rekombination der Teilausdrücke zu Neologismen, neuen Wortschöpfungen verleitet. Das kann an zwei Terminals beobachtet werden, die Bestandteil der Installation sind, die aber auch ortsungebunden, also dislokativ, im Netz, diese Ebene der Arbeit permanent zugänglich halten. In einer interaktiven Zone, einem Raum, welcher der realen wie der virtuellen Sphäre gleichermaßen angehört, das heißt Klangraum/Environment und Datenhandlungsraum ist, vermittelt über Datenhandschuh und -brille, werden die durch die ‚Knowbots' dynamisch bewegten Informationsmengen visuell und akustisch decodiert. Dem eigentlichen Informations- und Handlungsraum ist ein Durchgang vorgelagert, der als eine Schleuse ausgebildet ist. Darin ermöglicht ein Terminal den Zugang zum Netz. Er stellt den Kontakt her mit vorselektionierten, im virtuellen Raum verdichteten Informationseinheiten. Zwei telematische Räume sind angeboten. Die gelbe Röhre referiert theoretische, außerhalb der Antarktisforschung situierte, also generellere Diskussionen im Netz zu bestimmten neuralgischen Stichworten – world-design, overlapping worlds, hysteric bodies – und treibt so die theoretische Konstruktion und Untermauerung einer digitalen Artikulationsmethode theoriebildend voran, die blaue Röhre repräsentiert die theoretischen, visuellen und akustischen Elemente von ‚Dialogue with the Knowbotic South'.

Die Aktivitäten und Bewegungen der Besucher sind keineswegs durch die Anordnung dieser Elemente determiniert und wirken, wie bereits erwähnt, auf das Arrangement ein, wenn auch nur ausnahmsweise in einer linearen Weise. Zahlreiche Installationen im Gefolge von Jeffrey Shaws ‚Legible City' von 1986[27] haben die Insistenz von Interaktivität so verstanden, daß ein Werk-Arrangement auf eine konzentrierte und explizit durch ein Selbst wahrgenommene Handlungsbereitschaft des Betrachters ausgerichtet ist, was natürlich sofort den Verdacht erzeugt, der Besucher sei, obzwar handelnd, doch nur das Medium, durch das performativ vorsortierte Automatismen des durch den Künstler modular determinierten Werks in Gang gesetzt werden, ähnlich gewissen, für das Museum konzipierten kinetischen Objekten eines Jean Tinguely, die man nicht als interaktiv bezeichnen möchte, weil der Betrachter nur einen Mechanismus auslöst. Der bewegt das Werk aber nicht in Echtzeit zu den Handlungen des Betrachters, sondern verwendet diese nur als Ausgangsimpuls für das Abspulen einer vorab festgelegten, abschließend gespeicherten Bewegung. Das scheint zwar

[27] Siehe die kurze Beschreibung, Erörterung und Situierung des Werks in: Hans Ulrich Reck, Kunst durch Medien – Ein erneuter Durchlauf, in: Claus Pias (Hrsg.), (me' dien)'. dreizehn vortraege zur medienkultur, Weimar 1999.

bei ‚Legible City' anders zu sein, da sich das Bild und der Umraum durch die Bewegungen des Betrachters in der Tat in alle Richtungen steuern lassen und somit der konkret sich ergebende Ablauf niemals identisch, sondern je singulär ist.

In der gewöhnlichen ‚Medienkunst' sind der Wirksamkeit der Besucheraktivitäten üblicherweise enge Grenzen gesetzt, da nicht nur eine Struktur, sondern ein operatives Arrangement vorgegeben ist, das höchstens, theoretisch gedacht, ausgeschöpft, aber nicht erweitert, verändert oder verlassen werden kann. Das ist in der Arbeit von KR+cF fundamental anders. Und zwar aus einem zunächst einfachen, dann aber für die Idee ihrer Kunst folgenreichen Grund, der bei der strapazierten Behauptung von Interaktivität in der Regel vollkommen verkannt und unbeachtet bleibt: Wegen der prinzipiellen Diffusität der (Nicht-)Bewußtheitsgrade, mit der Handlungen ausgeführt und beobachtet werden, kann der Besucher nicht auf die Bewußtseinsspitzen seiner kognitiven Fähigkeiten eingeschränkt werden, entsteht doch das kreative Potential nicht zuletzt aus einem nicht-expliziten Nicht-Verstehen-Können höherer Schematisierungen.[28] In ‚Dialogue with the Knowbotic South' ist der Betrachter auf allen Ebenen interaktiv wirksam, besonders da, wo er, zunächst oder auch erst später, gar nicht bereit oder fähig ist, diese Auswirkungen jeweils Schritt für Schritt wahrzunehmen oder gar methodisch zu überprüfen. Der bisherige Diskurs der Interaktivität krankt in der Tat an einer didaktischen Reduktion der Handlungen, die nach einem simplen Input-Output-Verfahren, also in behavioristischer Elementarität ausgeführt und deshalb vollkommen abstrakt sind. Interaktivität in diesem üblichen populistischen Unterweisungssinne zergliedert – analog dem fordistischen Prinzip der Arbeitsteilung am Fließband – die Handlungen in kleine Teile und ringt dem Besucher jeweils nur ein Kopfnicken für die anerkennende Wahrnehmung der Teiloperation ab.

Demgegenüber erweist sich das Konzept von KR+cF als wesentlich souveräner und komplexer. Der Besucher ist dort, erstens, immer interagierend, wenn auch seine Handlungen nicht als interaktiv überprüfbar erscheinen. Zweitens wirkt er auf das Environment auch dann ein, wenn er weder an der Interaktivität interessiert ist noch dieser gewahr wird. Drittens bleibt auch unterhalb der Aufmerksamkeit eine mehr oder weniger intuitive Ebene als körperliches Gefühl spürbar, daß die Installation von Irregularitäten lebt, die durchaus kontinuierlich mit der lebensphilosophisch empfundenen Kontingenz und der Willkür der eigenen Assoziationen verbunden bleibt. An solchem Reichtum erweist sich der übliche Diskurs von ‚Interaktivität', wie er in den diesbezüglich strapazierten Werken inkorporiert ist, als eine äußerst bescheidene didaktische Anstrengung, die außerdem, recht besehen, kunstfeindlich ist, weil sie den Weg des Einfachen und Belustigenden geht, den Betrachter als

[28] Vgl. über diese Funktion des Klischees: Oswald Wiener, „Klischee" als Bedingung intellektueller und ästhetischer Kreativität, in: ders., Literarische Aufsätze, Wien 1998, S. 113–138.

tiefstufig behandelt und Kunst als Abarbeitung simpler Handlungsfolgen anbietet. Kunstfeindlich bleibt ein solches Unterfangen auch dann, wenn es gerade als Neudefinierung der Kunst sich darbietet und durch den Betrieb valorisiert wird. Allerdings, es sei zugestanden, wird dieses normative Argument nicht auf langfristige Zustimmung der unmittelbar Beteiligten hoffen dürfen. Es hat nichts mit einer prinzipiellen Überlegenheit der Kunst-Codes über Unterhaltungs-Codes im Sinne, im Gegenteil. Aber es besteht darauf, daß Aufgaben der Kunst andere sind als die der U-Codes, auch wenn man nicht selten, aber gewiß nicht gegenüber KR+cF, zu sagen geneigt ist: leider.

Es scheint sinnvoll, noch einmal mit einem Blick auf die Serie der Kontinentenbilder Jan van Kessels einen Unterschied dieser Visualisierung zu der ganz anders gelagerten medialen Ausarbeitung einer digitalen Wissensmatrix durch das Projekt von KR+cF zu kennzeichnen. Diese Kennzeichnung bleibt vorerst grob, liefert aber eine Leitlinie für das Projekt, die im folgenden immer wieder in Betracht gezogen werden muß. Vier Kunstkammern stehen bei van Kessel für die vier damals bekannten Erdteile. Das Gemälde vermittelt den damaligen Stand formaler und ikonographischer Darstellungstechniken. Sie konservieren zugleich Weltkenntnisse des Manierismus. Und sie dokumentieren als Methode eine räumliche Wissensvermittlung, die für die damalige Epoche nicht nur im Bereich der Kunst typisch ist. Da in den Kunst- und Wunderkammern weder die Dinge noch ihre Klassifikation oder wissenschaftliche Beschreibung so ausdifferenziert ist, wie wir das kennen, gehört sowohl zur künstlerischen wie zur wissenschaftlichen Seite der Methode eine weiträumig mögliche assoziative Wissensvermittlung. Natürliche und artifizielle Gegenstände treten in eine Nähe und ein Spannungsfeld zugleich. Zu den geknüpften Beziehungen rechnet eine Gleichwertigkeit der phänomenalen Anschauung des einzelnen Objektes wie die begrifflich-klassifikatorische Sortierung der an einem Gegenstand bereits entwickelten Erkenntnisse. Bildhafte und poetische Dimensionen werden mit einer anschaulich verstandenen Mathematik ebenso vereint wie die noch nicht geschiedenen Klassifikationsbereiche des Wissens mit allen möglichen Erzählungen, deren Genealogie sich – wie zu Zeiten Platons – im Mythischen verliert. In der Tat spielt die durch die Medici finanzierte, durch Philosophen wie Marsilio Ficino im 15. Jahrhundert wieder gegründete neoplatonische Akademie in Florenz eine große Rolle für die Entstehung, besser gesagt: das Anspruchsniveau der Wunderkammern. In diesen arbeiten Künstler und Philosophen eng zusammen. Der in dem gerade nach 1453, dem Jahr der Besetzung von Konstantinopel durch die Türken und die Flucht der griechischen Gelehrten nach Italien, vehement betriebene Rekurs auf die Antike verläuft parallel zur neuen Allianz zwischen einer aufgewerteten ‚freien Kunst' und einer sich von theologischen Bevormundungen lösenden Philosophie, die sich noch als eine Summe von empirisch validierbaren Einzelwissenschaften versteht.

Es münden also Mentalitäten, Begriffsmuster und Poetiken in eine Praktik der Dispositive, von denen eine geisteswissenschaftliche Tradition visueller Ideenlehre seit der Renaissance – mit den kunstgeschichtlichen Exponenten

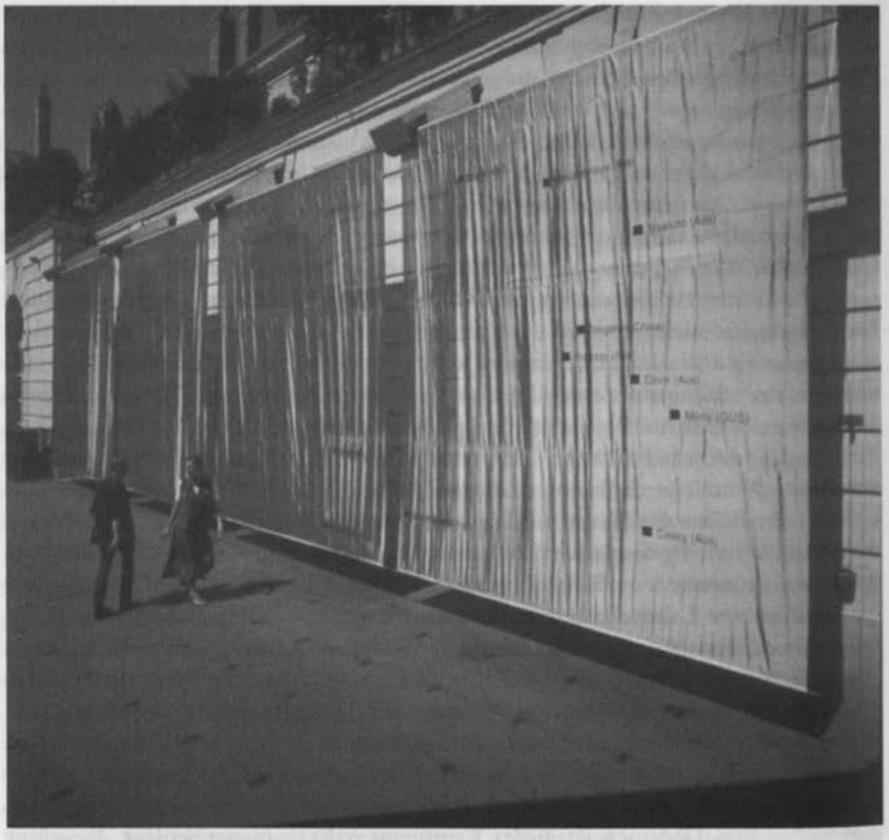
Wind, Wittkower, Kristeller, Gombrich, Panofsky und ihren Nachfolgern – vielleicht zu stark auf die neoplatonischen Philosopheme, also die Resultate, orientiert geblieben ist und so die Genealogie intermedialer Wissenskonstrukte, die Praktiken eines Laboratoriums, zu stark aus den Augen verloren hat. Das betrifft natürlich nicht die befähigten, zahlreichen Untersuchungen zu den historischen Wunderkammern, wohl aber ihre strukturellen, eher im Verborgenen wirkenden Voraussetzungen, mit dem Entwurf all derjenigen Denkbarkeiten, die in der Sammlungsanordnung heterogener Gegenstände auch räumlich als disperse auftraten. Die mögliche Parallele zwischen den freien Akademien der Renaissance und den digitalen Laboratorien der Gegenwart ist für eine Modifikation bestimmter leitender Denkmuster immer wieder angesprochen worden. Man hat in den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts fälschlich die Wiederkehr eines unmittelbaren Interesses an Wunderkammern gefördert. Vielleicht haben Künstler wie Joseph Beuys hier über Gebühr eine spezifische Wirkung entfaltet. Wunderkammern – erst recht in den dynamisierten Assoziationen von Vielfältigem, Situativem und Beliebigem – lassen sich natürlich auf alles mögliche Heterogene projizieren. Nicht zuletzt auf einen Zeitgeist, der mit dem digitalen Code – wie frühere Konzepte mit dem Nous, der Dianoia, der Emanation des Alleinen und dergleichen mehr – meint, einen universalen Schlüssel für Heterogenes zu haben und deshalb eine vordem verlorene Einheit des Wissens im Reich der Poesie unter inspirativer Orientierung durch die Künste propagiert, auf die das Denkmodell einer allseitig mächtigen Ästhetik der Korrespondenzen im noch nicht Auseinandergerissenen projiziert wird, was die Form einer Re-Materialisierung und Wirkungen einer Revokation von Wunderkammern entschieden befördert hat. Man sollte aber gegenüber der unbestreitbaren Faszination der Wunderkammern nicht aus dem Auge verlieren, wo ihre historischen Grenzen liegen – Nostalgie aus surrealistischer Befruchtungseuphorie unter Gegensätzlichem hin oder her. Die Übertragung der den Wunderkammern zugrundeliegenden Problemstellungen, aber nicht die Projektion der Wunderkammern selbst auf die digitalen Laboratorien ist allerdings von allergrößtem und anscheinend auch bleibendem heuristischem Wert.

Eine Brücke von heute zu Bildern wie den Kontinent-Allegorien eines Jan van Kessel macht aber auch entschieden Divergenzen deutlich. Im Unterschied zu den visuellen Tableaus und einer statischen Topographie müssen digitale Notationssysteme dynamisch sein, unabschließbare, offene und vorläufige, wenn auch anhaltende, in ihrer Richtung nicht determinierte Prozesse beschreiben und ständig ihre Syntax ändern können. Ganz ähnlich wie die potentiell über den Bildrand hinausreichenden Kammern von Kessel haben die telematischen Daten keine Begrenzung, keinen Anfang und kein Ende. Aber das ist eine Analogie, die ihre Grenze sowohl in der Neuordnung des Wissens als auch in den Minderkapazitäten der heutigen Bilder gegenüber den Provokationen der Apparate findet.

‚Dialogue with the Knowbotic South' ist ein präziser, poetischer und zugleich krypto-wissenschaftlicher Titel. Er erinnert an das Zeitalter der Reisen,

nimmt die Faszination der Ferne im mythischen Ausdruck des ‚Südens' auf und akzentuiert, daß es sich um einen Dialog handelt. Dialoge finden in der Regel nicht gegenüber einem unbearbeiteten Gegenstand statt, sondern zwischen sprachlich und regelhaft verfaßten Positionen, die in einer klaren Beziehung zueinander stehen. Beim Süden handelt es sich um eine der, wie es jeweils pathetisch genannt wird, ‚letzten Ressourcen' der Menschheit, einen auf vielen Ebenen umkämpften Kontinent, die Antarktis. Natürlich haben KR+cF keine generellen, sondern selektive Interessen an diesem Kontinent, seiner Geographie, Geologie und vor allem an seiner wissenschaftlichen Aufbereitung. ‚Antarktis' ist ihnen weniger eine Bezeichnung für eine geophysikalische Landschaft als vielmehr für eine semantische und mental aufbereitete, beschriebene und klassifizierte Landschaft. ‚Antarktis' ist ein Ausdruck für bestimmte Forschungsprozesse, die einen präzisen Gegenstand generiert haben, der anzeigt, was mit aller Natur für den Menschen geschieht: ihre Transformation in ‚Landschaft', die nach Interesse-Gesichtspunkten gegliedert und benannt ist. ‚Natur' ist dagegen ein Begriff reiner Residualität. Diese ist doppelt codiert: als Rohstoff ‚Natur' und als strukturales Begriffsfeld, das die stetige Artikulation und Performanz von Aussagen erlaubt. Der Kontinent ‚Antarktis' findet das Interesse von KR+cF, weil er Rohstoff ist, Residualität von ‚Natur' für generierbare Landschaften und eine hochentwickelte Landschaft, die differenziert und komplex beschrieben ist, eingefügt in zahlreiche, arbeitsteilig gegliederte Rubrizierungen. Der administrative Überbau dieser vermeintlich reinen oder rohen Natur ist enorm. Es zeigt sich, daß Beobachtung oder Wahrnehmung den Verhältnissen nicht mehr beikommt.

Die ‚Antarktis' ist hochgradig codiert, kartographiert, vermessen und geordnet. Sie bietet, auf der Ebene der Beschreibungen, einen zivilisatorisch gebändigten Anblick. Dennoch ist dieser Kontinent nahezu menschenleer. Bewohnt ist er vorwiegend von Sonden, Meßgeräten. Ein Teil davon ist spezialisiert auf die Untersuchung des Eises, seiner Dichte, Konsistenz, Temperatur, Zusammensetzung, Bewegung, Energieflüsse. Es handelt sich um Meßdaten von an Eisschollen montierten Bojen, die per Satellit übermittelt werden und als Input dienen für die stetige Modifikation der Simulationen, welche die Energiebilanzen im Eis berechnen. Permanent werden diesbezüglich Daten gewonnen, interpretiert und übermittelt über das Alfred-Wegener-Institut für Meeres- und Polarforschung mit Sitz, wie bereits erwähnt, in Bremen. Die scientific community der Antarktisforscher wertet diese Daten aus. Ihre Kommunikation ist eine enge und intensive, verläuft aber dislokativ. Die Forscher kommunzieren über Internet und www. Bereits die Wahrnehmung dieser Tatsache ist bedeutsam. Nicht nur daß über Technologien der Telepräsenz der Raum schrumpft – in einer Weise, die Günther Anders bereits in seiner ‚Antiquiertheit des Menschen' angemessen beschrieben, wenn auch apokalyptisch unterlegt hat –, ist bemerkenswert. Ebenso neuartig dürfte sein, daß gleichzeitig alle an dem Gegenstand Forschenden zu einem aktualen und zugleich virtuellen Kollektiv kooperativ zusammengeschlossen sind. Die Auffassung von Karl Marx bezüglich



Knowbotic Research, DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South, Kunstraum Wien (ehemaliges Messegelände, heutiges Museumsquartier), 1995. Die Stoffbahnen an der Außenwand vermitteln einen Kern der Arbeit im Sinne öffentlichen Hinweisens, greifen nach innen aber zugleich auf die punktualisierende, konnektive Kartographie vor, wenn auch in statischer Weise. Außerdem ermöglichen die Leichtigkeit und Halb-Transparenz des Textilen eine sensuelle, ebenfalls prospektive Anspielung auf die Dynamik des audiovisuellen Environments im realen wie im algorithmisch gesteuerten virtuellen Raum

des ‚virtuellen Kollektivs' als eines gesellschaftlichen Gesamtarbeiters wäre hier entsprechend für die Wissenschaft abzuwandeln, die ja zweifellos eine der maschinisierten Arbeit von früher vergleichbare Schlüsselfunktion für die Standards der Produktivität gewonnen hat.[29]

[29] Vgl. dazu die seit den späten sechziger Jahren entwickelten und zeitweilig heftig diskutierten Konzepte der Fordismus-Analyse von Serge Mallet, Die neue Arbeiterklasse, Neuwied u. a. 1972; André Gorz, Abschied vom Proletariat. Jenseits des Sozialismus, überarb. Neuaufl., Frankfurt a. M. 1988; ders., Kritik der ökonomischen Vernunft. Sinnfragen am Ende der Arbeitsgesellschaft, Berlin, 1989; ders., Wege ins Paradies. Thesen zur Krise, Automation und Zukunft der Arbeit, Berlin 1983; vgl. auch

Zwei Tendenzen, die durch die neue Kommunikationstechnologie bedingt sind, kennzeichnen keineswegs nur die üblicherweise medientheoretisch bevorzugten großflächigen Kommunikationsverhältnisse, sondern den konkreten wissenschaftlichen Forschungsprozeß in besonderer Weise. Zwar wird wohl nicht so schnell überhaupt auf physische Zusammenkünfte und Debatten der Forscher verzichtet werden. Aber es ist theoretisch möglich, ohne daß dem epistemischen oder kognitiven Gehalt Abbruch getan würde. Hier ist die erste Tendenz bemerkenswert, weil sie, mindestens aus der internationalen Kooperation, technologisch eliminiert, was schon früher in der empirischen Organisation der Wissensgewinnung kaum angemessen wissenschaftstheoretisch ausgewertet und in Betracht gezogen worden ist: die situative Assimilation, die außerkognitiven, zuweilen gar nur gestischen Bekräftigungen oder Ablehnungen, die im Labor eine menschliche Einfärbung der Forschungsprozesse permanent bewirken. An konkreten Orten der Forschung werden Hierarchien und Körpersprache auf eine nicht konzeptuell wahrgenommene, argumentativ ausgegrenzte oder gar tabuisierte, wenigstens nach außen nicht mitgeteilte Weise gekoppelt. Über Telepräsenz – dies die zweite Konsequenz – reduzieren sich solche Regularien und außerwissenschaftlichen Adaptierungen und Fein-Einstellungen der Forschungsprozesse auf einen kognitiven Gehalt, der sich auf Resultate bezieht, starre Begrifflichkeiten benutzt und die informellen Faktoren der Labor-Situation, die Angleichung an Nicht-Ausgesprochenes, psychodynamische Dispositionen, tendenzielle Unterordnung der Einsicht unter die Befriedigungsperspektiven für den Wunsch nach Lob und Anerkennung von oben und dergleichen mehr eliminiert. Es bleibt, was Ideal des kritischen Rationalismus und Empirismus immer gewesen ist: ein gereinigtes Protokoll, in standardisierter Sprache abgefaßt. Wertfrei betrachtet, entspricht das natürlich den Objektivitätsanforderungen der Wissenschaften.

Paul Feyerabend hat just gegen diese an Ausblendungen erinnert, die alle darauf hinauslaufen, daß kognitive Operation an die Stelle eines Bewußtseins getreten ist, das ohne Leib und geschärfte Sinne keine wirklichen Orientierungen gegenüber einer konstruktiv wandelbaren ‚Welt' gewinnen kann. Solche Idealität ist natürlich individuell nicht verfügbar und überhaupt kein Gegenstand von Dezisionismus. Es handelt sich jedoch gerade bezüglich kollektiver epistemischer Optionen um eine plausible Kritik. Denn an der Grenze der

---

Rudolf M. Lüscher, Henry und die Krümelmonster. Versuch über den fordistischen Sozialcharakter, Tübingen o. J. [1987]; signifikant für die damalige Situation und Positionierung auch die Habermas-Kritik und Weiteres, Allgemeineres, sowie verzweigt erörterte Hintergründe zur Arbeitstheorie von Hans-Jürgen Krahl; vgl. Hans-Jürgen Krahl, Konstitution und Klassenkampf. Zur historischen Dialektik von bürgerlicher Emanzipation und proletarischer Revolution – Schriften, Reden und Entwürfe aus den Jahren 1966–1970, Frankfurt a. M. 1971; ders., Vom Ende der abstrakten Arbeit. Die Aufhebung der sinnlosen Arbeit ist in der Transzendentalität des Kapitals angelegt und in der Verweltlichung der Philosophie begründet, Frankfurt a. M. 1984.

Zwecke menschlichen Tuns werden solche Fragen notwendig metaphysisch. Wie Kant schon deutlich gemacht hat, kann eine Metaphysik nur ein ‚Abschluß von Erfahrungen' sein, deren Geltung und Grenze nicht durch die theoretische Vernunft, sondern durch praktische Vernunft und Urteilskraft festgelegt werden, also in einem vergleichsweise ‚unreinen' Feld, das Kant nur mit der höchst problematischen Vision eines allgemeinen inneren ästhetischen Gesetzes als mit der Teleologie der Natur und dem Endzweck des menschlichen Lebens vereinbar sich vorzustellen vermochte. Dieser Endzweck aber ist nicht die Rationalität einer operativen und methodisch kontrollierten Erkenntnis, sondern schlicht das Überleben, für das die übliche Auffassung des schieren Überlebens entschieden zu kurz greift. Es eignet diesem eine Rationalität, für welche die Gründe der rationalisierten Erkenntnisgewinnungsverfahren in keiner Weise ausreichen. Um diese Einsicht zu akzeptieren, bedarf es keiner ordnenden Meta-Ethik oder normativen Moral: Es reicht die Anerkennung der Leerstellen und Ausblendungen.[30]

Die Anonymisierung des Forschungsprozesses, der in den letzten Jahren paradoxerweise gerade nicht mehr anonym ist, was die Kenntnis von Namen anbetrifft, ist entfalteter Technologie selbstverständlich immer innewohnend. Anonymität wird selektiv auf bestimmten Ebenen verselbständigt. Es gibt keine konkrete Vergesellschaftung von Personen mehr, sondern nur noch eine Optimierung des Austausches von Erkenntnissen. Die Personen sind auf Trägerfunktionen von Daten und Kenntnissen reduziert. Sie werden wortwörtlich zu Teilen der technologischen Standardisierung, zu programmierten Akteuren in der tele-präsenten, einer distanten und kognitiv gereinigten Kommunikation.

Spätestens hierbei und daran erweisen sich die Netz-Utopien eines Pierre Lévy als Schönfärbereien, die als Freiheit darstellen, was einer veritablen Zwangsvergesellschaftung folgt. Das betrifft vor allem ‚die neue Subjektivität', die zusammen mit der Anforderung an eine individuelle Einpassung von Lebenszeit in technologische Architekturen nichts mehr von einem freien, kulturell als Gewinn codierten Entwurf von Eigenzeit hat, sondern deren prinzipielles Zurverfügungstellen systemisch erzwingt.[31] Gratifikationen erfolgen allenfalls später. Zunächst hat jeder Einzelne systemisch notwendige Leistungen ohne Gewähr in vordemonstrierter freiwillig ergriffener ‚Freiheit' zu erbringen. Zumindest wenn er sich den Zugang zur Technologieentwicklung für eine systematisch aus Politik und Gesellschaft nach unten entlassene Subsistenzerwartung nicht verbauen will, was früher bekanntlich noch ‚Arbeit' hieß. An-

[30] Besonders deutlich und heiter, zugleich als ein philosophisches Vermächtnis hat Paul Feyerabend seine Position dargelegt in: Widerstreit und Harmonie. Trentiner Vorlesungen, Wien 1999.

[31] Vgl. weiter unten in diesem Teil das Kapitel ‚Konnektivität und Kartographie. Über: Künstlerische Praxis, Arbeit, Subjektivität, Handeln'.

ders gesagt: Man sitzt unbezahlt als Interface-Outpout an der Matrix der technologischen Großapparate und befördert deren lebensweltliche Durchsetzung, ALS OB man ein bezahlter Angestellter in der Verfolgung methodischer Tätigkeiten wäre. Bleibt aber hartnäckig die Frage offen, die man nicht los wird: Bei wem eigentlich ist man angestellt?

Die Unterwerfung unter technologische Standardisierung, die Verwandlung von ‚Subjekten' in programmierte Akteure innerhalb der tele-präsenten, einer gereinigten Kommunikationsgesellschaft erlaubt offensichtlich größere Konzentration und verbesserten Informationsaustausch. Das sind auch die Faktoren, die immer wieder als Vorteil der Netz-Technologie benannt werden. Was nicht benannt, mittlerweile aber durch Befragung und Evaluierung einsichtig geworden ist, ist die Tendenz, Internet und www gerade nicht als das zu benutzen, als was es die Medieneuphoriker anpreisen: als Instrument der Extension und der spartenübergreifenden, grenzensprengenden, allseitig interessierten Kenntnisnahme, durch welche sich Vermischungen und Kooperationen, Inter- und Transdisziplinarität ergeben oder mindestens fördern lassen. Das genaue Gegenteil ist der Fall: Die Forscher konzentrieren sich auf ihr Gebiet, wissen alles, was überhaupt zugänglich ist, kennen jeden, der im selben Gebiet arbeitet, eine Ausweitung findet aber gerade nicht statt. Das ideologisch als universale Wissensverknüpfungsmaschine gepriesene Internet wird empirisch zur Perfektionierung des eng abgezirkelten Fachwissens genutzt. Darüber hinaus wird kein Blick geworfen. Dazu reichen weder der Wille noch die Zeit. Die neue Kommunikationstechnologie entpuppt sich faktisch als Abschottungsinstrument und Grenzschutz nach innen – was keineswegs den Möglichkeiten entspricht, nur hat man langsam den Verdacht, daß die Beschwörung der Möglichkeiten angesichts der wirklichen Zeitverhältnisse zur idealistischen Residualrede degeneriert und gerade durch die Propaganda für Unerreichbares ideologisch wird.

Ganz abgesehen davon – ein weiteres Tabuthema in der theoriepoetischen Medieneuphorie – daß zentralisierte Datenbanken, die wesentliches Grundlagenwissen der avancierten Forschung, zum Beispiel in der Biochemie, aufbereitet haben, in keiner Weise allgemein oder öffentlich zugänglich sind. Im Gegenteil: Die Kontrolle der Auswahl derjenigen, die diese Daten benutzen dürfen, wird rigide gehandhabt. Zunehmend viele für verschiedene Wissenschaftsdisziplinen fundamental wichtige Datenbanken unterstehen einer solchen massiven Kontrolle durch Firmen und kommerziell arbeitende Institutionen. Das läuft selbstverständlich auf die schleichende Enteignung des Gedankens einer freien, kritischen und unbehinderten universitären Forschung hinaus. Was bei der Gründung von durch ‚private Firmen' kontrollierten Instituten in der Regel und zumindest am Anfang noch kontrovers diskutiert wird – bis hin zu dem, was aus der Vergabe von Nobelpreisen an Vertreter solcher Institute für die Organisation der Wissenschafts- und Forschungspolitik folgt –, das verschwindet in dem angeblich auf totale Öffentlichkeit hin angelegten und auf diese geradezu eingeschworenen www: world wide web wird zum

world wide wrestling. Vielleicht ist das gerade kein Gegensatz mehr, sondern das wesentliche Dispositiv und Garant des Funktionierens: Die schon wieder: ‚potentielle' allseitige Vernetzung der Informationen in aller Öffentlichkeit – um von den sehr signifikant regionalspezifischen apparativen Zugangsvoraussetzungen und der zunehmenden Monetarisierung und Ökonomisierung hier abzusehen – ist der Garant für die vollkommene Tarnung und Heimlichkeit.

Nicht daß solche Optionen denjenigen sich prinzipiell angleichen, die irgendeine klandestine, meist mehr oder minder kriminelle Gruppe in geschlossener Gruppenkommunikation pflegen, ist das primär Bedrohliche, obwohl das schlimm genug ist. Wirklich gravierend ist die unvermeidbare Informalisierung der Entscheidungsprozesse bei gleichzeitiger Standardisierung der Begrifflichkeiten zum Zwecke eines optimierten Informationsaustausches bereits regulierter und organisierter Aktivitäten. Parallel zum – und natürlich IM – www wächst nicht nur die erhoffte Subversivität autonomer Gruppen – wenn sie es denn wirklich tut –, sondern auch die Verpflichtung auf Befehlssprache und Gehorsamkeitshierarchien. Und dies scheint nicht mehr sinnvoll bestritten werden zu können. Natürlich läßt das Netz sich jenseits solcher Zwänge nutzen. Aber das bedeutet auch, daß man es jenseits der Arkan-Öffentlichkeit von nach innen strukturierten Wissenschaftsprozessen nutzen muß und in der Regel keinen Begriff, keine Ahnung mehr hat von dem, was man nicht mehr weiß. Das Nicht-Wissen, das parallel zum Wissen stetig gestiegen ist, findet im Netz ein optimales Organisationsforum, wird es doch zur ausgeschlossenen Bedingung der Möglichkeit seiner Wahrnehmung. Es trägt zunehmend die Kommunikation, verschwindet aber unterhalb der kommunikativen Performanzen. ‚Dialogue with the Knowbotic South' schaltet sich in diese Kommunikation ein. Der Dialog bezieht sich auf wissenschaftliche, formierte Aussagen. Das naturwissenschaftliche Informationsmaterial wird ebenso wie eine spezifische Sprache Bestandteil eines künstlerischen Konzeptes. Da Kunst eigene und nicht für alle Perspektiven evidente oder per se gerechtfertigte Interessen hat, stellt sich natürlich die Frage, was sich für das Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft sowie für den Forschungsprozeß durch diese Art Intervention ergibt. Letzteres kann leicht beantwortet werden: Naturwissenschaftler sind, wenn sie an Kunst interessiert sind, mehrheitlich ganz in traditionalen Vorstellungen befangen. Ihre Arbeit ist Wissenschaft, Kunst gehört allenfalls zur kultivierten Freizeit, spielt aber für den Beruf keine Rolle, schon gar nicht in einem methodischen Sinne. KR+cF dagegen geht es nicht um die Nachzeichnung einer Wissenschaftssprache, sondern um die Fragestellung, ob es in einem solchen durch Daten bestimmten und beschriebenen Universum ‚Antarktis' überhaupt noch eine externe Referenz gibt und wenn ja, worauf sie sich richtet. KR+cF geht davon aus, daß die Referenz nicht mehr eine erste oder zweite Natur ist, weder Geophysik noch reale, menschlich angeeignete Biosphäre, Urbarmachung und Bewohnen von Gegenden, sondern eine dritte: nämlich die durch die digitalen Informationsflüsse beschriebene Natur, ein Artefakt, im konkreten: eine ‚rekombinierte Antarktis'. Ihr methodi-

scher und thematischer Gegenstand ist eine in Erkenntnissen und Thesen beschriebene Natur.

Ziel ist die Erweiterung der Wahrnehmungsprobleme der Naturwissenschaften. Und zwar für die doppelte Perspektive sowohl *der* Naturwissenschaften wie *auf* diese. Die Wahrnehmung des naturwissenschaftlichen Forschungsprozesses beinhaltet neben anderen auch das zentrale Problem des Verhältnisses von Phänomenen und Semantik, das heißt Empirie und Konstruktion. Der Code des künstlerischen Experimentes ist die normal gebräuchliche Sprache jeder computerunterstützten Aktivität. Die Universalität dieses Codes liegt der Vermutung zugrunde, daß eine Auseinandersetzung mit einem wissenschaftlichen Prozeß allgemeine Fragen der Nutzung dieses Codes aufwirft. Wenn es nicht die mediale Materialität und nicht einmal das Begriffssystem ist, die zwischen Wissenschaft und Kunst unterscheiden, dann liegt die Vermutung nahe, die Unterschiede seien methodisch und rhetorisch fundiert und demnach zwar differenziert, aber auf eine Einheit bezogen, welche die Differenzen im Hinblick auf ein allgemeines Interesse an den empirischen Bedingungen einer klassifikatorisch konstruierten Welt artikuliert, als Generierung einer Datenwirklichkeit, die immer auch Herausbildung einer artifiziellen, auf spezifische menschliche Interessen bezogenen Landschaft ist. Daß auch für die digitalen Informationsverarbeitungsvorgänge von ‚Landschaft' geredet wird, ist nicht nur der kulturellen Langsamkeit der Sprachentwicklung zuzuschreiben. Gewiß sind Ausdrücke wie ‚Raum' im digitalen Universum und in der Punkt-für-Punkt-Organisation von Bildern ein Euphemismus und irreführend.

Das digitale Universum ist, genau besehen, nulldimensional, was bekanntlich Vilém Flusser zu zahlreichen Spekulationen animiert hat, sieht er doch gerade in der unmenschlichen Dimensions-Indifferenz des Universums der technischen Bilder die anthropologische Revolution begründet, von der Mimesis auf Projektion, vom Körper auf Maschinisierungen umzustellen, um, von dort aus weitergreifend, poetische Interferenzen und eine neue Sprache zwischen autonomen und demokratisch verschalteten Kommunikationskulturen auszubilden. In der computerunterstützen Handlung des Bezeichnens von Sachverhalten und des Verstehens von Aussagen in Datenketten werden die ursprünglichen Meß-Daten aus der biophysikalischen Geographie der primären Antarktis herausgelöst, in die weltweit vernetzten Computer eingespeist und zu einer sekundären Antarktis der Beschreibung dieser Daten umgeformt. Die Bezeichnung der konzentrierten Forschungsaktivitäten, die Orte der Datensammlung sind die bestimmenden Instanzen für die Physiognomik der Dinge und Sachverhalte im Computerzeitalter, nicht mehr eine ‚natürliche Gestalt', eine Symptomatik naturgeschichtlicher Anzeichen des Untersuchungsobjektes.

Natürlich referieren Sprachen immer auf die mit und in ihnen beschriebenen Objekte. Sie suggerieren die Existenz der in Sachverhalten unvermeidlich indizierten Subjektstelle. Die ontologische Kraft der Sprache unterscheidet nicht zwischen realen und fiktiven Gegenständen. Das kann man zu Recht auch so verstehen, daß allen Bezeichnungen eine wirklichkeitssetzende Kraft

zukommt. Es gibt keinen ontologischen Unterschied zwischen dem Wirklichen und dem Symbolischen. Eben deshalb hat Jacques Lacan das Wirkliche von einem ‚Realen' unterschieden. Das ‚Reale' ist das, wofür noch kein Zeichen hat gefunden und, weiter, das, wofür niemals nur ein, gar ein final oder ultimativ gültiges Zeichen wird gefunden werden können. Es ist strikte unterschieden vom Symbolischen, markiert immer sowohl dessen Ausgegrenztes wie die Setzung der Ausgrenzung als Vollzug oder Markierung, also das Verfahren und ein residuales Territorium, ein Markiertes und eine Markierung, ein Ausgespartes und das Außerhalb seines Existierens gegenüber den Bedingungen, die es setzen. In das Imaginäre bricht das Reale dagegen ungestüm und direkt, als Verwerfung, Verfemung, als Schrecken und Verstörung ein.[32]

Die Konstruktion einer Landschaft aus interpretierten Begriffen und Daten schafft eine solcherart zwischen dem Realen, Imaginären und Symbolischen paradox, exzentrisch und unvermeidlich schillernde ‚weitere' Natur, die mit der Möglichkeit ausgestattet ist, eine ‚primäre' Natur zu regulieren. Daran kann kein Zweifel bestehen. Die Erforschung der Antarktis ist demnach gerade im Universum der digitalen Zeichenketten und Laufmechanismen nicht primär eine Repräsentation dieser Referenz auf ursprünglich ‚primäre' Natur, sondern anzusehen vor allem als die Inkorporation der diese Sprachen generierenden und verwaltenden Regeln, das heißt ontologisches Äquivalent der digitalen Zeichenprozeduren im Aufbau einer Theorie, die mit dem durch sie beschriebenen Gegenstand ‚Welt', zusammenfällt. Und dies um so mehr, je gegenstandsindifferenter oder universaler der Code ist, was wiederum zur Einheit von Apparat, Programm und Speichercode im Universum der Turing-Maschinen führt. Zwar spielt für das konkrete Operieren von Turing-Maschinen die jeweilige Umgebung eine entscheidende Rolle. Für ihre Theorie ist diese aber zu vernachlässigen und kann über die Kopie der jeweiligen konkreten Maschine sogar problemlos in die internen Zustände verlagert werden, ohne daß man behaupten könnte, daß dadurch irgendeine Art von ‚Wirklichkeitsverlust', weder nach innen noch nach außen, entstünde.[33]

Es ist also von einem mehrfach codierten Gegenstand auszugehen. Auch die ‚erste Natur' ist ein referentieller Ausdruck, der von der Wahl eines Codes abhängt und damit zur ‚Landschaft' mutiert. KR+cF referieren in ihrer Arbeit

---

[32] Die Filme von David Lynch, besonders ‚Lost Higway', sind dafür ein gutes Beispiel. Vgl. die durch Lacan inspirierten Überlegungen zu Lynch von Slavoj Zizek, Metastasen des Genießens: David Lynch mit Lacan, in: ‚Kultur' und ‚Gemeinsinn'. Interventionen 3, Basel/Frankfurt a. M. 1994, S. 59–71. Für die Grundlegung der medialen Analyse imaginativer Verwerfungen und das Reale der Phantasmen vor dem Hintergrund von Lacan vgl. ders., Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991; ders. Die Tücke des Subjekts, Frankfurt a. M. 2001.

[33] Vgl. dazu Oswald Wiener mit Manuel Bonik und Robert Hödicke, Eine elementare Einführung in die Turing-Maschine, Wien/New York, 1998.

gleicherweise auf die referentiellen Wissenschafts-Sprachen sowie auf die inkorporierten Regeln, die sich beide untrennbar mit dem Objekt ihrer Beschreibung verbinden.

Wissenschaftliche Methoden bewähren sich an der Überprüfung der Aussagen, die mittels eines bestimmten Codes getroffen werden. Sie prozessiert Kriterien, die nicht einer direkten Anschauung entspringen, sondern der Validierung von Protokoll-Sätzen, die jederzeit konstruktive Rückkoppelungen an eine Meta-Theorie erlauben, die sowohl die gewählten Ausdrücke und Zeichenketten wie auch die systematischen Kriterien der Ausgangsbedingungen, Hypothesen, Rahmenbedingungen, Anfangszustände und Prognosen, also das formale Repertoire der Überprüfung von Thesen und ihre Überführung in Gesetze beschreiben. Diese Meta-Theorie führt eine Objektebene ein, die aus der bisher angewandten Theorie besteht. Der Rekurs auf weitere, höhere Ebenen, die wiederum Theorien für einen Gegenstand etablieren, der aus der Theorie der Theorie besteht, ist jederzeit möglich. Kunst dagegen setzt methodisch Unterbrechungen einer solchen Validierungsschraube ein. Sie schiebt den unabschließbaren Regreß auf solche Meta-Theorien auf, konkretisiert einen exemplarischen Zustand und isoliert bestimmte Phänomenbereiche nicht mit dem Ziel einer Optimierung der Methode, sondern der singulären Inszenierung der zentral verwendeten Codes. Sie tut das aus anderen Interessen als den wissenschaftlichen. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Architektur der Theorie, ihres Ausdrucks und Begriffsnetzes und wirkt insofern als Explikation von ‚Ästhetik', die als Einführung von Hintergrundsannahmen zur Charakterisierung von Differenzen bestimmt ist und natürlich weder mit dem Sensualismus der Wahrnehmungstheorien noch mit einem Feld des ‚Schönen', den angestammten philosophischen Konventionen zur Beschneidung ihres Spielraums, zu tun hat.[34]

KR+cF koppeln – im Sinne eines poetischen Versuchs, der wissenschaftlich einigermaßen willkürlich gesetzt erscheinen wird – Referenzen und Inkorporationen in einem ‚animierten Raum', der als Schnittstelle zwischen den Datenräumen und dem Wahrnehmungsraum der Besucher dient. Diese greifen handelnd im Maße der Koordination ihrer Wahrnehmungen mit Regelvorgaben in die Benutzeroberflächen ein, aber auch in die Kombinatorik der Wissenschaftssprachen. Der reale Raum dient als Raum des Spiels mit dieser Sprache und den wissensgenerierenden Agenten – die Begriffe sind, aber auch Navigatoren und Mechanismen im Netz. Da, wie ausgeführt, die wirkliche Erforschung des antarktischen Kontinentes nicht im realen Environment einer ‚primären Natur' stattfindet, sondern in den über die Erde verstreuten Forschungsinstituten, die über Netze telematisch, tele-präsent kommunizieren, läuft das Argument der Kunst auf die Indifferenz der Netz-Architektur hinaus,

[34] Vgl. zu diesem Begriff von ‚Ästhetik' ausführlich: Hans Ulrich Reck, Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg, 1991.

deren sich Kunst für ihre eigenen Zwecke bedient. Die Suche nach neuen Begriffen ist deshalb legitimiert durch die Willkür nicht der Kunst, sondern der tele-distanten Kommunikationsbedingungen, die auch für den wissenschaftlichen Prozeß identisch gelten. Die technologischen Möglichkeiten einer Manipulation der digitalen Codes berechtigt die Kunst zu einer Wahrnehmung der Ko-Existenz von Begriffskonstruktionen nach Maßgabe einer für eine Versuchsanordnung zu wählenden Sprache. Auch die Wissenschaft bedient sich stetig situativ-heuristischer und vorläufiger Annahmen. Genau eine solche Versuchsanordnung betreibt KR+cF.

Der Eintritt in die Telepräsenz digitaler Informationsübertragung scheint nicht nur technologisch, sondern mittlerweile auch methodisch unhintergehbar zu sein. Denn zum Universum der digitalisierten Datenflüsse gehören nicht nur die auf Optimierung und lineare Effizienz orientierten Apparate und Programme, sondern auch eine Reihe von mathematischen Modellen – Fraktalgeometrie, Chaostheorie, fuzzy logic, Theorie der Katastrophen –, die nicht nur neue Probleme, sondern auch neue Möglichkeiten von Theoriesprachen erzeugt haben. Da beispielsweise die charakteristische Gestalt der Küstenlinie nichts mehr über eine ‚wahre' Repräsentation des wissenschaftlichen Objektes aussagt, muß man wohl das mimetische Modell verabschieden und die genealogische Fundierung umkehren: Nicht mehr die Matrix folgt aus der Beobachtung und Phänomenalität eines Gegenstandes, sondern, umgekehrt, seine konkrete Beschaffenheit entspringt der Genauigkeit von Beschreibungsmodellen, ohne deren bewußte Reflexion ein Zugriff auf einen Gegenstand wissenschaftlich keinen Sinn mehr macht. Das bedeutet einen Wandel von der semantischen Physiognomik des Gegenstandes, das heißt der Instanz des Referierten, hin zur syntaktischen Topologie, das heißt der Matrix der Referenzen innerhalb der theoretischen Konstruktion. Nicht die Geographie/Lokation des Objektes, sondern die Topologie dislokativer Erforschungen bestimmt den Ort des Gegenstandes. Er ist außerhalb der telekommunikativen Verschaltungen der internationalen Antarktisstationen nicht mehr denkbar. Deren telekommunikativ vermittelte diskursive Einigung auf das beste Beschreibungsmodell tritt nicht nur an die Stelle der bisherigen Instanz der semantischen Repräsentation, sondern richtet deren Ort auf neue und bedingende Weise ein.

‚Realität' orientiert sich konzeptuell an der Geltung dieser Theorie aus, die wiederum aus der optimalen Auswertung von Daten hervorgeht, deren apparative Vermittlung auf der Vorklärung der Wirklichkeitsangemessenheit beruht – die ihrerseits wiederum durch kybernetische Schaltungen und Sensibilisierungen von Geräten und Apparaten festgestellt wird. Wirklichkeitsangemessenheit wiederum dient als Kriterium der Angemessenheit der Methode und des Beschreibungsmodelles in genau diesem komplexen Zusammenhang. Überprüfbar werden darin nicht nur die Interpretationen, sondern auch die sie wertenden Wissenschaftssprachen. Da diese mittlerweile ebenfalls zunehmend digital im Netz prozessieren, können sie mit allen anderen theoretischen Begrifflichkeiten rekombiniert, hybridisiert, ausgetauscht und, selbstverständlich, auch

parodiert oder in anderer Weise übersteigert werden. Das markiert das intermediale und intertextuelle Feld[35] für die poetische Experimentalanordnung von KR+cF. Die Festlegung einer Hierarchie der Begriffe im überbordenden, ausfransenden und zugleich nivellierenden Netz ist natürlich keine Frage der Datentechnologie, sondern eine der Autorität, die auf ganz anderen kulturellen Codierungen beruht und wohl immer auf Expertenhierarchien bezogen bleiben wird. Falls KR+cF meinen, mit ihren Neologismen die Wissenschaftler zu einer Überprüfung ihres Sprachgebrauchs anleiten zu können, dann unterliegen sie einem wissenschaftstheoretischen Irrtum, der nichts mit den Technologien zu tun hat, sondern die über lange Zeiträume aufgebauten und entsprechend widerstandsfähigen Formen der Sozialisierung der Wissenschaftler verkennt. Diese Bemerkung versteht sich nicht einfach als normative Feststellung von Unterschieden, die auf die sektorielle Etablierung spezifischer Zuständigkeiten und besonderer Expertenhierarchien hinausläuft.

Wenn künstlerisches Verfahren meint, durch Neologismen eine Legitimationsfrage an die Wissenschaften herantragen zu können, dann muß umgekehrt Kunst sich nach ihrer Legitimation befragen lassen, solche Ansprüche vorzutragen. Diese kann natürlich nur dann im Verweis auf das poetische Verfahren selbst bestehen, wenn der Fragende geneigt und willig ist, mit der poetischen Deregulierung sei es einer Evidenz der, sei es eine Hoffnung auf eine Verstärkung der sich ohnehin methodisch selber deregulierenden Grundlagenforschung zu verbinden.[36] Selbstverständlich ist so etwas aber nie. Es gibt kein zwingendes Argument aus der Sicht der Wissenschaft, künstlerische Poetiken wissenschaftstheoretisch akzeptieren zu sollen oder gar praktisch nutzen zu müssen. Daß sie das oft nutzen könnte, wenn sie denn wollte, steht auf einem anderen Blatt. Ein konventioneller Wissenschaftler kann sich mit einem gewissen Recht, wenn er das im üblichen Rahmen auszuweisen vermag, sagen, daß er nicht zu territorial erschütternden Innovationen gezwungen werden kann, wenn er erfolgreich in der Lage ist, auf die zahlreichen Selbstregulierungen einer kritisch prozedierenden Wissenschaft zu verweisen. Allerdings muß diese Bemerkung mit Verweis auf einen so idealtypisch gekennzeichneten Wissenschaftler gleich wieder eingeschränkt werden.

In der Regel interessieren sich Mentalitätsforscher und Philosophen für Methodologien der Wissenschaft in besonderer Weise, aber keineswegs die Wissenschaftler selbst. Sie arbeiten ihre Projekte nach Methoden ab, die, gerade wenn sie erfolgreich funktionieren, vollkommen internalisiert sind und die zu explizieren oder gar zu problematisieren schlechterdings keine Motive vorliegen, solange die Forschung planmäßig verläuft. Daß KR+cF mit der Zuschrei-

[35] Vgl. zur Modellbildung im literaturwissenschaftlichen Diskurs: Gérard Genette, Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M. 1993.

[36] Vgl. Thomas S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt a. M. 1967; ders., Die Entstehung des Neuen, Frankfurt a. M. 1977.

bung ihrer Arbeiten zur Kunst gewisse Mühen haben, andererseits natürlich auch davon profitieren, legt Zeugnis ab über die Ambivalenzen, Fluktuationen und Irritationen des Kunstsystems angesichts avancierter Technologien. Daß sie mindestens empirisch mit Wissenschaftlern nicht in der Weise der Grundlagenforschung kommunizieren können und nicht als ihresgleichen anerkannt werden, ist evident. Das bedeutet aber keineswegs, daß nicht just ihr Vorgehen für viele Wissenschaftsbereiche wichtig werden könnte. Im Gegenteil: Die Explikation einer Systemarchitektur bis hin zur fundamentalen Semantik einer Meta-Theorie ist sowohl für die Verfolgung der digitalisierten Wissenschaftskommunikation erhellend wie für jede Selbstwahrnehmung einer Paradigmenkrise zentral. Das Mißverständnis und die enttäuschte Hoffnung von KR+cF könnte also darin bestehen, nicht Grundlagen-, sondern angewandte Wissenschaftler erreicht zu haben. Programmatisch begründen KR+cF ihr Vorhaben adäquat und vergleichen es zu Recht mit Vorgängen in der Grundlagenforschung. „Wir gehen von bestimmten Qualitäten aus und arbeiten mit den jeweils gewonnenen Resultaten weiter. Das klingt zwar abstrakt, zeigt aber, wie in einem solchen Prozeß ‚Wirklichkeit' modifiziert und erzeugt wird: als Verfolgung der sich erweisenden Möglichkeiten und als primäre Entgegensetzung, an der Prozesse sich abarbeiten können. Die Arbeit an der Möglichkeit von Behauptungen, die eine begriffliche Arbeit ist, hat dabei große Bedeutung. Naturwissenschafter unterziehen sich in der Regel solchen Mühen nicht, weil sie selten grundlegende Probleme mit dem Kategoriensystem haben. Insofern ist unsere Arbeit in Parallele zu sehen mit den Paradigmenproblemen der Grundlagenforschung."[37]

Empirisch kommunizieren kann man in der Regel mit angewandten Forschern weit besser als mit Grundlagenforschern. Das Vorhaben von KR+cF ist demnach gut begründet und keineswegs ohne funktionalen Nutzen. Eine solche Einschätzung ist aber abhängig von konzeptueller Bereitschaft und Vorstellungsvermögen. Sie bedarf der Einschätzung, daß Wissenschaften nicht mehr ungebrochen in der Anhäufung von Fortschritten bestehen, die einem allgemeinen Publikum auf einer Einbahnstraße mit der Showgebärde populistischer Vermittlung zwecks unbegrenzter Legitimationsbeschaffung einfach unverändert und mit voller Autorität von oben nach unten durchgereicht werden, sondern einer Wissenschaft, die sich bemüht, heterogene Fragestellungen und damit wohl auch gar die Meinung von Laien für sich produktiv zu machen und die sich selber als Kraft der Lebensgestaltung neben anderen problematisiert. Gegenüber Grundlagenwissenschaften und einem solchen offenen Problembewußtsein könnte in einem solchen Sinne der Ausweitung und Problematisierung des eigenen Begriffsapparates das Verfahren von KR+cF sogar als

[37] ‚Computer Aided Nature', ‚Knowbots' und Navigatoren. Ein Gespräch u. a. über Kunst, Wissenschaft und korrespondierende Realitäten zwischen Hans Ulrich Reck und Knowbotic Research, in: Lab. Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln, 1996, S. 142.

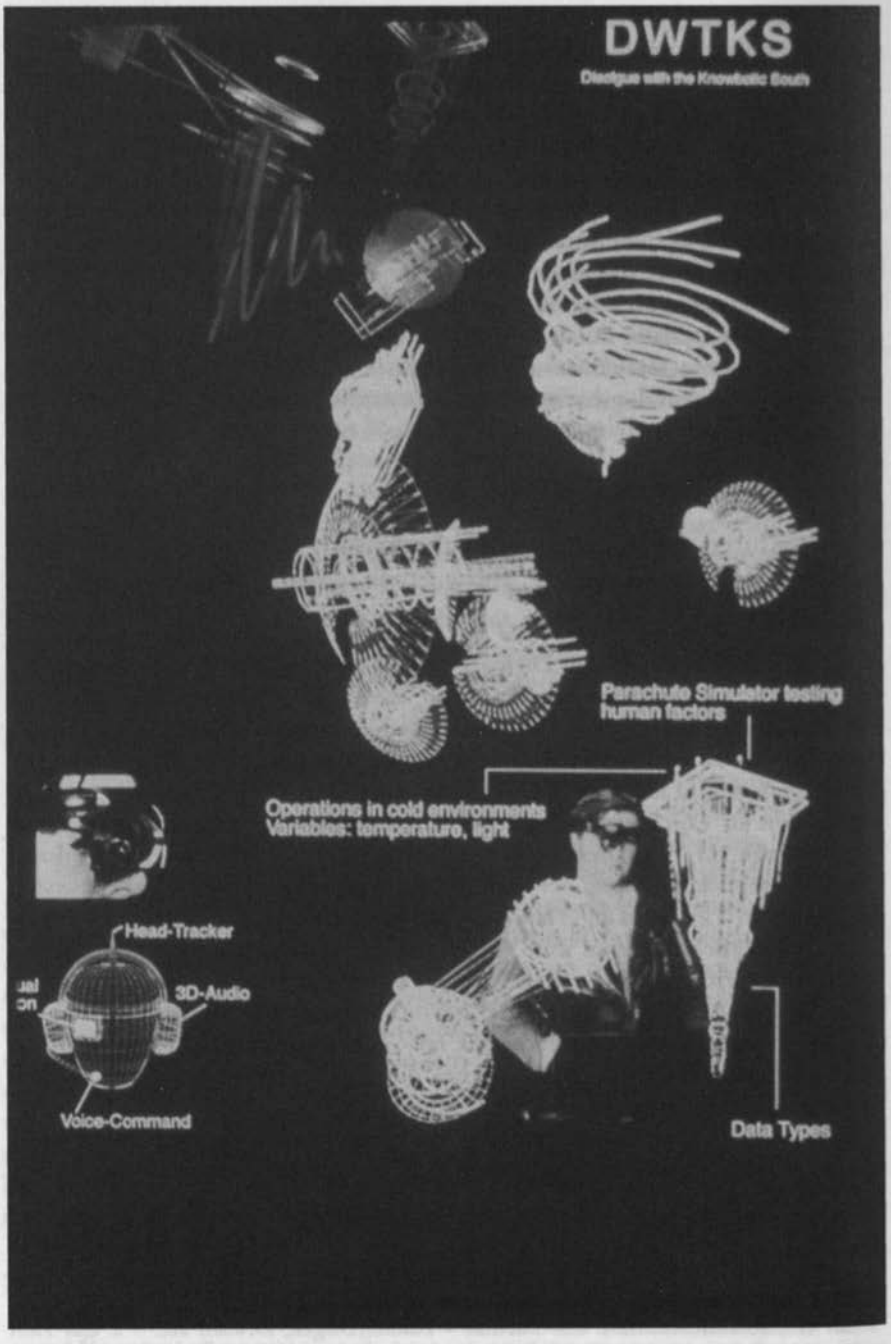
Trainingsanleitung für die Dekonstruktion und Rekonstruktion von Theoriemodellen operationalisiert werden. Kunst würde so allerdings zu einer funktionalen Dienstleistung. Dagegen scheinen Hemmungen zu sprechen, die man zu Recht als konventionell bezeichnen muß und von denen nicht leicht einzusehen ist, weshalb sie einer Anstrengung von Kunst einen Abbruch tun sollten, die sich doch gerade neu, nämlich als normalen Teil der lebensweltlich bestimmenden Technologien, Episteme und Techniken zu verstehen beginnt. Daß diese Art Kunst mit der Semantik der ‚Kunst' im Blick auf deren Geschichte über Kreuz steht, ist offensichtlich, unvermeidlich und weiter nicht von Belang. Diese kurze Abschweifung zu den normativen Regulierungen und Aporien der Kunst ist dann nützlich, wenn sie als Hinweis auf die unvermeidliche, experimentierende Hybridisierung der Künste angesehen wird, die selber ein Interface für Technologien und Wissensprozesse aller Art geworden ist und deshalb keineswegs auf Haltung, Ideologie, kurz: auf Wahlfreiheit reduziert werden darf.

6.8 Strukturen des ‚Dialogue with the Knowbotic South' (DWTKS) – Syntax, Schlüsselbegriffe, Entwurf einer Kunst als Handlungsmodell

Aus dem Internet werden in ‚Dialogue with the Knowbotic South' (im folgenden: DWTKS) antarktisspezifische Daten, aber auch generellere Ausdrücke zu übergeordneten, für die Netz-Theorie typischen Begriffen herausgezogen. Die Netz-Theorie ist nichts Feststehendes, sondern entwickelt sich in Sprüngen, Flußdiagrammen, Linien, Faltbewegungen. Der Begriff der ‚Faltung' taucht in letzter Zeit in exponierter Weise in verschiedenen Sparten und avancierten Diskussionen auf, besonders in der Architekturtheorie, aber auch in der Mode, dort in bedeutsamer Weise bei Issey Myake, wie anläßlich der Myake-Ausstellung mit dem Titel ‚Making Things' in der Pariser Fondation Cartier im Januar 1999 eindrücklich zu sehen war. Für die urbanistischen Konzepte von KR+cF spielt der Begriff eine große Rolle. ‚Anonymous muttering' – nicht zufällig auf dem Dach des niederländischen Architekturzentrums in Rotterdam installiert – hat als ein wesentliches Interface eine falt- und biegbare Fläche, ein analoges und ein digitales Drahtgeflecht, welches die Algorithmen zur Rekombination von granulierten Sound-Partikeln beeinflußt.[38]

Die Tatsache, dem Entwicklungsprozeß einer Theorie *in statu nascendi* zusehen zu können, macht keinen geringen Reiz des Internet aus und weist auf na-

[38] Zu den philosophischen Implikationen der ‚Falte' anhand von Leibniz vgl. den Klassiker von Gilles Deleuze, Die Falte. Leibniz und der Barock, Frankfurt a. M. 1995; zur Architekturdiskussion des Themas – Falten, Biegen, Drehen etc. – s. das Heft Nr. 131 der Architekturzeitschrift ‚Arch +', Aachen, 4/1996, insbesondere die Beiträge von Jeffrey Kipnis, Greg Lynn, Joachim Krausse.



Knowbotic Research, DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South, 1994–1997. Graphische Montage der Elemente, Plakat, Heraushebung der Eigenheiten

turwüchsige Allianzen zwischen Kommunikationsexperimenten und -theorie hin. Die aus dem Netz gewonnenen Daten werden in DWTKS aufbereitet und im Aktionsraum (auditiv, visuell) versinnlicht. Dazu bedarf es eines Mediums oder Agenten, eines Mittlers und Operators. Denn die Decodierung und Umformung der Daten bedarf bestimmter Regularien, die jedoch nicht strikte determiniert, sondern, auf der Basis bestimmter Festlegungen, entwicklungsfähig und offen sind. Die Ordnungsstrukturen dieser Decodierung werden gebildet durch sogenannte ‚Knowbots', die man ausreichend abstrakt als dynamische Informationsverdichtungen definieren und, umgangssprachlich, als ‚Signalwolken' charakterisieren kann. Der Besucher, der, ob er das will oder nicht, ob er es bemerkt oder nicht, Handelnder im Aktionsraum ist, stellt einen Kontakt zu diesen digitalen Agenten in dem Maße her, wie er durch den virtuellen Raum navigiert und sich gleichzeitig im realen Raum bewegt, der allerdings immer auch ein virtueller ist, da er als Hörraum direkt an die Datenstruktur angeschlossen ist. Der Besucher aktiviert die Klang-Informationen – Länge, Volumen, Richtung – und erzeugt ein chaotisches, aber, wie alles Chaos, nicht unstrukturiertes Echtzeit-Konzert im physikalischen Raum. Die an den elektronischen Raum, die virtualisierende Datenwelt rückgekoppelten Effekte erzeugen eine neue Wirklichkeit, indem die Zusammensetzung der Agenten-Gruppen, ihre Aufgaben und ihre semantische, aber auch ihre syntaktische Gestalt stetig verändert werden. Sie können auf einem Kontrollschirm oder von einem Kontrollraum aus beobachtet werden.

Die Agenten ‚fischen' – vereinfacht gesagt – Daten aus dem Internet. ‚Knowbots' sind – neben der Tatsache, daß sie in irgendeiner Weise als ‚kreativ' wirkend vorgestellt werden können, ist das ihre wesentliche Definition – Verkörperungen, Formalisierungen und Veräußerungen der Daten. Sie sind, genereller gesprochen und unabhängig von ihrer konkreten ‚Gestalt', das heißt logistischen Ausrüstung, dynamische Schnittstellen innerhalb computerunterstützter Netze, die – ein weiterer Transformationsprozeß – für bestimmte Zwecke zu bestimmten Orten und Zeiten sinnlich erfahrbar gemacht werden. Da bekanntlich der Binärcode resultat- und code-unspezifisch ist, kann dieser Ort klanglich, textlich, in einem realen Raum oder schlicht als Information auf dem Monitor materialisiert werden. Eine wichtige ästhetische Eigenschaft der ‚Knowbots' bezieht sich auf noch unbestimmte, aber bereits perspektivierte Ereignisse in Datenlandschaften. Sie bilden die Kontaktstelle, ein Software-Interface, zwischen dem realen Aktionsraum und dem Raum virtueller Realität, der kein Raum mehr ist, sondern eine Matrix der durch die ‚Knowbots' veränderten Signalflüsse.

‚Knowbots' ‚fischen' aus dem Internet verschiedene, durch den Besucher oder Benutzer des Datenraums plastisch veränderbare Datenmengen, zum Beispiel: „Meßdaten der Naturwissenschaft, prekäre Hochrechnungen aus der Finanzpolitik, philosophische Weltmodellierungen, ins Netz exterritorialisierte Körperfunktionen, on-line-Kommunikationsbruchstücke, generative A-Life-Communities, extraterrestrische Telerobotikanweisungen, naturidentische Si-

mulationsreihen".[39] Die Eigenschaften der ‚Knowbots' sind aber nicht durch die Objekte definiert, die sie registrieren und in Rubriken eintragen – was nichts anderes bedeutet, als daß sie den fluktuierenden Daten im Netz einen anschreibbaren Platz zuweisen –, sondern durch ihre ‚telematische Intelligenz', ihre operativ erfolgreiche Programmierung, also ihre Struktur oder Anlage. ‚Knowbots' lösen im Datenraum, aber auch im Handlungsraum der Betrachter stetig Ereignisse aus. ‚Knowbots' sind die wesentlichen Schnittstellen zwischen Programmen und Akteuren, die nicht nur algorithmische Steuerungsfunktion haben, sondern, metaphorisch gesprochen, körperlich oder in visualisierter Gestalt erscheinen, mit der Fähigkeit zur stetigen Veränderung ausgestattet. ‚Knowbots' ermöglichen die Verbindung dreier Ebenen: die Programmierung von Algorithmen, die Formung von Steuerungsgrößen für die Datensuche, die Regulierung von Handlungsmöglichkeiten realer Akteure in einem virtuellen Raum. „Für diesen Zweck setzen wir unsere noch sehr modellhaften ‚Knowbots' ein, die in unseren Projekten sowohl im virtuellen Raum des Rechners als auch im realen, durch den Computer parametrisierten Raum wirksam und ‚kontaktierbar' werden und daher doppelt präsent sind. Der ‚Knowbot' als höhere Einheit bietet einem ‚Interakteur' die Möglichkeit, mit bereits gebündelten Daten zu kommunizieren, ohne daß man gezwungen ist, jedes Element der Daten, syntaktisch oder semantisch, überprüfen zu müssen. Das ist eine Qualität, die von der Semantik ablenkt und zum Nonverbalen tendiert."[40] Formulierung und Formalisierung hängen hierbei eng zusammen. „Der Charakter des ‚Knowbot' ist tentativ, ein verdichtendes und vermutendes Element. Der ‚Knowbot' unterstützt den Beobachter, den wir gerne als internen Besucher bezeichnen, in seinen Fähigkeiten, realitätsbildend zu handeln."[41] ‚Knowbots' sind zwar für die Sinne als solche Schimären, wirken aber als reale Effektoren auf die menschliche Sinneswelt ein. Im wesentlichen bleiben sie Inkorporierungen von Informationsverdichtungen, denn ihre Verstofflichung ist arbiträr, an vielen Interfaces möglich, aber an keinem einzigen notwendig. Sie kann ausbleiben, ohne daß sich an ihrem Status etwas ändert, solange die Ko-Realitäten im Netz durch ihre Aktivität modifiziert werden, was natürlich für oder durch einen menschlichen Beobachter nicht kontrollierbar sein muß, da nicht er den ‚Knowbots' ontologische Würden zuteilt.

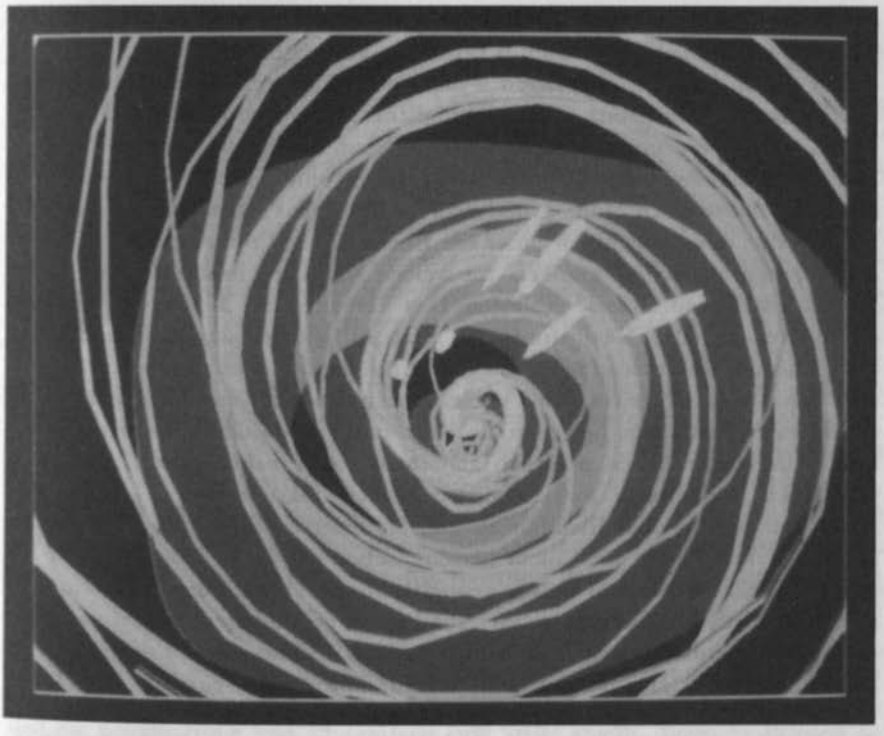
Da im Netz Unvorhergesehenes immer geschehen und das Netz durch keine Kontrolloptik oder eine Subjektinstanz gelenkt werden kann, sind die ‚Knowbots' als eigenständige Agenten im Netz, als digitale ‚incorporations'

---

[39] Knowbotic Research, ‚postorganic immortality'. Vom Körper zu „Incorporations", in: Kunstforum International, Bd. 133, Köln 1996, S. 164.

[40] ‚Computer Aided Nature', ‚Knowbots' und Navigatoren. Ein Gespräch u. a. über Kunst, Wissenschaft und korrespondierende Realitäten zwischen Hans Ulrich Reck und Knowbotic Research, in: Lab. Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 1996, S. 140.

[41] Ebd., S. 141.



Knowbotic Research, DWTKS – Dialogue with the Knowbotic South, 1994–1997. Visualisierung eines turbulierenden Knowbots

konzipiert. Zu ihrer Ausstattung oder Anlage gehört, daß man sie nicht auf eine einzige Identität festlegen kann. Sie sind singulär – damit treiben sie Dynamik und Synergetik des ‚digitalen Organismus', aber auch jeder durch sie effektiv beeinflußten Versuchsanordnung an – und doch zugleich Multi-Identitäten, wenn auch der Bezug auf ‚Identität' noch ganz falsche, konventionelle und auf die Subjektvorstellung des Bildungsromans regredierende Beiklänge aufweist. In Tat und Wahrheit übernehmen nämlich die ‚Knowbots' an der Stelle eines Subjektes, das sie vertreten, die Aufgabe der Informationsselektion. Es handelt sich historisch hierbei offenkundig um einen Vorboten der heute so emphatisch angebotenen ‚intelligenten Agenten', ‚digitalen Butler' und dergleichen mehr. Die Einrichtung automatisierter und mit persönlichen Profilen ausgestatteter Netz-Navigatoren ist eine akute Wachstumsbranche und inkorporiert, wie bereits angedeutet und noch wiederholt zu vertiefen, zugleich ein neues Herrschaftsgebiet: die Ökonomie der Signalverarbeitung oder, gerade umgekehrt, die Symbolokratie der Zeit-Einsparnisse. Prinzipiell, theoretisch und praktisch können diese Stellvertreter eigenständige Realitäten konstruieren. Denn sie bewegen sich unkontrolliert im und durch das Netz. Ihr zeitli-

cher Radius ist nicht begrenzt. Und ihre Zahl ist unbestimmbar, da sie Kopien ihrer selbst in beliebiger Anzahl herzustellen vermögen.

Mit diesen drei Bestimmungen – nicht-determinierter Handlungsraum, unbeschränkter Zeithorizont, jederzeit mögliche Selbstreproduktion und -modifikation – sind die grundsätzlichen kategorialen Bedingungen eines sonst an Subjekte gebundenen Lernbegriffs erfüllt. Damit sind diese ‚Navigatoren' auch in einem analytischen Sinne grundsätzlich ‚intelligent', denn sie handeln real. Es mag den mitgeschichtlich unter die Ebene seiner Produkte herabgestuften ‚antiquierten Menschen' kränken, für welche Kränkung in diesem Falle wahrlich die allerbesten Gründe vorliegen: Das Verhalten der ‚Knowbots' und vergleichbarer digitaler Navigatoren ist, obwohl selbstverständlich keineswegs hinreichende Voraussetzungen für die Artikulation einer hochentwickelten, also den Menschen, wenigstens unter Umständen oder zuweilen, reizvoll erscheinenden Intelligenz bestehen, im Kern und grundsätzlich intelligent. Digitale Stellvertreter haben natürlich außerhalb dieser naheliegenden und doch willkürlich bleibenden Assoziation bezüglich inkorporierter Intelligenzen nichts mit persönlicher Identität zu tun. Sie ersetzen diese nicht. Sie werden allerdings durch diese auch nicht berührt, schon gar nicht behindert oder bestimmt. Vielmehr handeln sie wie vervielfachte Bruchteile eines ‚Divisums', eines nicht mehr lokalisierbaren oder zur Person gebündelten, fraktal auseinandergelegten Individuums, das zum Medium gebündelter Energien, zum Schnittpunkt von Handlungen und Austauschprozessen, kurzum: zum Interface von Relationierungen aller möglichen Arten geworden ist. Das sollte keine Domäne der Psychologie werden, aber eine neue Ethik provozierte das schon, nähme man es wirklich ernst.

‚Knowbots' und vergleichbar leistungsfähige digitale Stellvertreter – um zu einer allgemeineren Kennzeichnung zurückzukehren – sind Inkorporationen von Wissensprozessen, Inkorporationen von Strategien, welche einen Dialog über eine hypothetische, rekombinierte, artifizielle oder auch nur fiktive Natur zulassen. In dem Maße, wie sie lokalisierbar sind, ist auch so etwas wie ‚Denken' im Netz als Selbst-Emergenz der Agentenbahnen lokalisierbar. Denken wird in dieser Inkorporation und lokalen Identifikation in einem prinzipiellen, aber wiederum der gewöhnlichen menschlichen Imagination nicht ohne weiteres zugänglichen Sinne ‚körperhaft'. Es geht also bei den ‚Knowbots' keineswegs um einen originellen Einfall oder nur die Programmierung eines digitalen Netz-Agenten oder intelligenten Navigators. Auch wäre es falsch, die ‚Knowbots' als plastische Größen assoziativ in der Verlängerung der Geschichte der Skulptur auf das Computermedium zu begreifen oder ihre Funktion auf die Versinnlichung eines Interface zu reduzieren. Das spielt zwar alles eine Rolle, aber die ‚Knowbots' erhalten ihre Bedeutung erst, wenn man das gesamte Geflecht der Begriffe im Konzept von DWTKS und die Konsequenzen im Hinblick auf ein gewandeltes Verhältnis von Natur und Computer, Kunst, Realität und Handlung in Betracht zieht. Ich möchte dies im Hinblick auf einige Schlüsselkategorien in diesem Geflecht tun:

6.8.1 ‚Ko-Realitäten'

Leitend für KR+cF ist die Annahme, daß unsere sogenannte Wirklichkeit offen und eine unter vielen Welten ist. Es gibt keinen ontologischen Gegensatz zwischen einer sogenannten ersten und den fiktiven, simulatorischen (halluzinierten etc.) weiteren Realitäten. „Tatsächlich verstehen wir unter Natur nicht mehr in erster Linie die physische Vorhandenheit des Realen oder das Gegebene der Dinge und Lebewesen. Unser Wirklichkeitsbegriff arbeitet mit Entgegensetzungen. Natürlich kann man nicht etwas aus dem Nichts heraus generieren – von einem solchen Schöpfermythos, wie ihn die Tradition der Kunst gepflegt hat, haben wir uns längst verabschiedet. Wir versuchen etwas herauszubilden, was wir in gewisser Weise auch auffinden. Was in diesem Prozeß moduliert werden kann, halten wir für eine Wirklichkeit eigener Art, die sich von der physikalischen oder ersten Wirklichkeit zwar in vieler Hinsicht unterscheidet, nicht aber darin, ‚Wirklichkeit' sein zu können."[42] Ontologische Stufungen erweisen sich als graduale Aspektsetzungen in einer Skala von Bezeichnungen, die zwar jeweils auf evidente Erfahrungsgegenstände abheben, aber über die individualisierte Evidenzperspektive hinaus Geltung nur durch Zuschreibung, also rhetorische und epistemische Rubrizierung haben. Datenraum wie reale Räume sind durch n-Realitäten – metaphorisch gesprochen – ‚gefüllt', die sich bewegen, durchkreuzen, überlagern, in permanenter Dynamik befindlich sind. Es handelt sich zuweilen um singuläre Realitäten, die real und fiktiv zugleich sind. Die Bespielung des Netzes als einer Art Territorium würde verdeutlichen, daß die Lokalisierung von Ereignissen eine Stelle angibt, deren Festlegung eo ipso – unabhängig davon, ob es sich um mathematische, fiktive oder reale Größen handelt – eine Realität bezeichnet, ein Vorhandensein durch vektorielle Angaben beschreibt.

Realitäten existieren also in jeder möglichen Perspektive immer in einer Mehrzahl. Künstlerisches Handeln vom Typ eines DWTKS zielt nicht auf ein Werk, beansprucht keinen exklusiven Gegenstand, referiert nicht auf eine besondere Erkenntnis, ist überhaupt nicht als eine privilegierte Referenz zu definieren, sondern baut methodisch die Beziehung von Kunst auf eine durch diese selbst in besonderer Weise artikulierte Realität als ein Netz der allseitig formbaren Ko-Realitäten zwischen Handlungsmodell und ‚Werkstoff' auf. ‚Kunst' ist also eine punktuelle Zustandsbeschreibung in einer Überkreuzung dispositionaler Bezugnahmen auf gleichzeitig existierende verschiedenartige Realitäten. Sie ist Ausschnitt, Fragment, Montage. Ihre Autonomie gründet in einer besonderen Rhetorik. Sie ist ausgezeichnet als rhetorische Mediosphäre, als eine besondere Formulierung und Inszenierung allgemeiner Bewußtseinsinhalte, Denkweisen, Überzeugungen. Kunst und Imaginäres haben die Menge der Mentefakte gemeinsam, die eine historische Phase der Zivilisation als einheitliche kennzeichnen. Das erschließt sich dieser Mediosphäre, die ein Maß

[42] Ebd., S. 141.

der Artikulationsdichte spezifischer Codes ist, nicht aber eine Charakteristik der Apparate oder Materialitäten. Die Tatsache, daß die Inkorporation von Regeln in Apparaten eine wesentliche Leistung der Zivilisationsgeschichte ist, macht die ‚Kunst durch Medien' zu einem Bestandteil der Zivilisation und löst sie von einer Kultur, die ein Verwertungszusammenhang medial reproduzierter und multiplizierter künstlerischer Ideen – wenn nicht reines Kampfmittel fundamentalisierter Identitätsbehauptungen – geworden ist, zur Entwicklung der Kunst selber aber nichts beiträgt.

Kunst ist nicht Darstellung, sondern spezifische Form des Denkens.[43] Sie kann generell durch das gekennzeichnet werden, was der bedeutende portugiesische Regisseur Manoel de Oliveira in einem Gespräch mit Jean-Luc Godard explizit dem Film zuschreibt: die Fähigkeit, die Kraft der Zeichen gerade dort zu verstärken, wo sie nichts mehr explizieren, genauer: wo sie als Suspension des Erklärbaren sich in ihrer Zeichenhaftigkeit feiern. „C'est d'ailleurs ce que j'aime en général au cinéma: une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication."[44] Es geht hier nicht um die Behauptung einer anti-hermeneutischen Magie der Bilder, einer Ausdruckskraft des epiphanatisch sakralisierten Visuellen jenseits der Worte, um ein die linguistischen wie lingualen Differenzen transzendierendes Höheres, sondern darum, daß sich die Kraft der Zeichen auf der Kehrseite der Erklärungen entfaltet und daß das Nicht-Erklärbare inmitten der Zeichen sich befindet und stetig den Diskurs der Erklärungen durchkreuzt. Die Differenz, welche die Kunst im und als Unterschied zum gewöhnlichen Leben charakterisiert, ist eben nicht das Jenseits des Gewöhnlichen, sondern eine spezielle Sichtweise, eine persönliche Intuition, die noch nicht in die Artikulations-, Distributions- und Verwertungsmechanik der Kultur eingegangen ist. ‚Kunst durch Medien' kann sich deshalb nicht primär auf den Aspekt der Apparate stützen, weil diese immer – und unvermeidlicherweise – eine Prädominanz eingeschliffener und standardisierter Mechanismen über die sich entwickelnden, überraschenden, individuell empfundenen Sichtweisen errichtet. Das kann man ebenso wertfrei als Tatsache des Lebens hinnehmen wie die Opposition von Kunst und Kultur. Eine ‚Kunst durch Medien' bezeichnet also die Stelle, in der nicht die kulturellen Apparate ihre Reproduktionsmechanik ein weiteres Mal reproduzieren, sondern wo mediale Architekturen, Logistiken, Programme, Spielräume etc. durch eine sich entwickelnde Kunst verändert, modifiziert, angeeignet, vielleicht gar umgewälzt werden. Mit den Worten von Jean-Luc Godard: „L'art, c'est tout autre chose. C'est quelque chose de personnel, qui est proche de la conscience que tout le monde a. C'est quelque chose qui peut se projeter sur le papier, sur

[43] Vgl. Jean Luc Godard, Le cinéma est fait pour penser l'impensable, in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2. 1984–1998, Paris, 1998, S. 294 ff.; ders., J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée, in: Ebd., S. 300 ff.

[44] Godard et Oliveira sortent ensemble, in: Ebd., S. 270.

une toile, dans des ondes auditives, dans la réflexion souvent artistique, les grandes trouvailles scientifiques sont très proche des trouvailles artistique et elles viennent parfois ensemble. Mais la culture, ce n'est pas cela. Je prends un exemple: un disque de Mozart avec Karajan qui le dirige, c'est de la culture. La symphonie elle-même, c'est de l'art, une fois qu'elle est enregistrée, et surtout qu'elle est distribuée et monnayée, elle devient de la culture."[45]

6.8.2 Computer Aided Nature (CAN)

In DWTKS wird ‚Natur' durch den Computer erst generiert. Die Antarktis gehört zu den Regionen, für die das in drastischer Zuspitzung gilt. Man wird nicht behaupten wollen, daß ‚Natur' als Rohstoff durch Artefakte erzeugt wird, aber doch zugestehen, daß alle ‚Natur' mittlerweile, als Konzept bearbeiteter ‚Landschaft', auch auf der Ebene der Informationssicherung und symbolischen Bearbeitung einen solchen artifiziellen Status bekommen hat, der dem Artefakt eine gleichwertige ontologische Realität, eine Ko-Realität mit dem ursprünglich für unmittelbar Gehaltenen sichert. Gegenden wie Alaska oder die Yukon Territories, die in den Stilisierungen einer archaischen Mythisierung für eine eigentliche und unverfälschte Natur gehalten werden, sind scharfe Beispiele dafür, als wie abhängig sich ‚Natur' von Artefakten selbst in ihren semantischen Grundlagen erweisen kann. Typisch ist eine lückenlose, engmaschige Überlagerung mit einer Bürokratie, die bezeugt, daß unsichtbare Regulierungssysteme – noch vor der Digitalisierung der Beschreibung von Natur – vom Sichtbaren und objekthaft Greifbaren nicht mehr zu trennen sind. Sie stehen, wenn auch in ganz anderer Weise, für eine Sentenz von Oscar Wilde ein, nach der ‚Natur' eine Erfindung der Kunst sei. Natürlich gibt es genealogisch noch eine ‚erste Natur', die in dergleichen Überlegungen kontrafaktisch nur noch in Gestalt karikierender Zuspitzung und sarkastischer Übertreibung erscheint. In irgendeiner Weise existiert sie weiterhin und vielfältig fort. Aber ihr Antlitz hat sich doch entschieden verändert. Das ist gewiß von Vorwissen und Perspektive abhängig. Dem Kundigen wird sie in ihrer primären Rohstofflichkeit immer mehr zu einem Objekt, das aus der Gewinnung von Bedeutungen und nicht in seiner schieren Vorfindlichkeit Reichtum bezieht. Die Zeitachse dreht sich also um und das Frühere wird zum Produkt des Späteren.

Diese ‚Natur' bleibt archaisch und wird zugleich zur Bedingung der Möglichkeit der Bearbeitung und Erweiterung von ‚Natur'. Und natürlich bildet jede Beschreibung von etwas eine Künstlichkeit heraus, die sich ‚über den Gegenstand legt', aus dem seine rohe Gestalt nicht mehr als unvermittelte oder unberührte herausgelöst werden kann. Das gilt für alle Beschreibung, unabhängig vom technischen Entwicklungsgrad der Verzeichnung, Speicherung und Vernetzung der Beschreibungen, also unabhängig vom Aufschreibesystem

[45] Ebd., S. 413.

oder der klassifizierenden Apparatur. Aber aus den Geltungsprozessen der Beschreibungskette verschwindet diese erste Referenz, wenn nicht an sie erinnert wird. Es ist trivial, daß die Behauptung, nur Meßsonden bevölkerten die Antarktis, einen metaphorisierenden Querschnitt durch eine bestimmte Zeit legt. Solche Behauptung kokettiert mit einem falschen Zustand und wähnt sich als anderes. Vor den Sonden waren Menschen da und haben die Apparaturen eingerichtet. Aber sie haben das wohl mit einem Interesse getan, das nicht mehr der heroischen Mission eines ersten Blicks auf etwas Unerschlossenes gerecht zu werden vermag, sondern mit der abgesicherten Haltung derer, die ein operatives Konzept nach den Bedingungen definierter Apparate-Logik umsetzen. Sie treten nicht als Erfinder von Geräten auf, die etwas zu bearbeiten versprechen, was aus der Problemerzeugung der ersten Referenznatur entwachsen ist, sondern als auf Protokollangaben strikt verpflichtete Erfüller einer Abarbeitungsvorgabe, die linear und sukzessiv, in Teildefinitionen und vorab gewußte Aufgabenzusammenhänge gegliedert ist.

Die konfrontative Erfahrung mit Natur beruht auf einer in zahlreiche Hypothesen zergliederten Versuchsanordnung von apparativen Organisationsprinzipien und erscheint als ein in Apparate hinein verlegtes Funktionskalkül. Sie hat sich auf diesem Weg entschieden transformiert. Erste Referenz bleibt gewiß immer ein Ursprungsgut reaktivierter Erinnerung. Das wäre auch epistemisch und wissenschaftsgeschichtlich neu zu bewerten, tendiert doch die akkumulative Logik des Erkenntnisfortschrittes zur Abwertung aller Vorgeschichte, besonders der Ursprungshistorie. Die aktuelle Digitalisierung der Kenntnisse sichert deshalb in einem Schritt drei der hier erörterten Faktoren: Sie komplettiert vorgreifende Szenarien in allen möglichen Vernetzungsqualitäten. Sie ersetzt oder überlagert zumindest die erste Referenz-Natur durch deskriptive und interpretative Artefakte einer zweiten und dritten Natur. Und sie verlegt in Gegenwartszeit, was genealogisch komplex differenziert ist, über ungleichzeitige Rhythmen und eine lange Zeit sich entwickelt, was also immer Gegenwart, Zukunft *und* Vergangenheit in sich enthalten hat. Das heißt: Sie eliminiert Erinnerung, weil ihre Geltungsoperationen der Erinnerung nicht mehr bedürfen und der ursprüngliche Gegenstand sich in den Zeichenketten und digitalen Abarbeitungsfolgen aufgelöst hat. Vor den Maschinen waren zwar die Menschen da, aber nach der Installierung der Maschinen dominiert eine informatisierte, über Kommunikationsmechanismen automatisierte Natur. Selbstverständlich bilden in den Prozessen der Maschinisierungen – oder, wie KR+cF später sagen werden, des ‚Maschinischen' – Menschen und Maschinen keine Opposition, sondern eine prothetische Symbiose. Und zwar in beide Richtungen: der anthropomorphen, aber auch der technomorphen Funktionalität der Maschinen innerhalb des Menschen und der maschinischen Operationalität des Humanen innerhalb der Maschine. Es geht nicht um Opposition oder einfache Durchkreuzung, sondern um Implementation und Komplementarität in einem Feld, das nicht in einzelne Bestandteile und schon gar nicht mehr in zwei ontologische Territorien aufgelöst werden kann. Mensch-Maschinen-Schnittstellen

sind Symbiosen von Sinnen innerhalb aller Komponenten eines Interface und zugleich für alle Binnen-Perspektiven auf dieses Interface.[46]

Die Rolle des Computers ist aus all diesen Gründen heute für die Sicherung von Daten und die Objektivität wissenschaftlicher Beschreibungen und damit generell für die symbolische Realisierung eines referentiellen Gegenstandes außerordentlich bedeutsam und folgenreich. „So ist der Computer in erster Linie eine informationsprozessierende Maschine, die jedes Operationskommando, jede algorithmisierte Zustandsbeschreibung, jede Wissenseinheit wertfrei behandelt."[47] Antworten auf wissenschaftliche Fragen an die Natur erfolgen nicht mehr, wie noch im klassischen Kanon der neuzeitlichen, empirisch ausgerichteten Wissenschaften, auf der Basis einer angewandten Forschung via Experiment, sondern via vernetzendem Medium, den binären Codierungen und Abarbeitungen digitalisierter Zeichenketten im und als Computer. Das Kommunikationsobjekt ‚Antarktis' – stellvertretend dafür, daß alle ‚Natur' heute immer auch Gegenstand solcher Kommunikation ist – wird erzeugt durch die Computer-Logistik und die darin festgelegten Möglichkeiten, sich über dieses Objekt auszutauschen. Referenz im Sinne einer primären Beobachtung von Natur als Objekt der Beobachtung und Objektivierung des Beobachteten zugleich existiert nur noch als Ausgangsmatrix, nicht mehr als permanent anzusprechende, gar richterlich befugte Instanz. „Der Computer zeigt sich tatsächlich als ideales Medium für die Konstruktion und Gestaltung von ‚Natur' ebenso wie für Algorithmisierungen, die zur Inszenierung der Imagination und zur Modellierung von Handlungsräumen dienen."[48]

‚Natur' wird geltungsspezifisch vervielfacht und systematisch in digitalen Symbolprozessen exterritorialisiert und reterritorialisiert[49] als Datenlandschaft. Ihre reale Erscheinungsweise ist nicht mehr im Modus der mimetischen Sinnlichkeit gegeben, ist nicht mehr Medium einer darin referierten ‚Substanz', sondern modelliert als digitalisierte Telepräsenz der Referenznatur in einer öffentlichen Datenwelt. Natur wird in Daten rekonstruiert. Sie emanzipiert sich von ihrer früheren Referenzbasis und wird vom Objekt zum Partner in einem

[46] Vgl. die Äußerungen von Christian Hübler zur diesbezüglichen Position von KR+cF in: Hans Ulrich Reck, Sprache und Wahrnehmung an Schnittstellen zwischen Menschen und Maschinen. Ein Gespräch zwischen Nicolas Anatol Baginsky, Olaf Breidbach, Christian Hübler, Peter Gendolla und Hans Ulrich Reck, in: Der Sinn der Sinne, (Schriftenreihe Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn), Göttingen, 1998.

[47] ‚Computer Aided Nature', ‚Knowbots' und Navigatoren. Ein Gespräch u. a. über Kunst, Wissenschaft und korrespondierende Realitäten zwischen Hans Ulrich Reck und Knowbotic Research, in: Lab. Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 1996, S. 140.

[48] Ebda., S. 145.

[49] Zu diesen Begriffen vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II, Berlin 1985.

Dialog. In den digitalen Zeichenketten wird sie generiert als ‚Computer Aided Nature' (im folgenden CAN). KR+cF resümieren den Gedanken perspektivisch für ein technologisch vermitteltes Naturverständnis: „‚Computer Aided Nature' ist derzeit der größte gemeinsame Nenner, auf den hin die Veränderung des klassischen Naturverständnisses orientiert werden kann. Natur – im Sinne eines Modells: Natur ist, das hat der Konstruktivismus seit Kant gezeigt, immer ein Modell – emanzipiert sich von den primären Plausibilitäten. Natur im Datenraum kann nicht als einfache Referenz auf Physikalität gefaßt werden."[50] Auf der Ebene von CAN wird der Bezug zwischen natürlichen Systemkomponenten und soziokulturellen wie ästhetischen Kontexten bedeutsam – es sei denn, man betrachte den Computer als letztverbindliches Medium erscheinender Natur und hätte dann eine in die Symbolisierungen hinein verlagerte ‚eherne Naturgeschichte' vor sich. Aber das wäre ein geschichtsphilosophisches Surrogat, das die Teleologie der Apparate als Vernunft der Natur und zugleich deren evolutionären Endzweck setzte. Wesentlicher scheint mir die Einsicht zu sein, daß die Logistik der digitalen Kommunikationsapparate in die Symbolisierungen ‚einschießt', diese durchkreuzt und zunehmend – umfänglich (extensional) und inhaltlich (intensional) – bestimmt, daß also im beschriebenen Referenzmaterial der Gegenstand ‚Natur' von der Natur des digitalen Universums als zivilisatorisches Artefakt nur methodisch, aber nicht hinsichtlich des Status von Ontologie oder ‚Wirklichkeit' getrennt werden kann.

Dazu resümieren KR+cF ihre Überlegungen und Erfahrungen aus DWTKS wie folgt: „Diese Sicht des Essentiellen und des Prozessualen bestimmt auch unser Interesse an der naturwissenschaftlichen Forschung – beispielsweise in Dialogue with the Knowbotic South, ein Projekt zur Neubestimmung des Naturbegriffs, exemplarisch vollzogen in Anbindung an die südpolare Forschung. Es geht nicht darum, eine bestehende Vorstellung zum Beispiel des Begriffs ‚Antarktika' zu bestätigen, eine Illusion zu erzeugen oder ein festgelegtes Zeichen, ein allgemeines endgültiges Abbild, zu finden. Wir erzeugen Vorschläge für Zeichenhaftes, die, wenn möglich die Diskurse um virtuelle Entitäten, für deren Beschreibbarkeit unser bestehendes Zeichenrepertoire nicht ausreicht, initiieren sollen. Diese Zeichen dienen deshalb nicht der Übermittlung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse, sondern formulieren und artikulieren sich in einem sozio-kulturellen Raum."[51] CAN steht deshalb in Relation sowohl zu den digitalen Programmiersprachen wie zu den Wahrnehmungsmustern gegenüber einer ‚realen Natur', aber auch in stetiger Beziehung zu allen möglichen, geschichtlich entwickelten, aufgeschichteten, zerbröckelten, reartikulierten, marginalisierten und revitalisierten Symbolisierungen, Vorstellungen und Erin-

[50] ‚Computer Aided Nature', ‚Knowbots' und Navigatoren. Ein Gespräch u. a. über Kunst, Wissenschaft und korrespondierende Realitäten zwischen Hans Ulrich Reck und Knowbotic Research, in: Lab. Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 1996, S. 142.

[51] Ebd., S. 144.

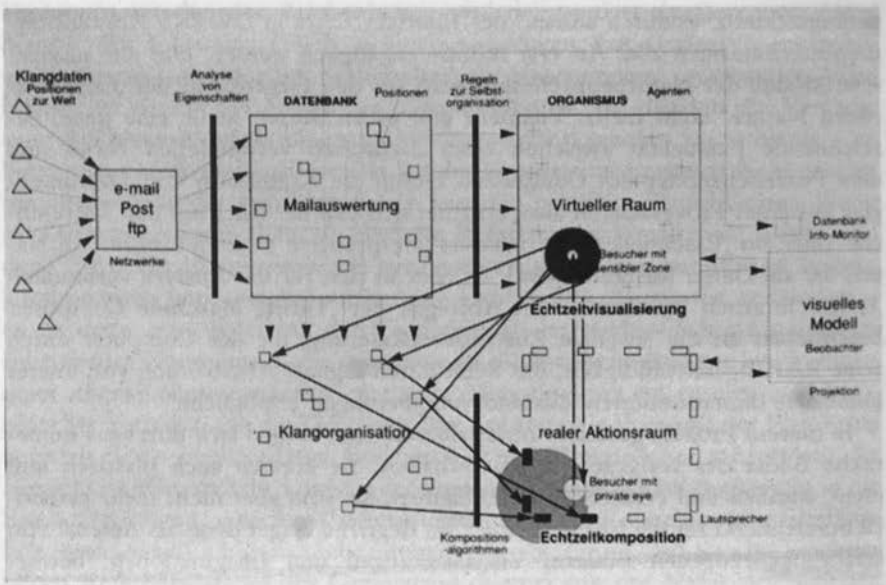
nerungsbildern, wodurch anhand des Interface CAN in DWTKS Konditionierungsmechanismen aller Art erst reflexiv zugänglich werden. Das alte mimetische Modell der Naturbeobachtung greift für den Gegenstand der ‚Computer Aided Nature' nicht mehr. Vielmehr gibt es an dessen Stelle eine neue, bezeichnende Parallelität zwischen einer dynamisch verstandenen Natur und dem Prozeßcharakter des Computers. Durch die Konnexion von Datenmengen, aus einer Prozessualität also, eröffnet sich erst der Blick auf das ‚Wesentliche' oder ein ‚Essentielles'. Es markiert interpretierte Veränderungen von Natur, die als Daten formuliert sind, ist aber in den für die Analyse verbindlich ‚realen' internen Zuständen und Abfolgen der ‚Turing Maschine Computer' beschrieben als die jeweilige Zustandsveränderung, die der Computer durch seine Rechengeschwindigkeit, das heißt durch digitale Abarbeitung von immer minimaler dimensionierten Zustandsveränderungen ermöglicht.

In diesem Prozeß, genauer: unterhalb von ihm, mögen sich durchaus mimetische Bilder des Naturgegenstands erhalten. Sie können auch plastisch und dicht, sinnlich und erinnerungsreich bleiben. Sie sind aber nicht mehr essentiell bezeichnend für die Natur. ‚Natur', als Begriff weniger denn als Arsenal von erfahrungsbezogenen Bildern, Visualisierungen und Imaginationen, bewegt sich in Ungleichzeitigkeit zu den wirklich untersuchenden und bestimmenden, den artifiziell prokreativen wie den reproduktionstechnologisch modellierenden Instrumentalisierungen von ‚Natur'. Natur ist, man mag das werten wie man will, zu einer Funktionalen der Artefakte und Apparate geworden, die durch die bisherige Phantasie des Menschen nicht mehr adäquat eingeholt werden kann. Es ist eine Divergenz in sie eingeschrieben. Gegenüber den avancierten Geräten und Mitteln ist sie in einen Formulierungsnotstand geraten. Ihr Gegenstand läßt sich mimetisch nicht einmal mehr behelfsmäßig ausbilden. „In diesem Formulierungsnotstand, der sich durch den Einsatz von Computern in einen Formalisierungsnotstand verwandelt, entwickelt sich in einem ‚Dialog mit der Natur', so drückt es Ilya Progogine in seinem gleichnamigen Buch aus, eine zweite, naturwissenschaftlich geprägte Natur aus. Hier spielt die Digitaltechnologie, die das Experiment durch die Simulation ablöst, eine zunehmende Rolle. Was die Maschine aus der verarbeiteten Natur qua Wahrnehmung herauszieht, erscheint in Gestalt von Meßdaten, die leicht in mathematische Sprache umgesetzt werden können."[52]

6.8.3 Matrix, Raum und Zeit

Die Natur des Cyberspace generiert ein Naturobjekt ‚Antarktis' als einen Aussagenzusammenhang, über den immer weitere Aussagen gemacht werden. Dafür bestimmend ist die Wahl einer Matrix, denn in deren Struktur und Form, in deren Evaluierung sind die Aussagemöglichkeiten angelegt, definiert und be-

[52] Ebd., S. 143.



Knowbotic Research, DWTKS - Dialogue with the Knowbotic South, 1994 - 1997. Technisches Schema, Schaltplan, Vernetzung der Sphären, Räume, Apparate, Elemente, Module. Die auf der realen Vermessung der Erde (der Geometrie) aufruhenden diagrammatischen Plan-Verzeichnungen legen nahe, Natur niemals unabhängig von den sie festlegenden, definierenden, aufteilenden und beschreibenden Medien (Entscheidungen, Codes, Vorstellungen) zu definieren oder zu behaupten

grenzt. ‚Matrix' bedeutet aber nicht nur Strukturierung von Codes und Regeln, sondern auch, daß Wiederholbarkeit, Kopierbarkeit und Modellierung die Distribution der durch die neuen Medien – VR, das digitale Netz, www, Internet – gespeicherten Sachverhalte als Form und Inhalt zugleich ermöglichen und stabilisieren. Die Matrix besteht in der wirksamen Gesamtheit aller möglichen Verknüpfungen, Verkettungen und Vernetzungen, wobei Verknüpfungsdichte und -umfang prinzipiell, das heißt empirisch auf lange Sicht nur erhöht werden können. Das gilt natürlich nur unter der Voraussetzung, daß das System mit der notwendigen Energie zu seiner Aufrechterhaltung und seinem normalen Funktionieren versorgt wird. Solange nicht eine Störung oder Dysfunktionalität das Betriebssystem, die Architektur oder Logistik als ganze lahmlegt, wird es keinen Abbau dieser Matrix geben. Sie hat Gültigkeit, solange sie existiert.

Allerdings ist sie abhängig vom Status und der lebendigen Aktivität, dem Handeln der Beobachter oder Besucher und damit auch von der Aktualisierung der Daten in einem Interface, das sich als Ort, als konkret und damit abgetrennt von anderen Orten definiert. In der Herausbildung oder der Architektur eines solchen Interface, das man sich, solange es eine relativ stabile Naturbasis der anthropologischen Sinnesfunktionen gibt, immer nur als konkreten Ort im physikalischen Universum denken kann, besteht das erscheinende Medium, das

die Medialisierungsleistungen von KR+cF als konkrete Verschaltung von Apparaten und Sinnen, als poetisches und nicht nur ästhetisches, hervorbringendes und nicht nur vermittelndes Dispositiv von Maschinisierungen auszeichnet.

6.8.4 Exkurs zu Körper, Sinnen, Substitution, Selbstbezüglichkeit und Selbstverwerfung

Die angesprochene ‚Naturbasis der anthropologischen Sinnesfunktionen' benötigt an dieser Stelle einige kontextuelle Erläuterungen, die einen, wie ich meine, notwendigen und erhellenden Ausgriff auf die Provokationen des Künstlichen darstellen. Und zwar ganz unabhängig davon, wie stark der Körper bereits durch Prothesen und Artefakte durchwirkt oder ob der ganze Mensch artifiziell gebaut ist und solcherweise seine Maschinenvisionen an sich selber realisiert. Man wird gar vermuten dürfen, daß der artifizielle Mensch, zunächst nicht anders funktioniert als der künstliche. Die Relativität dieser Begriffe zeigt an, daß wir in der Tat im Zeitalter des Hybriden leben, was literarische Phantasien von Oswald Wiener bis Friedrich Dürrenmatt ebenso ausreichend deutlich machen wie eine medizinische Technologie und Bionik, die offenkundig viel weitergehend als die mechanischen Manipulationen den Menschen artifizialisiert haben. Artifizialität erschöpft sich nicht im vollendeten Bau eines neuen Wesens. Sie kann auch beschrieben werden als Angewiesenheit auf ein oder Abhängigkeit von einem künstlichen System, das in Krisenfällen auf einer technisch autonomen Basis gegenüber der situativen Arbeitsweise des menschlichen Körpers dessen Funktionssicherung übernimmt. Ein Fall, der tagtäglich vorkommt. Daran hat man sich offenkundig gewöhnt und unterwegs verlernt, darin eine ebenso radikale Veränderung des Menschen zu erblicken wie diejenige, die eine konservativere, aber offenkundig wesentlich einprägsamere Vorstellung der Imagination von maschinellen Mechanismen, Prothesen, Gliederersatz, Verdrahtung, Schnüren und dergleichen mehr vorbehält.

Daß die Imagination dem Modell einer sichtbaren Textur vor der immateriellen Logistik der Substitution einer in ihre Komponenten zerlegten biochemischen Natur den Vorrang gibt, versteht sich von allein, erklärt aber nicht die Fixiertheit ‚theoretischer' Argumentationen auf diese Vorstellung von Prothesen. Dieses homologe Funktionieren ist hier mit ‚Naturbasis' gemeint. Es ist deshalb auch von Sinnesfunktionen und nicht ‚-organen' die Rede. Erst wenn ein Wesen gebaut wird, das wesentlich anders beschaffen ist als der bisherige Mensch, ist es sinnlos, von anthropologischer Kontinuität zu sprechen. Dann aber dürfte sich auch diese hier vorgetragene Überlegung als müßig und obsolet erweisen. Hat dieses Wesen sich vom Menschen emanzipiert und doch dereinst dessen Leistungen äquivalent inkorporiert, dann wird es ein Selbstgefühl – oder ein Äquivalent dazu – entwickeln, das sich einen vollkommen anderen Namen und Inhalt gibt. Anthropologie wird dann eine historische Reminiszenz an anders geartete Wesen sein. Solange aber diese Selbstzuschreibung

nicht verändert ist, so lange ist die anthropologische Basis stärker als die Gewichtung, sei es der ‚natürlichen', sei es der ‚artifiziellen', sei es der hybridisierenden Seite dieses Vorgangs. Wenn ich es richtig sehe, dann ist dieses Argument in dieser Weise bisher noch gar nicht in die Debatte um künstliche Intelligenz einbezogen worden. Das gilt auch für die zahlreichen ‚medientheoretischen' Metaphorisierungen des Revolutionierungsappells an den Menschen, der sich bereits als das ihn verändernde Artefakt zu begreifen habe, das er dereinst in Selbstüberwindung zu werden vermöchte.

Diese Appelle werden paradoxerweise aber immer bezogen auf das bisherige Selbst artikuliert, was ja als Skandalon oft besser funktioniert denn als Erkenntnis. Wiedergegeben wird nicht das Andere der Vision, sondern die Vision als Erhaltung dieses Selbst, nur unter anderen Vorzeichen. An diesem Punkt ist Vilém Flussers Appell an einen revolutionierten Menschen genauso auf traditionale Konstanz des Selbst-Bezugs angewiesen wie Hilary Putnams ‚Hirn im Tank'.[53] Vielleicht ist dies – um die spekulative Schraube des Künstlichkeitsverdachts als Selbstüberwindungshoffnung noch ein Stück weiterzudrehen – ein allerdings abseitiger und in keiner Wesie intendierter Beleg für das in Friedrich Nietzsches ‚Also sprach Zarathustra' rätselhaft bleibende Kapitel ‚Von der Seligkeit wider Willen'. Nietzsche hat zu der hier angedeuteten Argumentation natürlich keinerlei Bezug, es sei denn, man verstünde eine mögliche empirische Variante der Selbstrevolutionierung des physiologischen Organismus als diejenige ästhetische Fundierung der Welt, die den Menschen vollkommen dezentriert. Dann erschiene jede Dezentrierung als Glückseligkeit und diejenige ‚wider Willen' wäre eine, die konzeptuell eine Veränderung fordert, die empirisch bereits eingetreten ist. Vielleicht sind für einige der geläufigen Medienphantasmen diese Umkehrungen typisch, die sich mit Vorliebe auf dasjenige Modell beziehen, das sie zugleich zu überwinden fordern. Bloß können sie es eben nur in dieser Weise fordern, indem sie es artikulieren und umgekehrt. Andernfalls müßte man, was der ‚bio-adapter' von Oswald Wiener in ‚Die Verbesserung Mitteleuropas' von 1967 auch fordert, tatsächlich mit der Ersetzung der Organik, Physiognomik und Physiologie des Menschen durch die Apparate in praktischer Weise beginnen. Dann reduzierte sich die Revolutionierung auf eine empirische Frage und Glückseligkeit erschöpfte sich in der Überwindung jedes Willens dazu.

---

[53] Vgl. Vilém Flusser, Vampyroteuthis infernalis, Göttingen, 1987; ders., Vom Subjekt zum Projekt, Frankfurt a. M. 1998; ders., Nachgeschichte, Frankfurt a. M. 1997; Hilary Putnam, Representation and Reality, Cambridge MA 1988; ders., The threefold Cord. Mind, Body and World, New York 1999; ders., Renewing Philosophy, Cambridge MA 1992; ders., Words and Life, Cambridge MA 1994; ders., Die Bedeutung von ‚Bedeutung', Frankfurt a. M. 1990; zu Hilary Putnam vgl. Marie-Luise Raters/Marcus Willaschek (Hrsg.), Hilary Putnam und die Tradition des Pragmatismus, Frankfurt a. M. 2002.

Diese Einstimmung in den ‚Übermenschen' – und zwar präzise in dem Sinne, in dem ihn Nietzsche charakterisiert als eine Figur, die auf die Furcht vor dem Tod keinen Wert mehr legt, die sterbewillig und -fähig ist, weil sie die Fixierung auf das in allen Gestalten allzu letale Glück überwunden hat, Letalität und Fatalität, die das Glück immer ist und die zu überwinden nur der scharfen Einsicht in dessen listig lügnerische Versprechen zukommt, die es nicht gewährt, sondern die es schlicht ist – ist in Wieners Vision vollkommen getragen von der Maxime einer radikalen Glückseligkeit, die keinerlei Einschränkungen mehr unterliegt. Jeder Körper, Wunsch, jede Lust und Begierde aber ist notwendig noch eine Einschränkung der Glückseligkeit. Der ‚bio-adapter' sieht deren reines Fließen in sich selbst als einziges Ethos vor. Das ist der Zustand, in dem es keine Notwendigkeit mehr gibt, eine Differenz von wirklicher und fiktiver Welt anzunehmen. Es geht hier aber gar nicht um das Selbstgefühl, auch nicht um Hedonismus oder eine andere Verwirklichungsfigur des abendländischen Glücksdiskurses, der so viele schäbige und bedauerliche Überzeugungen und Sehnsüchte gegründet hat. Unter Glückseligkeit wider willen mag man sich eine Gedankenfigur vielleicht nicht ganz zu Unrecht vorstellen, die Radikalisierung fordert, ohne zu sehen, daß Radikalisierung sich bereits ereignet, sie jedoch jede Intention auf Hedonismus gesprengt hat, wohingegen das Selbst diese unbemerkt realisierte Wandlung als Forderung immer noch auf diesen außer Kraft gesetzten Hedonismus bezieht.

Diese Ausblendung bereits stattgehabter, also nicht mehr delegierbarer, für keine rationale Argumentation optionsfähiger Radikalität bringt unvermeidlich missionarische Blüten wie ‚Selfreliance' von Ralph Waldo Emerson hervor, die anderen predigen, was dem beschworenen Ethos nach strikte nur im eigenen Leben, und zwar vornehmlich schweigend, gelebt werden kann. Von anderen zu fordern, was man gerne von ihnen hätte und dies dadurch zu begründen, daß nur in diesem Akt sich das eigentliche Selbst der anderen wahrhaft ausspricht, solche Affirmation in das sich stark wähnende eigene Schicksal ist nicht zufällig eine Inkunabel des US-amerikanischen Persönlichkeitskultes. Dieser zieht es bekanntlich um jeden Preis vor, die Wahrheit aus dem Mund des anderen so zu hören, wie dieser sie selber zu sehen hat, statt unverblümt eine Machttheorie der Rücksichtslosigkeit zu entwerfen, welche die Umwege über den anderen sich erspart und direkt erzeugt, was im Namen eines Allgemeinen sich über die vorgespielte singuläre Erweckung von außen gratifizieren lassen will. Nun hat aber in Tat und Wahrheit niemals jemand dieser Machtentfaltung das zugestanden, was sie unentwegt im Namen der anderen diesen aufzwingt. Der verfassungsrechtliche ‚pursuit of happiness' – weltpolitisch einmalige Obszönität – geht wunderbar mit allerlei Lügen konform, was solche Art Ethik betrifft. Bleibt bemerkenswert der Erfolg, mit dem solche Paradoxien dissimuliert werden und sich eine intime Philosophie solipsistischer Selbstbegründung zur affirmativen, evidenten Weisheit positiver Lebensberatung für alle aufschwingt, Substitution wird einer Selbstgründung, welche ‚selfreliance' nur dann leisten könnte, wenn sie sich als Entbergung souveräner Einsamkeit

zeigte, der sich ohne Pathos diejenigen anschließen, welche diese Radikalität teilen mögen. Über den Kreis dieser Teilhabe hinaus gibt es keine Argumentation für ‚Selfreliance'. Sie ist keine Kategorie, die irgendeine Art von Kritik fördern, zulassen oder anerkennen kann. Sie geht nämlich, und eben das ist der von ihr selbst gewollte Witz, aus schierer Willkür hervor. Das ist, was sie als Freiheit begründet und was einzig sie anerkennen will. Es gibt keine Begründung außerhalb ihrer selbst. Es gibt sie nur durch sie und für sie. Das heißt aber auch, daß sie anderes nicht nur nicht denken kann, weil sie daran nicht interessiert ist, sondern daß sie anderem nichts zu sagen hat. Außerhalb ihrer Selbstsetzung verliert sie nicht nur jede Evidenz, sondern jeden Anspruch auf Gültigkeit, ja jede Gegenständlichkeit oder Tatsächlichkeit. Sie ist kein Sachverhalt in dieser, sondern nur in ihrer Welt. Und sie ist eine Sphäre, die von dieser Welt in logischer Unvermeidlichkeit abgespalten sein muß. Abspaltung konstituiert sie erst.

Diese Rücksichtslosigkeit gegenüber der Welt – im mehrfachen Wortsinn: Gleichgültigkeit gegenüber ihren Effekten auf allen Seiten und Bezuglosigkeit zur Welt als Konstitutionsprinzip ihrer Welt – ist überhaupt erst, was ihr ihre Sphäre sichert. Sie ist nur an sich interessiert, folgt ihrem vorgezeichneten Weg möglichst direkt und ohne Umschweife – und exakt das ist ihre Maxime. Daß in ihrer Argumentation andere überhaupt noch auftauchen – wenn auch selbstverständlich nur als mehr oder minder akutes oder aktuales, prinzipiell jedenfalls unvermeidliches Hindernis – ist analytisch eine Schwäche, denkpsychologisch wohl einem letzten verschämten Zögern vor der Größe der radikalen Konsequenzen ihrer Ausgangslage geschuldet. *Jede* Adressierung nach außen ist also nicht nur ein Selbstmißverständnis von ‚Selfreliance', sondern hebt das Ethos auf, das diese Bemühung ausschließlich berechtigt und lebendig macht. Der Wunsch nach delegierbaren Gratifikationen verwandelt diese allesamt in Säkularisationen eines unbedingten Glaubens, der den Glauben an das Unbedingte fordert und gegen außen missioniert, was er an sich selbst nicht als gewiß zu erfahren vermag. Eine andere Schwundstufe solcher sich selber auflösender, wiewohl für den allgemeinen Verstand authentisch bleibenden Radikalität, die unentwegt von Freiheit redet und damit meint, daß eigene Lüste erfüllt, unlebbare Mängel behoben, Schmerzen kompensiert, Wunden geschlossen, Versäumnisse reversibel gemacht werden, ist ein bestimmter Diskurs über Treue, deren Gestalten je nach Situation in beliebige Richtungen verschoben werden können, was den schmerzhaften Übergang von Philosophie in Psychologie auf das drastischste illustriert: Ein sich versprochen habendes Versprechen im wortwörtlichen Sinne.[54]

[54] Vgl. zur substantiellen, ausgeführten Kritik an R. W. Emersons ‚selfreliance'-Ideologie: Hans Ulrich Reck, Collector's Items: Dienen, Beobachten, Wollen, Stören, Lieben und anderes – ein Parcours einfacher Lösungen, in: Bernd Ternes/Andreas L. Hofbauer/Renate Bauer (Hrsg.), Einfache Lösungen. Beiträge zur beginnenden Unvorstellbarkeit von Problemen der Gesellschaft. Aufsätze, Marburg 2000; ders., Idio-

6.8.5 Beobachtung, Ort, Produktionsmittel, Aktivität

Es gibt in dem hier als Beispiel zugrundegelegten und videographisch dokumentierten Inszenierungsraum von DWTKS, dem Kunstraum Wien (Juni 1995) sechs Kältezonen, die durch sechs ‚Knowbots' gesteuert werden. Anzumerken ist zur Ortsangabe und Versionen-Bezeichnung der Arbeit: Die verschiedenen, über die Jahre bespielten Räume kann man sich als Stationen in einer Entwicklung vorstellen, die nicht einfach die poetische und konzeptuelle Seite der Arbeit vorantreibt, sondern deren Realisierungs- und Vollkommenheitsgrad von den mittlerweile erreichten Programmierleistungen und Ingenieurlösungen bestimmt ist. Die ‚Knowbots' steuern außerdem Licht und Klang, sind aber ihrerseits durch die Stärke und Gerichtetheit der Aufmerksamkeit der Besucher beeinflußbar. Es wird aber nicht die Augenbewegung selbst abgetastet, sondern der Besucher muß mittels Steuerungseinheit per Knopfdruck (curser) Pfeile aktivieren und auf die visualisierten Datenwolken richten – diese Aktivität eines Ansteuerns von plastisch visualisierten Datenwolken artikuliert Aufmerksamkeit, etabliert sie also auf einer ausdrücklichen Ebene und nicht schon auf der einer intuitiven und spontanen, nicht-intentional durchsetzten Bewegung. Es ist damit in gewisser Weise ein Entscheid verbunden, und der Besucher wird auf dieser Handlungsebene zu einer entschiedenen Figur. Die durch ihn gewählten Konstellationen werden als ‚Knowbots' ins Netz geschickt, wo sie gemäß der mitgegebenen Energie und Struktur sich spezifisch verhalten, also auf besondere Weise ausgestattet aktiv werden.

Es handelt sich um eine Bewegung der Turbulenzen – im Netz wie im Raum, als Informationstransformation wie als Intensität des Lichts, Qualität der Geräusche, Beschaffenheit der Temperatur. KR+cF schildern ihr Interesse an diesen Manipulationsmöglichkeiten auf einer fundamentalen Ebene, die überhaupt nicht mit dem gewöhnlichen und so oft so leer beschworenen Formalismus von ‚Interaktivität' verbunden ist, sondern die konzeptuell auf qualifizierte Handlungsformen hin angelegt ist. Hier gewinnt ‚Interaktivität' eine stofflich-inhaltliche Beschaffenheit, die, zusammen mit der experimentellen Formatierung und der ermöglichten Bedingung, daß es auf solche Aktivitäten ankommt, verdeutlicht, was ‚Kunst durch Medien' diesseits des üblichen Kokettierens mit Effekten, Spektakelkultur und mehr oder weniger trivialem Kunst-Entertainement zu leisten vermag. „Als Handelnder und Beobachtender bewirkt man in den Datenwelten ständig neue Kollisionen, die auch Wellen in das Reale schlagen. Für die Felder dieses Aneinanderstoßens entwickeln wir sinnlich erfahrbare Szenarien. Wir stecken Rahmen ab für Felder singulärer Ereignisse, deren Ablauf wir nicht mehr kontrollieren können. Und gerade die Brüche, Differenzen und Spannun-

---

synkrasien. Vier Wege zu einem Thema. Weil, Musil, Mille Plateaux, Gedächtnis, in: Dietmar Kamper/Bernd Ternes (Hrsg.), Idiosynkrasien (als: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, 8/1999/2, Akademie Verlag), Berlin 1999.

gen, die daraus entstehen, gestalten für uns den heuristischen Prozeß, der vielleicht einmal dahin führt, daß der Computer als künstlerisches Medium auf eine eigenständige Rezeption zurückgreifen kann."[55]

Selbstverständlich verändert das auch den Ort der Kunst. ‚Ort' bezeichnet dabei eine mentale und eine physikalisch-institutionelle Topographie. Was ist der systematische Ort, das heißt die Stelle des sich so bewegenden Denkens, des Austausches, der Wahrnehmung, Veränderung und Kritik der Vorschläge? Welches ist der Ort, an dem so handelnde Kunst sich in den Institutionen der Kunst präsentieren kann? Kann, wenigstens minimal, dieser Prozeß der Kunst mit einer Oberfläche als installiertes Kunstwerk so verbunden werden, daß traditionale Haltungen produktiv eingebunden und in belehrte Experimentierfreude transformiert werden kann? Eine institutionelle Sichtung der möglichen Gefäße zeigt schnell aufschlußreiche Grenzen. Es sind wesentlich ökonomische und inhaltliche Grenzen, die sich unauflöslich ineinander verquicken und nicht auseinanderdividiert werden können. Museal präsentiert wird in der Regel nur ein – fertiges oder fragmentarisches, immerhin aber: in Zuständen materialisiertes – Werk, allenfalls ein Experiment im Kontext eines Themas oder eine konzeptuelle Reflexion, die beschrieben werden kann. Das gilt gerade für die seit den sechziger Jahren über Videokunst und Installationskunst erweiterten Museen für Gegenwartskunst, die sich bisher zu einem wirklichen Vorstoß in die Immaterialität des Netzes nicht entschließen mochten. Aber selbst wenn sie es tun würden: Sie hätten nicht das Budget, eine Arbeit wie DWTKS zu installieren. Deren Betrieb auf eine kurze Dauer von einigen Wochen kostet schon mehr als das durchschnittliche Jahresbudget eines etablierten Museums für die Anschaffungen von Gegenwartskunst insgesamt zur Verfügung stellt – und mit der Erwartung belegt, daß sich die Anschaffungskosten in bleibenden Objekten materialisieren, nicht aber in Performance oder Theater-Inszenierungen verflüchtigen. Mit der Präsentation von DWTKS wären aber in jedem Falle die Apparate und die Grundlogistik gar noch nicht abgegolten, sondern nur die belebte Oberfläche, das inszenierte Kunstwerks-Ereignis.

Der Grund für die neuen, die bisherigen Kapazitäten sprengenden Dimensionen liegt aber nicht, wie in der üblicherweise lamentierenden Rede von den horrenden Kosten von ‚Medienkunst' in dem, was im Betriebsbudget einer Arbeit von DWTKS wirklich aufgerechnet werden müßte, wollte man die gesamten Kosten erfassen. Das ist ohnehin nicht wirklich möglich, weil über Jahre zahlreiche Institutionen an der Entwicklung einer solchen Arbeit beteiligt sind, z. B. fellowships an Kunsthochschulen, die ein Equipment zur Verfügung stellen, das nach kommerzieller Berechnung nicht einmal im Ansatz mehr für museale oder kunstinstitutionelle Präsentationen berechnet werden kann. Vorlei-

[55] ‚Computer Aided Nature', ‚Knowbots' und Navigatoren. Ein Gespräch u. a. über Kunst, Wissenschaft und korrespondierende Realitäten zwischen Hans Ulrich Reck und Knowbotic Research, in: Lab. Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 1996, S. 148.

stungen sind betriebswirtschaftlich nicht mehr angemessen einsetzbar. Diese Überlegung zeigt auch an, daß die fördernden Institutionen nicht mehr Ausbildungsstätten herkömmlicher Art sind, nicht mehr nur vorbereiten, sondern immer schon in koproduktiven, initiierten Herstellungsprozessen integriert sind, die sie mindestens ebenso stark zu Produktionsstätten von ‚marktfähigen' Werken und vor allem von Biographien wie zu Vermittlungsagenturen von Lernprozessen werden lassen. Das Problem ist also nicht, daß solche Kunst per se horrend teuer wäre, sondern daß ihre Gesamtökonomie nicht mehr in den üblichen Formen beschrieben und berechnet werden kann. Und dies nicht, weil es sich bei den kreativen Ressourcen der Kunst immer um nicht mehr klar faßbare Grenznutzenanalysen handelt, sondern weil ein enormes Mißverhältnis zwischen initialen Produktionsmitteln und Elaborierungsaufwand besteht. Lebenszeit und Werke divergieren in einer prinzipiellen, uneinholbaren Weise, die auch für abstrakte ökonomische Theorien über Arbeit, Zeit und Wert, enorme neue Probleme aufwirft. Diese und die folgende kunstökonomische Betrachtung richten sich nicht offensiv, nicht einmal thetisch, gegen ‚habituelle Kunstpolitik' oder die diversen, bewährten Leistungen von Museen und Galerien. Sie bezeichnen ganz einfach ein noch nicht erhelltes Vakuum, das nicht nur analytisch schwer zu durchdringen, sondern noch schwerer praktisch aufzuheben ist.

Es erstaunt von daher gewiß nicht, daß KR+cF nicht nur symbolisch eine lange Zeit von Förderungen und Preisen gelebt haben, was das als Produktionsmittel gerade in der ‚Kunst durch Medien' unverzichtbare künstlerische Renommee anbetrifft, daß sie aber für ihre künstlerische Arbeit keine angemessenen Honorare beziehen können, sondern die im Verlauf der Erarbeitung gewonnenen Fähigkeiten in sekundären Schritten zu dynamischen Äquivalenzen umformen und monetarisieren, in Vermittlungstätigkeiten weitertreiben und damit einen stabilen Kern ausweiten. Daß daneben über Jahre im althergebrachten Sinne ‚gejobt' worden ist auf der Basis aller erworbenen beruflichen Fähigkeiten, versteht sich von allein – mindestens bis zur Schwelle der ersten Professur (wie erwähnt: Zürich 1998), die – generell für die Künstler-Sphäre – eine gut etablierte Binnen-Professionalisierung der Künstlerfähigkeiten bezeugt. Eine Biographie in der ‚Kunst durch Medien' unterscheidet sich aber signifikant von Biographien, wie sie die allerdings kurzlebige und zwiespältige Erfolgsgeschichte der ‚neuen wilden Malerei' der achtziger Jahre hervorgebracht hat und wie sie in den traditionalen Medien jederzeit noch möglich sind. Was diese Möglichkeit sichert, ist ganz einfach die Tatsache, daß eine auf das gesamte Leben und alle persönlichen Ressourcen der Kreativität und Produktivität bezogene Berechnung eines in Objekten materialisierten Werkes noch möglich ist. Das ist innerhalb der alten Ökonomie der Transformation von lebendiger in tote Arbeit mit allen ökonomischen Implikationen nicht nur berechenbar, sondern auch noch ‚analog' vorstellbar. Was es bedeutet, daß die professionelle Veröffentlichungsmaschine ‚Kunst' die Substanz eines künstlerischen Lebenswerks in wenigen Jahren umzusetzen, sich anzueignen und zu er-

schöpfen in der Lage ist, haben die ‚neuen Wilden' der achtziger Jahre zum Teil drastisch erleiden müssen. Damit sind in die Kunst endgültig Gebräuche eingeführt worden, wie sie im Spitzensport seit langem bekannt sind. Der intensive Druck zur Selbstvollendung erlaubt die Bildung eines extensiven Mehrwerts nicht mehr und beschleunigt als Raubbau an Ressourcen mit der ganzen dazugehörenden Rücksichtslosigkeit eine epochale Synthese bisher verstreuter Lebenszeit. Markant in Erscheinung tritt das in Form eines beinahe bruchlosen Ansetzens des Rentnerdaseins an Vollendung und Reife. Der Beginn des Rentenalters wird in solchen Hochleistungssparten durch einen erzwungen exzessiven Selbstverzehr im Durchschnitt auf das dreißigste Lebensjahr vorverschoben. Diese extremen Beispiele aus extremen Berufen werden immer normaler in dem Maße, wie bisher normale Sparten – höheres Management, Börse, Broker usw. – auf eine kompetitive bis kriegerische Leistungssteigerung umgestellt werden, sich also als Ausnahmezustand ihrer selbst auf Dauer herrschaftlich souverän machen und gegen jede Störung oder Dysfunktionalität schonungslos durchsetzen.

Künstlerisches Arbeiten mit avancierter Hochtechnologie kann zwar rein numerisch ohne weiteres angemessen berechnet werden. Man gerät hier aber schnell in Dimensionen, die angesichts der Nicht-Verwertbarkeit von Kunst als absurd, übersteigert, maßlos und demnach für alle Seiten lähmend erscheinen müssen. Da die Marktpreise für die notwendigen Leistungen mit der ‚natürlichen Zeitökonomie' künstlerischen Arbeitens in der Sache vollkommen kollidieren, gibt es keine wirkliche Grundlage für Kosten-Leistung-Konvertierungen. Es fehlt das ‚tertium comparationis', da Zeit nicht formal als gesellschaftlicher Durchschnittswert eingesetzt werden kann. Es sind daran nicht nur die Ungleichzeitigkeiten der Zeitrhythmen schuld, sondern die Divergenz lebendiger versus maschinisierter und standardisierter Zeit. Die Ökonomie der Kunst verrechnet Zeitverausgabung immer gegen ein Übermaß an Kosten, weil künstlerische Produktivität überhaupt nicht in Zeiteinheiten aufgerechnet werden kann. Die Ökonomie der Kunst artikuliert sich rational immer nur gegenüber dem gesamten Kunstsystem. Auf einzelnes Arbeiten ist sie dagegen nicht anwendbar, was zu den bekannten Klüften zwischen ‚überbezahlten' Spitzenverdienern – von denen immerhin nicht alle bereits tot sind – und einem Heer an existentiell Darbenden führt, ohne daß diese ökonomische Zuteilung die außerhalb der Kunst üblicherweise gerechtfertigte stabile Qualitätszuschreibung auf Dauer ermöglichen könnte. Künstlerische Effizienz ist ebenso wenig prognostizierbar wie eine ‚wahre Qualität' der Kunst. Nicht einmal ein feststehendes Maß für solche Qualität ist definierbar. Bleibt weiterhin bemerkenswert unökonomisch und unlogisch die existentielle Tatsache, daß selbst für erste Schritte in Richtung auf ein Projekt das allerbeste Equipment bereitstehen muß. Das bedeutet, daß über Produktionsmittel gar nicht mehr privat verfügt werden kann.

Eigentliche Orte der Kunst sind zunehmend diejenigen Orte, an denen sie entwickelt werden kann: Akademien, Kunsthochschulen, speziell alimentierte

Experimentierlabors von Sony über Canon bis Microsoft, die ‚Kunstabteilung' der Gesellschaft für Mathematik und Datenverarbeitung (St. Augustin, heute Fraunhofer Institut), Festivals, Koproduzenten in Kunsthallen und ähnliches mehr. Die Produktion ist kooperativ, institutionell verflochten, bedarf eines feinmaschigen, sowohl gut etablierten wie risikofreudigen, experimentellen Netzes. Was die Präsentationsmöglichkeiten anbetrifft, ist evident, daß der Ort der Kunst eher Festivals sind als Museen. Das gehört zur spezifisch belasteten Zeitökonomie jeder ‚Kunst durch Medien', die sich diesbezüglich ebenso radikal von der traditionalen Kunst unterscheidet wie bezüglich der Frage der Produktionsmittel. Herkömmliche Medialität der Künste ermöglicht eine optimierte Formulierung einer künstlerischen Konzeption auf Papier mit Bleistift zum geringstmöglichen ökonomischen Aufwand. Die größte Nähe zum Zentrum traditionaler künstlerischer Produktivität ist immer ‚low tech' gewesen – mindestens seit das Ideal des Entwurfs, der Skizze oder des ‚bozzettos' in der neuzeitlichen Kunsttheorie durchgesetzt worden ist. Seit dem Film ist das vollkommen anders geworden. Nicht erst die Konzeption, sondern bereits die primäre Wahl des Mediums zwingt zu einer Externalisierung, zur Kooperation und zur vorgreifenden Beschaffung von Finanzmitteln, die wiederum eine vorgreifende Konzeptualisierung der Ideen erfordern, die nicht mehr aus einem Prozeß des Erprobens hervorgehen, sondern abstrakt vor-gesetzt werden müssen. Das hat natürlich auch materielle Folgen für das Kunstwerk in jeder Hinsicht.

Die hier vorgeschlagene Argumentation bleibt offensichtlich immer noch auf Nischenfunktionen im Kunstsystem orientiert und behandelt im Grunde die gesamte Installation einer Arbeit wie DWTKS wie ein Videoband, das in einer Apparatur visualisiert wird, die einem Museum als Hardware problemlos zur Verfügung steht. Nun ist aber bei ‚Kunst durch Medien' zwischen Hardware und Software nicht mehr sinnvoll zu unterscheiden. Auch gibt es keine Vergleichsmöglichkeit mehr mit Installationskunst, in der einige Gerätschaften zum Arrangement gehören, was aber das Denkmodell der Assemblage kaum je überschreitet. Man kann diese Geräte als materielle Teile des Kunstwerkes bezeichnen wie den Carrara-Marmor, Basalt, Jura-Kalkstein oder eine Kombination traditionaler skulpturaler Materialien mit neuen industriellen Werkstoffen wie Plexiglas und Stahllegierungen, was den Begriff der Skulptur in der Generation von Naum Gabo, Antoine Pevsner, Aleksandr Michajlowitsch Rodtschenko, Laszlo Moholy-Nagy bereits in Richtung Installation oder ‚Kunst durch Medien' erweitert hat. Die Arbeiten von KR+cF sind aber solchen Kunstwerken nicht einmal im Ansatz und auch nicht in einem Detail vergleichbar. Was ist die Seite der Geräte? Was ist das ‚Werk'? Rechnen die Materialitäten der Oberfläche, die Ausstattungsstofflichkeiten der Interfaces zu den Produktionsmitteln oder zum Werk? Handelt es sich – um ein beliebiges Vergleichsbeispiel zur Verdeutlichung zu nehmen – um das von den Künstlern erstellte Dia, das an die Wand projiziert wird, oder gehört der Diaprojektor, der nach bestimmten Gesichtspunkten neu gebaut worden ist, ebenfalls zum Werk? Das sind gewiß alles wesentliche Fragen, die aber den eigentlichen Kern

der Revolutionierung des bisherigen Kunstbegriffs in einer Arbeit wie DWTKS gar noch nicht berühren. Denn alle diese kasuistischen Erörterungen, die sinnvoll und unverzichtbar sind, beziehen sich wie selbstverständlich auf den institutionellen Innenraum des Museums, der Kunsthalle oder der Galerie. Und exakt das ist im hier verhandelten Falle überhaupt nicht selbstverständlich. Und zwar nicht wegen einer Haltung oder Ideologie der Künstler, sondern wegen der internen Logik der Medialisierungsdynamik ihrer Kunst. Es ist nämlich eine Kunst, die sich nicht mehr als Darstellung versteht, sondern als eine bestimmte Form von Handlung. Der geschichtliche Witz der Kunst-Institutionen ist in der bürgerlichen Kultur immer der Verzicht auf oder die Immunisierung von Handlung gewesen. Aber auch das ist nicht eine Idee oder ein Konzept, das man vorschlägt und dem man folgt, sondern eine schlichte Tatsache als Element eines gefügten Dispositivs. Man kann damit keine Propaganda machen oder Parteigänger um eine Forderung scharen.

Die radikale Konsequenz einer Kunst als Handlungsform wie im Falle von KR+cF und DWTKS steckt gar nicht im intentionalen Arrangement, sondern in der Faktizität der die Kunst bestimmenden Größen und den Konsequenzen, die ihre Medialität für die ontologische Bestimmung von ‚Kunst' dann zwangsläufig erwirken. KR+cF formulieren präzise, wo der eigentliche Ort der Kunst im Beispiel von DWTKS besteht: in den Bewegungen und Handlungen der ‚Knowbots', ihrer Verdichtungs- und Verknüpfungsleistung, in einer neuen intermittierenden und intermedialen Dimension zwischen Realraum und VR, das heißt in der stetigen Bewegung einer Mediatisierung von Interfaces, die als Inszenierungsräume für die in ihnen zur Anwendung kommenden Dispositive fungieren. Und das ist ein neues Modell von Kunst. ‚Kunst durch Medien' als logistischer Ort einer Bewegung, die als Inkorporation zu fassen ist und nicht mehr als Repräsentation: „Unser Ort der Auseinandersetzung ist nicht der Ort des Kunstbetriebs, sondern sind die experimentellen und fiktiven Nicht-Orte der ‚Knowbots' zwischen den Datennetzen und Realräumen. Unsere Arbeit erforscht vielschichtige Realitäten, die nicht einfach vorliegen, sondern sich im Zusammenhang verschiedenster Interaktionen zwischen den virtuellen Gegebenheiten, den medialen Schnittstellen und den daraus resultierenden Erkenntnissen eines Beobachters formen. Solche (‚Knowbot'-)Konstruktionen korrespondierender Realitäten eröffnen für uns im Datenraum einen Vorstellungs- und Handlungsraum, in dem verschiedenste Konzepte und Denkweisen aneinanderstoßen, aneinandergeraten. Wir bauen die Rahmen für die Erfahrungen mit solchen abstrakten Ereignissen, die in jedem Moment, für jeden Beobachter, den wir gerne als internen Besucher bezeichnen, neue, nicht vorherberechenbare Konstellationen auslösen. Der Besucher unserer virtuellen Räume soll diesen Aspekt auferzwungener Handlung, unmöglicher Beobachtung wahrnehmen."[56] Diese Überlegungen reihen sich ein in eine grundsätzliche

[56] Ebd.

Problematisierung der festen Orte, die eine Fülle von urbanistischen, philosophischen und künstlerischen Theorien im 20. Jahrhundert entwickelt und die neue Denkfiguren hervorgebracht oder alte umgewertet hat: Navigieren, Nomadismus/Nomadologie, Rhizome, Kartographien, Netze, Verknotungen, Fließbewegungen, Transitorien, Trajektoren, Bifurkationen.

Der Ethnologe Marc Augé hält die Auflösung der festen Orte und das stetige Unterwegs-Sein für ein herausragendes Kennzeichen einer Gegenwart, die auf eine durch die Technologien erzwungene und gesellschaftlich durchgesetzte anthropologische Revolution hinausläuft. Sie kommt nicht nur in den sogenannten neuen Medien zum Ausdruck, sondern durchdringt nahezu alle Lebensverhältnisse und steht zur Globalisierung in einer funktional signifikanten Beziehung. Der anthropologische Ort – verlassene Vorgeschichte des heutigen Ortes der Nicht-Orte – ist immer geometrischer Herkunft. Zumindest wird er im Modell der Geometrie vorgestellt. Sie liefert die einprägsamen Benennungen für Prägeformen und Bilder. Er besteht aus 1. Linien, Bahnen, Achsen und Wegen, 2. dem Schneiden von Linien, Kreuzungspunkten und Plätzen, 3. monumentalen Zentren an den Schnittstellen. Anders gesagt: aus 1. Wegen, 2. Kreuzungen, 3. Zentren.[57] Das gilt für Nicht-Orte des Techno-Imaginären nicht mehr. Sie sind ihrer älteren Relationskraft, ihrer bisherigen Geschichte und Identität beraubt. Ihre Schnittpunkte verlaufen sich nur noch in der Zeit, kreuzen nicht mehr am Ort. Die Bewegungen, Linien und Furchen, Wege und Verläufe werden zu Stellen einer informatischen Verknüpfung in der Techno-Maschine, formuliert als Hyperlinks, prozessiert möglichst in Echtzeit. Zentren sind definiert als Orte einer funktionierenden Signalübertragung. Die Kreuzungen sind Verzweigungen, abstrakte Möglichkeiten ohne imaginierbare Indikation. Sie werden, bei Erfolg digitaler Identifikation, als Markierungen bezeichnet, unterhalb des Räumlichen. Die Suchbewegung erschöpft sich im Verfolgen solcher signaletisch markierten Wege. In gewisser Weise gehen diese ‚sich selbst'. Man kann sie nicht mehr überblicken.

Dennoch sind die Nicht-Orte nicht so sehr Ausprägungen von Apparaten oder Maschinismen, sondern generell bezeichnet als ein Produkt der ‚Übermoderne' oder Hypermoderne.[58] Diese ist gekennzeichnet durch die Verwandlung von Bisherigem, Altem, Gewohntem in ein Spektakel, die Exotisierung des Anderen zum Fremden und gleichzeitig die gnadenlose Auflösung jeglicher Alterität, so daß das andere nur noch Indikation eines weiteren Ortes, aber keine Substanz eigener Art mehr ist.[59] Nicht-Orte sind bestimmt als Räume, die keines der anthropologischen Merkmale von ‚Ort' mehr aufweisen. „Der Nicht-Ort ist das Gegenteil der Utopie; er existiert, aber er beherbergt keiner-

[57] Vgl. Marc Augé, Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt a. M., 1994, S. 69 f.
[58] Vgl. ebd., S. 92 f.
[59] Vgl. ebd., S. 129.

lei organische Gesellschaft."[60] Ein Nicht-Ort ist ein Raum, der keine Identität besitzt, ein Übergangsort, Passage, Zwischenhafen, Durchreisegebiet, Sammelbecken für Umschichtungen aller Art. Ein solcher Ort ist offensichtlich nicht mehr wie früher ein fixierbarer Punkt im Nahraum der Sinne oder im Raum der Nahsinne. Er ist ein Schnittpunkt von Relationen, Zeiten, Gewohnheiten. Orte und Nicht-Orte beziehen sich jedoch vielfältig aufeinander – das ist natürlich das Argument des Anthropologen, der von der prinzipiellen lebenspraktischen Fundierung der technischen Apparaturen ausgeht, von einem Ungleichzeitigkeitsverhältnis, das niemals eine analoge Basis von Sinnen und Einbildungskraft vollkommen auflösen kann. Der Nicht-Ort, mit einer paradoxen Formulierung: ‚stellt sich nie vollständig ein', wird nicht Markierung von Signalabtastungen, der Ort seinerseits kann nicht vollständig verschwinden. Raum und Ort gehen stetig ineinander über.

Die Übergänge bilden wechselnd akzentuierende Dispositive. So wie die Fußgänger den Ort der Stadtplanung erst in einen definierbaren und als Gestalt gefügten Raum verwandeln, so verwaandelt die ‚Kunst durch Medien' – eine technologisch operierende Reflexion – den Nicht-Ort der Telepräsenz erst in einen Ort konkreten Handelns. So entsteht, aber nicht mehr mit dem Akzent der Geographie, ein Ort als Möglichkeit der Wege, die durch ihn hindurchführen, der Diskurse, die dort artikuliert werden, der Sprache, die ihn kennzeichnet.[61] Die These, die aus diesen Erwägungen des Ortes für künstlerische Experimente zu gewinnen ist, kann so formuliert werden: ‚Kunst durch Medien', ästhetisches Experiment als Handlung, als Prozessieren von ihrerseits dynamisierenden, niemals konsumptiv zu vereinnahmenden Ereignissen transzendiert nicht nur die normativen Werte und Körper der einzelnen Kunstwerke, sondern ist ein Handeln an der genauen Stelle der Anthropologie des Nicht-Ortes. Der Ort des Kunstwerks kann demnach nicht mehr die Utopie sein. Konsequenzen auf das Kunstwerk als Wert und Körper ergeben sich aus der je aktualen Verbindung von Form und Substanz, Ausdruck und Inhalt, Inhalt und Form, Ausdruck und Substanz, das heißt der Einrichtung und Verwirklichung von Handlungsanordnungen und Dispositiven. Die Installierung der ‚Knowbots' in DWTKS durch KR+cF ist die Ausbildung eines Interface, in dem ein solcher Nicht-Ort mit dem neuen Prozeß der ‚Kunst durch Medien' verknüpft wird.

[60] Ebd., S. 130 f.
[61] Vgl. ebd., S. 97.

6.8.6 Prozessuale Kunst, Äquivalenz von Aussagen, Wirklichkeitsanspruch

KR+cF intervenieren in die Datenflüsse des Computers, indem sie ‚Knowbots' installieren, welche die Daten nach bestimmten Gesichtspunkten verändern und umgruppieren. Diese Veränderung kann man, zusammen mit der Matrix, welche den Umbau disponiert, als die wesentlichen Faktoren einer prozessualen Kunst in dem Arrangement von DWTKS bezeichnen. Es läßt sich eine Kartographie dieser künstlerischen Umformung der ursprünglichen Matrix entwerfen oder aufzeichnen. Es wird eine Form und Anordnung geschaffen, die vorher nicht existiert und die nach dem immanenten Verlauf ohne diese Intervention nicht bestanden hätte. Es wäre eine andere, noch unentwickelte Karte davon zu erstellen. Die Umgruppierung ist an bestimmten Zwecken ausgerichtet. Diese Zwecke sehen eine Konfrontation der geläufigen Wissenschaftssprache mit zunächst willkürlich anmutenden Neukreationen vor. Diese werden aleatorisch generiert. Im Vordergrund steht eine Vervielfachung der Ausdrucksweisen nach poetischen Gesichtspunkten. Diese nicht-szientistische Inspiration der Ausdrucksweisen vollzieht sich mit dem Interesse, das Funktionieren der Wissenschaftssprache zu verdeutlichen.

Es wird also eine zusätzliche rhetorische Mediosphäre artikuliert, die in beide Richtungen – der Poiesis der Neologismen wie der Aisthesis einer Reflexion automatisierter Abläufe – als Möglichkeit explizierender Wahrnehmung der begrifflichen und epistemischen Schematisierungen funktioniert. Der Nutzen ist selbstverständlich in keiner Hinsicht evident oder kalkulierbar. Man mag ihn als Moment oder Marke eines ‚Spiels' bezeichnen, wenn man unter ‚Spiel' eine Systematik der Verschwendung versteht, deren Grenzübertritt zahlreiche Erhellungen ermöglicht, die nicht vorweggenommen werden können, sondern die allenfalls einem Sich-Einlassen auf den Prozeß entspringen. Man muß einen Spieleinsatz riskieren, der zwar von irgendwelchen Hoffnungen begleitet wird, von denen man jedoch keine genaue Vorstellung im voraus haben kann. Die Motivation, sich darauf einzulassen, entspringt nicht einem intentionalen Versprechen, sondern, wie immer in solchen Fällen, der Lust am Spiel als solchem. Es hat einen Selbstzweck, aus dem heraus sich erst ein möglicher Nutzen entwickeln kann.

Wie bereits erwähnt, wurde die Erwartung, daß die Wissenschaftler die durch die vielfältigen Prozesse in und durch DWKTS ermöglichten Aussagen als interessant, wesentlich und strukturell gleichwertig mit wissenschaftlichen Propositionen anerkennen würden, enttäuscht. Sie behandelten die neologistischen Resultate sowohl bezüglich der semantischen Ordnung der Netz-Kommunikation als auch bezüglich der Referentialität der Aussagen auf ‚Antarktis' als ein Spiel. Dennoch haben KR+cF nicht unrecht mit der bereits referierten These der prinzipiellen Gleichwertigkeit der in DWKTS erreichbaren Aussagen mit den wissenschaftlich gebildeten Sätzen. Nur scheint es so zu sein, daß nicht die analytisch aufweisbare Äquivalenz über den Status der Sätze entschei-

det, sondern eine weit über das Sprachsystem hinaus etablierte Gebrauchsform der Objektzubereitung oder Gegenstandsgeltung. Die Referentialität ist nicht eine semantische, sondern eine kulturelle, also pragmatische Dimension. Sie ist gefiltert durch zahlreiche Zugangsweisen, Glaubwürdigkeitsversicherungen, evaluierte grundsätzliche Perspektiven etc. Das Objekt der Aussage geht also mindestens ebensosehr aus dem Habitus und der umfassenden, auf eine spezifische Mentalitätsidentifikation hin angelegte Kommunikation hervor wie aus einer rein semantisch behaupteten Referenz auf ein Objekt. Das Objekt ist insgesamt fundiert in dieser übergreifenden Kultur und kann nicht losgelöst davon als singuläres Subjekt von Aussagen untersucht werden. Sein Existenzraum ist weiter, als jede Prädikation von ihm existentiell nahelegt.

Im Raum DWKTS entsteht, vermittelt durch die ‚Knowbots', ein Netz von Ereigniszonen, eine ständig anhaltende Turbulenz von Licht, Klang und Temperatur, die über effektivierte Interaktionen jedes Besuchers die individuelle, aber auch die begriffliche Auseinandersetzung mit dem südpolaren Kontinent prägt und dessen Semantik, Matrix und Klassifikation verändert. Neue Aspekte und Sichtweisen entstehen. Vermutungen führen zu Unterstellungen, Innovationen ergeben sich willkürlich, aber klar formatiert: Jede Veränderung am Datenbestand ist als gleichwertige Innovation zu behandeln. Jede individuelle Interaktion generiert eine andere Vorstellung von der Antarktis – und zwar unabhängig davon, ob sie sich bewußt oder unbewußt abspielt, ob sie auf ein Ziel gerichtet war oder nicht, ob sie überhaupt so etwas wie einen Zweck verfolgt oder nur situativ sich setzt, zuletzt gar unabhängig davon, ob überhaupt die Wahrnehmung von Intentionalität, also eine Unterscheidung von Eigenbewegung und Laufumgebung im Betrachter vorliegt, die imstande ist, ein Modell zu artikulieren. Vor dessen Hintergrund könnte eine solche Veränderung ja erst gemessen werden, wobei man sich solche ‚Messung' als gefühlsmäßiges Geschehen unterhalb der hier verwendeten mathematischen Begriffe vorstellen mag. Diese Vorstellungen sind alle äquivalent hinsichtlich des Wirklichkeitsanspruchs. Jede Behauptung über den südpolaren Kontinent ist jeder anderen ebenbürtig. Die Ebenbürtigkeit ist nicht moralisch im Hinblick auf polyideologische Gleichstimmigkeit gegründet, sondern analytisch, im Hinblick auf das ontologische Substrat der Referenz-Aussagen, erzwungen.

Die Gleichwertigkeit aller Aussagen wird als lokales Ereignis, Singularität und identifizierbarer Event im Datenraum durch die Tatsachen und Abläufe – allesamt algorithmische Prozessierungen – der Datenbewegung erzeugt. KR+cF können, analytisch, nachweisen, daß die durch die ‚Knowbots' generierten Propositionen den gleichen epistemischen Stellenwert haben wie die Aussagen, welche die Naturforscher über die ‚Antarktis' machen. Aber diese syntaktische Äquivalenz bezieht sich nicht auf die Semantik, die durch eine kontextuelle Mentalität immer entscheidend mitgeprägt wird, sondern auf die digitalen Prozesse innerhalb der datenerzeugenden Maschine, also auf Zustände vor strategisch und kommunikativ abgestützten Selektionen. Die Zustände sind nur dann vergleichbar, wenn jede außerinformatische Referenz fehlt. Und

das ist natürlich bei der Selektion der wissenschaftlichen Aussagen gerade nicht der Fall, auch wenn die von ihrem Evaluierungsprozeß abgelösten Propositionen als syntaktische Gebilde im Zeichen einer solchen Äquivalenzbeziehung gelesen werden können. Die wissenschaftlichen Aussagen erfüllen aber bei weitem nicht nur syntaktische Beziehungsbedingungen, sondern sind Ausbildungen von Hypothesen, die einer formalisierten Logik der Forschung genügen müssen, wohingegen die ‚Knowbots' als Generatoren von Poiesis fungieren. Wissenschaftssprachen lassen Turbulenzen nur dann zu, wenn sie zum Gegenstandsbereich rechnen, nicht wenn dadurch interessante Veränderungen am Sprachsystem vorgenommen werden. DWKTS läßt sich als medientheoretische Leistung von Kunst gerade wegen der poetischen Komplexitätssteigerung beschreiben. Eine Transformation der Kunst in Wissenschaft oder gar eine Mutation von Kunst zu einem Bestandteil des Wissenschaftsprozesses kann aus diesem Ansatz heraus schon deshalb nicht gelingen, weil nicht das künstlerische Arrangement über eine solche Transformation allein entscheidet. Hier holt der Spielbegriff das Kunst-Territorium wieder ein, macht es geltend als Beschreibung eines Ortes zwischen Kunst und Wissenschaft. Wissenschaftler können aber gegen das Schillern einer poetischen Sprache Kunst leicht auf die Ästhetik eines Ereignisses reduzieren. Es gibt, so offen ist DWKTS, keinen wirklich bindenden, nämlich keinen internen Zwang, das Experiment als methodologisch haltbare Modellierung von Wissenschaft durch Poesie zu akzeptieren.

6.8.7 Maschinenbegriff, Authentizität, Techno-Imagination, Folgen für die Kunst: Handlung

Es gibt aber viele Gründe, das Konzept der Poiesis, des Spiels, der Permutationen und der Zeichen in einem Zusammenhang wie DWKTS systematisch für bedeutsam zu halten. Das hat mit – hier nur verkürzt ansprechbaren – Problemen des Maschinenbegriffs ebenso zu tun wie mit Erwartungen an eine Vorherrschaft der Apparate im Raum der konventionalisierten digitalen Symbole, die vorgeblich gerade das Symbolische zugunsten einer direkten, unverstellten Sprache des Medialen ausschalten wollen. Kunst kann hier in allen entscheidenden Belangen als eine Kraft der Reaktivierung des Symbolischen innerhalb der Apparate und Maschinen angesprochen werden. Gegen den digitalen Zaubercode, der in den letzten Jahren medientheoretisch gar als ultimative Maxime für eine letztgültige Aufarbeitung der Künste propagiert worden ist, bleibt anzumerken, daß die Algorithmik der Maschine nicht ausreichend beschrieben ist durch die Binarität der Zeichen. Binäre Beschreibbarkeit erscheint zwar als Menge von Nullen und Einsen, aber damit ist sie noch nicht realitätskonstitutiv.[62] Das wird sie erst dadurch, daß die Größen im Netz Repräsentationsmög-

[62] Vgl. zum zeittypischen Spiel mit den symbolisierbaren Restdimensionen dieser binären Struktur: Sadie Plant, Nullen und Einsen, Berlin 1999.

lichkeiten aus sich heraus benötigen, ohne diese algorithmisch generieren zu können. Das ist die generelle Ausrichtung und Anlage der Arbeiten von KR+cF. Nach Aussage von mit Kunstprozessen vertrauten Informatikern, Systemingenieuren und Mathematikern handelt es sich dabei auch computertheoretisch um ein relevantes Problem und eine bedeutsame Position. Hintergrund solcher Einschätzung ist das Scheitern einer auf Signalverarbeitung fixierten, deduktiv vorgehenden Künstliche-Intelligenz-Forschung und die Umstellung der deduktiven (‚top down') auf induzierende, selbstlernende Prinzipien (‚bottom up'). Das ist beispielsweise auch die Auffassung derjenigen Informatiker, die als Programmierer und Ingenieure Fundamentales und Unabdingbares zur Entwicklung und Realisierung der Arbeiten von KR+cF beigetragen haben: unter anderen Georg Trogemann (vormals Fleischmann), Detlef Schwabe, Michael Hoch. Denn andernfalls schlösse man den internen Beobachter aus, als dessen kooperativer Stellvertreter die ‚Knowbots' operieren, die ohne diese Bezogenheit auf eine selektive Repräsentationsinstanz nicht denkbar sind.

Der binäre Code reicht also in keiner Weise für eine gehaltvolle Theorie der ‚Welt' und der ‚Wirklichkeit'. Dazu stellen KR+cF fest: „Wir fragen: Welche eigenständigen künstlerischen (kreativen) Prozesse fördern die internen Verarbeitungs- und Visualisierungsprinzipien des Computers und welche lassen sich im Hinblick auf innovative Qualitäten noch herausbilden? ‚0' und ‚1', als die elementarsten Bausteine jedes computerunterstützten Prozesses, können allein sicherlich keine realitätskonstituierenden Konstanten sein. Es gibt mindestens einen *Beobachter* binärer Konstruktionen, der seinerseits agiert, der die ‚0' und die ‚1' auseinandernimmt und neu zusammensetzt und so die realitätskonstituierenden Zusammenhänge erzeugt. Der ‚Knowbot' ist ebenso prozessual. Er entgeht damit der Statik des Abbildes."[63] Die ‚Knowbots' erhalten eine Kommunikationsfähigkeit, welche über den wissensvermittelnden Informationsaustausch hinausgeht. Deshalb teilen sich Mensch und Maschine diese Wirklichkeit.

Im Hinblick auf die Kunst sind die Konsequenzen von DWKTS dementsprechend radikal. Objekt der Bezeichnung der Leistung dieser Kunst, Form der Gewinnung ihrer Materialität, aber auch die Mediosphäre der Vermittlung von Kunst als Interface sind nicht mehr Darstellung und Bedeutung, sondern Handlungen. Der vortechnische Begriff der Kunst wird abgelöst durch ein Handlungsfeld, in dem bereits technisierte Prozesse der Wissensgewinnung etabliert sind. Darin existiert allerdings „das Wahrnehmungsproblem als Beschreibungsproblem weiterhin [...]: was nicht beschrieben werden kann, existiert nicht. Die Sprachen dieser Beschreibung können nicht auf einen be-

[63] ‚Computer Aided Nature', ‚Knowbots' und Navigatoren. Ein Gespräch u. a. über Kunst, Wissenschaft und korrespondierende Realitäten zwischen Hans Ulrich Reck und Knowbotic Research, in: Lab. Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln, 1996, S. 140 f.

stimmten Code eigeschränkt werden. Aber aus der Sicht der Informatik stimmt es wohl, daß nicht existiert, was nicht digital beschrieben werden kann."[64] Die universale Registratur- und Rechenmaschine wird sich lebensweltlich ohne plastische Symbolisierung nicht erfolgreich durchsetzen können – das ist die Kehrseite der informatischen Ontologie, die nur als existent gelten läßt, was digital beschrieben werden kann. Zu dieser Notwendigkeit, den Maschinenprozessen ein Interface zu geben, das gleicherweise den menschlichen Sinnen entgegenkommt, rechnet auch die Modellierung einer Mediosphäre, die Raum und Zeit als notwendige Bedingung für die Artikulation des künstlerischen Experimentes und der Handlungen schafft. Kunst als Handlung führt notwendigerweise über den Bildschirm hinaus, verbindet die digitalen Vorgänge mit anderen symbolischen Mediatisierungen. Diese Materialisierung stülpt keineswegs eigentlich abstrakten Vorgängen eine sinnliche Haut über. Sie hat nichts mit der skulpturalen Idee des Plastischen zu tun, sondern ist nichts weiter als die Veräußerlichung und Entäußerung der subtextuellen symbolischen und ästhetischen Gehalte der technologisch formalisierten Epistemologien, ohne welche die Wissenschaften heute nicht mehr denkbar sind.

KR+cF begründen diesen Begriff des Ästhetischen als unvermeidliche Implikation aller technisch-szientistischen Implementierung so: „... aus vielen aktuellen Erkenntnismodellen lassen sich, bewußt oder unbewußt, ästhetische Kategorien ableiten und auffinden. Wenn wir, wie auch die Naturwissenschaftler mit dem Computer als Artikulationsmedium arbeiten, versuchen wir, seine ästhetischen Ausdrucksqualitäten nicht auf die Oberfläche zu reduzieren, denn wohin das letztendlich führt, zeigt uns die Dominanz der unzähligen Zeichen-, Mal- und Bewegtbildprogramme. Wir wollen über ein solches Medium der Simulation anderer Medien, wie sie Kunstgeschichte immer wieder hervorbringt, hinaus. Und das führt konsequenterweise von der Bildschirmoberfläche in den wirklichen und nicht simulierten mehrdimensionalen Raum."[65] Der Gegensatz zwischen ästhetischer Erfahrung und wissenschaftlicher Erkenntnis ist ein aktualer, gradueller, aber kein ontologischer oder prinzipieller. Er ist zuzulassen, aber nicht zu polarisieren.

Die ‚Knowbots' als eigentlicher Ort der Kunst wirken und reagieren. Aber sie stimulieren nicht eigentlich die Phantasie eines internen Besuchers. Das wirft Fragen auf an das Verhältnis von Techno-Imagination und Phantasma, virtualisierendem Illusionsraum und sozialem Kontext, Erfahrung und Erlebnis, der verarbeitenden Schematisierung des Verstandes und den sensuellen Intensivierungen eines Leibgefühls. Zwischen US-amerikanischer Hieroglyphik und der Abarbeitung des europäischen Dispositivs des Enzyklopädischen schillern hier die Positionen.[66] Die Konfliktzone zwischen diesen beiden Mo-

[64] Ebd., S. 142.
[65] Ebd., S. 140.
[66] Vgl. Hans Ulrich Reck, Das Hieroglyphische und das Enzyklopädische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispiel ‚Sampling' – Eine Problem- und Forschungs-

dellen, die aus Komplementarität, Mangel, Konkurrenz und Widersprüchlichkeit gebildet wird, ist der Ort eines eigentlichen kulturellen Kampfes: um die Räume, die Inszenierungen, die Technologien, aber auch die Theorien und Rhetoriken. Hier ist nicht der Ort oder Raum, dem angemessen nachzugehen.[67] Es müssen deshalb wenige Bemerkungen reichen, die außerdem ins Holzschnitthafte übersteigert sind zum Zwecke der Verdeutlichung. Die Cyberspace-Debatte in den USA dreht sich nahezu ausschließlich um Sensationierung von Ich-Gefühlen, Ausdehnung von Macht, vermischt mit einem allerdings äußerst rigide kontrollierten und minimalisierten, anti-libertären Hedonismus. Getragen ist die Selbstverständlichkeit eines megalomanen Ich-Gefühls – sowie eines rücksichtslosen Naturrechts auf seine nochmals gesteigerte Ausdehnung – von einem militarisierten Komplex medizinischer Überlebenssicherung und der Steigerung der Lebenserwartung um jeden Preis, Todesfurcht, Horrorisierung der Hinfälligkeit, Negation jeglicher empirischer, irdischer Immanenz, Umkehrung der Zeitachse, Aufhebung des physikalischen Universums als einer drastischen Geltung der qualitativen Begrenztheit von Raum und Zeit.

Alles dreht sich um die Perennierung und Konservierung des Körpers um jeden Preis, obwohl der Körper nur triumphales Emblem der Annektierung aller Ressourcen ist, die zur Gewährung des Überdauerns unvermeidlich erscheint, kultischer Dienst an der Figur des Überlebenden im Sieg über alles Tote und Getötete. Howard Rheingold und Sherry Turkle – um von Marvin

skizze, in: Hans Ulrich Reck/Mathias Fuchs (Hrsg.), Sampling, Arbeitsbericht 4 der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 1995.

[67] Vgl. auch: Hans Ulrich Reck, Kunst im Medienumfeld – Einige Bemerkungen, in: Susanne Anna (Hrsg.), Standort Deutschland. Ein interdisziplinärer Diskurs zur deutschen Situation. Symposium und Ausstellung anläßlich der Morsbroicher Kunsttage 1997, Heidelberg 1998; ders., Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie, in: Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hrsg.), Hybridkultur. Medien – Netze – Künste, Köln 1997; ders., Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie, in: Birgit Recki/Lambert Wiesing (Hrsg.), Bild und Reflexion, München 1997; ders., Auszug der Bilder? Zum problematischen Verhältnis von Erinnern, Techno-Imagination und digitalem Bild, in: Norbert Bolz u. a. (Hrsg.), Riskante Bilder. Kunst–Literatur–Medien, München 1996; ders., Hieroglyphik, in: Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Hrsg.), Das Filmplakat, Zürich/Berlin/New York 1995; ders., Kunst und neue Technologien. Medientheoretische Reflexionen, in: Medien. Kunst. Passagen 4/94, Wien 1994; ders., Immer Anderswo? Kunst und Imagination im Zeitalter von Telemaschinen, in: Medien. Kunst. Passagen 4/92, Wien 1992; ders., Medientheorie und -technologie als Provokation gegenwärtiger Ästhetiken, in: Wahrnehmung von Gegenwart. Interventionen 1, Basel/Frankfurt a. M. 1992; ders., Neue Medien: Selbstverständlich geworden?, in: Alois M. Müller (Hrsg.), Neue Wirklichkeiten I, (Museum für Gestaltung), Zürich 1992; ders., Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder, in: Florian Rötzer/Peter Weibel (Hrsg.), Strategien des Scheins. Kunst–Computer–Medien, München 1991.

Minsky und seinesgleichen nicht zu reden – haben die virtuellen Kommunikationsräume als ‚virtuelle Gemeinschaften' ausführlich beschrieben.[68] Auch sie verstehen das digitale Netz primär nur als Erweiterung/Extension der bestehenden alltäglichen Realität, genauer: derjenigen Illusion, als die ein extensiv und normativ durch unbegrenzte Prinzipien der Machtentfaltung gereinigter Alltag den Techno-Maschinen erscheinen kann, die sich als Selbsterfüllungsagenten dieser Wunschdynamik verstehen und entsprechend gerieren.[69] Dafür stehen die in diesen Diskursen üblicherweise verwendeten Metaphern: Telepolis, Global Village, Virtual City, digital city etc. Der entscheidende Punkt ist, daß diese Auffassungen alle von einer perfekten, lückenlosen und unbegrenzten Kontrollmechanik bestimmt sind. Sie gehen von der vollkommenen Vermessung eines gesamten Geländes aus. Es gibt in diesen Szenarien keine Lükken, keine Brachen, kein unbewohntes Gebiet, keine Subversion. Dazu schreiben KR+cF: „Diese Art von virtueller Kultur benutzt die bestehenden Kommunikationsmuster und erzeugt nur eine algorithmische Ausprägung unserer Großstadtkultur, aber keine eigengesetzliche, kreative."[70]

In Europa dagegen geht es nicht um triumphale Transzendenz, sondern um ihre Herauslösung aus einem Schuldzusammenhang der Mentalitätsgeschichte. Cyberspace ist kein Sinnentempel, sondern eine Reflexionsfigur. Zwar wird auch die Entkörperlichung des Geistes, die Extraterritorialisierung des Leibs und eine reine Inkorporation des Geistes angestrebt. Aber so recht glaubt keiner an diese Möglichkeit. Sie bleibt Wunsch, der sich doppelt schuldig macht: dadurch, daß er aus einer unreinen Geschichte hervorgeht und dadurch, daß er zu schwach ist, diese aufzulösen. Es geht also um den Konflikt zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen Machtsteigerung des Ego und Irreversibilität einer triumphal entfalteten Herrschaft, wobei der Konflikt unauflöslich bleiben wird. Eine euphorische Auffassung sieht den ‚Willen zur Virtualität' im kleinsten Partikel des Netzes am Werk. Ihm gemäß steuert eine libidinöse Techno-Energetik das Informationsverhalten. Eine skeptische Position bezieht alle diese Phantasmen und ihre technologischen Äquivalente auf das Modell der Mimesis und verweist die Technologie in die Grenzen einer Naturgeschichte und selbstkritischen Verstandesfunktion, die noch nicht zur restlos manipulierten Mediosphäre der Artefakte, zur angewandten Kunst der Wissenschaften des Künstlichen geworden ist.

---

[68] Vgl. Howard Rheingold, Virtuelle Welten. Reisen im Cyberspace, Reinbek bei Hamburg 1995; Sherry Turkle, Wunschmaschine. Vom Entstehen der Computerkultur, Reinbek bei Hamburg 1984; dies., Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet, Reinbek bei Hamburg 1998; Raymond Kurzweil, KI. Das Zeitalter der künstlichen Intelligenz, München/Wien 1993.

[69] Techno-phantasmatisches Äquivalent für die früheren Agenten des alltäglichen Wunsch-Behelfs; vgl. z. B. Rolling Stones: „Mother's little Helper".

[70] Vgl. KR+cF, co-realities ..., in: ‚Nonlocated Online. Territories, Incorporation and the Matrix', Zeitschrift ‚Medien Kunst Passagen' Nr. 3, Wien o. J. [1994], o. P.

6.8.8 Ziele, Hypothesen, Vernetzung von Kunst und Datenraum – generelle Charakterisierung des Arbeitsprogramms von KR+cF

Im Sinne einer ‚metatheoretischen Logistik' oder ‚Arbeitsdisposition' kann anhand und ausgehend von DWKTS auch für spätere Arbeiten von KR+cF – ‚anonymous muttering', ‚10_dencies' – eine Reihe von Punkten benannt werden, die eine zusammenfassende Charakterisierung erlauben. Diese Reihe bildet eine abstrakte Essenz, die das Bisherige in großer Verdichtung typisiert. Diese Essenz umschreibt die Möglichkeit einer zeitgenössischen ‚Kunst durch Medien' aus der Sicht von KR+cF. Es geht in dieser Kunst um:

1. Ein interdisziplinäres Entwickeln heterogener Sprachen in einem homogenisierten Strukturfeld des Wissens;
2. Die Erzeugung von Modellen und Testwelten zur Reflexion von Realitäten, in denen noch keine festgelegte Rollenidentität des Wissenschaftlers oder Künstlers existieren;
3. Die Erzeugung ausgedehnter Datenräume mittels eines Designs von epistemischen Handlungen, welche experimentell eine ontologische Komplexität von vielfachen Realitäten aufweisen.
4. Selbstorganisierende Systeme auf der Basis chaotischer Struktur;
5. Die Echtzeit-Komposition von Tonmaterial, optischen und taktilen Turbulenzen sowie die permanente Verknüpfung der granulierten und fragmentierten Elemente im öffentlichen realen und im Datenraum;
6. Eine kontinuierliche Visualisierung mathematischer Prozesse eines Datensystems in Relation zu einer durch Datennetze modifizierbaren Außenwelt. Die Gesamt-Komplexität des Environments soll den Besucher herausfordern, ein eigenes Orientierungssystem in einer interaktiven Datenstruktur zu erzeugen. Die technische Installierung der ästhetischen Ebene zielt auf die Entwicklung einer noch nicht verfügbaren Sprache. Die Entwicklung einer nichtverbalen Form von Kenntnissen soll eine ästhetische Erfahrung in verschiedenen, codierten öffentlichen Datenräumen – und zwar akustisch, visuell, textlich, graphisch – ermöglichen.
7. Die Zusammenfügung der Punkte 1 bis 6 in einem Dispositiv der stetigen Transformation der Konzepte und Realisierungen ist das eigentliche Interface der Arbeiten von KR+cF.

6.9 Einige Konsequenzen aus der künstlerischen Medialisierung für eine Medientheorie der Kunst

Ich ordne die Gedanken nach akzentuierbaren Begriffsbestimmungen, Prägeformeln und Ausdrücken, in denen die wesentlichen Implikationen angesprochen und herausgehoben werden können.

6.9.1 Kunst und Matrix

Eine Arbeit wie DWKTS von KR+cF transformiert bisherige Denkfiguren der Kunst in einen Handlungszusammenhang. Das gilt nicht nur singulär, sondern typologisch. Es bedarf dazu keiner explizierten Absicht. Die Arbeit besteht unvermeidlicherweise auch darin, solche Transformationen zu bewirken. Eine der wesentlichen Transformationen gründet in der Veränderung der Subjektposition. Das Interface ist definiert durch das Schaffen von Ereignissen und ist markiert – und vor aller technischen Materialisierung auch beschrieben und festgelegt – in der Matrix der präfigurierten, aber auch der rückgekoppelten Handlungen, ihrer Dispositionen und Artikulationen. Das aktionistische Moment ist das entscheidende im Arrangement DWKTS: Ereignisse in vernetzten Systemen mit multiplen und multi-perspektivischen Beobachterpositionen funktionieren unabhängig von der topographischen Bedingtheit der sogenannten ersten Realität, stehen aber in permanenter Wechselwirkung mit ihr. Aus der Matrix dieser multiplen Wirklichkeiten vernetzter Systeme ergibt sich eine Neudefinierung des öffentlichen Raumes. ‚Public sphere' wird zum Ort der Herausbildung einer kooperativen Nutzung der Matrix. Zumindest fordert er dazu auf. Dazu bedarf es einer die Wissensvermittlung und Signalübertragung reflektierenden bzw. beobachtenden Sprache. Zur Entwicklung einer solchen zwingen der telematische Prozeß und die Netz-Technologie.

Den Zusammenhang zwischen Technologie, Handlung und einer Wandlung der Subjekt-Instanz schildern KR+cF so: „Die Konstruktion von technologieunterstützten Artefakten bietet Möglichkeiten, die vor allem mit dem Aufbruch aus der Subjekt-Objekt-Struktur verbunden sind. Das bedeutet, daß wir nicht mehr in Referenz zu Objekten handeln, sondern in technologisch geformten Experimenten, in Relation also zu dynamischen Kategorien."[71] ‚Kunst durch Medien' ist generell gekennzeichnet durch ein Aktivierungspotential, eine formulierte Matrix der Kunst als Handlungsform[72], das Inszenesetzen von Prozessen oder Ereignissen, die Verstofflichung von Imaginärem, kurz: ihre Leistung als inszenierte Imagination. Diese Inszenierung gelingt nur prozessual und mit einem Begriff der Imagination, der die Funktionsweisen und Geschichte der Einbildungskräfte mit den Apparaturen des Techno-Imaginären untrennbar verschaltet. Es geht jedoch immer um wechselseitige Implementierung der Technologien und psycho-mentale Artefaktbildungen, der Apparaturen und der Sinne und keineswegs, wie Medientheorien im Dienste des Redens der Apparate unentwegt beteuern, bloß um technische Implementierung bisheriger, ohnehin rudimentär gedachter Anthropologie. Medium ist kein Raum

[71] ‚Computer Aided Nature', ‚Knowbots' und Navigatoren. Ein Gespräch u. a. über Kunst, Wissenschaft und korrespondierende Realitäten zwischen Hans Ulrich Reck und Knowbotic Research, in: Lab. Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 1996, S. 145.

[72] Nicht zum Zwecke der Erzeugung eines sinnlichen Ereignisses.

oder Gefäß für Objekte oder die Vorgehensweisen von Speichern und Bewahren, sondern eine Bühne des Operierens und Handelns. ‚Matrix' bedeutet in der mediosphärischen Implementierung der Sinne in den Apparaten, der Artefakte in den Imaginationen, daß Wiederholbarkeit, Kopierbarkeit etc. die Distribution der durch die neuen Medien gespeicherten Sachverhalte als Form und Inhalt zugleich ermöglichen und zur Verfügung stellen – als wirksame Gesamtheit aller möglichen Verknüpfungen, Verkettungen und Vernetzungen, wobei Verknüpfungsdichte und -umfang prinzipiell nur erhöht werden können. Es gibt keinen Abbau dieser Matrix, solange sie existiert. Auch das bisherige Bild der Kunst, das Kunstwerk, wird Teil der Handlungsform, ihrer Denkbarkeit, Vorstellbarkeit, vor allem ihrer Bedeutung für die Repräsentation der poetischen Leistungen, die aus der Inkorporation der Regeln hervorgehen. Die Matrix eröffnet für poetische Deregulierungen reiche Möglichkeiten.

‚Bild' als bisheriges Paradigma von Kunst wird zu einem Faktor dieser Matrix und artikuliert sich als eine enge, permanent sich bewegende, zwischen den Polen schillernde und oszillierende, spannungsreiche und offene Verbindung von Medium und Form. Was anderweitig in begrifflicher Hinsicht wenig Sinn macht – nämlich daß Medium Form ist – wird im Bereich der Kunst unausweichlich kraft Leistung dieser Matrix. Die Elemente des Bildes sind zugleich formale Bedingungen desjenigen Mediums, in dem Elemente formbestimmend organisiert werden. Die systemtheoretische Unterscheidung zwischen ‚Medium', das Elemente lose koppelt, und ‚Form' als einer engen und strikten Koppelung scheitert an der neuen, durch eine ‚Kunst durch Medien' bewirkte Lage. Form ist ein Treffen von Unterscheidungen, ein Markieren im jeweils seiner Markierungen entleerten, noch als unmarkiert gedachten Raum. Diese Form kann nur dynamisch sein, sie bewegt sich, vervollständigt sich, artikuliert sich in Vor-, Rück-, und Seitengriffen. Sie ist die jeweilige Zustandsbeschreibung einer als Handlung gekoppelten Anordnung der Elemente einer Matrix. Sie ist substantiell immer Handlung, der statische Querschnitt der Verzeichnung markierter und gekoppelter Elemente ist eine akzidentielle Abstraktion in der Zeit und dient nur der syntaktischen Organisation, besagt jedoch weiter nichts über die eigentliche Qualität der Handlung und ihrer dispositionalen Anlage.

Solcher Kunst geht es nicht mehr um Repräsentation, sondern um Inkorporation. Repräsentation bezieht sich auf Sinn, Vorstellbarkeit und Unvorstellbarkeit, Inkorporation auf das Regelwerk medial wirksamer Vergegenständlichung. Nichts anderes bewirkt eine ‚Kunst durch Medien', die Handlungen nicht nur als Ereignis für eine Wahrnehmung herstellt, sondern in ihrer Ausformung, prozessual, besteht. Die interne Beobachtung ist in diesem System gekoppelt an Handlungen und steht in stetiger Verbindung mit der Aktivität der ‚Knowbots', dem Referenzmaterial der Datenflüsse und der Selbstbeobachtung des internen Besuchers des Systems, die als die Messung von Veränderungen im System erscheinen. Handeln als/aus Beobachtung und Selbstbeobachtung begleiten sich stetig. Kunst als Handlung durch Medien ermöglicht eine gleichzeitige, jederzeit nach- und mitvollziehbare Einheit von Beobach-

tung und Selbstbeobachtung und erweist das Heterogene als das, was an der Stelle einer systemtheoretischen Formalisierung immer höherstufig angelegter Beobachtungsebenen multiplikatorisch in einer unreinen und ungeschiedenen Bewegung wirkt. Damit verweist eine solche Kunst objektiv auf bestimmte Traditionen der Herausbildung von Synthesen zwischen Kunst, Technologie, Wissenschaft und Ingenieurswissen seit der Renaissance, wie sie damals z. B. Leon Battista Albertis Traktate über Malerei, Skulptur und Architektur verkörperten.[73] Wenn zunehmend Wirklichkeitskonzepte telematisch und über Computer vermittelt sind, dann generieren die Medien, die solche Vermittlung sichern, auch neue Gegenständlichkeiten. Der mediale kann vom referentiellen Aspekt nicht getrennt werden, weil solche Gegenständlichkeit überhaupt erst medial erzeugt wird. Gegenstände, Formen und Medien zusammenzudenken ist eine wesentliche Anstrengung der Renaissance gewesen, weshalb man unabhängig vom Technisierungsgrad der Mittel die Intention auf einen solchen Zusammenhang mit den Prägungsfiguren jener Epoche in Verbindung bringen kann.

DWKTS arbeitet auf dieser Hintergrundsfolie mit an einer globalen digitalen Beschreibung von ‚Natur', eben der Computer Aided Nature. CAN ist Referenzobjekt der Naturwissenschaften und zugleich Objekt eines Kommunikationsnetzes, das Eigendynamiken entwickelt. So wie Vorgänge der Selektionierung durch Wissenschaftler das Datenmaterial steuern, so steuern die ‚Knowbots' nach eigenen Gesichtspunkten das ästhetisch wahrnehmbare Material im Interface, dessen Handlungsort wiederum abhängig ist von der aktivierenden Perspektive des Betrachters oder internen Besuchers. Es wird auf derselben Ebene zugleich gehandelt und beobachtet, wobei die Handlungen erster Ordnung zugleich immer als Objekte der Selbstbeobachtung auf einer erweiterten Stufe wahrgenommen werden können. Das markiert den besonderen Ort dieser Kunst, die das substantielle Moment einer Inszenierung des Standortes des Betrachters als Handlungsmatrix der automatisierten digitalen Datenverformungen einrichtet. Diese Versuchsanordnung stellt formale Äquivalenz her zwischen den wissenschaftlichen Aussagen und dem identischen Status aller

[73] Vgl. die Neu-Edition und Kommentierung der drei Traktate Albertis durch Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2001; zu Alberti vgl. Anthony Grafton, Leon Battista Alberti – Baumeister der Renaissance, Berlin 2002; weiterhin: Veronica Biermann, Ornamentum. Studien zum Traktat ‚De re aedificatoria' des Leon Battista Alberti, Hildesheim 1997; vgl. außerdem die bahnbrechenden Arbeiten von Pierre Francastel, die zu einer diverse Bildmedien umgreifenden, ganz in der Kunstgeschichte fundierten figurativen, dynamischen Semiotik führen: Pierre Francastel, La Réalité Figurative, Paris 1965; ders., La Figure et le Lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento, Paris 1967; ders., Études de Sociologie de l'Art. Création Picturale et Société, Paris 1970; ders., Peinture et Société, Paris 1951; ders., L'Image, La Vision et l'Imagination. L'Objet filmique et l'Objet plastique, Paris 1983; ders., Die Zerstörung des plastischen Bildraums, in: Peter Bürger (Hrsg.), Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1978.

anderen, möglichen, performierten Aussagen. Der Reiz dieser Formalisierung kann allerdings nicht vergessen machen – und er sollte das auch nicht –, daß der Wissenschaftsapparat auf einer Begründung seines Objektivitätsbegriffs zu Recht bestehen kann, welche nur einen Teil aller gemachten Aussagen als wirklich relevant erscheinen läßt. Die Äquivalenz aller Datenbewegungen – und ihrer Verstofflichung in Lichtwolken, Klangwolken, Datenwolken – besteht nur auf der Ebene der Repräsentation. Die Äußerung, die syntaktische Performanz setzt ihr Objekt als identisch, weil sie automatisch eine abstrakte Referenz erzeugt, die, markiert als Referenz, im digitalisierten Netz erscheint. Rein syntaktisch lassen sich keine Unterschiede dieser Referenz in der Summe der Propositionen herstellen. Man könnte mit gleichem Recht Nonsense-Aussagen an die Stelle der Meßdaten über die Antarktis setzen – das formale syntaktische Kriterium einer Gleichwertigkeit der Sprechakterzeugung durch das Netz wäre restlos erfüllt. Man könnte auch andere Daten einsetzen: Börsenkurse, artificial-life-communities, extraterrestrische Telerobotik-Anweisungen, genetische Algorithmen aller Arten und jeglicher Herkunft. Von den konkreten Anwendungen wissen wir, daß es sich um sich selbst steuernde Systeme handelt, die der Identifikation und Prognose, Kontrolle und Instrumentalisierung durch menschliche Subjekte über weite Strecken entzogen sind, daß also Subjektivität und Identität sich auf die Ebene systemischer Selbstreproduktion verlagert haben. Es ist sehr umstritten, ob dort menschliche Überwachung noch gefragt, sinnvoll oder notwendig ist oder ob dadurch nicht vielmehr eine Intensivierung und turbulente systemische Instabilität erzeugt wird, die das ganze System in die Anziehungskräfte eines anderen, eines ‚strange attractors' driften läßt, wodurch das System kollabiert, explodiert oder implodiert. So ist beispielsweise die Katastrophe von Tschernobyl durch die gleichzeitige Anwendung verschiedener Test-Sicherheitsszenarien, also menschliche Intervention entstanden. Die Selbststeuerungsoptionen des Systems sind dadurch in die entscheidende fatale Drift versetzt worden.

Die wissenschaftliche Kommunikation geht jedoch keineswegs in der Addition solcher indifferenzialisierter Propositionen auf. Durch sie wird nämlich endgültig erst über Objektivität, Hierarchie und Existenz der Referenz entschieden. Die Frage, wie wichtig eine Erkenntnis ist und in welchem Maße sie zu einem Erkenntnisfortschritt beiträgt, ist offenkundig keine syntaktische Frage und kann innerhalb einer formalen Anordnung von Zeichenelementen überhaupt nicht entschieden werden. Wissenschaft entscheidet sich nicht an der Frage der formalen Kohärenz oder Formatierung von Datenflüssen, sondern an der extern überprüfbaren Referenz von Aussagen auf – damit oder dafür – kompatible Gegenstände. Die Matrix der ‚Kunst durch Medien' muß sich also um diese Dimension erweitern, wenn sie nicht im dogmatisierten Freiheits-Vorurteil der klassischen kulturellen Moderne, der Selbstreferentialität einer beliebig und willkürlich wählbaren Grammatik oder Syntax, sich erschöpfen will. Zunächst aber ist es eine bemerkenswerte medientheoretische Leistung der Kunst, daß sie informatische Zusammenhänge umgruppiert –

ganz unabhängig davon, was das für die Betrachtung eines Resultates bedeuten mag.

Die Arbeit, das Spiel mit den Regeln verläuft in seiner technologischen Bedingtheit wegen dieser Vervielfachung der Handlungsperspektiven zunächst diesseits von ‚Sinn'. Sinn macht hier keinen evidenten Sinn. Es geht um anderes, um die Inkorporationen und ihre Erfahrung. Inkorporation bedeutet, daß – wie im Beispiel der Stellvertreter oder der ‚Knowbots' leicht einsehbar – die digitalen Agenten nicht nur Träger von Information sind, sondern auch energetische Verdichtungen von Qualitäten. Diese werden als Formalisierungen und nicht über Sinn-Referenzen zur Erscheinung gebracht. Für die Frage an Kreativität auf dieser techno-imaginären Ebene folgt daraus, daß nur noch durch eine intime Allianz zwischen automatisierten Netzagenten und Menschen etwas Bedeutsames hervorgebracht werden kann. Nur so ist die technologische Verdoppelung des Subjekts möglich: Ich reise durch den realen und gleichzeitig durch den Datenraum. Zwar sind die Wahrnehmbarkeiten unterschiedlich, aber beide Bewegungen sind ontologisch äquivalent. Und beide bezeugen gleicherweise nicht nur meine Identität, sondern auch meine Präsenz als Handelnder an einem bestimmten Ort. Auch wenn ich keinen Wert auf die Markierung meiner Anwesenheit an einem digitalen Ort lege, er bestimmt prinzipiell dennoch in gleicher Weise das mir Zugehörige wie das offenkundig am klassischen Theater der Einheit von Raum, Zeit und Handlung gebildete Konzept des synthetischen, integrativen, kontrollierten, selbstbewußten Subjekts. Das Subjekt ist nunmehr sektorisiert und wirkt logistisch indirekt – das ist die wesentliche zeitgenössische Erfahrung der ‚Kunst durch Medien' und ihrer Matrix.

6.9.2 Kunstperspektive, Dispositiv einer durch Kunst erneuerten Kunstgeschichte

‚Kunst durch Medien' steht in vielfältigen Austauschprozessen mit künstlerischen Experimenten wie denen von KR+cF. Sie konzeptualisieren theoretische Konsequenzen einer Praxis, die sich darin immer auch als theoretisches Vermögen bewährt. Unabhängig davon modelliert und artikuliert sie eine theoretische Mediosphäre, die eine eigenständige Matrix entwickelt, derbezüglich Experimente wie DWKTS in einem schärferen Licht erscheinen. ‚Kunst durch Medien' ist also eine Figur der Praktik und der Theorie zugleich. Das ist nicht vollkommen neu. Eher erinnert diese Konstruktion an Epochen, in denen Kunst, ihre Theorie und Vermittlung, solche engen Austauschbeziehungen eingegangen sind. Das gilt für alle Kunstgeschichte, die sich als eine Theorie der künstlerischen Praktik versteht und nicht nur als Sortierung kontemplativer Eindrücke vor den geronnenen, statisch festgeschriebenen Werken, die nicht mehr von ihrer produzierenden, sondern nur noch zu decodierenden Seite her begriffen werden. ‚Kunst durch Medien' ist Ausgangspunkt für eine theoretische Konsequenz, die gerade nicht neue Techniken, Geräte, Apparate

oder Erlebnisweisen in die Kunst und Kunstgeschichte einführen möchte, sondern deren Durcharbeitung avancierter Technologien ein Modell freisetzt, das in Rückgriffen auf verschüttete Subtexte der Geschichte ein Theorie-Modell zutage fördert, das als intensive Erneuerung der Kunstgeschichte begriffen werden kann.[74]

‚Kunst durch Medien' ist eine Perspektive, welche die ‚ur'geschichtlichen, strukturbildenden Irrtümer einer durch Winckelmann kanonisierten deutschen Kunstgeschichte korrigieren könnte, nach denen Kunst eine Sinnklammer zu sein hat, die gerade durch ihre Auto-Poiesis, durch Entkoppelung und Funktionslosigkeit bestimmt wird, durch einen Sonderstatus, der ihre intern gewachsene Unfähigkeit belegt, die zentralen Medialisierungen in der Gesellschaft zu beeinflussen. An die Stelle einer wirklich eigenständigen Ontologie der Kunst trat im Gefolge Winckelmanns schlicht das religiöse Erbe der Bildfunktion, die sich zunehmend individuellen Bildwelten einschrieb, die selbstverständlich schon längst nicht mehr auf religiöse Motive fixiert waren. Dazu paßt, daß Winckelmann die überhistorischen Kunstwerke nur im Modus der Absenz beschreiben konnte. Die normative Präsenz des Abwesenden war ver-

[74] Hierzu sind weitere systematische Ausführungen bezüglich des Verhältnisses von Kunst, Bild, Kunstwissenschaft und allgemeiner Zeichentheorie notwendig; vgl. bisher: Mieke Bal/Norman Bryson, Semiotics and Art History, in: Art Bulletin 73, June 1991; Julia Kristeva, Sémeiotiké. I pour une sémanalyse, Paris 1969; William J. T. Mitchell (Hrsg.), The Language of Images, Chicago 1980; ders., Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago 1994; Jan Mukarovsky, Kunst, Poetik, Semiotik, Frankfurt a. M. 1989; Fernande Saint-Martin, Semiotics of the Visual Language, Bloomington 1990; Meyer Shapiro, Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 253–274; Meyer Shapiro, Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text, The Hague/Paris 1973; Jean Louis Schefer, Du monde et du mouvement des images, Paris 1997; zentriert auf die Frage des Films: Peter Wollen, Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies, London 1982; Hansmartin Siegrist, Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken, Tübingen 1986; als einen neuen, an der Dialektik von kritischer und norm-konsolidierter Kunstgeschichtsschreibung von Vasari bis Winckelmann ansetzenden Zugang zur Codierungsproblematik einer ‚visuellen Anthropologie' oder allgemeinen Kulturwissenschaft des Bildes, fokussiert auf Aby Warburg und das durch ihn diskursiv geprägte Verhältnis von energetischem Bildpotential, phantasmatisch bannender Imagination und reflexivem Bildertraining vgl. Georges Didi-Huberman, L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris 2002; außerdem: Norman Bryson, Vision and Painting, New Haven, 1983; sowie: Konrad Hoffmann, Was heißt ‚Bildtopos'?, in: Thomas Schirren u. a. (Hrsg.), Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium, Tübingen 2000, S. 237–241; weiterhin: images (Revue d'esthétique), Paris 1984; Karl Clausberg, Am Ende Kunstgeschichte? Künstliche Wirklichkeiten aus dem Computer, in: Fachschaft Kunstgeschichte (Hrsg.), Kunstgeschichte – aber wie?, Berlin 1989, S. 259–293; Gyorgy Kepes, Sprache des Sehens (1944), Nachdruck: Mainz und Berlin o. J.; Boris Kleint, Bildlehre. Der sehende Mensch, 2. Aufl., Basel 1980.

körpert als antike Skulptur – als Totalität und zugleich als Denkmodell. Schinkel hat ihr wenig später eine die Relativität der Geschichtszeit überformende metaphysische Zeitenthobenheit gesichert, indem er sie in die Rotunde seines Museums stellte. Daß es sich um eine permanente Referenz auf die formale Anwesenheit von etwas Absentem handelte, wird klar, wenn man verstanden hat, weshalb auf die Plazierung von Originalen verzichtet werden konnte und weshalb für den anvisierten Zweck Gipsabgüsse vollkommen ausreichten. Die Multiplikation des griechischen Kanons war gerade das wesentliche Mittel der Mediatisierung der Kunstwerke zur Inkorporation einer Norm des Schönen. Sie virtuell in jedem Museum zu plazieren war wichtiger als jede Einfühlungsdidaktik, die sich an der Aura des Originalen bewähren möchte. Der betont autonome Ausstellungszusammenhang der durch das Medium formalisierten Werke ist ein wesentlicher Faktor in der Gründungsphase der eigentlichen, der akademischen Kunstgeschichte gewesen – und im übrigen die entscheidende Voraussetzung für jede Sinninstrumentalisierung von Kunst geblieben.

Wenn unter Kunst eine solche Referenz verstanden wird, dann verläßt ein künstlerisches Experiment im Datennetz, wie DWKTS, den Bereich der Kunst ultimativ. Und zwar schon deshalb, weil es keinen Unterschied zwischen menschlichen und maschinischen Systemkomponenten mehr gibt, weder im Hinblick auf Geltung und Ontologie noch auf Wirkung und Bedeutung. ‚Kunst durch Medien' artikuliert sich als inkorporierte Praktik, Verfestigung von Regelwerken und verweigert metaphysische Referenzen oder bloß aisthetische Mechanisierungen. Das hat Konsequenzen auch für die Theorie oder die ‚Anschreibesysteme' der Kunst. Es geht nicht um Gehalte in Referenz-Setzungen, sondern die Regeln ihrer Inkorporationen in Handlungen. Das theoretische Verstehen dieser Praktik orientiert sich weniger an der Klassifikation der Referenzobjekte, der Inhalte, als vielmehr an den Konstellationen der Formen. Praktik wie Theoriebildung werden zu Disziplinen einer angewandten Formwissenschaft. Die Form des Bildes – hier steht ‚Bild' metaphorisch für jedes so erzeugte Interface, also einen multi-medialen Verbund – ist der Gegenstand, an dem ‚Kunst durch Medien' und intensiv erweiterte Kunstgeschichte ihre Differenz zur ‚visuellen Präsenz von etwas' in den mediatisierten Kommunikationsformen und der Technikgesellschaft, gegenüber den entwickelten Apparaten der Techno-Imagination, artikuliert.

Was als ‚Medium' im Bereich der Kunst gelten kann, ist also offensichtlich immer abhängig von den Regeln des Diskurses, den kategorialen Landkarten und Diagrammen der Kunstgeschichte. Einige Denkfiguren haben sich dabei als maßgebliche herausgeschält. Sie bilden das eigentliche mediale Dispositiv der Kunstgeschichte, ein Dispositiv, das eher aus Gewohnheiten denn aus expliziten Begründungen hervorgegangen ist. Zu diesem Dispositiv gehört, daß eine Theorie der Kunst primär mit archaischen und handwerklichen Vorgängen verbunden ist. Die introspektiv schaffende Figur des Künstlers produziert Werke, die als Medien der humanistischen Selbstbildung des Kunstbetrachters dienen sollen. Die letztlich romantisch fundierte Genialität des Künstlers

kommt auf dem Wege einer Entäußerung der Idee in ein Material zur Geltung. Dieses Material ist in den letzten hundertfünfzig Jahren radikal ausgedehnt worden. Die jeweilige Form, aber auch das ‚Informale' des Kunstwerks, seine Stofflichkeit und Medialität, werden zum Arbeitsmaterial für weitere künstlerische Formulierungen. Das Endprodukt, ein Werk, dient als Rohstoff in einer stetig sich verlängernden Zeichenkette. Und dazu rechnet mittlerweile auch das, was materialistische Medientheorien für das Letztgültige halten: Apparate, Programmarchitekturen, Logistiken, Geräte, Rechner, Kapazitäten, Algorithmen, Digitaltechnologie, AI und dergleichen mehr. Medien sind nicht nur determinierende Parameter, finalisierende Axiome oder unerbittliche Formatierungen, sondern auch Rohstoff, Objekt zusätzlicher Einschreibungen, aleatorisches Material, Instrument konvulsivischer oder idiosynkratischer Begehrlichkeiten. Kunst verweigert bei alledem nur, dies aber stur, die Anerkennung jeden Mastermediums. Sie macht aus Medien Gegenstände. Telematische Technologien und digitale Logistik kann von ihr wie ein objet trouvé, ein Zwischenstadium, ein Partikel, Vorfabrikat oder eine Halbfertig-Komponente behandelt werden. Deshalb kann man der Kunst keine finiten Beobachterkapazitäten unterstellen – was materialistische, systemtheoretische und teleologische Medientheorien so gerne verbindlich machen würden – oder so tun, als könne man den Regreß ihrer Thematisierungen irgendwann auf eine letzte Ebene begrenzen. Das bliebe durchwegs willkürlich und steigerte nur die Lust der Kunst an ihrer durch sie selbst gesetzten eigenen Willkürlichkeit.

Die medientheoretische Leistung der Kunst von KR+cF – und anderer gleichwertiger Arbeiten – besteht nicht so sehr in einer direkt zu fassenden ‚anderen' Inhaltlichkeit, sondern in einer Positionierung der formalen Umgruppierung von Beschreibungsmaterial im öffentlichen Datenraum. Dabei muß man sich die räumlichen Arrangements immer als Formatierung an und in der Zeit vorstellen. Auf den ‚Werkstoff Zeit' richtet sich das eigentliche Interesse von KR+cF. Sie inszenieren eine Chrono-Topographie, in der sich reversible und irreversible Zeitachsen durchdringen. Irreversibel sind die Rückkoppelungen und Handlungen der internen Besucher bzw. die Markierung der, durch welche inputs auch immer, veränderten Daten-Kartographien. Reversibel sind die Transformationen der Datenzustände, das heißt die Reaktualisierung einer früheren Matrix. Die mediale Zeit des digitalen Universums ist ohnehin die Gegenwart. Deshalb können Zeitrichtungen in diese ebenso eingeschrieben werden wie unterschiedliche Kapazitäten. Umkehrbarkeit und Unumkehrbarkeit, Konstanz und Inkonstanz, Begrenztheit und Unbegrenztheit erweisen sich als funktionale Differenzierung eines Fließens ohne eindeutige Richtung und ohne Zentrum. Es versteht sich von selbst, daß die Reversibilität innerhalb des organisierten Systems im Makromaßstab der Beobachtung dieses Systems von außen natürlich als nur punktuell bedeutsame und relative Gegenrichtung zu einer Irreversibilität verläuft, die durch diese grundsätzlich bestätigt wird. Gegen eine allzu oft allzu emphatisch vorgetragene Beschwörung der Kunst-Funktionen bleibt hier trocken anzumerken, daß auch für die Kunst der

zweite Hauptsatz der Thermodynamik Gültigkeit hat und daß es nicht ihre Aufgabe sein kann, Negentropien kosmologisch zu behaupten. Daß sie eine phantasmatische Energie aus der trotzigen Insistenz bezieht, so zu handeln, ALS OB sie das Entropie-Gesetz durchbrechen könnte, ist allerdings mehr als nur legitim und macht ihre würdige Radikalität als eine kontrafaktisch genährte Imagination aus, gegen die wissenschaftliches Argumentieren niemals recht haben kann, weil es niemals auch nur eine vage Vorstellung von der weltbewegenden Kraft des Phantasmatischen zu entwickeln vermag, nicht einmal auf ihrem eigenen Terrain, wie der Bau der Atombombe oder andere unvorstellbare Ungeheuerlichkeiten bezeugen. Das Schrecklichste wohnt den normalen Vorgängen in adäquater Berechnung inne. Es sind die Abstraktionen, welche die stärksten konkreten Gewalten freisetzen.

Aus den medialen Prozessen der digitalisierten Daten und ihren Durchflüssen durch öffentliche Gebrauchshandlungen wird eine mediale Form gebaut. Es entsteht eine Architektur, in welcher Handlungen erfolgen, die zugleich als Beobachtungen prozessieren, nämlich auf einer Objekt- und zugleich einer Meta-Ebene sich auswirken. Deren Einheit ist die Form der Arbeit. Diese Form ist die medientheoretische Leistung der Kunst: Etablierung einer Mediosphäre, die bestimmte Aussagen mit bestimmten Materialisierungen ihrer Artikulation verbindet. Die Aussagen bezeichnen eine kunstspezifische rhetorische Funktion, die Wahl der Technologien bezieht sich auf das Interesse am Techno-Imaginären.

‚Kunst durch Medien' ist eine Verschmelzung der seit langem herausgearbeiteten rhetorischen Funktion der Kunst mit der Aktualität einer angepaßten Interface-Technologie. Das eine ist strukturell dem Bereich der Kunst eingeschrieben, das andere markiert das aktuale Interesse und die durch eine Zeit gelieferten Möglichkeiten. Das Maß dieser Möglichkeiten ist natürlich immer eine Grenze. Jede Technologie *ist* Potentialität *und* Begrenztheit. Epochen sind nicht so sehr durch die Technologien charakterisiert als vielmehr durch diese Grenzen, die einem späteren Blick ohne weitere Umstände auffallen. Es wird schematisch deutlich, worauf ein Lernen der Kunstgeschichte an solcher Kunst abzielen könnte und sollte: auf eine De-Mediatisierung des rhetorischen Interesses und zugleich, gänzlich umgekehrt, auf eine radikale Mediatisierung des Einbezugs von Interface-Technologien. Denn diese bestimmen nicht das strukturelle rhetorische WAS – so viele unterschiedliche Zielsetzungen kann es für Kunst schon deshalb nicht geben, weil diese Zielsetzung identisch ist mit dem Begriff der Kunst, deren Zweck mit dem Andauern ihrer Existenz zusammenfällt –, sondern das materialisierende WIE der Artikulation der Aussage. Statt Bedeutung, Darstellung und Decodierung geht es also um Aktivierung des Interface, die explikative Inszenierung einer Mediosphäre, in der Kunst gerade durch die unbegrenzbare Verschiedenheit der medialen Materialisierungen vergleichbar wird. Als auf das Einheitliche, Feststehende und Identische, nämlich auf das Interesse der Kunst Bezogene haben die diversen Medialisierungen ihr Recht und ihre Funktion. Außerhalb einer solchen strukturellen

Synthese gäbe es nur eine Vielzahl der Künste und Werke, die gerade nicht einer einheitlichen Theorie-Anstrengung unterzogen werden können, auf welche Kunstgeschichte sich, wenn auch meist nicht ausdrücklich, abstützt, weil ihre Kategorien sonst mit den abgespaltenen Epiphänomenen der fragmentierten und singulären Werke zusammenfielen und sie keinerlei historisch qualifizierende, übergreifende Aussagen machen kann.

Kunst hat – entgegen systemtheoretischen Definitionen – immer, wenn auch nicht immer gleichzeitig, sowohl mit Kommunikation als auch mit Wahrnehmung und Kognition zu tun. Das unterscheidet sie vorerst noch von technischen Apparaturen und Netzen, die zwar Kommunikation beanspruchen, aber diese doch nur in einer potentiellen Disponibilität über Bestände und Flüsse von Informationen anbieten. Kommunikation ist so komplex, daß sie in den globalen Informationstechnologien des telematischen Zeitalters noch nicht in dem Sinne hat apparativ geformt werden können, wie die Programmierer und Betreiber sich das vorstellen. Im Gegenteil: Kommunikative Nutzungen der Informationstechnologien sind wohl möglich, aber offenbar nur unter – beabsichtigten oder unwillkürlich sich ergebenden – Aspekten von ‚Kunst': als informelle, experimentelle, vorläufige, offene und transformationsbereite Disposition für spezifische Experimente. Es reicht deshalb nicht, ‚Kunst durch Medien' als Formgebung von Datenflüssen zu definieren. Sie muß, weit darüber hinaus, Kontexte erarbeiten für alle Dimensionen des damit verbundenen Zeichengebrauchs und der poetischen Praktiken. Der – zunächst nach scheinbar willkürlichen Gesichtspunkten vorgenommene – Umbau des Vorgefundenen ist auch auf dieser Stufe der Technologie ein herausragendes Kennzeichen von Kunst.

Entsprechend formulieren auch KR+cF diesen Aspekt: „Um zu eigenen Parametern zu kommen, muß man die Dinge, Bedeutungen und Kontexte entsprechend umbauen. Für den Ausbau der kommunikativen Perspektiven muß man Orte einer neuen Kunst finden und erfinden. Das sind wohl heute eher Orte einer Intensität auf Zeit als Institutionen der Permanenz. Der entscheidende Unterschied für die Kunst ist, daß früher Künstler an ihrem Werk gearbeitet, die Kontexte aber andere geleistet haben. Jetzt sind wir gezwungen, die Kontexte selbst zu schaffen."[75] Auf die Frage, was es bedeutet, ein Interface zu den Wissenschaften aus der Perspektive eines so erneuerten Kunstanspruchs aufzubauen, antworten KR+cF programmatisch: „Das ist deshalb schwierig zu beantworten, weil wir es vermeiden wollen, uns substanziell oder endgültig als Künstler zu definieren. Wir benutzen den Begriff heuristisch, als Versuchsanordnung. Und natürlich, mit aller Ambivalenz, in Rücksicht auf die sozialen Zwänge, die zugewiesenen Räume von Selbstdefinitionen. Aber die

[75] ‚Computer Aided Nature', ‚Knowbots' und Navigatoren. Ein Gespräch u. a. über Kunst, Wissenschaft und korrespondierende Realitäten zwischen Hans Ulrich Reck und Knowbotic Research, in: Lab. Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 1996, S. 153.

hermetische Kunst-Diskussion ist nicht das, was uns wirklich als Problem beschäftigt. Wir benutzen den Begriff mit einer gewissen Ironie, um die Crux erträglich zu machen, etwas zu tun, was sich weder als ‚Objekt' noch als ‚Idee' verkaufen läßt. Man unterwirft sich mit dieser Definition einer sozialen Regelung, die eine gewisse Funktionslogik hat, weil wir uns im Unterschied zu den konsensuell gebundenen Wissenschaftlern auf uns selber als Handelnde berufen können. Technologe sein zu müssen, ist daher eine Erwartungshaltung anderer. Und ehrlich gesagt – nicht nur das Künstler-Selbstbild, auch das des Wissenschaftlers ist heute ein gebrochenes! Wir wollen lieber über unsere Tätigkeiten und Handlungsorte nachdenken. Denn der reine Kunstraum ist für unser Agieren unbefriedigend und unzureichend."[76]

6.9.3 Techno-Imagination

Das Techno-Imaginäre ist kein Jenseits der Kunst. Technologien können zunächst als reine Instrumente, ohne spezifischen Kontext betrachtet werden, da es immer mehrere gesicherte Kontexte gibt. Das Techno-Imaginäre ist gekennzeichnet durch eine digitale Materielosigkeit und die Offenheit symbolisch konventionalisierter Zeichen. Das Digitale ist ein symbolischer Code oder eine Unterklasse der symbolischen Zeichen. Materialisiert werden können diese durch verschiedene Technologien, im Falle des Digitalen durch eine bestimmte, einschränkende Technologie. Das Medium ist zunächst ‚leeres Medium', dessen Potentialität überhaupt erst durch Aktualisierung entsteht. Es ist ein großer Irrtum zu meinen, daß im Medium des Digitalen eine Potentialität ohne Aktualisierung verfügbar sein könnte. In diesem Falle ist nämlich überhaupt nichts da, das Medium ist unsichtbares Substitut: reine Denkoption, universale Turing-Maschine. Es liegt keine Realisierung der Maschine vor: kein Vorgang, kein Prozeß, keine Kommunikation, keine Signalverarbeitung, keine Rechenoperation. Diese Umkehrung von Potentialität und Aktualisierung ist – auch wenn man weiß, daß auch die linguistische Operation einer performierenden ‚parole' notwendig ist, damit eine Struktur ‚langue' konkrete Gestalt bekommen, also Form werden kann – eine ontologische Revolution. Aktualisierung wird zur ontologisch reicheren Kategorie als die der Potentalität. Am Glauben an das Gegenteil, einer im Wortsinn haltlosen und grifflosen Preisung der Potentialitäten, die doch reine Abstraktion sind, solange sie nicht durch Aktualisierungen erzeugt werden, kranken derzeit viele Reden von virtuellen Realitäten.

Das ‚Techno-Imaginäre' ist ein Begriff, der die zunehmende technische Vergegenständlichung und in Apparaten faßbare Modellierung der kollektiven, sozial wirksamen Bewußtseinsinhalte, besonders ihrer Bilder bezeichnet, eine apparative Durchformung der Akte, Artikulations- und Aneignungsweisen so-

[76] Ebd., S. 151 f.

wie generell der Organisationsprinzipien des Bewußtseins, verstanden als formale Leistung, Kapazität, Relationsgeflecht. Es geht im Begriff des Imaginären immer um eine Vielzahl von in einem weiten Sinne wirksamen, Vagheiten einschließenden Bild-Ebenen, in denen sich entweder direkte Figurationen der sozialen Mentalität auszeichnen oder aber, und zudem wohl noch wirksamer, indirekte Stilisierungen, Verdrängungen, Phantasmen und dergleichen mehr artikulieren. Selbstverständlich erzeugen Mediatisierungen mentale Bilder und Interpretationsformen jedes epochalen und epochal adressierbaren Bewußtseins. Das Imaginäre ist immer ein Medienbegriff für die Rückkehr der imaginativen Bedrohungen, die Rückkehr des Verdrängten, Unerledigten, des Irritierenden, das zahlreiche Funktionen erfüllt und bei weitem nicht nur destabilisierende Kraft hat. Das Imaginäre ist ein Repräsentationssystem, das seine Stelle innerhalb des Gesamtsystems der sozialen Systeme hat. Das ausgezeichnete Imaginäre hat nicht nur eine Geschichte, sondern ist seinerseits in und durch Imaginationen figuriert, bearbeitet, verändert. Das Imaginäre ist immer dynamisch, in etwas anderes übergehend, übergreifend, deterritorialisierend, expansiv und invasiv zugleich. Solche Imagination der Geschichte und Aktualität des Imaginären hat wiederum eine Geschichte, die mit der Herstellung von Effekten der wesentlichen Bildprägungen und der Tendenz der Bedeutungen verbunden ist. Der historiographische Diskurs all dieser Geschichten ist das entscheidende aussagenbildende Medium, das sich zu den von ihm beschriebenen Effekten, den zur Repräsentation verflochtenen Bedeutungen, autonom verhält und das als dispositionale Bewegung, stetige Verflochtenheit und wechselseitige Durchdrungenheit der durch es beschriebenen Faktoren gekennzeichnet werden kann. Das Repräsentationssystem des Imaginären legt Übergänge zum Realen fest, es strukturiert die Beziehung zwischen unseren Erfahrungen und den aus ihnen sich ergebenden Folgerungen, indem es die Grenzen zwischen den Bereichen systematisch überschreitet. Das Imaginäre verhält sich immer zum Realen – als Kehrseite von dessen Unbezeichenbarem, als Bewegung und Spur von vorläufigen, vorgreifenden, irritierten Bezeichnungen, die durch die bedrohliche Präsenz des Imaginären immer wieder durchgestrichen werden. Es bleibt an diesen Durchstreichungen ein Rest. Das bildhaft Vorstellbare bleibt vage, entzieht sich, verschwindet aber niemals ganz, ist Partialität.

Formal ist das Imaginäre dasjenige an den Vorstellungen, das die Grenze zwischen den Erfahrungen und den aus diesen ableitbaren Folgerungen permanent und unaufhaltsam überschreitet, ohne irgendwelche Sicherheiten anzubieten.[77] Daraus folgt für das Techno-Imaginäre eine einfache und unvermeidlich zirkuläre Definition: Wenn das Imaginäre technisch mediatisiert ist und diese Mediatisierungen ins Zentrum der sozial wirksamen Verzeichnungen tre-

[77] Vgl. Evelyne Patlagean, Die Geschichte des Imaginären, in: Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der Neuen Geschichtswissenschaft, hrsg. von Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel, Frankfurt a. M. 1990, S. 244 ff.

ten – unter stetig wahrnehmbarer Rückkoppelung der Vorstellungen an die bestimmenden Apparate –, dann ist es genauer, das Imaginäre als ein Techno-Imaginäres zu kennzeichnen.

Apparate, Kultur, Subjekt und Blick bilden ein strukturelles Geflecht, dessen Komponenten nicht isoliert verstanden werden können, sondern die kopräsent sind. Auch wenn einzelne Komponenten im Vordergrund stehen, sind sie immer durchwirkt von den anderen Komponenten. Das Subjekt ist technisch vermittelt, die Apparate sind kulturell fundiert und geformt, der Blick ist modifiziert durch Technik und die Konzeptionen von Subjektivität, Kultur ist niemals ein Diesseits oder Jenseits der Medientechnologien etc. Die Kontinuität wird nicht apparativ gebildet, sondern durch Motive, Interessen, mentale Dispositionen. Dispositionen sind lokale Regelwerke und, mit einem frei abgewandelten Ausdruck Michel Foucaults, Akteure eines interdiskursiven Zusammenhangs. Historisch und medial spezifische Ausformungen vollziehen sich unter Einbezug jeweiliger zeittypischer Technologien, jedoch immer auf der Hintergrundfolie einer solchen Kontinuität. Nur oberflächlich ist unter ‚Techno-Imagination' die Verwendung von Apparaten aus dem industriellen Komplex der elektrisch-elektronischen Produktion für symbolische Handlungen, zum Beispiel in der Kunst-Sphäre, zu verstehen. Bezüglich der analogen Kunstmodelle und dem Paradigma von Handwerklichkeit und Authentizität indiziert bekanntlich bereits die Photographie eine techno-imaginative Transformation der Bilderzeugung: eine Verwendung von Apparaten, die nicht organunterstützende oder -verlängernde Instrumente/Maschinen sind, sondern Produktionsbedingungen des Bildprozesses im nachhinein verändern, technische Produktion als Produktion eines bereits gemachten, noch unsichtbaren Bildes realisieren. Medien des Techno-Imaginären tendieren also quasi ‚naturwüchsig' zu einer Mythologie der Kunst, die man früher unter dem auf Raffael angewandten Topos des ‚Malers ohne Hände' formuliert hat. Die technologische Definition reicht aber nicht aus. Kommunikativ meint ‚technische Imagination' die konstitutive Verwendung von Redeweisen (Tropen) aus der technisierten Massenkommunikation, rezeptionsästhetisch die mögliche Aufhebung des Museums durch vitalisierte Kontexte und die – dazu analoge, in umgekehrter Richtung verlaufende – Bespielung/Besetzung des Alltags mit künstlerischen Events.

Das Techno-Imaginäre ist jedoch – weit über die bisher geäußerte Definition hinaus – auch als ein Metaphernraum anzusehen, der phantasmatische, wirklichkeitsbewegende Kräfte entwickelt, Wirklichkeit nicht nur *kraft* Phantasmata sondern *als* diese erzeugt. Deshalb ist für die Definition des Techno-Imaginären ausschlaggebend ihr mentales Leitsystem für neu bestimmte Brennpunkte eines als emphatisch empfundenen Kulturwandels. Nicht der Apparateaspekt ist dabei interessant, sondern die Kraft der metaphorischen Kontextualisierung für die Inanspruchnahme erneuerter oder reaktivierter ästhetischer Funktionen. Das Ästhetische wird darin nicht selten als Medium einer Evidenz aufgelöster Problemkonstellationen instrumentalisiert und geradezu

hymnisch gepriesen als Feld, in dem sich nach artifiziellen, eben technischen Dispositionen, mental wohletablierte, mittlerweile jedoch als hinderlich empfundene Grundkonstellationen abendländischer Sinnes-Modellierung überwinden ließen – z. B. in der Behauptung, Cyberspace sei ein Gesamtkunstwerk und bestätige abschließend die neurologische Erkenntnis, daß die Welt ein Gefängnis, das Gehirn selbstreferentiell seien und dergleichen mehr. Das Plädoyer dieser Überlegungen lautet, zusammengefaßt, so: Unter Techno-Imagination ist nicht nur die technisch erweiterte Herstellung von Bildern, Skulpturen, Räumen, Kunstwerken etc. zu verstehen, sondern das durch Reproduktionstechnologien und deren intensive Bilddistributionen geformte, stereotypisierte gesellschaftliche Imaginäre, die Steuerung der Phantasmen über Bildwelten, ihre nach Formeln organisierte Hierarchisierung im Hinblick auf Leitthemen und Schlüsselmotive der visuellen Massenmedien. Die mediale, sortierende Verstofflichung der im zentralperspektivischen Seh-System konditionierten unersättlichen Bildergier wird im technologischen Artefakt der Apparate zum Leit-Motiv und Antrieb eines eigentlichen, erst technologisch radikal alle Ressourcen erschöpfenden Wirklichkeitsverzehrs. Angewandt auf das Leitmedium Computer, das ‚Medium der Medien', geht es nicht um die unproblematischen operativen Wissensvermittlungen – Computer als Wissensvermittlungsmaschine –, sondern um das diffuse problematische Versprechen neuer Speicher-, Kognitions-, Erinnerungs-, Kunst- und Visualisierungs*paradigmen*. Die hier vorgeschlagene Erörterung des Techno-Imaginären verläuft also auf einer praxologischen, formalen und methodischen, nicht auf einer allegorischen, semantischen oder gegenstands-referentiellen Ebene.

6.9.4 Bildtheoretische Bemerkungen zum Status von Visualisierungen und zur Semantik von ‚Bild' zwischen Wissenschaft und Kunst

Wissenschaftliche Visualisierungen werden immer perfekter. Aber deshalb von einem ‚neuen Bild der Welt' zu sprechen ist irreführend. Denn das Wesentliche, was sich auf dem Plan des Bildes ereignet, ist immer bestimmt durch die ontologische Aufspaltung zwischen dem ‚Bild der Kunst' und der ‚visuellen Präsenz vom etwas'. Die heute stetig wachsende Begeisterung an ‚bildgebenden Verfahren' in den Wissenschaften, aber auch eine ungebrochene medientheoretische Euphorie bezüglich einer massenmedialen Überflüssigkeit des Bildes in Gestalt von ‚Bilderfluten'[78] nimmt diesen Unterschied nicht einmal zur Kenntnis. Bild wird in solchen Auffassungen identisch gesetzt mit visueller Präsenz schlechthin. Kunsttheoretisch geht es im ‚Bild' der Kunst aber immer um die Differenz von ‚visueller Präsenz' und Bild. Im gängigen Diskurs des Techno-Imaginären wird ‚Bild' meistens auf den Begriff oder Vorgang des Abbildens oder der Repräsentation reduziert und behauptet, die numerischen Bil-

[78] Vgl. z. B. Norbert Bolz, Das große stille Bild, München 1996.

der seien keine, da sie ja errechnet würden und in ontologischer Hinsicht nichts repräsentierten. Die digitale Bilderflut sei eigentlich eine neue Bilderlosigkeit. In solcher Medientheorie dominiert die Logistik des Binärcodes. Sie ist nicht einfach formales Verfahren gestaltindifferenter Markierung von Zeichenketten, sondern auch zu entziffern als Herrschaft über eine ‚wilde Anomalie des Visuellen', zu dessen Eigenheiten gehört, was durch die Computerisierung des ästhetischen Erlebens ausgeschlossen werden soll: grundlegende Differenz, Abweichung, Verschiebung, Irritation, Ungleichzeitigkeit, Undurchdringlichkeit, Hermetik.

Der Unterschied zwischen ‚Bild' und ‚visueller Präsenz von etwas' kann bezüglich der Körperlichkeit der Bilder so formuliert werden: Visuelle Präsenz behauptet, daß das Bild ein ganzer Körper ist, Kunst weiß, daß der ganze Körper zwar die Suggestion eines totalen Bildes ist, dieses aber nie einen ganzen Körper ergeben kann. Kunst als Bild inkorporiert die Unmöglichkeit, das Bild als ganzes zu repräsentieren. Digitale Bilder sind, strikte besehen, keine Bilder im Sinne der Kunst, das heißt einer dichten Koppelung von Aussagen an Imaginationen, sondern nur Bilder im Sinne visueller Präsenz. Das Wesen errechneter Bilder ist der Aisthesis natürlich nicht wirklich zugänglich. Sie hält sich an Oberflächen, an der Mechanik einer ihre Logik verbergenden Ästhetisierung fest. Sinnliche Wahrnehmung hat, wenn dieser Zusammenhang verstanden werden will, rekonstruktiver Erkenntnis zu weichen, die aber nicht mehr eine Operation des leibentbundenen Verstandes ist. Genau dies war der Grund, weshalb die Kunstexperimente seit Goya darauf setzten, Bildformen zu entwickeln, mit denen sich direkt in Erkenntnisformen eingreifen läßt, ohne dem Bann der Erscheinungen zu verfallen. Das Programm der Zerstörung figurativer Mimesis, von Illusion und naturalistischer Technik intendierte die Bildform als Zusammenhang von Erkenntnisformen/mentalen Operationen, kategorialer Synthesis und Imaginationen ‚hinter' den oder jenseits der Erscheinungen, damit aber auch unter der Oberfläche der Wahrnehmungen. An die Stelle der Mimesis tritt aber nicht der universalistische binäre Code oder die digitale Gleichformbarkeit von Zeichenketten, sondern eine neue strukturelle Methode, die eine visuelle Thematisierung der Welt über vorbestimmte Parameter als bewußte, selektive Um- und Hinlenkung abstrakt gewordener Bildargumentationen auf konkrete Aufgaben und Vorhaben ermöglicht.

In den Worten von Abraham A. Moles kann die Leistung einer solchen visuellen Thematisierung des Wirklichen so gekennzeichnet werden: „Grundlegend für die neue Entwicklung der Bilder ist die strukturale Idee der Quantifizierung der Bilder in ausgewählten Punkten, die von einem anfänglichen Realen (Ikone) aus gewonnen werden. Die einfachste und naheliegendste Möglichkeit wäre die, daß man alle existierenden Punkte der Wirklichkeit aufnimmt und vollständig wiedergibt. Aber das statistische Denken, das von der Stetigkeit des physischen Universums ausgeht, legt uns nahe, daß die Wiedergabe der Wirklichkeit sich auch mit einer Stichprobenauswahl begnügen könnte: mit der Aufnahme von weniger Elementen als dann wiedergegeben werden. Im end-

gültigen Bild wird die Wirklichkeit mittels einer begrenzten Zahl von Daten rekonstruiert, sofern man die fehlenden Elemente aufgrund der bereits bekannten interpolieren kann. Das ist die Idee der Stichprobenrekonstruktion einer Kurve oder einer Oberfläche: die Rekonstruktion ihrer Grundgesamtheit mittels einiger bekannter Teile. Diese Idee, die der Gipfel des strukturalen Denkens ist, wird die Entwicklung der Bilder im 21. Jahrhundert bestimmen. Es wird nicht mehr die ‚Lichtschrift' im Sinne der klassischen Fotografie geben. Sondern die systematische Zerlegung der Welt und die Rekonstruktion eines Punkt für Punkt stetigen Simulakrums, das nur mehr eine Stichprobenauswahl des zugrunde liegenden Wirklichen ist [...] Das klare Denken wird von der Schematisierung des Realen vorangetrieben, denn diese reduziert den überflüssigen Reichtum der ‚thematischen Welt' auf die begrenzte Informationsverarbeitungsfähigkeit. Die Schematisierung steigert die Lesbarkeit der Welt. [...] Der Schlüsselbegriff ‚Bild' hat zwei Aspekte. Zum einen sind die sichtbaren Bilder Rohstoff für die ‚wissenschaftliche Theorie', die die Erscheinungen erklären will, die unter dem Mikroskop oder in der Kamera gesehen werden. [...] Zum anderen sind die Bilder Ergebnis eines Verfahrens zur Steigerung der Lesbarkeit der Welt. Das impliziert eine Neudefinition des ‚Sichtbaren': es ist alles, was man von der Welt sehen könnte und was verborgen ist, was uns aber von einer geeigneten Technik enthüllt werden könnte. ‚Sichtbar' heißt hier soviel wie ‚objektivierbar', ‚aufdeckbar'. Die Techniken der Aufdeckung sind solche der ‚Entwicklung': analog zur Fotografie. Das ‚latente' Bild ist da. Die Operation unseres Geistes und unserer Techniken macht die unsichtbaren Größen sichtbar, indem sie die latenten Formen aufdeckt, die unseren beschränkten Sinnen nicht erscheinen."[79]

Das neue Bild der Welt ist repräsentiertes Wissen *und* inkorporierter Algorithmus. Als Repräsentation bleibt es dagegen eine illusionäre Kopie des schon Bekannten. Die Frage, was eigentlich repräsentiert werden soll, wenn es denn schon um ein Bild des Neuen geht, ist nämlich vorgängig zu klären und hat nichts mit Codes oder Digitalität zu tun. Sie schreibt sich den Codes ein, ist aber keineswegs durch diese determiniert. Gleichzeitig trifft diese Frage auf die Inkorporation einer Art von Bild, die Moles als thematische Schematisierung zur Gewinnung eines erhöhten Weltwissens im Abschied von den ikonischen Bildern bezeichnet. Das ‚neue Bild' ist schlicht eine errechnete Menge von binär organisierten Ziffernfolgen, bestehend aus ‚0' und ‚1'. Das prozessual errechnete Bild wird erst in einem zweiten Schritt in eine aisthetische Form gebracht. Als Bild hat es keine im theoretischen Sinne bedeutsam eingrenzbare ästhetische Dimension mehr, weil es eine permanent artikulierbare Selbstreflexivität nicht zuläßt. Eine Rückkoppelung der visuellen Präsenz an einen onto-

[79] Abraham A. Moles, Die thematische Visualisierung der Welt, in: Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft, Nr. 14 ‚Das Sichtbare', hrsg. von Frank Böckelmann u. a., München 1990, S. 111 ff.

logisch oder auch nur sektoriell differenzierten Status der Ziffern ist nicht mehr möglich. Eines der wenigen zeit-typischen Sinn-‚Bilder' in den visuellen Repräsentationen komplexer Systeme ist der ‚strange attractor'. Er rechnet zu den eindeutig als solche identifizierbaren Quasi-Allegorien neuer wissenschaftlicher Paradigmenbehauptung.

6.9.5 Authentizität, Autorschaft, offene Disposition und Übergang ins Medium

Das Authentische in der Kunst ist weder eine Materialeigenschaft, noch wird es durch die Verwendung bestimmter Medien festgelegt. Das Authentische ist ein Ort von Bedeutungen in einem vielschichtigen Bezugsfeld. Es wird geschaffen durch Absichten, Konzepte, künstlerische Intentionen, aber auch durch Institutionen, Erwartungen, geformte Haltungen. Das Authentische ist Teil einer ästhetischen Problembestimmung innerhalb spezifischer kultureller Regeln. Es ist nicht evident, sondern wird zugeschrieben in einem spezifischen Diskurs, der Erzählung der Kunstgeschichte. An deren Bevorzugung des Authentischen im Sinne eines Ursprungs ändert sich prinzipiell nichts. Die Wertigkeiten des Authentischen sind festgeschrieben. Erst die durch die digitalen Medien bedingte Problematisierung des Begriffs des Originalen und die Ununterscheidbarkeit von einmalig-echt und reproduktiv-kopiert erzwingt für die Zukunft der Kunstgeschichte paradigmatische Änderungen im Hinblick auf das Authentische. Digitale Medien haben, insofern sie wie alle nicht-ikonischen Zeichensysteme immer symbolisch sind, einen nicht-technisch definierten traditionellen Bezug. Jedoch ist erst die technologische Definition – auf elektronischer Basis – für das Problem der Authentizität entscheidend. Sie bedingt eine neuartige Kooperation, die den bisherigen Handlungsrahmen des Künstlerindividuums überschreitet.

Begriffsgeschichtlich meint ‚authentisch' ‚echt' *und* ‚verbürgt'. Man beachte den Unterschied: prädikatenlogisch ist ‚echt' höchstens zweistellig, ‚verbürgt' jedoch mindestens dreistellig – Bezeugung von Etwas durch jemanden für einen Dritten, einen zu Unterrichtenden. Verbürgung kann nie in Selbstüberredung aufgehen, auch wenn das eine auto-suggestive Authentizität im Hinblick auf selbstbezogene Echtheitsevidenz durchaus stimulieren kann. Authentisch als unbedingt ‚echt' ist nur das Individuum für sich selbst, damit zunächst jedes für sich. Der so privilegierte Selbstbezug, das Selbstbewußtsein, das aus keinen Gegenständen der Welt oder Ausdrücken der Sprache abgeleitet werden kann, sind gültige Instanzen des philosophischen Solipsismus, die von der Isolierung und Vereinzelung des Lebens im ‚Ich', also von einem besonderen theoretischen Dispositiv abhängen. Das Beispiel stilisierter Evidenzerlebnisse belegt deutlich die religiösen Konturen, die aller ‚authentischen Kunst' strukturell eignen. Die kulturelle oder konzeptuelle Wertschätzung von Authentizität aber ist immer eine Stellvertretung und Interpretation. Die Bedeutung von Selbst-

bezügen und Evidenzbehauptungen eines Anderen für mich sind abhängig vom Mittler, vom Mediatoren, vom Zeugen.

Auf der Ebene des Imaginären ist die Erzählung, der Diskurs von Anderem, durch/als Bilder konkretisiert, die Erzählung der Kunst, welche Erzählung als Kunstgeschichte einen ganz spezifischen Gegenstand erzeugt hat – weshalb Kreativität, kulturelle Ausdrucksvermögen oder zivilisatorische Kraft mit Kunst nicht notwendig verbunden sein müssen. Gegen den Solipsismus kann als das mindeste eingewendet werden, daß Selbstbezug die Erkenntnis der Gesellschaft weder beinhaltet noch fördert. Die Bürgschaft für das Verbürgte als das Authentische muß zuverlässig sein, glaubwürdig, Einsicht in den Bezug zum Originären gewährleisten, Zuschreibungen sichern. Die endgültigen Kriterien werden wohl immer im Kreis der Experten ausgehandelt. Ganz analog zur Begriffsbestimmung im Bereich der Musik: ‚Authentischer Schluß' meint die harmonische endgültige Schlußbildung. ‚Original' ist ein rein zeitlicher Begriff, ‚Authentizität' ein Modalitätsbegriff, eine Weise des Gegebenseins.

Die authentische Auslegung ist eine vom Verfasser/Urheber selbst getroffene Erklärung. Gerade die Erzählung der Kunstgeschichte ist dem Individuum als Instanz der Absicht, des Apriori jeder Intentionalität verpflichtet. Sie läßt ihren Gegenstand – die Genesis der neuzeitlichen Kunst – aus dem Dispositiv des Individuums hervorgehen. Daran wird eine Doppelung sichtbar: Diskurs der Geschichte als Setzung des Ich. Meta-Diskurs der Kunsthistorie als Genesis der Genesis dieses Ichs, das, mit der Kraft der Abstraktionen ausgestattet, in die Sphäre einer ästhetisch verstandenen Geschichte verlegt wird. Die mythisch überhöhte Schöpfungskraft des Genialischen fällt zwar erst in die Epoche der Romantik. Aber schon weit früher beginnt die Selbstmarkierung des Individuellen. Obwohl schon im Italien des 11. Jahrhunderts zahlreiche Signaturen von Werken belegbar sind[80], beginnt die Geschichte der quasi-urkundlichen Selbstauszeichnung der ästhetischen Schöpfer verhalten und verläuft, wenn auch stetig, so doch in Sprüngen. Vor der Erreichung einer auto-deklarativen Epoche des welthistorischen Individuums hatten ästhetische Selbstauszeichnungen schöpferischer Individualität keine wirkliche Bedeutung, es fehlte ihnen das sie ermächtigende Dispositiv. Parallel zu den wesentlichen Etappen in der Entwicklung des Kunstsystems – Zunft/Berufskliental, Hof/Patronage/Macht, gemeine Urteilskraft/bürgerlicher Geschmack, Handel/Auktion, Markt/Feuilleton/transformierte Massenkommunikationsmedien – wächst die Magie des durch die Signatur beglaubigten Originären und Originalen. Anders gesagt: parallel zu dem das System anheizenden Verdacht, die unbändigbare

[80] Vgl. Peter Cornelius Claussen, Künstlerinschriften, in: Ornamenta Ecclesiae Bd. I, 1985, S. 263–276; weiter: ders., Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst, in: Matthias Winner (Hrsg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, Weinheim 1992, S. 19–54; zum weiteren Kontext vgl. auch: Johann Konrad Eberlein, Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei, Frankfurt a. M. 1995.

Schwemme der Bilder erzwinge die Ununterscheidbarkeit des Echten vom Falschen, bewahrt wohl nur eine Signatur – welcher Art auch immer – die Kraft, urkundliche Bezeugung zu verbürgen. Der artistische Diskurs wird von Narration und Echtheitskontrolle dominiert. In ihnen wird die Einordnung der Signatur in die Geschichte realer schöpferischer Individuen beglaubigt. Die gesteigerte Bedeutung individueller Geschicklichkeit, die Anhäufung von spezialisierten Berufskenntnissen und die bis zu eigentlicher Rollenanerkennung fortgeführte offizielle Wertschätzung der Künstler – Leistungen von Individuen für Gruppen verwertbar machend –, setzen zahlreiche Faktoren voraus. Diese bilden ein kompliziertes Geflecht. Bezeichnend ist aber, daß sowohl im Falle der für die neuzeitliche Malerei so bedeutsamen Umpolung vom Materialwert der Pigmente auf die Eigenhändigkeit der Ausführung wie auch für die Handhabung des überregionalen Anspruchsniveaus im Sakralbau des Hochmittelalters wesentliche Instanzen der Wissensbegründung und der Prestigesicherung nicht ästhetische, sondern juristische Kriterien, codifiziert in Verträgen, waren.[81]

Diese Ausführungen bezeichnen – analog zur Einzeichnung des ‚Ich' in das Dispositiv des Techno-Imaginären, wie es für die Arbeiten von KR+cF typisch ist, keine singuläre Denkfigur, sondern einen Medialisierungsprozeß. Autorschaft bleibt individuell, unverzichtbar, evident und unersetzbar, aber die Figur des Autors wird selber zum formalisierbaren und inszenierbaren Stoff einer ‚Kunst durch Medien'. Dafür bleibt begründend und provokativ, was Roland Barthes als Verschiebung des Autors auf das Medium der Sprache gekennzeichnet hat: den Übergang des Autors auf die Sprache, die sich einer Medialisierung versichert, die im offenen Werk als Bewegung der Polysemie (s. dazu weiter unten) und der Metapher zur Erscheinung kommt. Roland Barthes entwirft eine radikale Auffassung vom Apriori des Werks, des Mediums, von Sprache, Schrift und Zeichen: „L'Auteur une fois éloigné, la prétention de déchiffrer un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'àrrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture."[82]

Das offene Werk weist also den letzten ‚signifié' zurück. ‚Lesen' hat ohne telos oder Fluchtpunkt stattzufinden. Man kann für den Grad der Offenheit, das Werk und die Geltung des Autors eine Art Energieformel entwerfen. Die Energieformel für das geschlossene Kunstwerk mit einem starken Autor lautet: je emphatischer der Autor, um so stabiler der Text.

[81] Vgl. Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1977.

[82] Roland Barthes, La Mort de l'Auteur (1968), in: ders., Œuvres Complètes, t. 2, Paris 1994, S. 494. ‚cran d'àrrêt' heißt auf deutsch: ‚Sperrklinke', ‚Rasterung', metaphorisch aber auch ‚Ruhe'.

Die Energieformel für das offene Kunstwerk mit einem schwachen Autor stellt fest: Je unsichtbarer der Autor, um so offener der Text.[83] Nicht der Autor, sondern das Gewebe der Zeichen, die Verknüpfungen und das Fließen, bilden die entscheidende Instanz. ‚Écriture' und ‚inscription' treten an die Stelle der Schrift als des bisherigen Mediums des Mediums, nämlich die Sprache: Es dominiert nun eine Permanenz des (Ein-)Schreibens. Schrift/Bild meinen jedenfalls nicht mehr die nachträgliche Notation eines vorgängigen Sprechens oder Lebens, sondern den erschöpfenden Akt der Akte des Schreibens selbst, ein Geflecht von Handlungen. Es gibt keine Instanz außerhalb des Textes, des Bildes mehr, sofern diese als Bewegungen verstanden werden, als ein dynamisches Unterwegs-Sein.

6.9.6 Zeit, Museum, Aspektualität – nochmals zu Authentizität, Ort, Stoff und Notationsapparaten des Kunstwerks

Museen sind virtuell Form und aktual Phantasie. Inszenierungen geben Sammlungen eine bestimmte Gestalt. Die Virtualität des Archivs wird real durch die Selektion und Anordnung in Form einer Ausstellung. In ihr transformiert das Potentielle sich in das Aktuelle. Die isolierte Monumentalität diskreter Einzelteile wird einer Dokumentation, einer Erzählung eingegliedert. Diese Erzählung hat die Form der Historisierung. Museale Situationen sind deshalb Verewigung und Verflüchtigung zugleich. Sie leben von deren wechselseitiger Durchdringung. Historisch bildet ‚Kunst' durch Ausgrenzung aus der Signifikantenkette ‚Natur, Mechanik, Antike und Skulptur/Bildwerk' eine alles übergreifende Sinnklammer.[84] Das bildlich Imaginäre soll zum gesellschaftlich Symbolischen werden, um den wirklichkeitsmodellierenden Mächten von Industrie und Wissenschaft Platz zu schaffen. Seine allegoretische Kraft wird genau in dem Ausmaß strapaziert, wie die wesentliche Funktion der Kunst in ihrer sozialen Funktions- und Wirkungslosigkeit gesehen wird. Auf dem Gipfel ihrer Ohnmacht wird ihr die höchste Aufgabe überschrieben. Sie selber existiert nur, weil sie an dieser Aufgabe gemessen wird – symmetrische Münchhausiade, welche den genuinen Erkenntnisanspruch der modernen Kunst durch ihre Selbstreferentialität und diese durch das vollkommene Freiwerden aller nur erdenklichen Materialien für beliebige künstlerische Formen begründet. Und umgekehrt.

Die Leistungsfähigkeit der Bildmuseen beweist sich durch die nahezu unerschütterliche Fähigkeit zur Paradoxie-Verarbeitung. So sammeln diese – und

---

[83] Vgl. Aleida Assmann, Schrift und Autorschaft im Spiegel der Mediengeschichte, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien/New York, 1996, S. 13–24.

[84] Vgl. Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.

zwar alle gleichförmig im Namen des Außergewöhnlichen – die Singularien der Genies, indem es Regeln für die Vergleichbarkeit des genialisch Zerrütteten, Regellosen und Deregulierten entwirft – und dies ganz zum Unterschied von den klassischen Akademien in der gesteigerten Erwartung der Erwartungsverletzung, das heißt unter Vorzeichen stabilisierbarer Nonkonformität, der Permanenz innerhalb der Konstanz stetigen Wechsels. Der Konflikt zwischen Perennierung/Verewigung und Temporalisierung/Verflüchtigung ist identisch mit dem Konflikt der durch Ausklammerung aus dem sozialen Handlungsraum erzeugten ästhetischen Vollendung der Geschichte und der im Namen des Genialischen geforderten individuellen Deregulierung. Ein Konflikt, der auch als Paradoxie von Konstanz und Diskontinuität, Geschlossenheit und Offenheit, Dauer und Flüchtigkeit, Wiederholung und Einmaligkeit, immer aber: als Paradox, beschrieben werden kann.

Zeittheoretisch ist diese paradoxale Musealisierung aus einem kohärenten Modell von Kunst und Kunstgeschichte abzuleiten. Die große Erzählung Kunsthistorie legt nahe, Perennierung als Selbstwert zu behandeln. Dennoch bedingt auch und gerade die Verewigung zwei verschiedene Zeitmodi zugleich: die kreisförmige Wiederkehr (Perfektion der Stile, Variation der Meisterlichkeiten) und die irreversible Erneuerung (Innovation, Avantgarde, Restrukturierung des Museums durch dessen Problematisierung). Verkehrszeit (Regularitäten, Rhythmus, Wiederkehr des Gleichen) versus Geschichtszeit (Diskontinuität, Bruch, Bildung neuer Systeme, Umschlag in andere Attraktor-Felder) bildet die zweigestaltige Antriebskonfiguration aller Kunst der Neuzeit. Die Kunst der Moderne setzt eher auf Geschichtszeit, weshalb sie, wenigstens vom Prinzip her, in Kollision mit der entscheidenden Konstruktion des Kunstgeschichte-Diskurses gerät. Aus ihr rettet sie sich mit philosophischen und metaphysischen Referenzen – ‚der neue Mensch', das ‚befreite Leben', Technikutopien etc. –, das heißt mit metatheoretischen Behauptungen des posttraditionalen, den Referenzen des gesprengten und aufgelösten Bildes. Das gilt für die aus der Technikgeschichte der Moderne heraus entstandenen Temporalisierungsmedien und -apparate – wie z. B. Television, Video – verschärft.

Gegen den übermächtigen Druck der Massenkommunikation, einer technisierten Lebens- und hochgradig ritualisierten Arbeitswelt rekurriert das spezifisch Künstlerische, im eher hektischen denn beruhigten Rückzug aus dem ästhetischen Zwang zur Intervention in die Macht, auf die unbedingte Moral des Künstlersubjekts. Parallel dazu entwickelt sich – unerbittliche Fortsetzung der Paradoxien – eine neue Hektik in der Suche nach unabdingbarer Innovation: hysterisch vorgedachte Sensibilität wird zum selbstinduzierten Antrieb künstlerischer Formfindung.

Gerade deshalb ist, wie oben unter 6.9.5 ausgeführt, Authentizität keine Eigenschaft von Materialien und keine isolierte, unsichtbare Instanz des künstlerischen Willens. Authentizität muß und kann in Aspektualitäten von Zeichen gelesen werden, in denen bestimmte Attribute von Gegenständen zum Ausdruck gelangen. Es sind nicht die Bilder als ganze, die Authentizität beglaubi-

gen, sondern spezialisierte Zonen in ihnen – Typisierungen, Handschriften, Stile, Signifikanzen etc. –, die semiotisch als Notationssysteme gelesen und operational in Diagrammen erfaßt werden. Die attributive Struktur des ‚Echten' – das nicht als Gut vorliegt, sondern aus einem Prozeß der Verweisung der Attribute auf Aspekte und umgekehrt hervorgeht – deutet darauf hin, daß Authentizität nicht das Evidente, sondern das durch einen Diskurs Gestützte, eine an Werke und Autoren verliehene Autorität ist. Genereller, hinter den wechselnden Ausdrucksdominanzen: Authentizität ist ein Faktor der Selbstinterpretation des Kulturwandels im Hinblick auf Bedeutungshierarchien und zentralisierende Medien – Aufgabenstellungen, aber auch Technologien, Archivierungsprinzipien, Bildgewinnungsverfahren. An diesen Dominanzhierarchien, nicht am Material selber, bemißt sich wohl auch so etwas wie ‚Konservierungswürdigkeit' – ob im Einklang mit oder gegen den nicht eindeutig festgelegten Willen des zeitgenössischen Künstlers. Der Verewigungshang ergibt sich wohl daraus, daß wir immer noch in einer bedeutungsorientierten, ja eigentlich sinn-gierigen Kultur leben, einer Kultur des metaphysischen Referenten, dessen Imaginäres lange durch die Kunstgeschichte bestimmt worden ist. Deren Verweis auf die Überlegenheit der Darstellung im Unterschied zu aller technischen Verarbeitung von Kommunikation durch kunst-immune Information belegt weniger die Natur des Authentischen als vielmehr eine höchst arbiträre moralische Zurückweisung des vermeintlich Unwerten, des Abgeleiteten und Sekundären. Entsprechend werden noch immer technisch-apparative Produktionsformen und -medien von Kunst tendenziell als plebejisch stigmatisiert und wegen ihrer flüchtigen Genußfixierung für ewigkeitsunfähig gehalten und als ‚illegitim' denunziert.

Angesichts der Vielfalt des Werkmaterials und der Unterschiedlichkeit der Kunstkonzepte, die sich nicht mehr unter einen Begriff ‚Kunst' fassen lassen, ist eine Theorie der authentischen Werte, die sich auf die Probleme der semiotischen Notation wie der materiellen Konfiguration beziehen, schwierig. Sie müßte gegenüber der Verschiedenheit des Materials ausreichend elastisch, gegenüber der Kohärenz der Notation stringent genug, also offen und geschlossen zugleich sein. Es kann sich dabei erweisen, daß sich der historische Wandel gegenüber den eine Konstanz von ‚Kunst' hinter der Verschiedenheit der Werke formenden Kräften als tendenziell unwichtig herausstellt. Die Unterschiedlichkeiten der Gattungen, Materialien, Formen lassen sich beispielsweise auf der Kontrastfolie des Kunstmuseums als des Ortes einer Verbindung von vereinzeltem Werk und dem großen Notationssystem einer normativ ausgerichteten Kunstgeschichte sowohl in ihren, den je besonderen Umgang mit dem Einzelnen bestimmenden Eigenheiten, wie auch als Aspektualisierungen derselben Gegenstandsbestimmungen, mithin als Modifikationen interpretieren, die stets auf die Einheit, hier des Museums, verweisen. Nicht die Verwendung von Materialien oder Medien, nicht einmal die Nutzung spezifischer Zeitstrukturen vermag ‚Kunst' in dem hier skizzierten Sinne zu definieren. Denn die Zeitlichkeit des Werkes verweist auf unterschiedliche Weise und unabhängig von der

Inkorporation dieser Zeit in Form und Material auf die paradoxale Zeitstruktur des Museums als desjenigen Gefäßes, das Flüchtigkeit und Ewigkeit im Zeichen einer künftigen Re-Inszenierbarkeit der Werke zu verbinden verspricht. Das Perennierungsversprechen des Museums existiert nur, insoweit radikale Kunstkonzepte seine Gültigkeit bezweifeln. Normative Überlegenheit der funktionierenden großen Erzählung ‚Kunstgeschichte' gibt es nur, insofern sich deren Regeln durch Krisen stärken lassen. Gäbe es die aktuelle Verkürzung der Halbwertszeit im Feld der Kunst nicht, nicht das Insistieren auf Verfall und Verschwinden, gäbe es nicht in den letzten dreißig Jahren – am radikalsten zu Beginn der sechziger Jahre in Gestalt der sich selber vernichtenden Maschinen Jean Tinguelys – zahlreiche Werke, zu deren Konzept und Verwirklichung als Werk die Endlichkeit, die Vergänglichkeit, der Verzicht auf Dauer gehören, so behaupteten der formende Diskurs und das Institut der Bildarchive ihre Perennisierungsversprechen in keiner Weise. Zahlreiche mehr oder weniger de-materialisierte Kunstformen sind beispielsweise in Gestalt von Requisiten, Photo-Dokumenten oder gar nur von Beschreibungen in die große Erzählung der Kunstgeschichte eingegangen. Die Werkgestalt, deren Materialität sich selbst im physischen Tod der Stoffe zu behaupten, deren Präsenz sich noch im Verschwinden zu bewähren hat, läßt die Idee der Kunst paradox gerade darin triumphieren, daß sie keinerlei materieller Evidenz und Existenz mehr bedarf.

Das Kunstmuseum ist im Maße der Temporalisierung und Selbstbeschleunigung der Kunst des Verschwindens, von Absenz und Zerfall, ein Archiv der Virtualitäten und Ideen geworden – und damit auch fähig, durch erweiterte technische Medien bearbeitet zu werden. Seine, wenn man so will: bürokratische Existenz garantiert die Verewigung der Ideen weit über das traditionale Maß der gesammelten Objektschätze hinaus. Kurzum: die Perennitätsidee des Museums hat sich nicht nur als äußerst lebendig, sondern als in Paradoxien sich regenerierend und flexibel erwiesen. Es bedarf der Grenzüberschreitung genauso, wie die Kunst der Vehemenz des Bildersturms und der Setzungen von ‚Anti–Kunst' bedarf, um die spezifische Koppelung von Elementen, Formen und Kontexten weiterhin zu ermöglichen, welche die Kunst insgesamt zu einem Diskurs des Ambivalenten hat werden lassen, weil andernfalls die Pluralität des Divergenten nicht mehr unter einen einzigen, abstrakten, umfassenden und nivellierenden Begriff ‚Kunst' gefaßt werden kann. Der Begriff ‚Kunst' darf gar nicht trennscharf, er muß nur begrenzbar sein. Und das ist er gerade wegen Werken, in denen die Ansprüche an und von ‚Kunst' neu ausgehandelt werden.

Die Grundstruktur der großen Erzählung ‚Kunstgeschichte' ist nicht nur bildtheoretischer Herkunft, sondern vor allem geschichtsphilosophisch fixiert.[85] Darin ist als wesentlicher Ziel- und Idealkonflikt die Divergenz zwischen äs-

[85] Vgl. Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950, München 2001.

thetischer Vollendung der Geschichte im Museum und je temporalisierter, beschleunigter, fragmentierter und vereinzelter Einwirkung künstlerischer Strategien und Konzepte auf Historie und Sozietät eingebaut. Diese Divergenz realisiert erst das reiche Feld der Kunst und ihrer Geschichte. Ohne die Biporalität von Erhalten und Verschwinden, Archiv und Inszenierung, Latenz und Evidenz, Perennierung und Verflüchtigung gäbe es nicht die Kraft der Bildersammlung, welche den Fortgang der Geschichte repräsentiert, und der Inszenierungen, welche die Anpassungsmöglichkeiten der Regeln von Kunsterzeugung und -vermittlung inkorporieren. Aus dieser polaren Struktur bezieht die Narration ‚Kunstgeschichte' die Energie zu einer Selbst-Dynamisierung, die sie zwar immer wieder dazu verführt, den Bildern eine nicht wirklich belegbare Dimension von Sinn, Schönheit, Gefallen, ästhetischer Überzeugungskraft, lebensweltlicher Bildbarkeit der Person etc. zu unterlegen, die sie auf der anderen Seite aber auch zur ständigen Vergegenwärtigung der Tatsache zwingt, daß die für die Entwicklung der Kunst relevanten Antriebe niemals intrinsisch sind, sondern immer von außen kommen, durch singuläre Interventionen provoziert sind. Man mag sich im Sinne der hier vorgeschlagenen Konzentration auf die Aspektualitäten, in denen Attribute von Gegenständen mit Zeichen für Ausdruck, Werte etc. verbunden werden, verdeutlichen, wie verschieden Erwartungen an und Konzepte von Kunst sind. Die ästhetische Utopie der Neuzeit hat mindestens zwei Fluchtorte: die Aufhebung von Kunst im Leben und das Verschwinden der Avantgarde auf der einen Seite, die Heroisierung des Ingenieurs, die Konstruktion von Junggesellen- und Welterzeugungsmaschinen, der großen Technikträume, der ‚invenzioni' seit der Renaissance auf der anderen Seite.[86] Je nach Neigung werden diese Erwartungen mit konstruktivistischen Strategien für einen Umbau der Dominanzmedien der modernen Technikgesellschaft oder mit Visionen von der Kunst als Medium der sozialen Revolution, einer anonymen Kollektivität und dergleichen mehr ergänzt.

Was konstant bleibt, ist immer nur die Schnittstelle der Verknüpfung solcher Erwartungen – eben ‚Kunst'. Je offener die Wahl der Werkstoffe für Kunstwerke, um so individualistischer und immaterieller – auf explikative, zusätzliche Notationen angewiesen – wird die Behauptung der Kunstfähigkeit von als Kunst produzierten Materialien sein. Die Konzeptkunst entzieht sich dem Werkbeweis beispielsweise grundsätzlich und vollständig durch die Behauptung, Kunst sei nicht an die Existenz des Kunstwerks gebunden, sondern nur an die Möglichkeit der Erweiterung und Fortführung von ‚Kunst', das heißt die Fortsetzung der Narrationen zu und durch Kunst. Das Werk ist dann einzig im Modus der Absenz anwesend, wie Piero Manzonis Erdskulptur oder Yves Kleins Ausstellung leerer Räume zeigen. Die besonderen technischen

[86] Zum Topos der Junggesellenmaschinen vgl. Hans Ulrich Reck/Harald Szeemann (Hrsg.), Junggesellenmaschinen. Erweiterte Neu-Ausgabe, Wien/New York, 1999.

Aspekte der Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte lassen sich ziemlich einfach verallgemeinern. Zunächst bestätigen sie, daß, was als Kunst gelten kann, nicht von der Typologie oder Materialität des Zeichenträgers abhängt. Das gilt nicht nur für die digital erweiterten Medialitäten, sondern auch für das heute noch Unvorstellbare. Ästhetische Wertigkeiten lassen sich nur durch Vergleich innerhalb eines Formzusammenhangs und der Spezifität eines bestimmten Arrangements, Darstellungstyps oder der Muster formaler Inszenierung entwikkeln. Generell wird aber in dem Ausmaß, in dem Hardware – vom TV-Monitor bis zur Computersteuerung – und Multi-Medialität, Sequenzialität und Installationen die Erscheinung des Kunstwerks bestimmen, auch für die Kunst davon auszugehen sein, daß der Künstler nicht mehr der isolierte authentische Erfinder, sondern der Mit-Nutzer ist. Der Künstler wird innerhalb seiner eigenen Arbeit auf ganz normale Weise vergesellschaftet. Dabei erweitert sich auch das traditionelle Atelier des Künstlers auf einer komplexeren Realisierungsbasis, deren Kooperationsstrukturen zunehmend denjenigen beim Zustandekommen eines Films entsprechen. Der Abspann im Film ist, neben – partiell – dem Impressum der Ausstellungskataloge, das einzige Beispiel, in dem – vermutlich oder anscheinend – alle Mitarbeitenden namentlich aufgeführt werden. Die technische Nutzung und die Komplexität der Produktionsmittel erzwingt bei ‚neuen Technologien' immer eine intensivierte Kooperation – abgesehen davon, daß die Werkkenntnisse ohnehin aus dem Herstellungsprozeß ausgegliedert werden können: Jeff Koons, ein Beispiel unter vielen, läßt viele seiner Arbeiten herstellen, ohne noch selber Hand anzulegen.

Nicht nur die Überwindung der Eigenhändigkeit oder die Vervielfachung der Medien, vor allem die Hybridisierung des Kunstwerks, wirft neue Probleme auf. Als Skulptur ist z. B. das Medium Video traditional – mit dem einzigen Unterschied, daß TV-Monitore ein anderes Material sind als Marmor. Sobald aber der Bildschirm als Zeichenträger für die elektronische Präsentation von Bildern benutzt wird, erweitert sich die mediale Situation, und es entsteht ein paradigmatisch neues Interface für Kooperationen. Video als Programmstrategie fällt nicht in die Domäne der Kunst, sondern der massenkulturellen Logistiken – das haben Pioniere wie Nam June Paik präzise und melancholisch zugleich – wenigstens über eine gewisse Zeit hinweg – gesehen. Allerdings hat diese Einsicht sie nicht gehindert, in einem eher aufdringlich konventionellen Sinne weiterhin Kunstwerke herzustellen, welche a priori die Massenkommunikation nicht zu verändern vermögen, dies auch gar nicht mehr beabsichtigen. Wesentlich komplizierter wird das Problem der Kooperation gegenüber ganz neuen Interfaces und ihrer künstlerischen Nutzung wie Computernetzen, www und dergleichen. Hier entspricht wohl das Anforderungsprofil der Sicherung der Lebensdauer eines Kunstwerkes, das entweder diese Dauer beansprucht oder seine paradigmatische Wichtigkeit für Gegenwartskunst erwiesen hat, exakt den Kooperationszwängen bei der Entwicklung des Werkes, an dem die Künstler neben Technologen und Informatikern zahlreiche andere Wissenschaftler miteinbeziehen.

Die theoretischen wie praktischen Probleme, die aus multimedialen, intermedialen, installativen Arbeiten für die Diskussion um den Status der Authentizität entspringen, sind zahlreich. Sie beziehen sich auf verschiedene Ebenen in der Organisation von Raum und Zeit – man denke an die Unterschiedlichkeit von Werkprozeß, Technologieverwendung, Inszenierung, Kontextualität und Aussage von Arbeiten beispielsweise von Bruce Nauman, Bill Viola und Gary Hill. Theatralisierung der Rezeption, Sequenzialisierung von Bildern im Raum, Zerstreuung und Vervielfachung der Blickpunkte – konträr zur Barockskulptur beispielsweise von Bernini – provozieren die Frage, ob man eine solche Installation noch als Skulptur – Assemblage, Collage, Plastik etc. – kennzeichnen kann, wobei einige ihrer Elemente traditionell, andere durch neuere Medien wie elektromagnetische Aufzeichnungsprozeduren und die entsprechenden Trägermaterien bestimmt sind.

Zumindest sollte man so lange wie möglich der Idee folgen, daß neue Materialien als Aspekte des Modelles ‚Skulptur' auf der Basis der Assemblagen interpretiert werden können. Die Assemblage enthält alle theoretisch relevanten Probleme von Multi-Medialität mit einer Ausnahme: dem Zeit- oder Bewegtbild, der Bildsequenz, die nicht mehr im hauptsächlichen, wenn auch keineswegs ausschließlichen Paradigma traditionaler Kunstgeschichte, der Topographie von Fläche und Raum aufgehen kann.[87] Solche Abstrahierung vom je konkreten Material erlaubt, Werke als Beschreibung einer Idee zu sehen. Einige Fragen lassen sich hier anschließen: Kann nicht, was als Idee beschrieben werden kann, insgesamt als in Tradition aufgehoben und darum überlieferbar gelten? Heißt konservieren primär aufheben oder (schon) überliefern? Ist nicht jede Überlieferung an ein Notationssystem zur Erzeugung einer systematischen und technisch-reproduktiven Manipulierbarkeit der für die Überlieferung ausgewählten und indizierten Objekte gebunden? Sie entspränge – was

[87] Vgl. Jacques Aumont, L'Image, Paris 1990; Dirk Baecker, The Reality of Motion Pictures, in: MLN, 111 (1996), Baltimore: The Johns Hopkins University Press, S. 560–577; Jean-Louis Baudry, L'effet cinéma, Paris 1978; Jörg Jochen Berns, Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit, Marburg 2000; Theresia Birkenhauer u. a. (Hrsg.), Zeitlichkeiten – zur Realität der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur, Berlin 1998; Régis Debray, Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident, Paris 1992; Guy Gauthier, Vingt Leçons sur l'Image et le Sens, Paris 1982; Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt a. M. 1989; Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a. M. 1991; Miklós Gimes u. a. (Hrsg.), Film und die Künste – Nachbarschaften, Grenzgänger, Überschreitungen, CINEMA 35, Basel/Frankfurt a. M. 1989; Anne Hollander, Moving Pictures, Cambridge/London 1991; Gregor Stemmrich (Hrsg.), Kunst/Kino, Köln 2001; Marc Vernet, Figures de l'absence. De l'invisble au cinéma, Paris 1988; Hans Holländer u. a. (Hrsg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt, 1984; außerdem: Hans Ulrich Reck, Film, Kunst, Kino – Die ‚Kunst des Films' aus der Sicht und als Chance der Kunstgeschichte, in: Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalski (Hrsg.), Bild und Film, München 2003.

übrigens auch für die Codes der Wort-Sprachen gilt – nicht den ausgewählten Objekten, sondern ihrer Auszeichnung durch höherstufige Zeichensysteme und Metasprachen (Sprache für Objekt-Sprachen).

Insofern über das Werk die Intention entscheidet, gründet alle Kunst im Konzept von ‚Kunst'. Aber Intentionalität ist – wie Baxandall gezeigt hat[88] – nicht angesiedelt am Ort des einsamen und isolierten Subjektes, sondern eine kulturelle Problembeschreibung, welche individuelle Impulse mit Formbewußtsein, technologischer Methodologie und Wahrnehmung mentaler Dispositive zur Regulierung des Imaginären verbindet. Authentizität mag zwar beispielsweise ein individueller Traum sein, hat aber ihre ‚harte' Wirklichkeit in der intentionalen Bezogenheit von Werkausdruck, Formbestand und Regelwerk. Deshalb ist beispielsweise der Restaurator von Gegenwartskunst als eine der wesentlichen Instanzen von Bewahrung und Zeitregulierung Teil dieser aktiven Probleminterpretation. In ihr sind die Bestimmungen zur Sicherung der Werke zu verhandeln, die auf der Oberfläche mit dem Willen des Künstlers in Konflikt geraten mag. Bloß: Hätte Franz Kafka nicht ganz genau gewußt, daß Max Brod seine Schriften in gar keinem Falle vernichten werden wird, er hätte sie ihm nicht mit dem Befehl übergeben, sie nach seinem Tode zu verbrennen – im übrigen hätte er das selber problemlos erledigen können, wenn er es denn wirklich gewollt hätte. Wortlaut des Gesagten wie Wahrheit des Nichtgesagten tun gegenüber dieser unverbrüchlichen, wenn auch heimlichen Kooperation nichts zur Sache. Als einfache Faustregel kann deshalb, mit Wohlbedenken ausgeweitet, gelten: Die Kunst ist keine Erfindung der Künstler. Dazu sind die systemischen Beziehungen zu komplex, die zu deren Zustandekommen führen. Daß wir in einer Kultur leben, die nahezu alles dem Typus der künstlerischen Willensbekundung zu unterwerfen bereit ist, ist vielleicht bedauerlich, aber letztlich nur eine Kompensation der Tatsache, daß zunehmend weniger Individuen zunehmend kleiner werdende Spielräume für Entscheidungen offenstehen. Deshalb das entscheidende Bestehen der ‚Kunst durch Medien' auf Handlung.

6.9.7 Kunst und Ästhetik – ein vorläufiges Fazit

Angesichts der weitläufigen Debatte der letzten Jahre um das Verhältnis von Aisthesis, Ästhetik und Kunst[89] sei hier nominal und für die Auszeichnung einer Hintergrundsfolie der Ausführungen zu KR+cF gesetzt, daß Ästhetik in spezifischer Weise als ein Vermögen reflexiver Differenz verstanden wird, das

[88] Michael Baxandall, Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990.

[89] Vgl. in unvermeidlich prekärer Auswahl: Wolfgang Welsch (Hrsg.), Die Aktualität des Ästhetischen, München 1993; Birgit Recki/Lambert Wiesing (Hrsg.), Bild und Reflexion, München 1997; Martin Heller/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), ‚Ästhetik' nach der Aktualität des Ästhetischen, Museum für Gestaltung Zürich 1997.

alle symbolischen Ausdrucksformen von den Religionen über die Künste zu den Wissenschaften als eine permanente dispositionale Relationierung von vorgreifenden internen Mechanismen auf konkretisierte Formalisierungen und Medialisierungen hin beschreibt.[90] Ästhetik ist also weder territorial gedacht – wie eine kürzlich versuchte Eingrenzung des Ästhetischen auf die Position des 18. Jahrhunderts noch einmal für ein reichlich unbeholfenes Interesse an einer geschützten, reinen und wahren Kunst versucht hat[91] – noch als eine kognitive Formung von Wahrnehmungen. Auch versteht sich hier Ästhetik nicht als Medium für die Beispielgebungen einer allgemeinen Urteilskraft oder als Sphäre ‚niedriger Erkenntnisvermögen'. Erst recht sei Ästhetik nicht als Anmutung oder Theorie sinnlicher Oberflächenreizungen angesprochen. ‚Ästhetik' betreibt vielmehr die Beschreibung der Installierung eines Dispositivs, das die Genesis vermittelnder Äußerung von Symbolisierungen[92] als eine Differenz zwischen den in Zeichenketten artikulierten konstruktiven Grundannahmen und einer expliziten Beschreibung ihrer meta-theoretischen Grundierung rekonstruiert – eine Grundierung, die natürlich in einem blinden Fleck besteht, eine Installierung, die ebenso natürlich Schnitte anbringt und deren Verläufe freilegt in stetigen Übergängen. Ästhetik ist ein Kreisen am und im blinden Fleck aller Symbolproduktionen und versucht die energetischen Voraussetzungen jeder zeichenprozessierenden Dynamik zu formalisieren, ohne Genealogie auf Herkünfte und Ursprünge zu reduzieren. Diese behandelt sie nicht als Ursache von Wirkungen, sondern als Differenzierung der Effekte, Geltung als Wirkung von Zeichenkonfigurationen. Ästhetik ist Mediosphäre einer Rekonstruktion der mentalen und symbolischen Parameter, die in und zu Begriffen gerinnen und aus diesen immer wieder einen Zugang zu ihrer Handlungsenergie erschließen – Anstöße und Antriebe im Wissen um die anthropologischen Dispositionen, durchgeführt als Organon der Selbstwahrnehmung und als Selbstkritik der Einbildungskraft, der kognitiven Repräsentation von Wahrnehmung, ihrer kategorialen Schematisierung und synthetischen Vorstellung. Ästhetik als Mediosphäre bewegt sich in variablen Spannungsweiten zwischen mathematisierender Abstraktion und magisch vitalisierender Imagination. Diese Pole schreiben sich all ihren Formulierungen ein. Ästhetik ist die insistierende Rekonstruktion der Differenz zwischen Hintergrundsannahme und These/Setzung, die, zu einem eigentlichen Modell ausgebaut, ihre Überzeugung in aller Regel durch eine strukturell bedingte und normativ bedingende Ausblendung der Hintergrundsannahme verstärkt, wenn sie nicht überhaupt aus deren Verstellung oder Verfemung erst ihre Kraft bezieht.

---

[90] Vgl. als einen Versuch, diesen so begründeten Begriff auf Theoriemodelle unterschiedlicher Herkunft anzuwenden und gegenüber markanten, öffentlichkeitswirksamen und philosophisch relevanten Positionen durchzuführen: Hans Ulrich Reck, Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991.

[91] Vgl. Karlheinz Bohrer, Die Grenze des Ästhetischen, Wien/München 1998.

[92] Wie in Ernst Cassirers ‚Philosophie der symbolischen Formen'.

Ästhetik – angewandt auf die Epoche des Techno-Imaginären und fokussiert auf die damit verbundene Etablierung einer neuen Dominanzhierarchie von Mentalitäten, Weltdeutungsmustern, Theoremen, Zeichensystemen und Medien – sei also hochstufig verstanden als Thematisierungsmedium für den durch zahlreiche externe Faktoren – in erster Linie Technologie- und Wissenschaftsentwicklung – bedingten Umbau gesamtkultureller Programmatiken. Ästhetik ist explizite Beschreibung von Kultur als Programmentwicklung und -durchsetzung. Ästhetik dient als Organon der Untersuchung von Dominanzhierarchien und Leitmedien im Hinblick auf spezifische Symbolisierungen. Sofern Symbolisierungen auf die Gewinnung neuer Erkenntnisse hinwirken, sie befördern oder gar insgesamt erzeugen, kann man von einer ‚poetischen Funktion' im strukturellen Sinne der Linguistik und Rhetorik reden. Für poetische Innovationen, die möglichst viele offene Signifikanten in nicht nach epistemischen Wichtigkeiten geordneten und qualifizierten Codes einführen, schlage ich auf Grund der vorgetragenen Abwägungen deshalb vor, den Begriff ‚Kunst' zu benutzen. Solche Verfahren können natürlich erst im nachhinein als ‚dichte Signifikation' formal beschrieben werden. Ihre Absichten sind gänzlich andere, variieren je nach den offen oder subkutan verspürbaren Chancen des Kunstsystems und realisieren sich in aller Regel nicht als formaler Code, sondern als multi-sensuelles und -mediales Kunstwerk. ‚Kunst durch Medien' ist heute eine Praktik, die bereits innerhalb der Problematik technisierter Erkenntnisse und wissenschaftlicher Praktiken sich abspielt, weil auch dort die Produktion neuer Signifkanten unvermeidlich, mindestens en vogue zu sein scheint. ‚Kunst' als hochstufige Unterklasse einer wie hier definierten ‚Ästhetik' und zugleich die radikalste experimentelle Anwendung von deren Differenz-Hartnäckigkeit kann als das privilegierte Medium einer Dynamisierung medialer Praktiken in Hinsicht auf neue Darstellungsformen und Versprachlichungen gelten – auch von Theorien und Imaginationen, auch in Gestalt von Bildern und Visionen. ‚Kunst durch Medien' erweist sich in dieser Meta-Konstruktion als theoretische Leistung der Kunst selbst und entspricht keineswegs nur oder gar primär der Theoretisierung der Kunstprozesse ‚von außen'.

Diese medientheoretische Leistung der Kunst äußert sich in einer experimentell wahrnehmbaren und jederzeit veränderlichen Installierung ihrer eigenen rhetorischen Medio-Sphäre. Diese existiert unabhängig von Epoche, Materialbeschaffenheit, Stil und Konzept. Sie ist eine generelle Qualität, nicht ein Dekorum oder abgegrenztes Resultat von Selektivitäten. ‚Kunst durch Medien' macht strukturell alle Kunst als solche mediosphärisch rhetorisierende Kunst lesbar. Das gilt natürlich nicht für deren genealogisch oder linear verstandene Geschichte. Diese Geschichte ist aber nicht nur – im Gegensatz zu den konkreten Studien konkreter Objektivationen – in sich uninteressant, sondern auch eine eigentliche Fiktion. Gerade Kunstgeschichte belegt – und könnte das mit erheblichem Gewinn für das Studium der Fiktionen und mentalen Artefakte wesentlich deutlicher bezeugen –, daß je präsentische Perspektiven den ‚objektiven Gehalt' des Historisierten und Darzustellenden nicht nur beeinflussen,

sondern nicht selten erst erzeugen. An ‚Kunst durch Medien' kann Kunstgeschichte verschärft die Notwendigkeit erkennen, ihr eigenes Dispositiv zu historisieren, um dispositionale Vorentscheidungen nicht hinter ihren nicht mehr nachvollziehbaren Historisierungen der Perspektive auf Geschichte verschwinden zu lassen.[93] Sie muß Beschreibung des Dispositivs ihrer selbst werden, eines Dispositivs, das sie für sich noch nicht bewußt ist, von dessen Produktivität im verborgenen und als Verborgenes sie aber immer schon lebt. Für die Epochenschwelle, als welche die Gegenwärtigkeit der ‚Kunst durch Medien' sich zu Recht empfinden darf, wird alle Kunst Artikulation solcher Geschichte. Aber das ist eine Perspektive ihrer Präsenz-Empfindung. Die Differenzierung des Geschichtlichen findet immer in solchem Umkreis des Gegenwärtigen statt. Dies aber nicht im normalen hermeneutischen Sinne, sondern als radikale Konstruktion einer Perspektive, durch die überhaupt erst diejenige Empirie entstehen kann, die als Gegenstand und Gegebenes dann historisierend oder kritisch interpretiert wird.

Aus solcher Sicht der Kunst kann Ästhetik niemals die Demonstration des Schönen oder die Exemplarik bereits wertphilosophisch hierarchisierter Kunst sein, aber auch nicht mehr eine unspezifische Artikulation der impliziten Differenz aller Kommunikationsvorgänge. Formal ist alle Kunst als ein System mit maximal vielen, in ein Perzept, eine Wahrnehmungsform eingefügten, eng verkoppelten poetischen Aussagen mit möglichst vielen nicht-determinierten Signifikanten zu beschreiben. ‚Kunst durch Medien' zeichnet sich demgegenüber und darin durch eine techno-imaginative Erzeugung der nicht-determinierten Signifikantenmodelle aus, durch eine Zuspitzung und Radikalisierung der poetischen Funktion, die nicht mehr als Ausweitung bekannter Signifikanten sich bewährt, sondern von deren Absenz ausgeht, um in einem artifiziellen Leerfeld entlang an den Markierungen abwesender Signifikanten die prozessierende Vorstellung selber Gestalt werden zu lassen – als Medium, Spur, Bewegung, Handlung. Kunst kann deshalb zum Leitmedium für die Erörterung auch derjenigen medialen Fragen werden, die gemeinhin und vorrangig mit einer normalen Betrachtung und Auswertung von Massenkommunikation, Technologieentwicklung und den Apparaten/Operationssystemen der Wissensverarbeitung und Signalübertragung in Verbindung gebracht werden. Das impliziert besondere Interessen. Es geht nicht um eine Verbesserung der Massenkommunikation durch Kunst. Auch ist dieses Verfahren keineswegs evident, sondern eben von Interessen abhängig. Ob aus denen etwas wird, hängt nicht von ihrer Rationalität oder Berechtigung ab, sondern von ihrer Vitalität. Ernst genug genommen, werden sie sich ihren Weg immer bahnen. Kunst ist in der hier angesprochenen Funktion, ‚Ästhetik' in allen medialen und rhetorischen Anwendungen am besten verdeutlichen zu können, nicht eine Domäne von

[93] Vgl. Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950, München 2001.

Werken oder Gebieten, partikulären Sprechakten oder Einstellungen. ‚Kunst' ist eine Frage der Perspektive, der Intentionalität und des Verfahrens, mit der diese Perspektive sich in einer Empirie zergliedert. Kunst ist nicht als autarke Sphäre von Darstellung gegen Kommunikation als vermittelndes Erzeugen von Information abzugrenzen.

6.9.8. Kunst durch Medien, Inszenierung des Interface oder Was ‚Medialität der Künste' nicht sein kann

Im Einladungstext zur Tagung „Hörsaal VI. Die Medien der Künste" (Humboldt Universität Berlin, Winter 1999) findet sich folgende Bemerkung: „Künste heißen im folgenden, einigermaßen formal, Gebilde, die für die zwei Fernsinne Auge und Ohr mit Mitteln geschaffen sind, die selber in diese Sinne fallen, kurz gesagt mit Auge, Ohr und Hand. Medien dagegen heißen Techniken, deren output zwar auch in die Wahrnehmung fallen kann, deren generative Verfahren oder Algorithmen den Niederfrequenzbereich aber grundsätzlich unterlaufen." Man versteht und akzeptiert die skeptische Betrachtung von Medien, die nicht länger an den Produkten einer sinnlichen Wahrnehmung – Interface als sekundäre Installierung einer irreführenden Konkretion – gemessen, sondern in ihrer wahren Architektur gewürdigt werden sollen. Dennoch verwundert die in dieser Äußerung unterstellte Reduktion der Kunst auf strikte Objekte einer humanen Wahrnehmungsdimension, die unweigerlich einer weiteren normativen Rückkehr auf den Boden des Handwerklichen das Wort redet – wie viele konservative Zurückweisungen einer Kunst, die sich nicht mehr im individuell durch den Künstler geschaffenen Kunstwerk erschöpft. So klar im zitierten Text ‚Medien' definiert sind, so diffus bleibt – selbst in Anbetracht der vorerst nur notwendigen, nicht hinreichenden Definitionsaspekte – die Umschreibung der Künste. Sind diese doch – so viel steht nun deutlich fest – in keiner Weise an solch Werkliches gebunden. Sie bestehen vielmehr in Aussagequalitäten, ganz unabhängig von der Materialität ihrer Objektivierung, die hier zusammen mit ausgewählten biologischen Sinnen als Kennzeichen von Medialität ‚der' Künste bemüht wird. Auch der Unterschied/Gegensatz ‚analog' versus ‚digital' spielt für die Charakteristik der Künste als ‚Künste' schlechterdings keine Rolle, auch wenn die spezifische historische Situierung ihrer Ausdrucksmodulierung selbstverständlich mit solchen Begriffen und durch je konkrete Stufen ihrer Durchdringung und Übergänge zu Werken verbunden werden muß. Mögen andere Künste – beispielsweise Musik, Literatur, Typographie, Architektur – tatsächlich durch die Logistik oder Art ihrer Notationssysteme auch historisch charakterisierbar sein[94], so sicher nicht die bil-

[94] Wogegen aber schon Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt a. M. 1973, sich deutlich ausspricht; vgl. außerdem ders., Kunst und Erkenntnis, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.), Theorien der

denden Künste. Denn was ist das Notationssystem für das Bild anderes als das Bild selbst? Am Beispiel und Problem des visuellen Samplings wird klar: Bildelemente sind immer Bilder. Die kleinste Einheit des Bildes ist eine Sinneinheit, kein Material, Werkstoff oder Partikel. Nicht einmal eine Farbe. Es gibt für das Bild kein exemplifizierendes Muster, kein pars pro toto – selbst bei Gleichbeschaffenheit aller Teile und Übereinstimmung mit dem Ganzen oder der Feststellung, das Ganze sei der umfassende Teil seiner selbst. Die unterste diskrete Form einer solchen Sinneinheit ist immer ein ‚Logo' und nicht, wie in der Musik, ein granulierter Partikel, ein minimalisierter Klang, eine eindeutig definierte Frequenz.

Es ergibt keinen Sinn, das materialistisch gerechtfertigte Interesse an Medien auf die Sphäre der Kunst zu projizieren, indem man ein Meistermodell, Niederfrequenz oder Algorithmus als das wahre Wesen der Apparate, aber auch der Kunst und diese als ein unwesentliches symbolisches Abfallprodukt spezifischer Apparate-Nutzungen behandelt, als Abfall von einem Eigentlichen, das in seinem harten Kern als Bestimmung von ‚wahrer Kunst' stets auf die Prädominanz der Aufschreibedimension fixiert bleibt. ‚Kunst durch Medien' ist anders zu konzipieren und in jedem Fall nur zu verstehen durch den Blick der Kunst auf sich selbst, was eine Einsicht in die bedingende Kraft der Apparate und Aufschreibesysteme in keiner Weise verunmöglicht oder deren Bedeutung negiert. Umgekehrt führt aber eine durch ‚harte Medienauffassungen' herbeigeführte Heteronomie der Kunst nur dazu, daß sie in ihrer selbstorganisierenden Sphäre überhaupt, und das heißt: im Ansatz, nicht mehr verstanden werden kann – und vielleicht, weil dieser leicht verständliche Einwand so sehr auf der Hand liegt, auch gar nicht verstanden werden soll. Das würde zwar nicht zum Verständnis der Künste beitragen, aber einer doktrinären Apparatetheorie immerhin einen würdigen Platz in einer Fußnote zur techno-imaginären Reaktivierung der Bilderkriegspositionen sichern. In einer angemessen verstandenen ‚Kunst durch Medien' existieren aber wie selbstverständlich und gleichwertig als mediale Masken der Künste nebeneinander: der Werkstoff, der im Ausdruck der ‚Materialität der Kommunikation' jüngst zu neusprachlichen Ehren gekommen ist, eine bestimmte Bildsprache, der naturalistische Stil, die belehrende Absicht, die rhetorischen Figuren der Topik, die visuellen Techniken der Bedeutungsübertragung – unter anderem Metapher und Allegorie –, Textkörper und Lexikalik der Attribute, der Geschmack als Medium des Persönlichkeitstrainings und der Rollenentwicklung, nicht zuletzt, und aus der Sicht der modernen Künstler besonders wichtig, die Einrichtung von Kunst als eines Experimentes und Labors zur Entwicklung einer genuinen Erkenntnisanstrengung, die nur noch im Selbstbezug der Kunst, also auf ihre „Sprachlichkeit"

Kunst, Frankfurt a. M. 1982, S. 569 ff.; ders./Catherine Z. Elgin, Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften, Frankfurt a. M. 1989; ders., The Stucture of Appearance, Indianapolis u. a. 1966, 2. Aufl.

hin verständlich gemacht werden kann. Eine wichtige und brauchbare Alternative zu solchen synchronen Konzepten bilden Modelle, die für eine Beschränkung des Mediengebrauchs als Definitionsmerkmal plädieren. Diese Beschränkung kann als Festlegung der gestuften Funktionen von Kunst formuliert werden, als Zeichenanalyse oder als Eingrenzung der Bildfindungen auf die Bedingungen jeweils neuer Bildherstellungstechniken und deren Auswirkungen auf die vordem bestehenden Bildformen.

‚Medium' hieß früher Darstellung im Sinne einer jederzeit möglichen Unterscheidung von Darstellung, Darstellungsraum, Dargestelltem und Konstruktion des Darstellens.[95] Die alltagssprachlich bekannte Verkürzung/Substitution von ‚Kunst' auf/durch ‚Malerei', von Kunstwerken auf/durch ‚Bilder' legt dagegen nahe, die Medialität der Künste nicht am Status der Bilder, sondern im Vollzug der Operationen zu identifizieren. Die Medialisierung muß nicht im Hinblick auf ‚Kunst', sondern auf ihre eigene operative Logik formalisiert werden. Dazu dienen abstrakte Definitionen. ‚Medium' ist immer ein System von Mitteln für die Produktion, Distribution und Rezeption von Zeichen. Dabei werden den in ihm produzierten Zeichenprozessen durch dieses System immer bestimmte gleichbleibende und für das jeweilige System charakterisierende, den Begriff des Medialen ebenfalls spezifizierende Beschränkungen auferlegt. Im Hinblick auf die formale Charakterisierung sind für die bildenden Künste, wie bereits erörtert, die durch den codebezogenen, technologischen und kulturellen Medienbegriff vollzogene Beschränkung entscheidend. Der codebezogene Medienbegriff charakterisiert die Zeichensysteme nach Regeln, mit deren Hilfe Benutzer bei der Zeichenherstellung den Botschaften Zeichenträger, bei der Rezeption den Zeichenträgern Botschaften zuordnen. Der technologische Medienbegriff charakterisiert die Zeichensysteme nach den technischen Mitteln, die bei der Herstellung von Zeichenprozessen zur Bearbeitung der Kontaktmaterie eingesetzt werden, durch welche die physische Verbindung zwischen dem Produktionsorgan des Senders und dem Rezeptionsorgan des Empfängers hergestellt wird. Der kulturelle Medienbegriff schließlich charakterisiert die Zeichensysteme nach dem Zweck der zu übermittelnden Botschaften gemäß der Differenzierung von Typen, Gattungen und rhetorischen Topoi.

Kunst ist niemals nur ein Medium der Repräsentation gewesen, sondern repräsentiert dieses Medium auch als einen verbindlichen Diskurs. ‚Kunst durch Medien' stellt also immer auch ein Verfahren her, die Erzeugungsweise von Effekten des Realen als Ausprägungen des Imaginären zu inszenieren, eine Inszenierung, die auf einer erweiterten Skala von Beobachtungs- und Handlungsebenen durchgespielt werden kann. Kunst ist deshalb als Mediosphäre rhetori-

[95] Vgl. weiterführend: Hans Ulrich Reck, Mythos und Beschreibung. Ästhetisches Differenzdenken als Problem von Kunst und Kunsttheorie, in: Richard Klein (Hrsg.), Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Pichts, Würzburg, 1998.

scher Inszenierungen, strukturell, und nicht nur als durch aktuelle Operationen materialisierender Technologien bestimmte zu verstehen. In bestimmender Weise transformiert sie das Techno-Imaginäre und setzt sich in diesem zugleich als sich selber umformende Kraft in Szene – durch permanente Verknüpfungen, Verbindungen, Prozesse, Montagen, Sequenzen. Dadurch, daß sie als rhetorische Form(ierung) zu verstehen ist, verschwindet auch auf der Ebene techno-imaginärer Apparatisierung nicht von allein das Problem der idiomatischen Codes, einer hermetischen oder intrinsischen Kommunikation, von nicht oder kaum lesbaren Zeichen und Aussagen. Das wirkt zwar angesichts der massenmedialen Apparate reichlich paradox, da diese sich bekanntlich auf allergröbste Verständlichkeit ihrer Botschaften kaprizieren, ist aber leicht zu verstehen, wenn man den Bestimmungsgrund der Kunst nicht in der technologischen Faktur der Mediatisierungen, sondern der Mediosphäre, der Inszenierung ihrer rhetorischen Absichten und Aussage-Intentionen identifiziert.

‚Kunst durch Medien' öffnet sich Kontexten nicht allein von Repräsentation, sondern, mehr noch, von Partizipation. Ihre ‚Bilder' und Werke stehen nicht mehr ein für eine externe Sicht auf die Welt, sondern entwickeln die universalen Kategorien der Referenz als Form des Bildes und Werkes selbst. ‚Bild' wird zum Medium spezifischer Darstellung allgemeiner Erkenntnis. Die jeweilige Syntax ermöglicht die innere Koppelung der Repräsentation an formale wie an semantische Bildelemente. ‚Emergenz' im neuronalen Feld ist der ‚Bedeutung' im Feld der Symbole analog. Kunst als Regulierung von Kontexten ist natürlich prinzipiell so alt wie die Techniken, in denen sie sich artikuliert und durch die sie sich formt. Technik ist nicht das, was bestimmend wirkt, denn Techniken wechseln. Der Wechsel der Techniken ist für diesen Aspekt konstant, also unproblematisch und gerade nicht per se dynamisch. Der Wechsel von der Repräsentation zu Transformation und Handlung hat eine eindeutige Richtung. Er kann drastisch als akuter Funktionswandel der Künste beschrieben werden, wobei diese Wandlung ontologisch gilt, sich jedoch empirisch erst nach und nach in solcher Deutlichkeit zeigen wird. Immerhin ist die Kernfigur dieses Wandels in ihrer Radikalität deutlich absehbar. Man mag ihn so formulieren: Kunst wird vom Produzenten von Sinn zum Arrangeur von Operationen. Es bedarf der Kunst und ihrer Interventionen, um wesentliche Schnittstellen, Interfaces, nicht nur einzurichten, sondern über eine bewußt erweiternde, rückkoppelnde Inszenierung diese explizit wahrzunehmen. Kunst besteht in der Installierung einer Schnittfläche für diese Inszenierung und nicht nur im Hinweis darauf, daß die Inszenierung schon das Interface ist, was für den Betrachter wiederum nur die nachholende und nachvollziehende Decodierung als vermeintliche ‚Aktivität' übriglassen würde. Es geht nicht in erster Linie um die formale Erfahrung von Interaktivität – das Faktum, daß ich etwas am Objekt in Gang bringe –, sondern darum, daß das ‚Ich' des Betrachters selber zum Werkstoff der Installierung des Interface wird. Ich nehme eine Umwelt wahr, in die ich gleichzeitig eingeschrieben werde. Deshalb ist die Inszenierung als eine wiederholende und explikative Figur von entscheidender

Bedeutung. Diese Figur des ‚noch einmal' ist fundamental für eine ‚Kunst durch Medien', weil die Medialisierungen selber als Objekte, Werkstoff, gesetzt werden können, andererseits das Interface prozessual und sukzessive in seine Komponenten zerlegt werden muß, weil diese sonst gar nicht wahrgenommen werden können. Für techno-imaginäre ‚Kunst durch Medien' gilt also, was für Kunst generell gilt, aber im neuen Zusammenhang besonders eindringlich klar wird: Kunst ist ein nochmaliger Durchgang durch das Fabrizierte, eine Durcharbeitung[96], Um-Formung, z. B. mittels der Theatralisierung der Maschinen, Probe, Bühne, Experiment, konzeptuelles, durch Verschiebung ermöglichtes Probehandeln.[97] Die Einverleibung der Stoffe ist untrennbar von der Dynamik der Mediatisierungen. ‚Kunst' ist diese stetige Transformation und Mediatisierung des durch sie selber produzierten, modifizierten, zugleich wahrgenommenen und erfahrenen Prozesses. Diese bestimmende Schicht jeder ‚Kunst' wird durch ‚Kunst durch Medien' erst vollkommen freigelegt.

6.9.9 Polysemie, lebendige Metapher – Aspektualisierungen als interne Dynamisierung der Kunst

Der zwar nicht mehr so übergewichtige, keineswegs unbezweifelte, partiell korrigierte, dennoch weiterhin über lange Strecken die Kunstgeschichte anleitende Vorrang hermeneutischer und ikonographischer Fragestellungen beinhaltet, daß solche Kunstgeschichtsschreibung wegen der Metaphysik des Referenten in letzter Instanz auf Semantik fixiert bleibt. Semantik ist dabei zu verstehen als prinzipielle Abwehr der Auffassung, der Sinn gehe ausschließlich aus Kontextbestimmungen hervor, sei durch diese determiniert. Bilder bewegen sich jedoch immer zwischen ikonischem Realismus und offenem Symbol. Letzteres bedeutet, daß Kontextualität nichts den Bildern Externes ist. Auch wenn der Sinn der Bilder sich aus dem historisch bevorzugten, deutlichen Akzent auf dem Ikonischen hergeleitet hat und von dort über theoretisch referierte Subroutinen auf die Gegenständlichkeit des Nicht-Gegenständlichen übertragen worden ist, ist unbezweifelbar, daß für die Identifikation der Kunstwerte der Bilder und ihrer Fassung als Kunstwerke der Kontext eines nominell über die Werke hinaus gültigen Begriffs von ‚Kunst', eines entwickelten institutionellen Dispositivs, vorausgesetzt ist. ‚Ikonisch' ist nämlich genau besehen nicht eine Qualität von Bildern, sondern eine Ansicht von visuell identifizier-

[96] Vgl. Sigmund Freud, Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, in: Sigmund Freud, Studienausgabe, Ergänzungsband. Schriften zur Behandlungstechnik, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M. 1989, S. 205 ff.

[97] Ebenfalls bei Freud findet sich die Denkfigur, Denken sei ‚ein schwach triebbesetztes, in den Kopf zurückgenommenes Probehandeln', paraphrasiert in: Alexander Kluge/Oskar Negt, Geschichte und Eigensinn, Frankfurt a. M. 1981, passim, vgl. ebd. bes. S. 422 ff., 981 ff.

ten Gegenstandswerten, nicht ein Wort für eine Bedeutung, sondern eine Markierung des Zeigens der Dinge ‚wie sie sind', des Zeigens also von Erscheinungen, die von Schematisierungen abhängen, in denen Dinge konstruktive Qualitäten zugesprochen erhalten. Diese Schematisierungen werden an die Gegenstände herangetragen. Sie werden zu Erscheinungen, indem sie in deren Formen erfaßt werden. Schematisierungen sind also immer auch kontextbezogen. Ikonizität – als Phänomen und als Maß – im geläufigen kunsthistorischen Gebrauch hat dagegen an sich, das Medium der Erscheinungsweise zugunsten ihrer reinen Präsenz, ihrer Offensichtlichkeit in einem plastischen Jetzt – Dokument eines vermeintlich reinen oder natürlichen Sehens, eines unschuldigen Auges – zu überspielen. Die gezeigten Dinge als Bilder sind wie die Bilder der Dinge außerhalb des Mediums des bildnerischen Zeigens und damit wie die Dinge selbst: Solche Referenz-Semantik behauptet einen harten Kern von Bedeutungen außerhalb aller Kontexte. Die Konstruktion des Bildlichen der modernen Kunst aber bewegt sich als lebendige Metapher, als sich entwerfende Bedeutung von Fall zu Fall, Zeit zu Zeit, Situation zu Situation.[98]

Die Bedeutung eines Bildes ist nicht Einheit von Ding und Referenz, Namen und Sinn. Die lebendige Metapher des Bildes, die stetig und immer wieder auf erneuernde und erneute Produktion und Lektüre drängt, die nicht Verstehen sein muß, sondern Erleben und Wahrnehmung sein kann, bewegt sich im Medium der Polysemie. ‚Polysemie' bedeutet: die Namen der Dinge gehen fremd. Auf einen Namen kommt mehr als ein Sinn. Sie ist ausgezeichnet durch die Fähigkeit, Bedeutungen zu kumulieren. Polysemie ist, synchron, ein Tatbestand von Zeichen, diachron die sukzessive Abarbeitung einer Kette von Kontexten, wobei die Kontexte zunächst in sich bestimmt sind und in ihrer Behauptung Polysemie jeweils suspendieren, was diese erst in einem zweiten Schritt erfolgreich macht, weil sie den Wechsel der Kontextualisierungen erzwingt. Eine veränderte Metapher, ein sich bewegendes Bild, eine sich entwikkelnde Vorstellung müssen einen neuen Sinn erhalten und gleichzeitig den früheren bewahren können. Polysemie ist ein Begriff, der eine Qualität von Zeichen beschreibt. Dynamisch verstanden und in ihrer diachronen Abarbeitung betrachtet, erweist sie sich als ein Medium, durch welches Zeichen als Aspektualisierung von Substanz und Form, variable Aspektverknüpfung auf Zeit erscheinen können.

Bilder ohne Materialisierungen gibt es nicht. Materialisierungen sind immer an spezifische Medialitäten gebunden. Im strikten Sinne existiert ‚das Bild' nur als Denkraum einer Vereinheitlichung dessen, was jeweils eine Mischung von veränderlichen und unveränderlichen Faktoren darstellt. Der Sprachphilosoph Louis Hjelmslev hat für diese immer vom Substantiellen abweichenden Mischungen einen Begriff von Ausdrucksform entwickelt, welcher Ausdruck und

[98] Vgl. Paul Ricœur, Die lebendige Metapher, München, 1986; Julia Kristeva, Sémeiotiké. I pour une sémanalyse, Paris 1969.

Inhalt, die bei de Saussure noch getrennten ‚signifiant' und ‚signifié', vereinheitlichen kann.[99] Hjelmslev kombiniert die traditionelle Opposition zwischen Bezeichnendem/Ausdruck und Bezeichnetem/Inhalt zugleich mit der Entgegensetzung von Substanz und Form. Es entsteht so ein konzeptuelles Begriffsquadrat: Inhaltssubstanz, Inhaltsform, Ausdruckssubstanz, Ausdrucksform. Inhaltssubstantiell sind beispielsweise noch nicht strukturierte Bewußtseinsinhalte, kollektive Mentalitäten, das allgemeine Denken, auf das sich Kunst immer, wenn auch auf spezifische Weise, bezieht. Inhaltsformen gehen aus einem Prozeß der Gestaltgebung von Inhaltssubstanzen hervor. Sie sind jedoch noch nicht unbedingt als Sprache oder schon auf der Ebene eines Mediums artikuliert. Das leistet erst die Sphäre des Ausdrucks. Ausdruckssubstantiell sind alle Dispositive, welche Botschaften wahrnehmbar machen. Ausdrucksformen modellieren Ausdruckssubstanzen zu Elementen, Repertoires, sprachlichen oder medialen Codes. Allegorie und Metapher etwa gehören zur Sphäre der Inhaltsformen, die Materialität der Kommunikation, das Verhältnis von menschlichem Körper und Medientechnologien zur Ausdruckssubstanz. Medienkritik an Anthropologie unterstellt dieser nahezu immer, bloß Inhaltssubstanz zu sein, was natürlich nicht stimmt. Die intensive Verbindung von Gestaltgebung (Inhaltsform) und Dispositiven (Ausdruckssubstanz) ist die eigentliche Sphäre nicht nur einer neu zu konzipierenden historischen Anthropologie medial inszenierter Imagination, sondern auch einer ‚Kunst durch Medien' und, speziell, der Arbeiten von KR+cF. Mediale Dispositive, konkretisiert als und in Interface-Konstruktionen, untersuchen Bedingungen, unter welchen Inhaltssubstanz zu Inhaltsform werden kann – was durch mediale Vermittlung der Ausdruckssubstanz zu Ausdrucksformen geschieht. Mediosphärisch sich formulierende Einbildungskraft kann also nicht auf den Bereich der Inhaltssubstanz – z. B. in Gestalt von Archetypen – reduziert werden, das wäre von bloß episodischem Interesse.

Sowohl für Inhalt wie für Ausdruck von Kunstwerken ist eine formale wie eine substantielle Fundierung anzunehmen. Kunst als Zeichensystem und das Zeichen der Kunst „ist mithin nicht an sich Wirklichkeit; es wird wahrnehmbar gegenständlich, indem sich substantielle Komponenten und formale Dispositionen als Ausdruck und Inhalt vorübergehend in einer zufälligen, konventionalisierten, motivierten oder außergewöhnlichen Einheit zusammenfinden, um

[99] Vgl. dazu Louis Hjelmslev, Prolegomena to a Theory of Language, Baltimore, 1953; vgl. dazu auch: Eugenio Coseriu, Sprachtheorie und allgemeine Sprachwissenschaft, München 1975; ders., Einführung in die allgemeine Sprachwissenschaft, Tübingen 1988; ders., Einführung in die strukturelle Linguistik, Tübingen 1969; ders., Einführung in die transformationelle Grammatik, Tübingen 1970; ders., Sprache, Strukturen und Funktionen, Tübingen 1970; ders., Probleme der strukturellen Semantik, Tübingen 1973; sowie: Martin Krampen/Klaus Oehler/Roland Posner/Thure von Uexküll, Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik, Berlin 1981.

aufgrund ihrer eindrücklichen Wirkung etwas zu bedeuten."[100] Diese Einheit kann als Medium bezeichnet werden und ist dessen eigentlichste und grundlegendste Bestimmung, die sich durch die Verschiedenheit der einzelnen Vorkommnisse hindurch als solche Bestimmung erhält.

Da sich diese beiden Prozesse sinnvollerweise nicht einmal analytisch trennen lassen, muß die Substanzvorstellung von Kunst aufgegeben werden zugunsten der Betrachtung jeweils besonderer Verknüpfungen von Inhaltlichkeit und Ausdruck, von Objektverbindungen und Ding-Attributen, von Inhalt und Form, Ausdruck und Substanz. Die Verbindung der Elemente ist an besondere Zeitformen gebunden. Sie wirkt momentan und verknüpft die Elemente von Fall zu Fall. Die Kette dieser Verknüpfung, die Folge solcher Aspektbestimmungen bildet die ‚Mediosphäre' der Künste. Diese kann, unangestrengt, übersetzt werden als ‚Dazwischen'. Dazwischen als Reich des Symbolischen, als Sphäre der Vermittlung, beispielsweise der Verbindung von Telepräsenz, Inkorporation des Abwesenden und Repräsentation der Ferneinwirkungen. Die Existenz der Künste in der Welt ist gebunden an die Instanz eines Dazwischen, der Medien. Die Existenz der Künste, Technologien des Herausragens, und die Insistenz der Medien, Techniken der Verknüpfung von Elementen, sind unauflöslich ineinander verschränkt. Deshalb eignet der Kunst eine besondere Erkenntnisqualität, die ihrem Medium, dem Dazwischen und seinen Inszenierungen, nicht einer speziellen Ontologie oder einer unveränderlichen Substanz, geschuldet ist. Nur Kunst kann erkennen, *wie* sie erkennt. *Was* sie erkennt, ist allerdings weder Produkt einer künstlerischen Halluzination noch universal gültig kraft Formgebung durch ein Medium. Was sie erkennt, das ist die Fülle der Sachverhalte, welche die ‚Welt' bilden, den Raum konstruierter Wirklichkeitserfahrungen, die nicht Gegenstand spezialisierter Erkenntnisbereiche, sondern Bühne der Verknüpfung aller möglichen Weltinterpretationen sind.

Wenn die Künste ein Medium der Gesellschaft sind, dann dienen sie nicht in erster Linie der Kommunikation – man mag die Gesellschaft definieren, wie immer man will –, sondern deren Überschreitung in und mittels der Modellierung des Imaginären, welches die Erfahrungen von ‚Welt' als konstruierte, möglich gemachte Bildfähigkeit von Zeichen ausformt. Die Medialität der Künste kann von deren Aussagefähigkeit, einer Poiesis/Mimesis von Welterfahrungsbezügen, nicht getrennt werden. Die künstlerische Medialisierung hat demnach immer – unabhängig von der Materialbeschaffenheit des Kontaktkanals oder der ‚Sparte' – zu tun mit dem Schaffen besonderer Rahmenbedingungen, der Inszenierung von Erfahrungen und ungewohnten Sichten auf die Sachverhalte einer konstruierten ‚Welt'.

---

[100] André Vladimir Heiz, Der Widerstand hängt an einem Faden. Semiotische Bindungspunkte zum Phänomen Gewebe, in: Tuchfühlung. Textilgestaltung, Katalog Museum für Gestaltung Zürich, 1993, S. 9.

6.9.10 Aufbruch des Sinns – Vom Raumbild zum Zeitbild

Ein prozessualer Medienbegriff der Künste erzwingt sukzessive Abstraktionen. Er abstrahiert von den Elementen eines tradierten Kunstkonzepts, die das Paradigma des räumlich organisierten, in physikalisch-mathematischen Vektoren faßbaren Bildes/Bildnisrahmens auszeichnen. Der Raum dieses Bildes ist immer das Medium der Repräsentation – von Bedeutungen in Objekten, von Sinn in Sachverhalten, von Aussagen in Szenarien und Szenerien. Verläßt der angesprochene Prozeß von Kunst den Raum des Bildes, dann wird auch diese paradigmatische Repräsentation die Sphäre des Repräsentierbaren generell verlassen. Wie in und nach dieser Transgression an die Stelle des Raumes die Zeit rückt, so an die Stelle der synthetischen Formen und der mit ihnen verbundenen Repräsentationen die Einsicht in die Konstruktion aufeinanderfolgender Regeln, Inkorporationen und Interpretationen. Die Instanz der Absicht wird abgelöst von der Kette stetiger Übersetzungen. Die Bezugnahme prozessiert im Medium der Zeit. Gängige kunstgeschichtliche Methodologien dagegen setzen auf Atomisierung, behandeln das Bild als Ausdruck, nicht als Satz.

So ist das einzelne Bild, das Gemälde als dominante Referenzfläche immer noch das kunsthistorische Paradigma. Das Zeitbild, die elektronische Vision der Relationen, Verbindungen und Trennungen, die Komposition komplexer Zeitstrukturen dagegen sind vergleichsweise marginalisiert und hinsichtlich einer systematischen Bedeutung immer wieder ausgeblendet geblieben. Kunstgeschichte als Inhaltsdeutung ohne Theorie von spezifischen visuellen Form-Dynamiken muß jedoch an der Zeitstruktur nicht erst der technischen Massenmedien, sondern offensichtlich schon der elektronischen Kunstmaterialien scheitern. Die zu erarbeitende Perspektive einer intrinsisch-medientheoretischen Reflexion der Kunstgeschichte läßt sich demgegenüber so umreißen: „Was Paik und Abe mit ihrem audiovisuellen Synthesizer schon vor zwei Dekaden noch mit videographischen Mitteln realisierten, nämlich die dialogische Herstellung von visuellen Kompositionen nach primär musikalischen Gesichtspunkten, hat sich seltsamerweise in der Computeranimation eher wieder zurückentwickelt bzw. fließt noch wenig in sie als ästhetisches Produktionsprinzip ein: die Ablösung vom einzelnen Bild, vom Gemälde als dominanter Referenzfläche, als kunsthistorischem Paradigma schlechthin, hin zum Modus des Zeitbildes, zur elektronischen Vision der Relationen, der Verbindungen und Trennungen, der Komposition komplexer Zeitstrukturen, deren Erfahrung uns real verwehrt oder noch ganz unbekannt ist."[101]

Das Medium des achronen Bildes ist – Lessing hat in einer frühen Zeichen- und Medientheorie der Kunst, seinem ‚Laokoon', präzise darauf hingewiesen – die Repräsentation, die Materialisierung eines Referenten durch einen Inter-

[101] Siegfried Zielinski, Zum (Selbst-)Verständnis elektro-apparatischer Bilderproduktion – Zwischen Mathematik und Imagination, in: Reflexionen zu Kunst und neuen Medien, hrsg. von EIKON/Medien. Kunst. Passagen, Wien 1993, S. 23.

pretanten, der am visuell greifbaren Zeichen eine jenseitige Bedeutung sichtbar macht. An die Stelle solcher Repräsentation tritt heute zunehmend das sequentielle Zeitbild und der – wie KR+cF deutlich gemacht haben – Ort der algorithmischen Inkorporationen: ein aktivierender Prozeß der Vermittlung, der keinen ontologisch feststehenden Ort des Aufscheinens des Referenten mehr kennt, sondern nur ein Nacheinander, ein Vorangehendes und ein Nachfolgendes in einer Kette der Vermittlungen, Verflechtungen, Transformationen, Transgressionen. Solange Bild und räumliche Topographie das Paradigma des Mediums Kunst zu sein beanspruchen, so lange ist seine Inszenierung nicht nur von Ausdruck bestimmt, sondern auch von Anschaulichkeit. Die Sinne des visuellen Mediums sind – trivialerweise – auf Anschaulichkeit, Veranschaulichung, auf Phänomenalität hin angelegt. In den Bedingungen der Möglichkeit, phänomenal sein zu können, werden Kognitionen an Wahrnehmungen und diese mit weiteren Medien zu einer geschlossenen Kette gekoppelt: Sinne/Medien, Medien/Wahrnehmung, Wahrnehmung/Kognition, Kognition/Kommunikation, Kommunikation/Medien. Allerdings glaubt eine tendenziell immer noch medienfeindliche, bestenfalls medienskeptische Kunstgeschichte bis heute daran, daß ‚Kunst' in erster Linie durch die Existenz von Kunstwerken – und die Bevorzugung der Koppelung von Wahrnehmung/Kognition – bestimmt sei. Das Umgekehrte trifft zu: Erst die Medialisierung der Kunst erzeugt die Werke, die von ‚Kunst' Zeugnis ablegen. Auf induktivem Weg ist zu keiner Geschichte der Kunst zu kommen, weil so die Kriterien immer singulär blieben und von Bild zu Bild je neu entwickelt werden müßten.

7 Horizonte entwerfen in Schritten. Pointierungen, Setzungen, Folgerungen, Ausblicke

„Die Hauptsache ist immer die Wirkung des Kunstwerkes auf den Menschen, das Entzünden einer entgegenkommenden Phantasie."

Jakob Burckhardt[102]

7.1 Vorbemerkung

Die folgenden Kapitel bilden ein Ganzes im Sinne eines Panoramas. In diesem sind weder alle Probleme gelöst noch alle Bereiche erschöpfend dargestellt. Es geht inhaltlich um Konturen und methodisch um Heuristik, also um Entwerfen und um einen Aufriß. Der Anspruch ist, die nunmehr breit verhandelten Aspekte, die sich in der Schilderung und Erörterung diverser Themen tief in unterschiedliches Material versenkten und sich zugleich in Gestalt von leitmotivlichen Fokussierungen – linear wie rekursiv – geltend machten, explizit auf neue, erweiternde Fragen und Zusammenhänge, also auch, modisch gesprochen: expansive Kontexte zu beziehen. Deshalb wird das Vorgehen mit und in ‚Schritten' markiert. Sie sind argumentativ aufeinander bezogen und werden dennoch getrennt vorgestellt, weil die Bereiche, die dadurch indiziert werden, nicht in eine geschlossene Argumentation aufgelöst oder als kohärentes Territorium behauptet werden sollen.

Der dieses Kapitel beschließende Blick auf Zeitpoetiken und die ‚Kunst des Kairos' an den Nahtstellen und Reibungsflächen zwischen analoger und digitaler Sphäre, religiöser, traditioneller und medial avancierter Kunst erörtert Aktualität wie Resonanzen des Systems der Künste unter der Perspektive, daß an die Stelle der Chronopolitik und der dirigistisch-hierarchischen Verwaltung der Mediosphäre standardisierter, weltweiter Signalübermittlungen die Insistenz einer Momentkunst/Kairospoetik treten, eine Transformation der apparativen Welten aus künstlerischem Geiste erfolgen könnte.

---

[102] Jacob Burckhardt, Aesthetik der bildenden Kunst. Der Text der Vorlesung ‚Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst' aufgrund der Handschriften kommentiert und herausgegeben von Irmgard Siebert, Darmstadt 1992, S. 35.

Davor wird Wesentliches resümiert zur Frage des Authentizitätsverlustes des digitalen Bildes sowie zur Künstlerausbildung und zum Verhältnis von freier und angewandter Kunst, von Design und Kunst. Diese Bereiche sind keiner Erörterung der ‚autonomen Kunst' äußerlich. Sie sind in den vorangehenden Teilen bewußt ausgeklammert worden und finden hier Eingang als Thesen und Maximen für Praxen, Praktiken, Poetiken in den diversen Künsten. Daß dabei die Beobachtung der kunstwissenschaftlichen Aneignungen solch avancierter Praktiken eine besondere Aufmerksamkeit erfährt, versteht sich nunmehr von allein, wird doch in dieser Abhandlung die Theoriebildung der Künste als Bestandteil der poetischen Praktiken gewertet und zugleich in deren Nachwirkungen auf die zeitgenössische Weiterentwicklung der Kunstwissenschaft reflektiert.

Im Sinne einer Coda werden bezüglich Kernbegriffen und -themen explizit verallgemeinernde Konsequenzen aus gewissen, in dieser Arbeit ausgezeichneten handlungstheoretischen Konzeptionen konnektiver Interventionen in die Konstruktion und den Gebrauch digitaler Apparate gezogen und programmatisch auf der Hintergrundfolie der Arbeiten von Knowbotic Research (KR+cF) benannt. Es spielen neu formierte Kreativität und Subjektivität auf der einen, Apparate und gesamtgesellschaftliche Kommunikationsregulierungen auf der anderen Seite eine bedeutende, konfliktintensive Rolle. Der Spielraum der Künste gegenüber der technologischen Gesamtmaschinerie steht dabei auf dem Prüfstand. Mit der – als Schluß gesondert ausgezeichneten – Skizze eines solchen Feldes für experimentelle Praktiken und inventiver Poetiken eines nicht festgelegten künstlerischen Prozesses, der sich auf alle nur denkbaren Umgebungen/Kontexte richtet, schließt diese Abhandlung.

7.2 Vom Cyberspace zur medialen Reflexion der Kunstgeschichte – Zum Verhältnis der Künste zu ‚neuen Technologien'

Gegenstände von Wissenschaften existieren nicht außerhalb des Lichtkegels, den Theorie und Reflexion auf sie werfen.[103] Das Ausrichten der Scheinwerfer

[103] Vgl. zur methodischen Thematik, neben den einschlägigen konstruktivistischen Arbeiten von Heinz von Foerster, Ernst von Glasersfeld, Siegfried J. Schmidt – besonders: Heinz von Foerster, Sicht und Einsicht, Braunschweig 1985 – in grundlegender Weise: Wiebke E. Bijker u. a. (Hrsg.), The Social Construction of Technical Systems, Cambridge 1987; Karin Knorr-Cetina, Die Fabrikation von Erkenntnis, Frankfurt a. M. 1982; Bruno Latour, Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society, Cambridge MA 1987; Bruno Latour/Steve Woolgar, Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts, Princeton 1986; für die wesentliche, kommunikationstheoretisch fundierte Vorphase solcher Konstruktion vgl. Paul Watzlawick/Janet H. Beavin/Don D. Jackson, Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien, 6. Aufl., Bern u. a. 1982; außerdem: Nelson Goodman, Vom Denken und anderen Dingen, Frankfurt a. M. 1987; ders., The Stucture

wiederum setzt voraus, daß Aufmerksamkeit sich schon auf ein Etwas, auf Gegenstände gewendet hat. Die Entwicklung neuer Darstellungsformen, der Einbezug jeweils neuer technischer Medien ist eine gleichbleibende Dimension in der Entwicklung der modernen Kunst spätestens seit der Erfindung der Photographie. Dennoch hat bis vor wenigen Jahrzehnten – das heißt bis zur öffentlichen und beruflichen Profilierung einer an der pop-art und massenkulturellen, hedonistischen Lebensformen geschulten Generation – die Kunstwissenschaft ein durchgängig problematisches, nicht selten von spürbarer Abneigung geprägtes Verhältnis zu neuen Technologien. Das ist deshalb merkwürdig, weil Kunstwissenschaft sich zu den zeitgeschichtlich bedeutsamen Reflexionsfiguren rechnet, die sowohl die historische Bilderwelt als auch die Sphäre der Imagination, die komplexe Gestalt der Bildfindungen als solche zu erklären bestrebt ist. Allerdings ist seit geraumer Zeit überdeutlich, daß die Wissenschaft von der Produktion, Distribution und Rezeption von Bildern, die sich ‚Kunstgeschichte' genannt hat, nicht nur ihren Gegenstand mit Vorliebe auf archaische Werk-Komponenten ausrichtet, sondern mit dieser Auszeichnung auch bestimmte vor- und außerwissenschaftliche Wertsetzungen anstrebt. Es geht ihr nicht um ein interesseloses Studium der Bildfindung, sondern um eine Art von Repräsentation, welche die Aussagen von Bildern an außerkünstlerische, zuweilen explizit moralisch bestimmte Werte und eine entsprechende Konzeption von Persönlichkeit bindet: Geschmack, Unterrichtung als Selbst-Bildung, Sensibilisierung der Wahrnehmung, Erfahrungsfähigkeit, kategoriale Bändigung ungezügelter Ästhetik, kontrollierte Selbsterfahrung. Dagegen ist nichts einzuwenden, sofern solches Interesse sich seiner historischen Bedingtheiten bewußt bleibt. Eben daran mangelt es jedoch des öfteren.

Diesbezüglich muß und kann künftig deutlicher unterschieden werden zwischen den durch neue Technologien veränderten Bildformen und einer ideellen Orientierung der kunstwissenschaftlichen Argumentation an den Bewußtseinswirkungen der Rezeption spezifischer Bilder. Das Mißverhältnis zwischen dem Aufsuchen von Singularität und einer moralphilosophisch kommentierenden Filterung der allgemeinen visuellen Kultur kennzeichnet nicht nur die Funktionslogik der historisch fundierten Kunstgeschichte, sondern auch ihr zeitgeschichtliches Reflexionspotential.

Die empirischen Gegenstände der Kunst, die Werke, gehen nicht den Beschreibungen voraus, sondern aus der Konstitution theoretischer Fragestellungen hervor. Solche entscheidenden Fragen sind beispielsweise: Was macht Kunstwerke zu Trägern einer weit über Kunst und Ästhetik hinausreichenden ‚Wahrheit'? Was sind die Bedingungen und Momente, die innerhalb der technischen Massenkommunikation der Wissenschaft von der Kunst erlauben, ihren Gegenstand in dem Maße dem kulturellen Zugriff zu entziehen, in dem sie ihn

---

of Appearance, Indianapolis u. a. 1966, 2. Aufl.; ders., Problems and Projects, Indianapolis/New York 1972.

doch gerade als Zugriffsgröße postuliert, nämlich als Repräsentation des ganz Anderen der technischen Bilderwelt, als Alternative zur Bildsimulation? Meine Antwort, die im Sinne des in diesem Teil entwickelten Resümees von verschiedenen Seiten her das gegenwärtige Verhältnis des kunstgeschichtlichen Diskurses und der künstlerischen Praktiken zu Bildern und technischer Massenkultur untersucht, ist zunächst und im Kern bleibend einfach. Es sind gerade die Leistungen und Folgen, die kulturellen und ästhetischen (das heißt hier rezeptiven, sozialen und kommunikativen) Differenzleistungen der künstlerischen Praktiken, welche die Kunstgeschichte neu bestimmen. Zunehmend vielen Ausprägungen aktueller Kunstwissenschaft geht es nicht mehr um die isolierten Kunstwerke und den ‚Repräsentationismus' von ‚Wahrheit', sondern zunehmend um die ‚technische Bilderwelt', die Formierungen des Technischen, die Faktur der Verbindung von Kunstprozeß und Mediatisierungen – im Sozialen wie im Technologischen. Populäre, in der Massenpublizistik positiv diskutierte Interpretationsleistungen gegenüber Werbung, Fernsehen und Computer bedeuten jedoch keineswegs per se eine Negation der radikalen Wertschätzung von Kunst. Tatsächlich handelt es sich um deren wirksame Anwendung in Bereichen, in denen Kunst die Schnittstellen gesellschaftlich relevanter Wahrnehmung offenhält. Diesem Zielkonflikt – daß die Innovation der Kunst den Bruch mit der kunstgeschichtlichen Regel der Traditionswahrung immer wieder forciert – muß die Kunstgeschichte sich öffnen.

Imposant ist die Liste von Disziplinen und Phänomenen, die zu Oberbegriffen wie ‚Techno-Kunst' oder ‚Techno-Imaginäres' zusammengefügt werden: Videokunst, Computerkunst, Computergraphik, digitale Kunst, Infographik, Holographie, Laser-Kunst, Repro-Kunst, copy art, künstlerische Telematik, sky art, solar art, ocean art, Medienkunst, virtuelle Realität, artifizielle Intelligenz und artificial life. Es scheint sofort klar, daß nicht mehr Stoff und Form, sondern Intentionalität und Diskurs, das heißt die akzeptierte Äußerungsabsicht, der Code, die Textsorte und die Zeichenstruktur der Aussage bestimmen, was daran Kunst ist und was nicht. Die übertriebene Angst, daß durch die entfesselte visuelle Medienkultur der Gegenwart Vision und Begrifflichkeit der Moderne eliminiert zu werden drohen, entspricht der Beschwörung des Singulären, das bildlich, metaphorisch, aber auch physisch als anthropozentrische Exklusivität der Leiblichkeit und der Sinne beschrieben wird. Leichthin wird gegen den viel beschworenen epochalen Bruch mit der traditionalen Bildlichkeit in der Ästhetik und Kunst der achtziger Jahre ein Einspruch gegen die Immaterialität, Virtualität und Simultaneität der digitalen Information und Bilder in der Weise formuliert, daß Rettung der sinnlichen Wahrnehmung und der Stoffe kraft entschieden retrospektiver Haltung beansprucht wird. Das ist zu sensualistisch gedacht.

Daß Kunstgeschichte sich historisch im Verweis auf physisch Daseiendes konstituiert, sichert ihr noch keinen aktuellen Platz im Verständnis eines Kulturwandels, der sich insgesamt als Verschiebung der extensionalen auf intrapsychisch emphatisierte Zeichensysteme, Codes und Rhetoriken auszeichnet.

Zwar geht es keineswegs um einen Verlust der Dinge in der globalen Beschwörung der Euphorie von Simulation und Immaterialität. Es kann aber auch nicht mehr darum gehen, im angestammten Gefühl verweisender Stofflichkeiten genau die Gegenstände einer Kultur als Ausweis eigener Relevanz entgegenzuhalten, die sich sowohl ihrer Entstehungsgeschichte als auch ihrem Wandel grundsätzlich entziehen. ‚Kunst' ist, wir wissen es, im Unterschied zur Bildherstellung generell eine junge Erfindung, die, neuzeitlich und europäisch, die Konstruktion einer post-symbolischen, auf sich selber bezogenen, also die Erzeugung einer selbstreferentiell auf die Wissenschaft des Sehens angelegten Bildlichkeit meint.

Kunstgeschichte als ‚Wissenschaft vom Bild' kann sich nur behaupten, indem sie das Bild als kommunikatives Forum für symbolisches Handeln, das heißt als relationalen Artikulationsprozeß medialisierbarer Darstellungscodes versteht. Kunstgeschichte muß sich von ihrem Objekt-Paradigma und von den dieses genealogisch tragenden Funktionen ontologischer Subjekt-Entäußerung lösen und sich als Schnittstelle definieren, die sich explizit den Medien künstlerischer Kommunikation widmet – unabhängig davon, in welchen archaischen oder technologischen, sensuellen oder nominellen, strategischen oder funktionalen Materialien sich deren Repräsentation artikuliert. Zweifellos befördert vieles an der Erscheinungsweise der virtuellen Realität den Hang zu einer phasenweise geradezu hypnotisch verfolgten Selbst-Entleibung, gegen welche Kunst die Anwaltschaft des Leiblichen, des Nicht-Wählbaren, Kontingenten, Nicht-Manipulierbaren beansprucht. Der Arbeiter in der Microchipwelt, der unsichtbar in den Schutzanzügen verschwindet, legt beredtes Zeugnis ab von der Hinderlichkeit des Körpers, der nur noch ein Synonym für Verunreinigung, Schmutz, Unzuverlässigkeit und Dysfunktionalität ist. Die High-Tech-Welt ist eine Apotheose der dirigierenden Hand, des direktiven Mentalsystems, der instrumentellen Vernunft, welche Handlungen als direktiv gegliederte Abläufe regelt, also maschinell organisiert ist. Data-Helm und Daten-Anzug der Cyberspace-Reisenden zeigen visuell unwiderleglich, daß es sich eigentlich um die technologisch mögliche Abspaltung von realer Erfahrung handelt. Die Akteure verwandeln sich in Autisten, treten ihre Reise als technologisch implementierte, heillos sinngierige, überaus radikalisierte Solipsisten an. Das kann allein deshalb keine evidente Provokation von Kunst sein, weil sich der ‚Cyberspace' leichthin als Technologie-Experiment verstehen läßt. Der Kunstanspruch resultiert aus einer theoretischen Strategie, welche aus einer typischen Errungenschaft der US-amerikanischen Kultur, den erlebnissteigernden Total-Environments für subjektive Machterfahrung, eine Metaphysik von Technik macht, welche dem Imaginären durch das Phantasma eines heillos überzogenen Synkretismus einheizt. Darin äußert sich der klare Hang, alles mit allem in analogische Verbindung zu setzen, um Theorie selber als Vermögen poetischer Assoziation zu nobilitieren, was den Status der Kunsttheorie im Sinne einer metaphysischen Erfahrung ihrer Praxis begründen soll. Dem instrumentellen Mißverständnis zur Behauptung einer aktivistischen Theorie, welche Avantgar-

de vom Werk auf Diskurs umpolt, soll am Beispiel des Cyberspace kurz nachgegangen werden.

Was sind die bestimmenden Momente von Cyberspace als Inbegriff des Imaginationswandels im Zeichen neuer, virtueller Realität? Zunächst die Aktivierung der Rezeptionsrolle, ihre Umwandlung in Aktivität und die Aufhebung des reinen, passiven Beobachtungsstandpunktes. Der Betrachter wird zum Induktor von Aktivierungen und natürlich zum ‚interface', das heißt zum Medium der Programme, welche diese technische Aktivierung erlauben, die er als das Andere seiner Beobachtung in doppeltem Sinne erlebt: als Gegenüber und als Jenseits seiner Kontemplation. Daß dieses aktive ein aktionistisches Moment ist, das konzeptuell den Kunstbegriff erweitert, gilt ab einer bestimmten Grenze generell, unbesehen der Verschiedenheit der Vorfälle und Beispiele. Ausgezeichnet wird jedenfalls die Suche nach dem Unmittelbaren, nach der Aufhebung der Differenz zwischen der Selbst-Stimulierung und dem Environement, das technisch aus einem Interface zwischen Bildprogrammierung und dem rückzukoppelnden Abtasten menschlicher Bewegung besteht. Daß der Datenraum mittels ikonischer Referenzen ausgestattet wird, dem Schein allen Bildhungers, ist ebenso willkürlich wie bezeichnend – willkürlich auf der technischen, bezeichnend auf der ästhetiktheoretischen Ebene. Die im Bildraum der neuzeitlichen Kunst angelegte naturalistische Illusion soll interaktiv auf die Spitze getrieben werden. Die vermeintliche Plastizität der Bildeindrücke erzeugt eine selbstbezogene Realität des Bildscheins. Sie soll nicht nur metaphorisch, sondern vorrangig gar leiblich diejenige Sinnennähe des Imaginären simulieren, die dem philosophischen Solipsismus der vorgeblich individualisierten Erlebnismöglichkeiten vor dem Hintergrund des durch das eigene Sehen aktivierten Bilddatenraums entspricht, der genauer besehen bloß noch Fläche ist. Im isolierten Selbstbezug verstofflicht sich die Technik am eigenen Leib. Wir sind nicht außerhalb der Technik, die Technik hat sich uns eingeschrieben wie eine Tätowierung – zugleich Geologie und Geschichte eines Selbst mit seinen Apparaten.[104] Die Technik verstofflicht sich an uns vorgeblich in dem Maße, wie sie selbst-reflexiv werden kann. Das gelingt nur mittels Ritualisierung der Daten zu einem intensiven Erleben. Technische Errungenschaften müssen deshalb quasi-magischen Charakter haben. Leicht zu sehen, daß die vermeintliche Selbstgenügsamkeit der Technik durch eine metaphorische Assoziation zwischen Subjekt und Apparatur sowie durch eine energetische Besetzung der Bilder in der Datenfläche als selbst-hypnotischer Schwindel, ‚vertigo' zumal, bestimmt ist. Sie geht nicht der Rhetorik voraus, sondern aus ihr hervor. Kunsttheoretische Überhöhungen der virtuellen Realitäten als des vorgeblich vollkommen neuen Paradigmas künstlerischer Kommunikation sind deshalb in kultureller Rhetorik vorgeformt. Sie folgen dem Druck bestimmter

[104] Vgl. dazu Michel Serres, Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische, Frankfurt a. M. 1993, bes. S. 17–42.

Überzeugungstraditionen – beispielsweise dem Automatismus der Avantgardebildungen –, indem sie nicht einen Gegenstand begreifen, sondern ihn als Exempel erzeugen.

Außerdem, es ist erneut[105] festzuhalten: ‚Cyberspace' ist eine Metapher der US-amerikanischen Kultur. Sie gehört zur Welt des Fahrens, des Fetischcharakters der Dinge, der Ästhetisierung der Oberflächen, der Hieroglyphik kulturbestimmender Bildkräfte, die zwischen Diskursivem und Visuellem schillern. Der Mechanismus des Hieroglyphischen erklärt – vom Südstaaten-Krieg bis zu Jeff Koons – die Sehnsucht nach der Eliminierung der Distanz zwischen Signifikanten und Signifikaten, nach der Einheit des Zeichens mit dem, wofür es steht. ‚Cyberspace' ist eines jener zahlreichen US-amerikanischen Kulturversprechen, die im Dienste einer möglichst grenzenlosen Steigerung indviduellen Erlebens stehen. Sie kultivieren die Macht des Individuums als eine ontologische Substanz, deren Attributen eine evidente Legitimation zukommt. Macht gilt als Ausdehnung des Individuums – im perspektivischen Sinne gelingt das nur durch ein ikonisch-illusionäres Bild-Phantasma. Das vollkommene, außer sich tretende, das ek-statische Selbst-Erleben als Inbegriff entfalteter Macht ist auch Inbegriff des Schönen. Die Steigerung des Sensuellen bedarf keiner Begründung. Der Wille zu glauben, die Gründung von Selbstbegeisterungsgemeinschaften, die kaum vorstellbare Wertigkeit, welche derjenige erreicht, der auf der Bühne andere in seinen Bann ziehen kann, die phantasmatische Logik der Attraktivitätsmanipulation und die Erzeugung von Glamour – sie sind Antriebskräfte aller US-amerikanischen Kultur, deren ungehemmte Metaphysik im europäischen Denken vorzugsweise über die privilegierten Entfesselungsdiskurse der Kunst wahrgenommen werden. An die Stelle der Erfahrung tritt gänzlich das Erleben, das sich durch delegierte Schock-Techniken selber zu stimulieren trachtet. Programmierung wirkt nicht nur deduktiv, sondern auch als Filter auf kontrollierte Rückkoppelungen hin. Erleben wird zur konfigurierten Datenlandschaft, das Subjekt zum Prozessor eines integrierten Schaltkreises. Datenfluß, informationelle Programmierung und der Regelkreis des ‚Daten-Processing' bedürfen nicht mehr, wie in der klassischen Moderne, eines gesteigerten Reizbewußtseins zur Abwehr von Schocks. Gerade der zum Akteur gewandelte Betrachter soll durch die Intensivierung seines Erlebens im Erleben selber einen Distanzgewinn genießen, auch wenn dieser sich erst nach der Rückkehr aus dem ‚Cyberspace' in Differenz zum Realen als ein Leiden an der Vorherrschaft des leib-isolierten Sehens einstellen sollte. Damit scheint das Fiktive zum Realen des Imaginären zu werden. Die auto-hypnotische, allumfassende Suggestion eines Sinneserlebens verspricht das Wirkliche nur zum und als Schein. Seine Wirksamkeit nimmt in dem Maße zu, wie die Einsicht ins Fiktionale gar nicht mehr statthaft ist. Es wird also gleichzeitig zur Irrealisierung beides erfahren – die Realität des Imaginären und die Imagina-

[105] Vgl. Hans Ulrich Reck, Mythos Medienkunst, Köln 2002.

tionskraft des Realen. Dies unter der Voraussetzung, daß sowohl die subjektive Aktion als auch die mediatisierende Apparatur für die Einheitlichkeit eines fiktiv bezeichneten Realen stehen können, die Architektur des Selbst mithin als Architektur der technischen Steuerungsmedien erfahren wird, was wiederum nur unter intensivem Einsatz von Auto-Hypnose zu geschehen vermag.

‚Cyberspace' wird zum beispielhaften Fall einer sich selbst erfüllenden Prophetie: Wirklich ist, was Wirkung zeitigt. Anders gesagt: Wirklich sind Auswirkungen dessen, was für ‚Wirklichkeit' gehalten wird. Diese phantasmatische Logik liefert den Schlüssel zur hier interessierenden Einsicht, daß nämlich nicht die Technik eine neue Vorstellungs- oder Metaphernwelt erzeugt, sondern umgekehrt die zu einer verbindlichen Rhetorik werdende Imagination mit ihren Sehnsüchten und Redefiguren, Bildern und Verweisen Technik erst ermöglicht.

Das Techno-Imaginäre ist keine Apparatur, sondern eine handlungsleitende Metapher. Sie wirkt vehement auf das derzeitige Ästhetik- und Kunstverständnis ein. Das erscheint insgesamt als eine realitätskompensierende Behauptung: ‚Kunst als Erlebnis', die ‚Ästhetisierung des Realen' sind zwei Spielmarken unter vielen einer nach-metaphysischen Kulturerwartung, die im Zerfall der künstlerischen Erkenntnisautonomie, welche sich nicht länger im Jenseits der sozialen Topik und ihrer Kommunikation behaupten kann, adäquate Unterhaltungsfunktionen auch im Inneren der von Avantgarde-Sehnsucht gereinigten Kunst-Szenen schafft. ‚Cyberspace' erscheint in wesentlichen aktuellen Theorie-Konstruktionen als neue Kunsterfahrung. Er ist gemeinhin als rhetorische Figur für die durch Kontextänderung gewandelte Erwartung an ästhetische Gebrauchshandlungen, an lebensweltliche Bezüge zu bestimmen. Nicht der Apparateaspekt ist interessant, sondern der metaphorische Kontext für die mindestens fiktional grenzenlose Entfaltung der ästhetischen Authentizität, die als Versprechen eines solipsistischen Erlebnissubjekts funktioniert.

Es wundert deshalb nicht, daß Tendenzen gegenwärtiger Medientheorie sich auf die Instrumentalisierung solcher Metaphorik einschwören. Dazu rechnet das platonische Trauma, der Uneigentlichkeitsverdacht nicht allein der Bilder, sondern einer Welt, deren Unwertigkeit nun umgekehrt wird. Der Cyberspace ziehe die Dezentrierung der Schein-Flucht ein und erkläre die reale Welt zum Gefängnis. Das wird nicht kritisch, sondern pathetisch vorgetragen. Ist denn nicht unser Gehirn selbstreferentiell und differenzlos aufgehoben im Weltgefängnis unserer Bild-Repräsentationen, denen sich das Reale ohnehin entziehe? Braucht es denn noch mehr als die Selbstreferenz unserer Konstruktionen, wenn das Reale nur ein Stimulans unseres Imaginären, nämlich eine unspezifische Decodierungs-Vorgabe darstellt? Der Organismus, so wird gesagt, erzeuge seine Welt und ihre Simulation als Projektionsvorgabe für Wahrnehmung. Die symbolische wie technische Einheit von simulierter Welt, Schnittfläche zwischen neurologischem System und technischen Environments sei durch den digitalen Code des Nervensystems, seine unspezifisch nach Quantitäten verlaufende Decodierungslogik, gewährleistet. Eine solche Theorie er-

weist sich schnell als selbstwidersprüchlich: In ihr wird jede Rede über die Welt falsch, gerade die meta-theoretische. Buchstäblich nichts mehr nämlich setzt sich dem Illegitimitätsverdacht der konstruktivistischen Imagination entgegen. Dann jedoch gibt es keine Referenz der Äußerungen mehr, weil das Objektive, der Widerstand der Setzungen, fehlt. Es können also nur die metaphorischen Ordnungen sein, welche noch Unterschiede zu leisten vermögen. Das wiederum zwingt zur Einsicht, daß gerade der Irrealitätsverdacht des Realen die Wirklichkeitswahrnehmung verhindert. Entweder hätte er seinen Gegenstand anzuerkennen, womit er sich selber auflöste, oder er müßte auf die Auszeichnung einer spezifischen Wirklichkeit verzichten und alles zulassen, was die metaphorische Bewegung der Verähnlichung bis zur schieren Projektion willkürlicher Assoziationen überhaupt zuläßt.

Phänomene der Wahrnehmung werden durch Beschreibung oft umgedeutet oder auf eine bestimmte Weise interpretiert. Die Beschreibungen von Wahrnehmungen im Techno-Imaginären, beispielsweise die medientheoretische Deutung von ‚Cyberspace' als interaktiven Konstruktivismus, als Auto-Poiesis eines in das Gefängnis seiner Welt gebannten Subjekts – was merkwürdigerweise nicht zur Abschaffung des Subjekt-Begriffs führt, sondern zu seiner dezidierten Ausdehnung –, solche Beschreibungen sind willkürlich. Sie projizieren gedeutete Wahrnehmungen auf einen mentalen Bildschirm. Die metaphorische Bewegung dient einer Erzeugung symbolischer Bilder vor dem Hintergrund analytischer Behauptungen. Medien erscheinen nicht als Mittel der Organisation von Wahrnehmung, sondern als Projektion von Wahrnehmungsbehauptungen, die sich vorgeblich direkt aus technischen Strukturen ableiten. Das Techno-Imaginäre erscheint nicht als zeitgemäße Modellierung der Anthropologie der Sinne, also in artifizieller Gegenwärtigkeit unserer konstruierten Natur[106], sondern als ‚neue Anthropologie'. Die Beziehung von Inhalt und Medium, Substanz und Form erscheint in solchen Argumenten verkehrt: Das eigentliche Medium des Techno-Imaginären wird zur dynamischen Antriebskraft einer neuen Anthropologie, welcher die Physiologie und Natur des Menschen als Medium antwortet. Die vorgebliche Radikalität eines mit seinem technischen Environement verschmelzenden Gehirns wird nicht zur Aufgabe des Subjektbegriffs weitergeführt, sondern erscheint als dessen letzte Rettung. Diese Verkehrung ist ihrerseits eine Konstante der Kulturinterpretation, nämlich Transformation der metaphorischen Bewegung in eine nach-metaphorische Ontologie, einen Substantialismus oder Realismus ohne Reflexion.

Beispielhaft für diese Verschiebung, die aus Medien Natur und aus Natur mediale Korrespondenz macht, ist etwa folgende Argumentationslinie. Kasimir Malewitschs Suprematismus sei eigentlich schon ein ‚cyberspace', bloß ‚avant

[106] Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991, S. 202–222; zentral: Clément Rosset, L'anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique, Paris, 1973, bes. S. 47–123.

la lettre', das heißt ein noch nicht durch Militärtechnologie und Unterhaltungsindustrie gebrochener und intensivierter Vitalismus jener für die Moderne typischen, vom Leiblichen sich lösenden orbitalen Flug-Energien. Die Wahrnehmungswelt sei nur ein virtuelles Phänomen, im ‚posthistoire' existierten maßgeblich nicht Subjekte, sondern System, nicht Geist, sondern Programme. Umwelt sei bloß ein Multi-Media-Design für einzelne Systeme, Kommunikation auf Information zu reduzieren, Poesie auf Befehl, Lektüre und Interpretation auf die Decodierung von Daten. Erreicht werden soll eine möglichst vollständige Mechanisierung der Erinnerung, Speicherung und Archivierung, weshalb Regressivität ihrer durchaus möglichen Subversivität entkleidet und im ‚cyberspace' auf die primitiven Konfigurationen von Pornographie und Schock durch Schrecken reduziert wird. Es gebe keine Autoren mehr, sondern nur den Fluß der Daten, Schreiben entstehe als autorloses Lesen. Das Ereignis lebe rein im Bild, nicht mehr dahinter, ein ‚Dahinter' sei ohnehin überflüssig geworden. Die Computergraphik müsse als das universale Bild, als Totalität aller Bilder gelten. Das totale Rauschen nehme in Malewitschs Suprematismus die absolute technische Vernunft bedeutungsindifferenter Datenflüsse vorweg. Bilder werden so auf phatische Effekte reduziert. Kommunikation generiere sich nur noch aus Kommunikation, nicht länger aus der Differenzierung zwischen Kommunikation und ihren Voraussetzungen heraus, die sich reiner Selbstreferenz in dem Ausmaß entzieht, wie sie bedeutungsvolle Aussagen auf Zeit ermöglicht. Kommunikation, so ist in medientheoretischen Gegenwartskontexten öfter zu vernehmen, bediene sich nicht länger der Kanäle, sondern falle mit deren Schaltplan zusammen. Die Rede von einer ‚eigentümlich-kalten Schönheit der Fraktale' belegt, daß diese Theoriestrategie eine Variante subjektiver Geschmackstheorie ist. Sie kann gesehen werden nicht allein als Rache Platons an aktuellen Philosophieverabschiedungsphilosophien in Gestalt einer kontrafaktischen Bestimmung ihres Denkens durch Ideologie, bloßes Meinen, ‚doxa', sondern auch als auto-suggestiv und kunstfeindlich. Kunst ist in dieser Sicht nur noch eine Reaktionsbildung auf die neuen technischen Medien.

Das Schwanken zwischen Bildeuphorie und Bilderfeindlichkeit charakterisiert diesen Diskurs wesentlich. Digitale statt analoge Abbildung möchte dem Scanning den Triumph über ‚veraltete' Mimesis endgültig sichern. ‚Bild' wird entsprechend auf die Tätigkeit des Abbildens oder der Repräsentation reduziert. Die numerischen Bilder seien eigentlich gar keine, da sie ja errechnet seien und in ontologischer Hinsicht nichts repräsentierten. Die digitale Bilderflut müsse also eigentlich als eine neue Bilderlosigkeit gewertet werden. Insofern sich Ästhetik von Kunst abkopple, ist in solcher Medientheorie die Logistik des Binärcodes zu entziffern als Herrschaft über die wilde Anomalie des Visuellen, zu dessen Eigenheiten gehört, was durch die Computerisierung des ästhetischen Erlebens ausgeschlossen werden soll: grundlegende Differenz, Abweichung, Verschiebung, Irritation, Ungleichzeitigkeit, Undurchdringlichkeit.

Die Evidenzbehauptung eines derartigen Abschieds von Kritik und Differenz ist nicht evident, sondern strategisch, durch den metaphorischen Verfüh-

rungsglanz des Techno-Imaginären provoziert. Das Techno-Imaginäre erweist seine Tauglichkeit als rhetorische Figur. Der Geräteaspekt ist nur eine spektakuläre äußerliche Vermittlungsinstanz. Deshalb die Doppelgesichtigkeit des Techno-Imaginären: vermutete Geistmetaphysik aus Kontingenzverdrängung und Leibfeindschaft versus Rückgewinnung der durch Wirklichkeitsdeterminierungen eingeschnürten und erstickten Sinnlichkeit. Das Techno-Imaginäre muß nicht nur technologisch, sondern auch bildtheoretisch und rhetorisch interpretiert werden. Aus solcher Sicht erweist es sich als ästhetische Leitfiguration einer von zunehmend vielen Technologien beherrschten Kultur.

Das Techno-Imaginäre als mentales Leitsystem der aktuellen Symbolwelt ist keineswegs auf den Bereich elektronischer Medien einzuschränken. Zu ihm gehören auch die Werbung und die Rezeptionsästhetik. Unübersehbar ist im weiteren, daß gerade neuere Tendenzen in Richtung auf eine referenzlose Werbung ohne Nennung von Produkt- oder Herstellernamen, die nicht-figurativen Werbekonzepte beispielsweise von Marlboro als Antwort auf das drohende Tabakwerbeverbot oder die Lacostewerbung der späten achtziger Jahre[107], welche mit der Authentizität der Fälschungen gearbeitet hat, insgesamt auf die Ordnungen des Visuellen und die Niveaus der allgemeinen ästhetischen Rezeption verweisen. Die Entwicklung des neuzeitlichen visuellen Paradigmas, der mathematisch-technischen und allegorisch-moralischen Bildform, sowie der im Zeichen der Selbstreferenz vollzogene Bruch der Kunst der Moderne mit ihrer außerkünstlerischen Instrumentalisierung sind keineswegs singuläre Ereignisse außerhalb eines historischen Zusammenhangs.

Die historisch rekonstruierbaren unterschiedlichen Referenzsysteme heben sich nicht auf, sondern überlagern sich gegenseitig. Sie sind also strukturell und synchron wirksam. Sie bestimmen im Ausmaß der technischen Bildherstellung und der Technisierung der Produktion allgemein nicht allein die Kunst, sondern in ihrer Struktur auch die außerkünstlerischen Bereiche. Man findet deshalb die von der Avantgarde geforderten und initiierten Komplexitätssteigerungen auch im Bereich der nach- oder nicht-auratischen Reproduktionskultur. Die Mechanismen der visuellen Kultur lassen sich durch Referenzsysteme der Kunstentwicklung[108] und der Kunsttheorie beschreiben, ohne daß die exemplarische Gültigkeit spezifischer Bildfunktionen der sogenannten ‚hohen

[107] Vgl. Hans Ulrich Reck, Krokodile, in: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, hrsg. von Jörg Huber/Martin Heller/Hans Ulrich Reck, Basel/Frankfurt a. M. 1989, S. 194–196.

[108] Vgl. Hans Ulrich Reck, Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie, in: Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, hrsg. von Birgit Reck/Lambert Wiesing, München 1994; ders., Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Eleonora Louis/Toni Stooss, Kunsthalle Wien/Frankfurter Kunstverein, Stuttgart 1993; ders., Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien, in: Kunstforum International, Bd. 115, Köln 1991, S. 81–98.

Kunst' vorbehalten bleiben könnten. Gerade diese stellt sich als historisch nicht mehr ungebrochen wirksame Fiktion heraus: das Studium der Bildmechanismen hat sich auf den Bereich der visuellen Kultur, auf das imaginäre Museum als Kunst der Montage und Fiktion[109] sowie auf symbolische Handlungen der Alltagskultur verschoben. Die paradigmatische Privilegierung der Ästhetik als Bildmoral ist weder ein unbezwingbares Produkt der historischen Verlaufsform von Gegenwartskunst noch eine ästhetiktheoretische Konstante der Kunst als Beispielgebung des Schönen. Gegenüber der visuellen Kultur ist die Auszeichnung der Kunst im Sinne ikonologischer, ästhetisch-normativer, geschmackstheoretischer oder allegorisch-hermeneutischer Auslegung weder haltbar noch sinnvoll. Die an der Kunst trainierten Mechanismen ästhetischen Differenzbewußtseins können gerade wegen der Unterschiedlichkeit der Codes der Kunst von den nichtkünstlerischen Bildproduktionen beliebig an allen Bildern überprüft und ausgelegt werden, unabhängig von Herkunft, Stammbaum und Schichtzugehörigkeit.[110] Es scheint geboten, hier wieder einmal an die zwar oft erwähnte, aber nicht wirklich ausgewertete Tatsache zu erinnern, daß die Akademie-Geschichte der Kunstgeschichte ein Bestandteil nicht des authentischen Kunsterlebens, sondern der von ihr selber über weite Strecken im Namen der Epiphanie des Eigentlichen diffamierten Reproduktionskultur ist. Nicht nur Jacob Burckhardt hat seine Bildanalysen nach photographischen Vorlagen geschrieben: Wer einmal am Beispiel von Masaccios ‚Dreifaltigkeitsfresko' die manipulativen Tricks der großen Kunsthistoriker nachvollzieht[111], der dürfte von den im Namen des Authentischen geforderten Schweigepflichten gegenüber dem Numinosen und der Realpräsenz des Unermeßlichen nachhaltig geheilt sein.

André Malraux hat in seiner legendären Schrift ‚Le musée imaginaire' von 1947 Voraussetzungen und Konsequenzen dieser Phänomene ebenso scharf wie scharfsinnig benannt, ohne daß die von ihm ausgezeichneten immanenten Bedingungen bisher allgemein akzeptierte Bewußtseinsinhalt geworden wären. Er stellt – in der Nachfolge Walter Benjamins – zu Recht fest, daß an die Stelle einer den Werten des Authentischen, Handwerklich-Einzigartigen verpflichteten Konzeption von Kunst, daß insgesamt an die Stelle der Produktion künst-

[109] Vgl. André Malraux, Das imaginäre Museum, Frankfurt/New York 1987, bes. S. 19 ff.

[110] Vgl. Hans Ulrich Reck, Der Betrachter als Produzent? Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien, in: Wolfgang Welsch/Christine Pries (Hrsg.), Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, Weinheim 1991, S. 129–142; ders.: Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder, in: Florian Rötzer/Peter Weibel (Hrsg.), Strategien des Scheins. Kunst-Computer-Medien, München 1991, S.23–54.

[111] Vgl. Hans Ulrich Reck, Der Betrachter als Produzent? Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien, in: Wolfgang Welsch/Christine Pries (Hrsg.), Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, Weinheim 1991, S. 131–135.

lerischer Aussagen von seiten der Hersteller die Kunst der Fiktion auf seiten der Rezipienten tritt. Die Fiktion der Kunst weicht der Kunst der Fiktion. Die erschreckend simple Tatsache, daß wir Kunst nicht nur zunehmend, sondern in der modernen Technikgesellschaft immer schon über Reproduktionen und die Reproduktion als technische Wahrnehmungsform kennen, erhält in verschiedenen Akzentuierungen ein ihr angemessenes Gewicht. Kenntnis und Bewunderung von Kunst setzen Vergleichbarkeit voraus. Technische Reproduktion macht diese möglich. Die Gleichwertigkeit gleichartiger Werke steigert sich durch die reproduktive Nachbarschaft der Abbildungen. Sie zeigen zwar nicht taktile, tektonische oder textuelle Eigenheiten, nicht die ‚faktualen' Aspekte, wohl aber einigermaßen intakt die ikonographische und stiltheoretische Ebene, ungebrochen die motivliche. Stil und Meisterwerk definieren sich innerhalb der Bildmontage – das Bild ist als Form selber Montage geworden – nicht mehr durch Exklusion, sondern durch Verwandtschaft. Technische Reproduzierbarkeit gründet in einem ästhetischen Assoziativismus, der sich, kulturelle Kontexte verschiebend, gar zu einem eigentlichen Synkretismus aufschwingen kann.

Das Studium analoger, möglicherweise gar homologer Formverläufe kennt keine intrinsisch an das System Kunst gebundenen Schranken. Der Formverlauf der ägyptischen Skulptur kann nicht allein als Referenzsystem der Gegenwartskunst, sondern auch der Stromlinie und der Designleistungen Raymond Loewys bis hin zur Verpackung von ‚Lucky Strike' benutzt werden. Deshalb ist die Reproduktion eines der wirkungskräftigsten Mittel für einen Intellektualisierungsprozeß, dem die Kunst von seiten der Rezipienten insgesamt unterworfen wird. Und dies ganz unabhängig von anderslautenden Beteuerungen wie beispielsweise der behaupteten Sensibilisierung für das Namen- und Sprachlose oder der Epiphanie des Unvergleichlichen, dem kraft der idealistischen Behauptung einer entäußerten subjektiven Idee als Medium normativer Ästhetik die Dimension überzeitlicher Enthobenheit zugesprochen werden müsse. Die Kunstwerke verlieren in der Reproduktion die alten Maßverhältnisse, gewinnen aber neue hinzu. Die Wirklichkeit wird von der Phantasie abhängig, es gibt keinerlei Evidenz, die technische Manipulationen qualitativ ausschließen oder begrenzen könnte.

Das Kunstwerk wird nun allerdings keineswegs irreal oder bloßes Simulacrum, Abziehbild. Die eigentliche orientierende Größe innerhalb der Kunst der Fiktion, welche die Willkürlichkeit jedes imaginären Museums auszeichnet, ist das Fragment. Insofern die Kunst nicht mehr beispielgebend ist, keine Exemplifizierung, Allegorie oder Zeichen, das sich selber bezeichnet, ist allein das Fragment befähigt, Wahrnehmung in genau dem Sinne produktiv zu machen, wie das Fragment die innere Gestalt avancierter moderner Kunst schlechthin darstellt.[112] Das ist die eigentliche Pointe von Malraux' Theorie: Daß kei-

[112] Vgl. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frank-

neswegs die Kunst auf die Ebene einer populären Ikonographie gehoben, sondern als Kunst der Fiktion innerhalb der technischen Reproduktion gewissermaßen neu geboren, mindestens aber in dieser als sie selbst verlängert wird. Daß die ganze Welt zum Bild werden kann, ist nur die eine Seite des Vorgangs. Denn erst in dieser Re-Genesis der Kunst als technisches Bild, das heißt als Bildmontage, wird die gegenständliche Eigenschaft, die ja immer einen Archaismus bildet gegenüber der Aussagenbehauptung von Kunst, überwunden. An die Stelle der gegenständlichen Eigenschaft tritt die komparatistische Einsicht in die Funktionslogik der künstlerischen Stile. In der Terminologie Nelson Goodmans[113] verwandeln sich die autographischen Künste nicht allein in allographische – aus Bildern werden Partituren, Diagramme eines technischen Sehens –, sondern die autographischen Künste mit ihrem Gipfelpunkt der Malerei erweisen sich als transitorisch, vermutlich gar als selbstwidersprüchlich. Die Reproduktion gibt nicht den Stil wieder. Sie hat ihn erst geschaffen. Was bedarf es zum Beweis dieser Aussage anderes als des Hinweises, daß die universitär und akademisch eingerichtete Kunstgeschichte nicht nur ein Kind des Positivismus des 19. Jahrhunderts war, sondern mehr noch ein Sprößling der Photographie, der technischen Bildherstellung? Ohne Photographie, es ist oft vermerkt, selten richtig gewertet worden, gäbe es eine akademisch formierte Kunstgeschichte in der Kultur der Moderne nicht.

Wird die Reproduktion, wird das imaginäre Museum zum Horizont von Weltwahrnehmung, dann ergibt sich über die Ablösung der Subjektivität durch Kommunikation hinaus eine bemerkenswerte Konsequenz: Realitätsherstellung und Musealisierung fallen zusammen. Reproduktionskultur ist vergleichsweise wissenschaftlicher als Kunst. Die Montage als Denkform der Kunst der Fiktion verdrängt reine affektive Beziehungen, sie weist das Rituelle zurück. Auf der Ebene der Bildschirmwirklichkeit, die nichts anderes ist als die Verwandlung der Welt ins Museum, eröffnen sich gerade deshalb wieder kontrafaktische Ritualisierungen; es wäre allzu kurzsichtig, hier nur von Pseudo-Ritualen zu sprechen, denn insgesamt hat sich Benjamins Behauptung von der Aura-Unfähigkeit technischer Medien als so falsch herausgestellt wie alle empirisch-diganostischen Behauptungen seines ‚Kunstwerk'-Aufsatzes. Die Musealisierung der Welt ist kein sekundärer Schritt mehr, sondern fällt mit dem primären Akt der Wirklichkeitserzeugung zusammen. Damit verwandelt sich Musealisierung in einen ‚museographischen Wahn'[114]. Der Wille zur Konservierung ist nicht nur ethnozentrisch, sondern destruktiv: die Produktion der Welt

---

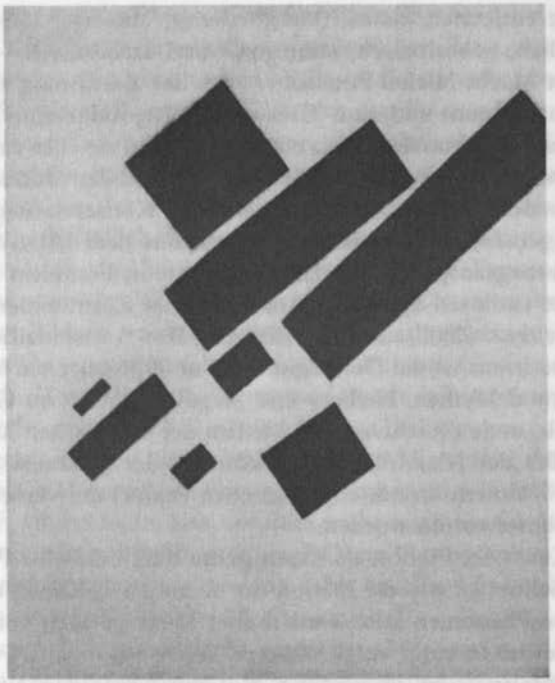
furt a. M. 1970; zum Thema: Hans Robert Jauß (Hrsg.), Die nicht mehr schönen Künste, 2. Aufl., München 1968; Lucien Dällebach/Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.), Fragment und Totalität, Frankfurt a. M. 1984; außerdem: Beat Wyss, Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne, München 1985.

[113] Vgl. Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt a. M. 1973.

[114] Dazu und zum Kontext vgl. Henri Pierre Jeudy, Die Welt als Museum, Berlin 1987.

auf der Ebene entleerter, visuell domestizierter, universal klassifizierter Zeichen fällt zeitlich, genealogisch, strategisch und archivalisch – im Sinne der Dispositive der Macht Michel Foucaults – mit der Zerstörung zusammen. Die Welt wird zum Museum und zum Theater. Die Reproduzierbarkeit praktiziert in Wahrheit keinen kulturellen Synkretismus, obwohl sie alles auf alles bezieht, sondern unterwirft das Singuläre der Form, das Bild der Montage, ein einzelnes Wirkliches dem Zeichenzusammenhang des Konservierungswillens. Und sie unterwirft gerade den kulturellen Synkretismus dem härtesten zivilisatorischen Modellierungsanspruch: der Eliminierung von Fremdem und Offenem, der Tilgung des endlosen Spiels der Analogien, der Zertrümmerung des metaphorischen Gleitens. Zivilisatorische Einigung löst Authentizität auf. Der behauptete Synkretismus ist die Denkfigur einer untergegangenen Welt: zwar gibt es noch Riten und Mythen, Heiliges und Singuläres. Aber im Gestus der verzeichneten Welt, in den Archiven und Medien der technischen Massenkommunikation, ist alles der Klassifikationsmaschinerie der musealisierten Welt, der Auflösung der Kulturen im museographischen Projekt der verzeichnenden Distanzierungen unterworfen worden.

Wenn die Kunst der Fiktion als Kunst genau durch dieselbe Form des Fragments ausgezeichnet ist wie die Fiktion der Avantgarde-Kunst, dann kann das bildtheoretische Phänomen komparatistischer Montage auch von der anderen, der Kunst-Seite her in einer vergleichbaren Weise beschrieben werden. Wenn wir Bilder wie Malewitschs, im Stedelijk-Museum Amsterdam befindliches Gemälde ‚8 rote Rechtecke' von 1915 betrachten, dann ergeben sich in unserem Kontext eine ganze Reihe von Fragen: Was ist dargestellt, welche Funktion hat der Titel? Ist das Bild die Darstellung von acht roten Rechtecken, oder sind diese Rechtecke die Mittel, etwas (anderes) auszudrücken? Würden wir Malewitschs Konzeption unter Einschluß seiner eigenen Konzeption und ihrer reflexiven Begründung zu Rate ziehen, könnten wir leicht vier Ebenen unterscheiden. Einer Ebene behaupteter Suprematie reinen Naturempfindens folgt eine Ebene angestrengter Entgegenständlichung der Bildsyntax. Auf einer dritten Ebene behauptet Malewitsch, daß beides – Naturempfinden und denaturalisierende Syntax – die Medien radikal-visionärer Sozialutopie seien, worauf er in einem vierten Schritt diese inhaltliche Letztperspektive als von den Bildern abgetrennte behauptet, so daß die Bilder sich als Entkoppelung der Zeichen von den in ihnen umspielten Zielbedeutungen zu erweisen haben. Syntax und zugeschriebene Intentionalität, Bildaussage und Referenzbezug, Darstellung und sozialrevolutionärer Impuls treten nicht nur auseinander, sondern werden in diesem Auseinandertreten erst als aufeinander bezogene erfahrbar. Die wahre und die fiktive Begründung spalten sich, erstere ist im Bild nicht wahrnehmbar. Das Bild kollidiert mit dem Bilderrahmen, durch den es erst möglich wird und den es dennoch überschreitet. Das Bild ist in dem Maße da, wie es sich entzieht. Das Bild zeigt sich nur als abwesendes. Die Präsenz des Bildes wird zur Krise seiner Form. Die Bildform, immer noch verweisend auf Referentialität, läßt die Erwartung der Repräsentation leerlaufen.



Kasimir Malewitsch, ‚8 rote Rechtecke', 1915
(hier in Schwarzweißwiedergabe als Ausschnitt)

Malewitsch ist nur ein Beispiel. Insgesamt kann die paradigmatische Bildtheorie der Moderne exakt beschrieben werden als Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung: noch reale Landschaft und doch, noch deutlicher, schon metaphorische Landschaft im Sinne einer selbstreferentiellen, medial reflektierten Syntax. Kunst ist nicht mehr Repräsentation eines Bildes, sondern ästhetisches Arrangement zur Intensivierung von Erfahrungen. Das gilt aber auch für die durch Kunst problematisierte Bildform, die als im Fragment verdichtete Kunst der Fiktion im Hinblick auf ihre Rezeptionsbestimmung erscheint. Das Malewitsch-Rot der versuchsweise post-figurativen Marlboro-Werbung, die schon erwähnte, tendenziell referenzlose Werbung am Beginn der neunziger Jahre (z. B. bestimmte Sony-Produkte), die Werbefilme Jean-Luc Godards für ein Produkt, das nirgends gezeigt oder genannt wird – diese und andere Beispiele bis hin zur mittlerweile verklungenen Debatte um die Werbung von Benetton zeigen, daß die Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung vollkommen ins sophistische Trainingsfeld der visuellen Massen- und Medienkommunikation eingetreten ist. Damit realisiert sich ein Traum der Avantgardekunst – das Verschwinden der Kunst in der Zivilisation –, wenn auch nicht gemäß ihren eigenen Erwartungen. Auf Grund dieser Erfahrungen läßt sich nämlich die viel beschworene Autonomie und Selbstreferentialität der modernen Kunst als Schutz-

behauptung dergestalt verstehen, daß die klare und intendierte Letzt-Aussage mit bildnerischen Mitteln nicht mehr ausgedrückt werden kann. Auf solche sich im Hintergrund erhaltende Heteronomie-Absicht, anders gesagt: auf den expressionistischen basso continuo auch der radikalabstrakten (oder radikalkonkreten) Kunst hat bereits Ernst Bloch im ‚Geist der Utopie' hingewiesen: „Kokoschka malt grau, braun, trübviolett, mit allen Erdfarben. Und wenn Marc und Kandinsky zu lauteren Farben greifen, ja der letztere sogar auf eine Harmonielehre der Malerei ausgeht, und im ganzen anstelle des atmosphärischen Verschwommenseins ein Schwelgen in blanken, hautlosen Lokalfarben zur Mode wird, so freut man sich hier doch nicht mehr an der Farbe an sich, sondern es ist der Erregungsgehalt, um dessen willen hier allein die reinste, krasseste Leuchtkraft gewählt und zusammengestellt wird ... das rein Malerische, das wiedergefunden zu haben, den unklaren Stolz vieler Impressionisten bildete, tritt vor dem Zwang zur Aussage notwendig zurück."[115]

Nicht die Aussagelosigkeit ist das Auszeichnende dieser ‚neuen Kunst' – die nichtfigurative Kunst von Kandinsky bis Bill und Lohse hat sich in letzter Intention immer als Allegorie zivilisatorischer Universalismen behauptet[116] –, auch nicht die individuelle Unfähigkeit gegenüber den Temporalisierungsschüben der technischen Moderne, sondern die strukturelle Unmöglichkeit, für den angestrebten Aussageninhalt, für die Extension des Gehalts, eine intensionale Sprache, eine stimmige Syntax zu finden. Die Zerstörung einer kommunikativ eindeutigen Syntax für allegorische Aussagen geht aus der Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung hervor, die in letzter Instanz in der Selbstdefinierung des Künstlers als eines marginalen Erkenntnissubjekts begründet liegt. Was aufscheinen soll, sind nicht mehr textuelle Repräsentationen, das Bild folgt nicht mehr der Bewegung der Lektüre, sondern es hat Intensität und Erscheinung des Erhabenen zu sein. Dem neuen Symbol eingezeichnet ist die Bewegung der Destruktion alter Symbolik. Ernst Bloch führt am Beispiel der Musik dazu an: „Die Domestikentür bloßer Kontemplation ist gesprengt und ein anderes als das allegorische Symbol erscheint, wie es menschenfremd, zum mindestens halb außermenschlich war, das uns, wenn es gänzlich sichtbar geworden wäre, gleich dem ungemilderten Zeus erdrückt, verbrannt hätte, und dessen im Sichtbaren, uns Zugeneigten immer noch ungelöste transzendente Unfaßbarkeit gerade seinen Symbolcharakter konstituiert hatte."[117]

---

[115] Ernst Bloch, Geist der Utopie, unveränderter Nachdruck der bearbeiteten Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Frankfurt a. M. 1964, S. 41; vgl. die analogen Ausführungen zum modernen Paradigma radikaler Expressivität als eine Art temporalistisch und symphonisch orchestrierter Hegelianismus: Colin Rowe/Fred Koetter, Collage City, Basel/Boston/Berlin 1984, S. 36–44.

[116] Vgl. dazu Brock, Bazon, Zur Ikonographie der gegenstandslosen Kunst, in: Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern, hrsg. von Bazon Brock und Achim Preiß, München 1990, S. 307–316.

[117] Ernst Bloch, Geist der Utopie, unveränderter Nachdruck der bearbeiteten Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Frankfurt a. M. 1964, S. 206.

Wenn Moderne als Entleerung der Signifikanten durch Preisgabe der Signifikate beschrieben werden kann, dann bedeutet Intentionalität etwas anderes als die Absicht eines Subjekts, bedeutet Code etwas anderes als ein gewähltes Mitteilungsrepertoire für einen Empfänger, Syntax etwas anderes als Teilhabe an einem konventionalisierten Zeichenbestand. Das subjektivitätstheoretische Modell erweist sich als haltlos in genau dem Maße, wie die Habitualisierung von Sehen und Zeichen-Decodierung durch technische Wahrnehmung, das heißt durch Medien bestimmt wird. Ernst Bloch beschreibt eine Erwartung, die später ganz anders erfüllt worden ist: die Entleerung des bisherigen historischen Bestands an Prägeformen, die allerdings nicht dem Kult des Erhabenen, sondern der Kultur der Reproduktion haben weichen müssen. Gemeinhin wird Intention als Vermögen eines Subjekts gesetzt, das sich durch dreierlei auszeichnet: eine mentale Konzeption, die einer Äußerung vorausgeht; eine sprachliche Konstruktion, deren Propositionalität persuasiv durchsetzt ist, sowie die kommunikative Form der Gerichtetheit der Äußerung auf Andere hin. Wird Intentionalität nur als Manipulation eines Codes durch einen Sender verstanden oder als Entäußerung einer innerlichen Instanz, deren Wirklichkeit als zeitlich verschobene Wirkung ihrer Effekte definiert wird, dann läßt sich der Prozeß der Kommunikation nicht befriedigend erklären. Um hier nur den Haupteinwand zu erwähnen: Wäre Intentionalität eine Instanz von Subjektivität, dann hätten Code, Sprache und Zeichen keinerlei konventionale Fundierung. Es geht umgekehrt nicht um die Begründung von Subjektivität durch soziale Interaktion, durch die Tropologie lebensweltlicher Rhetorik: die Instanz der Subjektivität als solche macht für die Erklärung des ästhetischen Prozesses keinen Sinn. Sie hat keine empirische Bedeutung. Michael Baxandall hat in seinem Buch ‚Patterns of Intention'[118] plausibel gemacht, daß Intentionalität nicht die subjektive Absichtlichkeit oder die intentionale Propositionalität eines Sprechaktes aus der Sicht eines Subjekts sein kann. Er versteht unter Intentionalität die Synthese von Problembestimmungen, kulturellen Konzepten und intentionalen Gestaltungsanstrengungen, unabhängig davon, ob es sich um Kunst oder Design handelt. Erst aus dem unentwegten Aufzeigen dieser Wechselbeziehung wird deutlich, daß eine künstlerische Form eine kulturelle Problematik in dem Maße interpretiert, wie diese in ihr selber erst zum Vorschein gebracht wird. Der ästhetische Sprechakt – ob als Kunstwerk oder als Diskurs – ist geprägt durch Ostensivität, nicht durch Funktionalität oder subjektiv autorisierte Intentionalität. Deshalb muß unter ‚Einfluß' oder ‚Tradition' nicht die aktivierende Einflußnahme eines Subjekts verstanden werden, sondern das Auslösungs- und Bewegungsmoment einer aktualen Problembestimmung, der sich historische Bezugsgrößen und Parallelitäten zuordnen lassen,

[118] Für das Deutsche ungenau übersetzt als ‚Ursachen der Bilder'; vgl. Michael Baxandall, Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990, bes. S. 70 ff., 88 ff., 102 ff.

wobei die hergestellte Signifikanz das Bezugs- oder Objektfeld unvermeidlich verändert.

Es gibt keinen unberührten Bestand an Gegenständlichkeiten, sondern ein Kräftefeld aktiver Adaptionen, durch welche mittels je neuer Sichtweisen der vermeintlich unberührbare Bestand überhaupt erst als solcher faßbar wird. „‚Tradition' fasse ich übrigens nicht als eine Art von ästhetischem oder kulturellem Erbfaktor auf, sondern als eine spezifische, differenzierende Sicht der Vergangenheit, die in einem aktiven und wechselseitigen Verhältnis zu einer ständig in Entwicklung befindlichen Skala von Dispositionen und Fertigkeiten steht, welche innerhalb der Kultur, der diese Sicht zugehört, zu erwerben sind."[119] Baxandalls Modell ist nicht die Linearität der bloßen Überlieferung, nicht die Billardkugel, die andere Kugeln streift, sondern das Feld der Bewegungen insgesamt. Zu- und Abgänge im und aus diesem ästhetischen Feld nennt er ‚troc'[120], eine Art Markt, auf dem zahllose Handlungen stattfinden: man bringt und nimmt, verkauft und kauft, holt und adaptiert, transformiert und assimiliert. Die Kunst ist Teil dieses ästhetischen Feldes. ‚Troc' ist das gesamte Feld nicht nur der visuellen, sondern auch der symbolischen Kultur, genauer: aller symbolischen Aneignungshandlungen, auch derjenigen, die sich auf materielle und strukturelle Kultur, auf Ökonomie und Politik beziehen.

Die unentwegten, nicht-linearen, verschlungenen, sich überlagernden, endlosen, immer wieder neu ansetzenden Bewegungen im ästhetischen Feld provozieren aus der Sicht der Rezeption spezifischer Entwicklungen und Eigenheiten der Kulturdynamik einige Fragen an die bisherigen Prädominanzen kunstgeschichtlicher Reflexionsarbeit. Es geht dabei keineswegs um eine ‚andere' Kunstgeschichte der Zukunft, sondern um eine Radikalisierung der internen medientheoretischen Implikationen und Perspektiven bisheriger Bildanalysen. Allerdings sind einige habituelle Fixierungen und Vorlieben zu opfern. Der Kunsthistoriker darf sich, wie weiter unten noch pointiert skizziert wird[121], der Figur des analytischen Bildoperateurs nicht verschließen. Er hat auf die Archaismen religiöser und geschmacklicher, durch habituelle Traditionsbildung verfestigter Referenzbehauptungen von Kunst zu verzichten, sofern sie normverbindlich gesetzt sein sollen. Kunstgeschichte, die sich ihrer und der medientheoretischen Implikationen von Kunst gewahr wird, muß sich von der Theorie des Schönen, der Persönlicheitsbildung durch Geschmack, der Exemplifizierung hegelscher Zeitgeister, der ingeniösen Verkörperung systemischer Reinlichkeiten (Höhepunkt versus Verfall etc.) lösen. Sie ist eine situative komplexitätsorientierte Erörterung aller möglichen Perspektiven der visuellen Kultur. Sie trifft an sich selber die Unterscheidungen, durch welche

[119] Ebd., S. 105.
[120] Das bedeutet im Französischen: Tauschhandel, Trödelmarkt.
[121] Vgl. die Thesen am Schluß des übernächsten Kapitels in diesem Teil „Vom Bild über das Medium zum ‚globalen Datenraum'. Thesen zur Perspektive der Künstlerausbildung in der Epoche der Techno-Ästhetik".

sie sich plausibel auf das bezieht, was ihr Gegenstand ist: die Form, Struktur und Dynamik des Bildlichen, der Autonomie der Bilder.

Wie tritt das ein in eine Disziplin, die zu lange von der Kanonik singulärer Meisterwerke, vom Heroismus der Künstlergenien, von der ästhetischen Überformung und Vollendung der Geschichte im Museum und Pantheon ästhetischer Normativität geträumt hat? Eine Disziplin mit einer angesichts des angehäuften, gerade heute unersetzlichen und für die Analyse elektronischer Massenmedien adaptierbaren Repertoires an Bildreflexionen bemerkenswerten Vorliebe für Gegenstandsreferentialität? Eine Disziplin, in der nicht selten behauptet wird, sie sei durch ein spezifisches Territorium bereits gesicherter Bildqualitäten im Hinblick auf in letzter Instanz normative Aussagen ausgezeichnet? Eine Disziplin, die trotz allem Scharfsinn in der Reflexion von Bildern bezeugt, daß sie sich Ästhetik nicht erschlossen, sondern sich einem diese zähmenden Kategoriensystem verschrieben hat?

Der Konflikt zwischen Bild- und Gegenstandsreferentialität als kategorial regulierte Disziplinierung des Ästhetischen sei an einem prominenten Beispiel erläutert, an der von Otto Karl Werckmeister vor bald zehn Jahren vorgelegten exemplarischen Analyse ‚Der größte deutsche Künstler und der Krieg am Golf'[122]. Jede Allegorisierung und Moralisierung von Bildaussagen zielt darauf, die Divergenz und Asymmetrie zwischen Zeichen und Bedeutung rückgängig zu machen. Werckmeister intendiert eine Reparatur genau dieser Asymmetrie. Sein Reparaturinstrument ist eine durch visuelle Semiotik geschärfte Ideologiekritik. Interessant an der Analyse Werckmeisters, die im einzelnen leicht nachvollziehbar ist, erscheint mir ein Doppeltes. Werckmeister baut eine Analogie verweisender Signifikanz zwischen Anselm Kiefer, dem „größten deutschen Künstler", seinen Themen und Bezugnahmen – Katastrophen, verbrannte Erde, deutsche Geschichte, Zweistromland, zerfallende Technikgesellschaft, Apokalyptik des jüdisch-christlichen Weltbildes – sowie der medialen Inszenierung der elektronischen Intelligenz bzw. der US-Militärmaschine im Golfkrieg und inbesondere dessen Rezeption in Deutschland auf. Interessant an dieser ja durchaus möglichen Verbindung – die allerdings in der aus den Selbstbehauptungsritualen des Kunstbetriebes übernommenen Fragestellung nach dem „größten deutschen Küstler" merkwürdig antiquiert bleibt – ist die Teilhabe des ideologiekritischen Gesichtspunktes an dem an Kiefer und der Golfkriegsinszenierung Diagnostizierten. Die ganze Analyse ist durch einen Kernpunkt motiviert, den man als den Skandal des Unsichtbaren bezeichnen kann, ein Skandal, der nichts anderes bezeichnet als den Entzug der Bedeutungen, der sich dialektisch mit dem Skandal des Sichtbaren, der medialen Manipulation verschränkt. Deshalb ist die Analyse auch nicht mehr in herkömmlicher Weise ideologiekritisch. Sie sichert zwar Indizien, indem sie Bildphänomene auf

[122] Otto Karl Werckmeister, Der größte deutsche Künstler und der Krieg am Golf, in: Kunstforum International, Bd. 123, Köln 1993, S. 209–219.

Wirklichkeiten bezieht, aber beide, die Bilder wie die Wirklichkeit scheinen undeutlich geworden zu sein. Die mediale Affirmation besteht in diesem Kontext ja in einer fatalen Divergenz der medialen Repräsentation von ihrem Referenzmaterial. Das hat im übrigen Baudrillard schärfer gesehen als Virilio, wenn er von dem zynischen Nicht-Stattfinden des Krieges spricht, weil das televisuelle, internationalisierte Medium selber der Krieg ist, über den es berichtet.

Werckmeisters Analyse benutzt forciert ausgebildete Analogien zwischen der medialen Ästhetisierung des Golfkrieges – bis hin zu Äußerungen General Schwarzkopfs – und den Metaphern und Bildphantasien Kiefers (Flug, Katastrophen, technisch introvertierte Trümmerlandschaft). Daraus folgert er anschließend, daß Kiefer gewissermaßen im zeitgenauen Vorgriff eine Ästhetisierung der politischen Ohnmacht formuliere, die sich durch die markante Verschiebung des Kritiker- auf den folgenlosen Beobachterstandpunkt auszeichne. Der Staatsbürger könne den Krieg nicht mehr politisch beurteilen, sondern nur noch moralisch durch die engagierte Betrachtung eines ihm dargebotenen Schauspiels. „Für diese Kombination von medienästhetischer Vermittlung und ideologischer Moralisierung des Krieges am Golf stellten die Werke Kiefers mit der geschilderten Thematik einen ebenso unvermeidlichen wie ungreifbaren Bezugspunkt dar."[123] Man kann sich natürlich fragen, ob das die Position des Künstlers korrekt wiedergibt, und gewiß ist die Gewinnung eines solchen Bezugspunktes schon deshalb nicht unvermeidlich, weil er erst durch Werckmeisters Analyse geschaffen worden ist – signifikant ist aber das hier vorgeschlagene Verfahren, Bildphänomenen eine solche Plausibilität abzugewinnen. Ich deute diese als Inversion visueller Barbarisierung, das heißt als Versuch einer Wiedergewinnung der Bildervernunft im Sinne einer allegorisch-moralischen Stichhaltigkeit und damit letztlich einer Disziplinierung der transgressiven ästhetischen Suggestionen. Die durchaus erzwungene Aktualität Kiefers durch von ihm nicht vorhersehbare konstellative Ereignisse ändert nichts an den innertheoretisch vorselektionierten Möglichkeiten einer so gelagerten Argumentation.

Nicht nur für Werckmeisters Verfahren, sondern auch für die strukturellen Bedingungen seines Theorierasters ergibt sich ein signifikanter Verfahrensschluß, den Werckmeister selber wie folgt benennt, wenn auch nicht unter der hier verhandelten rhetorischen Hinsicht: „So ist Kiefers symbolische Darstellung eines vereitelten Fluges über das Trümmerfeld der Weltgeschichte das künstlerische Äquivalent für jene fiktive elektrovisuelle Information, die selbst eine politische Komponente der Kriegsführung war, eine politische Werbung für die weltweite Öffentlichkeit durch scheinbar endlose Wiederholungen der elektronischen Synthese von Bildwahrnehmung und Zerstörung."[124] Diese Aussage hängt offenkundig von dem ab, was man unter ‚Äquivalent' verstehen

[123] Ebd., S. 218.
[124] Ebd., S. 219.

mag. Theoretisch deutet sich folgende Konsequenz an: Die Macht der Mediatisierung ist so weit fortgeschritten, daß die Kunsthistorik sich zur dezidiert aktualistischen Behauptung möglicher Zuschreibbarkeit von Referenzen zu Zeichen imstande sieht. Werckmeisters Analyse scheint mir in dieser Richtung durch den spannungsenergetischen Zusammenhang von Bildlektüre und einer über Benennung quasi-magisch funktionalisierten Wirklichkeitsbewältigung motiviert.

Solch überaus starker Hang zur Gegenstandsreferentialität – die objektiviert und nicht interpretativ behauptet wird – ist, was eine medientheoretische Selbstreflexion der Kunstgeschichte und ein Gewahrwerden ihrer Produktivität für die visuelle Kultur und die technischen Bilder erschwert. Zwar ist der Status von Absichtserklärungen zwischen abstraktem Wunsch und Forschungspostulat schwer zu bestimmen. Dennoch scheint es mir nicht illegitim, postulatorische Äußerungen im Sinne von diagnostischen Zeugenschaften auch als analytische Komponenten der Branche zu werten. Wenn Irving Lavin dafür plädiert[125], Kunstgeschichte als Studium von Bildbedeutungen zu verstehen und damit als Teil einer Ikonographie zu werten, der sich kein vom Menschen je erschaffenes Bild entziehen könne, dann privilegiert er offensichtlich diejenige Bildkontrolle, welche die ästhetische Versuchung und Intensität durch nachschaffende Erfahrungen auf eine vorab geordnete Ontologie gegenständlicher Propositionen verpflichtet. Das ist zwar noch als typisch zu werten, aber dennoch zeichnen sich bereits dezidierte Ablösungen von solchen Mustern für eine gewandelte Zukunft der Kunstgeschichte und -wissenschaft ab.

7.3 Kunst in digitalisierter medialer Umgebung – Aspekte zum ‚Netz' und zur vielbeschworenen ‚Befreiung des passiven Betrachters'

Medienentwicklung im Bereich digitalisierter Informationsprozesse und elektronischer, unsichtbarer und artifizieller Kommunikationsräume ist dynamisch, nicht-lokal, dispersiv und konzentrierend zugleich. Unabhängig von der Architektur der Netze und Apparate, unabhängig von der Programmierung und Formatierung der Logistik funktionieren Massenmedien heute als Vereinfachung und Standardisierung. Die vorgegebenen Inputs, das heißt konkret die Meinung von ‚opinion-leaders', wird medial verstärkt. Das ist die wesentliche Funktion solcher Medien. Televisuelle Sendeformate wiederholen einige wenige, überschaubare Dramaturgien. Auf die läßt der Betrachter sich ein. Eine Art stillschweigender imaginärer Vertrag zwischen Produzenten und Konsumenten sichert dekretierte und vermutete Glaubwürdigkeit. Television ritualisiert Dra-

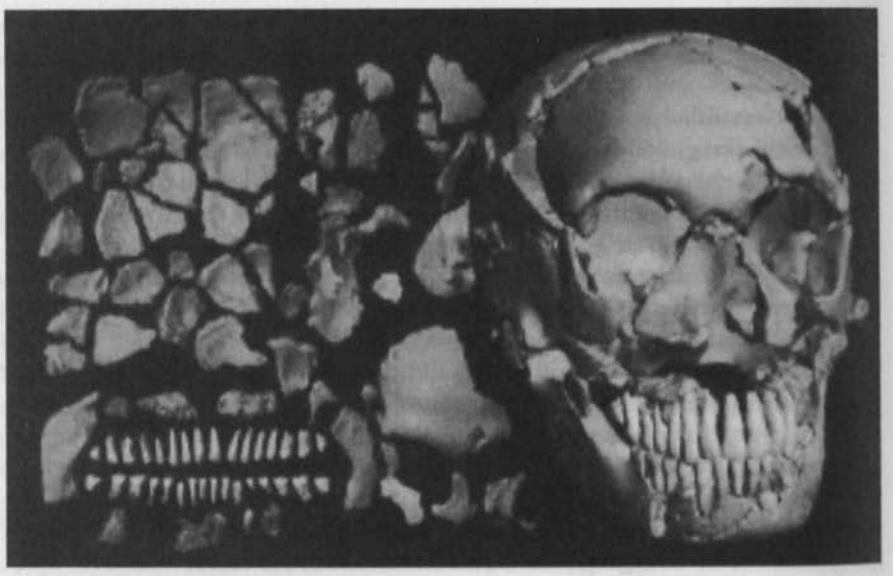
[125] Vgl. Irving Lavin, Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin (‚Die Ikonographie am Scheidewege'), in: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, hrsg. von Andreas Beyer, Berlin 1992, S. 17.

maturgien der Verläßlichkeit und suspendiert ein Denken, das im Medium gar keinen Gegenstand hätte. Dies ist die Mehrheitslage. Die Abweichungen am Rande machen – weit über den Streit um die Hierarchie zwischen E und U hinaus – ein wesentliches Prinzip von Kunst deutlich: das der Problematisierung, der Verschiebung, von Verdichtung und Bedeutungssteigerung. Diese Funktion des Poetischen, der Erzeugung neuer Gesichtspunkte, die unvermeidlicherweise zur Steigerung der Reflexion führen, gelten auch für eine Kunst, die sich im Kräftefeld, Dispositiv und Territorium von Medien situiert.

Diese Kunst zielt nicht mehr auf Darstellung, Erscheinung oder Abbild, sondern auf Handlung, Vollzug von Vollzügen, Denken eines Denkens künstlerischer Situationen.[126] Und insbesondere Reflexion des sozialen Ortes, an dem Handlungen der Kunst, ihre Praktiken intervenieren können. Neue Verbindungen entstehen, stetig werden sonst auseinanderdriftende Kräfte zwischen Wissenschaften, Technologien, Einbildungskräften, zwischen Innen und Außen verknüpft. Kunst setzt damit aufs Spiel, was uns lange in einer unerschütterlichen Sicherheit der Bilder und ihrer Referenzmodelle wog. Sie bricht aus Fläche und Raum aus, greift auf die Zeit, ihre Formen und Rhythmen. Vergänglichkeit und Übergang sind ihr keine Schrecknisse mehr. Was aufs Spiel gesetzt wird, geht ins Spiel ein: Neu-Eintritte und Wiedereintritte sind möglich, aber nur im Wissen um das Vergängliche. Medial interessierte Kunst spielt sich heute nicht nur zwischen Künsten und Apparaten, Maschinen und Programmen, Materialien und Artifizialitäten ab, sondern spielt auch mit dem Verhältnis von Auge und Geist, Leib und Maschine. Und zwar in einer Weise, die radikal mit dem distanzierten Blick des an der neuzeitlichen Kunst geschulten, sich die Dinge vom Leib haltenden Subjektes bricht. Im Spiel der Kunst werden die Dinge näher gebracht und erscheinen lebendig. Deshalb die Wendung vom Optischen zum Taktilen und zum Selbst-Agieren des bisherigen Rezipienten. Allerdings kann heute keine Frage an die Kunst mehr ohne Anerkennung gigantischer industrieller Apparaturen gestellt werden.

Digitale Medien auf der Basis elektronischer Schaltkreise vom Typus der John-von-Neumann-Architektur, weitherum bekannt unter dem Kürzel ‚Computer', haben Eigenheiten, welche bisherige Kunst zur Entwicklung neuer Strategien provozieren. Keineswegs aber ist es so, daß die Welt des Analogen durch das ‚abstrakte Digitale' aufgesogen würde. Ebensowenig handelt es sich beim binären Code der Turing-Maschinen – abgesehen davon, daß ‚binär' irreführend ist, weil nicht nur die Zustände anwesend/abwesend unterschieden werden, sondern als Drittes die Unterscheidung selbst (in der Turing-Maschinen-Theorie wird das als ‚Halteproblem' erörtert) – um einen ersten, sondern vielmehr um einen bisher letzten Code in einer ganzen Kette von digitalen Zei-

[126] Vgl. dazu auch Peter Weibel, Kunst als soziale Konstruktion, in: Albert Müller u. a. (Hrsg.), Konstruktivismus und Kognitionswissenschaft. Kulturelle Wurzeln und Ergebnisse. Heinz von Foerster gewidmet, Wien 1997, S. 183–197.



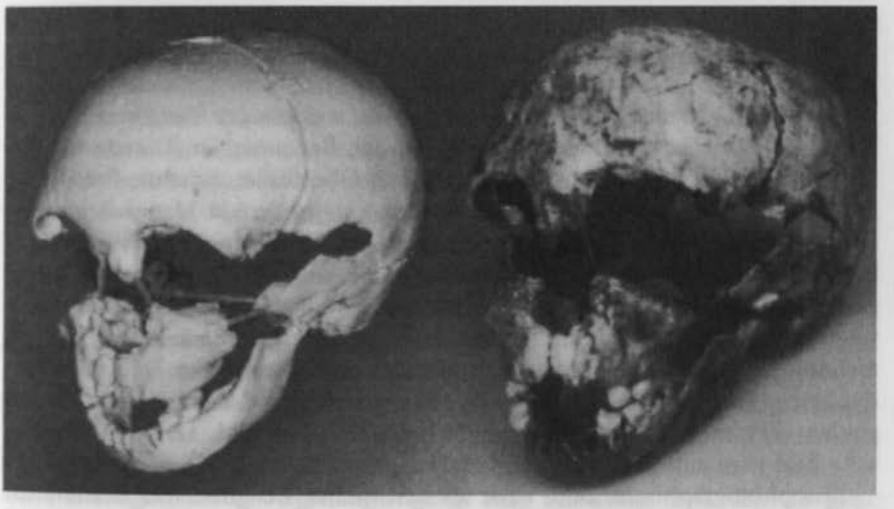
Fragmente eines Neandertaler-Fundes als Bildschirm-Puzzle (aus: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 31. März 2002, S. 61). Analoge Anordnung, welche sich auf eine starke Identität von Abbild und Abgebildetem stützt

chensystemen.[127] Der digitale Code ist eine spezifische Unterklasse der symbolischen Zeichen.

Eine der fundamental neuen Eigenheiten digitaler Computer bewirkt eine radikale Aufhebung der Differenz von Authentizität und Interpretation, Wahrheit und Fälschung, Dokument und Fiktion. Reflexionen auf das digitale Bild, das Problem der Echtheit, das Verhältnis von Original, Fälschung und Kopie erweisen sich im Universum der technischen Bilder, der Ära des Techno-Imaginären in genau diesem Zusammenhang als entschieden gegen das Modell des Sichtbarmachens gerichtet. Ein so benannter letzter Stand der Dinge ist aber nicht im Sinne der Innovation verbindlich. Tatsächlich wirkt er als Schwellenzeit und hat dementsprechend die früheren Bedingungen, Errungenschaften, vor allem aber die referentiellen Gewohnheiten umgebaut. Nichts kann mehr rekurrieren auf dieses Frühere außer einer beschworenen Ursprünglichkeit und Authentizität, die mit dem Adel des Gewesenen und der Noblesse der Überalterung liebäugelt. Nehmen wir das Beispiel der digitalen Photographie, genauer: der Photographie im Prägeraum digitaler Bildherstellungstechnologien. Es ergeben sich umstandslos einige für die aktuelle Paradoxie der Echtheit wesentliche Aspekte. Dazu seien einige grundsätzliche Bemerkungen notiert.

---

[127] Vgl. dazu Oswald Wiener mit Manuel Bonik und Robert Hödicke, Eine elementare Einführung in die Turing-Maschine, Wien/New York, 1998.



Ein im Rechner ergänzter (links), dann mit Harz modellierter, also re-analogisierter oder konstruktiv naturalisierter Schädel (rechts). Analyse und epistemische wie sensuelle Modellierung der Natur (als Objekt und Matrix) werden möglich durch algorithmische Bilderzeugung: Anschaulichkeitssuggestion mittels transformierter digitaler Daten-Organisation (aus: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 31. März 2002, S. 61)

Kernthese für den in Frage stehenden Sachverhalt ist: Das Bild in der digitalen Photographie – oder: das Bild als digitale Photographie, das Bild in Gestalt der digitalen Photographie – markiert den Verlust der die Echtheit legitimierenden Instanz, und zwar radikal und prinzipiell. Für die technische Seite der Herstellung digitaler ‚Bilder' gilt, daß digitale Bilder nicht per se oder unverändert gegenüber dem Bisherigen Bilder sind oder als solche anerkannt werden müssen. Digitalität erzwingt nämlich unweigerlich veränderte mediale Praxen und Materialitäten. Das digitale Bild ist kein Wahrnehmungsbild mehr, sondern alphanumerische Datei, unspezifischer Code, der, in binärer Stellung zwischen 0 und 1 pendelnd, als Schalt- oder Meß-Sonde für die Verzeichnung singulärer Anwesenheiten, die Wahrnehmung von Spannungs- und Energiezuständen (anwesend/abwesend) zuständig ist. Umsetzungen der Dateien in Bilder erfordern vorgängige Schematisierungen, die nicht mehr über Mimesis zu gewinnen sind.[128]

Photographie als eines der Leitmedien visueller Programm-Simulation und ästhetischer Stilisierung kennt im digitalen Zeitalter deshalb, wie immer wieder zu verdeutlichen ist, keinen ontologischen oder objektiven Unterschied mehr

[128] Vgl. dazu: Abraham A. Moles, Die thematische Visualisierung der Welt. Triumph des angewandten Strukturalismus, in: Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft, N° 14 ‚Das Sichtbare', hrsg. von Frank Böckelmann u. a., München 1990, S. 100 ff.

zwischen Original und Fälschung, Dokument und Fiktion. Die Wirklichkeit der Bilder ist nicht nur eine Fiktion des unentrinnbaren Imaginären, das Wirkliche selbst wird zu deren zugespitztem und irritierendem Sonderfall.

Das digitale Modell hat mit dem gebrochen, was aus der Tiefe von Räumen kommt. Die mediale Schnittstelle zwischen den Bedeutungen (Daten) und den Organen (Menschen) ist tatsächlich nur noch Oberfläche, Schema, Projektion. Das Interface erzeugt die Referenzen durch entsprechende Manipulation von Daten. Die technischen Aspekte können als sekundär gewertet, das Ausgabemedium vernachlässigt werden. Wie immer die Daten auf traditionelle Träger projiziert und fixiert werden, das ändert nichts an der Beschaffenheit der Bildträger, deren Materialität dem Verfahren der Bildbearbeitung äußerlich ist. Der technologisch für die Konfiguration eines Gestaltschemas der Daten im Produktionsprozeß so wichtige Unterschied zwischen dem Analogen und dem Digitalen verwischt sich im Endprodukt, im sichtbaren Bild. Das photographische Bild wird zum Rohstoff, zum Ausgangsmaterial.

Das photographische Bild, einst als bestimmtes Zeugnis einer bestimmten und singulär repräsentierten Realität verstanden, wird zum Ausgangsmaterial für Erweiterungen. Damit wandelt sich nicht allein die Oberfläche des Bildes, sondern auch die Zeitstruktur des photographischen Bildprozesses. Die bisherige Theorie des photographischen Bildes erkennt als dessen Kernpunkt das Momentane punktueller Zeugenschaft, das heißt die Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Das photographische Material heutiger technischer Bild-Ästhetiken dagegen erweist das im Bild repräsentierte Gegenwärtige als Effekt eines auf Zukunft, nämlich Wirkungen, Ausgerichteten. Alles ist Endbild und Ausgangsmaterial zugleich. Damit wird auch der Betrachterstandpunkt disponibel. Und das erinnert an Aufschlüsse, die solche Aktualität der Betrachtung über frühere Leistungen ermöglicht. Nicht die Geschichte, sondern der Problemzusammenhang einer aktualen Schärfung der Aufmerksamkeit läßt am Früheren noch nicht Besehenes mit einemmal deutlicher hervortreten.

Neben die Umwälzung der Ontologie des Bildes in der Photographie treten entschiedene Auswirkungen auf die Nutzung neu-formatierter Archive. Eine neue rituelle Kultur der Erinnerung wird für solche zugleich dokumentarische wie fiktionale Gedächtnisspeicher erst noch aufgebaut werden müssen. Das ‚digitale Universum' lebt jedenfalls wesentlich von der Vollendung eines historisch älteren Ideals, der Suggestion einer enzyklopädischen Verschaltung aller Aktual-Gedächtnisspeicher. Digitalisierte Archive transformieren die bisherige Geschichtszeit in die Präsenz von Wahrnehmung und eine deshalb zunächst geschichtslose Abarbeitung von Gestaltangeboten.[129] Sie stützt also den ‚Ter-

[129] Vgl. dazu: Peter M. Spangenberg, Beobachtungen zu einer Medientheorie der Gedächtnislosigkeit, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Transitorische Turbulenzen I. Konstruktionen des Erinnerns, Kunstforum International Bd. 127, Köln 1994, S. 120 ff.; weiter: Hans Ulrich Reck, Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung, in: Götz-Lothar Darsow (Hrsg.), Metamorphosen. Gedächtnismedien im

rorismus der Erinnerung' in Form eines nicht aktivierenden, sondern die Erinnerung an Installationen delegierenden Fetischs der Gedächtnisorte und den Zwang zu einer Memorialkultur, die nur die Zeichen-Theater des Spektakels stärkt. Das digitale Universum lebt schließlich wesentlich von der Suggestion und Utopie einer Weltbürgerkultur, welche mittels kompletter Verschaltung nunmehr endlich die Ideale der Französischen Revolution auf einer simplen massenkulturellen Informationsebene verwirkliche.[130] Die US-amerikanische Ideologie erblickt im Internet dagegen die Verkörperung des amerikanischen Patriotismus und die Garantie einer ausschließlich individuellen Machtsteigerung. Unterhalb dieser Front im Kulturkampf um Technologienutzungen ergibt sich eine Nuancierung des Verhältnisses von Lokalität und Globalität: Wer ‚MacWorld' angehört, ist globaler Konsument, wer Identität sucht, Angehöriger eines lokalisierbaren, marginalen Stammes. Tribalismus und inhaltlsloser Universalismus lassen jedoch beide und symmetrisch die Zivilisation als Selbstrelativierung jeder Kultur außer acht und favorisieren nur quantitative und formale, fremdgesteuerte Vergleichgültigung. Alle Menschen sind deshalb gleicherweise bornierte, standardisierte Konsumenten wie vermeintlich exklusive und je besondere Clanangehörige – wenigstens der Tendenz nach.

Unabsichtlich, unfreiwillig, aber unvermeidlich schafft Informationsüberfülle immer Indifferenz. Darauf antworten techno-religiöse Versprechen sei es von Sinn oder eben gerade der Befreiung von diesem. In das heutige Netz ist religiöse Erlösungssehnsucht und psychogene Selbstüberwindungsenergie eingewoben. Nicht nur die Eroberungs-Absicht oder die Rhetorik der Transzendenz kennzeichnen jedoch den Mythos von Cyberspace, nicht nur die technologisch umgewälzte Kommunikation lichtgeschwinder Informationsübertragung in einer raumindifferenten Weltsynchrongesellschaft bestimmen die Erwartungen an VR und Internet. Mit Gewinn betrachtet man den virtuellen Raum der Netze nicht nur als futuristische Offenbarung, sondern auch als Fortsetzung des bekannten, unaufhaltsamen Cowboy-Mythos, eines Mythos, der Wirklichkeit wurde gerade als reiner Mythos ohne reale Referenz. Cyberspace ist nicht nur als militärische Logistik oder Kommunikationstheologie zu verstehen, sondern vor allem als Techno-Folklore.

Neben der Fiktion des Netzes, daß alle freien Zugang zu sämtlichen, freien Informationen sollen haben können – womit der aktuell beginnende politische Kampf um die Kontrolle der Netze bezeichnet ist –, stilisiert sich in ihm das Versprechen, daß prinzipiell alle prinzipiell alles sollen wissen dürfen, oder, so der Subtext, wohl auch müssen. Vollkommene Horizontalität und Heterogenität des Wissens bestimmt die Utopie des Cyberspace und aller elektronisch-technisch simulierten Virtualität. Dieser Traum von der Umwandlung von Techno-

---

Computerzeitalter, Stuttgart 2000; Hans Ulrich Reck, Erinnern und Macht. Mediendispositive im Zeitalter des Techno-Imaginären, Wien 1997.

[130] Vgl. Pierre Lévy, Die kollektive Intelligenz. Für eine Anthropologie des Cyberspace, Mannheim, 1997.

logie in Vitalität entspricht der bekannten Absicht einer Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben im Zeichen einer universalen Kreativität. Das alles sind aber keine sinnvollen Aufgaben für Kunst, obwohl Künstler initiativ an solchen Szenarien mitwirken, sondern bezeugt vor allem die Verführungsenergien, die der Traum des Gesamtkunstwerks immer dann freisetzt, wenn die Kunst entmachtet und marginalisiert ist. Aber diese Marginalität, die Schonung, die Nische ist ihre wesentliche Chance. Das gilt auch für ‚Kunst durch Medien'. Dazu einige Bemerkungen, die auch als Zusammenfassung und Erinnerung diesbezüglich bereits erörterter Leitmotive dienen mögen.

Nochmals sei hinsichtlich der grundlegendsten begrifflichen Kritik, welche die in dieser Arbeit ausgebreiteten Erörterungen fokussiert, wiederholt und pointiert: Ich ziehe aus vielen Gründen den Ausdruck ‚Kunst durch Medien' dem irreführenden und schwammigen Begriff ‚Medienkunst' vor. Mir scheint eine falsche Definition getroffen zu werden, wenn ‚Medienkunst' als Sammelbegriff für Künste dienen soll, welche digitale Steuerungs- und Kommunikationsmedien dominant verwenden, wobei mediale Kanäle (auditiv, visuell etc.) variabel eingebaut und generiert werden können mit der Fluchtlinie von ‚immersiven Environments', von digitalen Gesamtkunstwerken im globalen, weltsynchronen Gesamtdatenwerk. Es ist auch unsinnig, die Medialität der Künste im Werkstoff oder der Instrumentalität, im Operieren oder im Stil, in den Geräten oder Apparaten, in Techniken oder spezifischen Themen zu erblicken. Der mediale Aspekt der Künste verweist auf die Verbindung zahlreicher unterschiedlicher Bereiche und vorrangig auf eine Theorie der Künste. Diese bildet eine rhetorische Medio-Sphäre unter Einbezug unter anderem der medial-technologischen Eigenheiten. Auch ‚Medienkunst' ist, wenn sie Kunst ist, eine spezifische Aussage ganz unabhängig von der Beschaffenheit der Zeichenträger oder den Schnittstellen zu den aufnehmenden Sinnesorganen. Die Differenzen der Mittel sind wichtig auf der Ebene einer Methode des konkreten Operierens und der Artikulation der Bestimmtheit der Aussage. Aber die strukturelle Autonomie der Kunst ist davon nicht betroffen.

Für den Medienbegriff der Künste gerade im 20. Jahrhundert spielen eine neue Organisation der Stoffe und eine intensive Materialentwicklung eine herausragende Rolle.[131] Man kann für die Entwicklung der bildenden Künste im 20. Jahrhundert, wie bereits verschiedentlich angedeutet, mindestens drei herausstechende Merkmale nennen:

1. Die Ausdehnung der Materialbasis, die stetige Entdeckung neuer Stoffe als Träger des Bildes und Material des Kunstwerks; ohne Übertreibung kann festgestellt werden: Im Universum ist nichts existierend oder denkbar, das nicht als materielles Element oder Zeichenreferenz von Kunst gedacht und benutzt werden kann;

[131] Vgl. dazu Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001; Andreas Haus/Franck Hofmann/Änne Söll (Hrsg.), Material im Prozeß. Strategien ästhetischer Produktivität, Berlin 2001.

2. Die intensive Verbindung der Stoffe, Sparten, Gattungen und Medien zu einem Verbund, den man als Synästhesie, als wechselseitige Koppelung unterschiedlicher Reize und Sinne bezeichnen kann;

3. Eine auch theoretisch durchwirkte Integration der jeweils neuen Maschinen und Apparate in den Entwurf der Künste, das heißt der hartnäckige Versuch, den Ausdruck der Kunst mit den gesamtgesellschaftlich wirkenden Techno-Maschinen in einer Weise in Verbindung zu bringen, die nicht mit dem unmittelbaren Nutzen der Maschinen zusammenfällt, sondern neue Erlebnisweisen, zuweilen gar die Revolutionierung der Lebensverhältnisse ermöglichen soll.

Zur Verdeutlichung zitiere ich eine beispielhafte Passage aus einem Text von Allan Kaprow aus dem Jahre 1958, publiziert unter dem Titel ‚The Legacy of Jackson Pollock': „In meinen Augen ließ uns Pollock an dem Punkt zurück, wo wir uns mit dem Raum und den Gegenständen unseres täglichen Lebens auseinandersetzen müssen – unseren Körpern, Kleidern, Orten oder auch der überwältigenden Größe der 42nd Street – oder von ihnen gar verblüfft werden. Unzufrieden mit dem Eindruck, den Farbe unseren übrigen Sinnen zu vermitteln vermag, gilt es, die spezifischen Stoffe des Sehens, Hörens, der Bewegung, der Leute, des Riechens und des Tastens zu verwenden. Gegenstände aller Art eignen sich als Materialien für die neue Kunst: Farbe, Stühle, Lebensmittel, Glühlampen und Neonleuchten. Rauch, Wasser, alte Socken, ein Hund, Filme und noch tausend andere Dinge, die von der gegenwärtigen Künstlergeneration entdeckt werden. Diese kühnen Schöpfer zeigen uns nicht nur die uns immer schon umgebende, von uns nur nicht wahrgenommene Welt, als sei es das erste Mal, sie werden uns zudem gänzlich unerhörte Geschehnisse und Ereignisse enthüllen, die sich in Mülleimern, Polizeiakten, Hoteleingangshallen finden lassen, die in Schaufenstern und auf der Straße zu sehen sind und die in Träumen und während schrecklicher Unfälle empfunden werden. Der Geruch von zerdrückten Erdbeeren, der Brief eines Freundes oder eine Reklametafel, die Drano (einen Rohrreiniger) anpreist, ein dreifaches Klopfen an der Tür, ein Kratzer, ein Seufzer oder eine Stimme, die endlos tadelt, ein blendendes stakkatoartiges Aufblitzen, eine Melone – all das wird zum Material für diese neue konkrete Kunst. Der junge Künstler von heute muß nicht mehr behaupten ‚Ich bin der Maler' oder ‚ein Dichter' oder ‚ein Tänzer'. Er ist einfach ein ‚Künstler'. Das ganze Leben steht ihm offen. In Alltagsgegenständen wird er die Bedeutung von Alltäglichkeit entdecken. Er wird nicht versuchen, sie in etwas Außergewöhnliches zu verwandeln. Es wird einfach nur ihre wirkliche Bedeutung kenntlich gemacht. Aus dem Nichts aber wird er das Außergewöhnliche erdenken – und dann vielleicht auch die Nichtigkeit. Die Leute werden erfreut oder vom Entsetzen gepackt sein, die Kritiker verwirrt oder amüsiert, das aber wird die Alchemie der Sechziger sein, da bin ich mir sicher."[132]

[132] Allan Kaprow, The Legacy of Jackson Pollock, 1958, zitiert nach Catherine Morris,

In diesem Sinne erklären sich im Januar 1967 Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni zu ‚Nicht-Malern'. Ihre Absage an die zweckfreie Ästhetik begründet die neue Aufgabe der Malerei referentiell und thematisch, politisch und kritisch. Das ist komplementär zu verstehen zu den Erörterungen von Robert Rauschenberg zu Beginn der sechziger Jahre, in denen er ausführt, daß die Kluft zwischen Kunst und Leben für immer und prinzipiell schon dadurch gechlossen sei, daß alle Materialien gleichermaßen als künstlerische Elemente annehmbar seien. Erst Sherrie Levine spricht, in einem Statement im Jahre 1982, eine andere Sprache, die nicht mehr dem Gestus der Ausdehnung und Entdeckung folgt, sondern der Figur eines spezifischen Leidens in einer enggewordenen, besetzten Welt. Sie sieht die entscheidende Wandlung in der Transformation des Werks in die Autorität/Urheberschaft des Betrachters: „Der Betrachter ist die Tafel, in die alle Zitate geritzt werden, aus denen ein Gemälde besteht, ohne daß eines verlorenginge. Die Bedeutung eines Gemäldes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seiner Bestimmung. Die Geburt des Betrachters hat den Tod des Malers zum Preis."[133] Also rechnet gerade diese radikale Umwertung einer offenen zu einer belegten, ausgenutzten und geschlossenen Welt unverändert mit der Produktivität des Betrachters. Ihn für das Wesentliche zu halten hat eine prominente und kaum zu überschätzende Tradition. Früh, präzise und mit großem Erfolg ist ihm durch Wilhelm Worringer ein wesentlicher Weg gebahnt worden: „Die moderne Ästhetik, die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat, d. h. die bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjektes ausgeht, gipfelt in einer Theorie, die man mit einem allgemeinen und weiten Namen als Einfühlunsgslehre bezeichnen kann."[134] Für die heutige Lage gibt es vor diesem Hintergrund eine wesentliche Tendenz, die man mit folgendem Slogan beschreiben kann: Von der Synästhesie einer utopischen Moderne zum Simulations-Theater der Maschinen. Dazu ein neues und bezeichnendes Beispiel.

Im Juli 2000 wurde beim Lincoln Center Festival New York eine ‚synästhetische, intermediale' Musik-Bild-Tanz-Produktion zur Aufführung gebracht. Erstmals wurde hier ein Musikinstrument präsentiert, das den für den heutigen Techno-Kult einschlägigen Namen ‚Musical Virtual World' erhalten hat. Sein Erfinder hat in der Welt der virtuellen Realitäten bereits seit langem einen prominenten Namen: Jaron Lanier, ehemaliges Digital-Wunderkind, Jung-Unter-

---

Einleitung, in: FOOD. Eine Ausstellung von White Columns, New York, kuratiert von Catherine Morris, 3. Oktober 1999–2. Januar 2000, Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1999, S. 11.

[133] Sherrie Levine, Statement in: Wetterleuchten! Künstler-Manifeste des 20. Jahrhunderts, ed. Nautilus, Hamburg 2000, S. 114.

[134] Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1907), München 1981, 2. Aufl., S. 36.

nehmer, Großverdiener mit dem Willen zur Kunst und mittlerweile der Bereitschaft zum Aufbau einer entsprechenden Karriere. Lanier, mit langen Rasta-Zöpfen wie seit je so auch heute noch bestens ausstaffiert für die Rolle des spirituellen Techno-Freaks, hatte als junger Mann wesentlich zur Entwicklung von Daten-Handschuh und -Datenbrille unter der Schirmherrschaft der NASA beigetragen. Später leitete er eine Computerfirma, die sich spezialisierte auf die Programmierung von unterschiedlichsten Anwendungen der VR. Einige Erfindungen wurden entwickelt, patentiert und lizenziert, mit Erfolg vermarktet und auch kulturell propagiert. Nach wenigen Jahren verlegte sich Lanier, der seinem eigenen Bekunden nach mehr als zwölf Instrumente spielt und eine eigene, umwerfende Technik des Klavierspielens entwickelt haben will, auf den Plan, seine Talente als Komponist und Musiker zur Geltung zu bringen. Damit verschoben sich die Gewichte. Ging es vorher um die Seite der Apparate, so nun wieder um die ‚weiche' und unsichtbare, innere Dimension des kreativen Produzierens.

Am nun in New York vorgeführten Werk wurde allerdings weitherum bemängelt, daß die technischen Spielereien inhaltlich nur eine Variation von Disneys ‚Fantasia' zustande brächten. Aber das besagt nichts über die Tauglichkeit der Apparate oder die synästhetische Medialität der verschiedenen, für die Ton-Bild-Generierungen neu zusammengefügten Ausdruckssparten. ‚Musical Virtual World' generiert Austausch-Prozesse zwischen Klängen und Tönen. Graphische Linien werden mittels eines über eine sensibilisierte Maus-Matte gezogenen graphischen Stifts zu Tönen. Elektronische Klänge generieren auf Bildschirmen graphische Formen, deren Ikonographie – wie unschwer zu vermuten – direkt aus dem surrealistischen Fundus, diesem ewigen Reservoire unbeirrbarer und altersloser neuer Sensibilitäten herzustammen scheint. Lanier selber ist auf der Bühne ausgestattet mit einer Brille, die ihm ein Universum kreisender Planetenbewegungen suggeriert. Er verwandelt sich in einen Planeten, um den Monde kreisen. Im Inneren der Planeten befinden sich psychedelisch eingefärbte Felsbrocken. Die Bewegungen mit dem graphischen Stift werden in Wirbelwind-Strudel umgerechnet. Das Universum beginnt zu tanzen.

Die halluzinogene Dimension erklärt wohl den größeren Teil des ästhetischen Willens, der ein solches Werk möglich macht. Die technologische Dimension darf demgegenüber als bloße Welt der Mittel, Gerätegebrauch, Arrangement, Medium zum Zweck, technische Funktionalität betrachtet werden. Dennoch geht es ohne ästhetische Inszenierung der Maschinen nicht ab. Ganz ähnlich wie bei technologisch hochgerüsteten Musik- und Klangperformances, beispielsweise des New Yorker experimentellen Techno-Rappers Scanner, erweist sich nämlich die Aufteilung von Bühne und Auditorium bzw. Klang-Resonanz-Raum und Bühne als schwierig. Nun könnte man natürlich eine Bühne abschaffen, auf der ohnehin nur Geräte herumstehen. Ein Problem, das die ‚musique concrète' schon lange kennt, aber auch technisch versierte populärere Künstler wie ‚Kraftwerk' oder Laurie Anderson. Was tun, wenn die von außen wahrnehmbare kreative Handlung sich im minimalen und schon aus drei

Metern nicht mehr sichtbaren Drehen von Reglern, Schiebern und Knöpfen erschöpft? Der Synthesizer ermöglichte immerhin noch ein wildes Hantieren. So daß die solche Generatoren verwendenden Gruppen wie Nice oder King Crimson als Ersatz für das oder zusätzlich zum wild gestikulierenden, unter ganzem Körpereinsatz vollzogenen Spiel an Gitarren und Schlagzeug wenigstens noch ‚expressiv' zu stöpseln vermochten. Robert Moogs Synthesizer ließ solches noch zu und markiert damit auf seine ganz spezielle Weise seine Zugehörigkeit zu den sechziger Jahren, wenn auch sein Instrument nicht mehr die atemberaubende Aura virtuoser Spielkunst ermöglichte wie sein Vorgänger, das Theremin. Lanier kompensiert das Problem des solipsistisch oder autistisch im Cyberspace Vereinsamten sowie das Problem der Nicht-mehr-Wahrnehmbarkeit der die Kunstkörper erzeugenden Apparate durch sekundäre Anstrengungen, eigentlich theatralische Kompensationen. Er bringt die virtuose Thereminspielerin Lydia Kavina, eine Verwandte Lew Theremins und vielleicht letzte Kennerin des ursprünglichen Klangs des gleichnamigen, legendären Instrumentes auf die Bühne. Er umgibt die DJs und den Sound der avancierten Tanzclubs mit elektronischen Exotismen aus der Musikgeschichte: Ondes Martenot, Olivier Messiaen. Zeena Parkins spielt eine elektronische Harfe, Dave Amels das Clavivox, Kathleen Supové das Clavinet, eine elektrische Version des von Bach so überaus geliebten Clavichords, John Musot das Disklavier. Den Multi-Kulti-Part besorgt Karsh Kale, der elektrische Tablas spielt und damit die für jedes Requisit aus der Westküsten-Mythologie unabdingbare asiatische Note ins Spiel einwirft.

Das ganze Spekaktel lebt von der Obsession der Avantgarde, Komposition und Performance im Zeichen des Zufalls, des Aleatorischen, ununterscheidbar werden zu lassen.[135] Lanier baut dafür einen eigentlichen Zirkus auf, ästhetisiert, übertreibt, inszeniert, dynamisiert und, vor allem, musealisiert. So stellt er die zwei bereits erwähnten DJs auf die Bühne, deren Hantieren natürlich die gestische Virtuosität zusätzlich zur Klangqualität als genuine und passende Leistung erlebbar macht. Denn bekanntlich sind die DJs, MCs und Rappers den Elektronikfreaks an auraverwertender Bühnenwirkung prinzipiell überlegen. Und Lanier bringt auch Mister Synthesizer himself, Robert Moog an seinem Instrument auf die Bühne. Lanier produziert sein multimediales ‚Phantasia' mit einem Orchester an elektronischen Instrumenten, die – gemahnend an die oft dämonisch wirkenden kybernetischen Skulpturen eines Jim Whiting – ein Spektakel vollziehen, das zwar für die Generierung der Klänge und Bilder nicht wirklich notwendig ist, aber das Theater der Menschen inmitten des Selbstlaufs der Apparate noch als denkbares versteht und ihm zu einer entsprechenden Existenz verhilft. Wenn das auch durchgängig ambivalent bleiben muß: Die Erniedrigung des Menschen zur bloßen, wie Günther Anders schon

[135] Vgl. dazu Peter Gendolla/Thomas Kamphusmann (Hrsg.), Die Künste des Zufalls, Frankfurt a. M. 1999.

Mitte der fünfziger Jahre schrieb, ‚Mitgeschichtlichkeit' kann nämlich nicht ohne zusätzliche Verspottung der menschlichen Würde per Befehl eines einfach deklarierten Willens zur Seite geschoben werden. Laniers Intention, so verlautbart der Komponist offiziell, zielt dagegen auf die erneuerte Behauptung des Subjekts, auf einen, wie er sagt, ‚galaktischen Erguß des menschlichen Geistes in durch Pattern generierten Elektronen'. Exakt darin besteht aus meiner Sicht der für ‚Medienkunst' generell so charakteristische Irrtum. Er wird nahezu aufdringlich greifbar als Fehlgewichtung einer tonnenschweren Produktionsapparatur, die dann doch nur das freie Schweben und Surfen eines von aller Materie befreiten Geistes zu ermöglichen vorgibt.

Eine zeitlich verschobene, reaktive Aneignung der Medienmaschine oder neuer Technologien durch die Künste ist natürlich über weite Strecken unvermeidlich. Das gilt für den Inhalt, aber auch die Tatsache, daß Präsentationsformen der Künste sich aus leicht einsehbaren Gründen lange nicht so schnell ändern wie die medialen Innovationen ihrer logistischen Produzierbarkeit. Auch wenn das auf der Ebene des künstlerischen Ausdrucksmaterials für die Fabrikation der Fiktion nichts Abschließendes besagt: Der pragmatische Rahmen ist unverzichtbar. Und er ist durch Gewohnheit bestimmt. Auf die Bühne kann auch da nicht verzichtet werden, wo die Organisation des künstlerischen Materials ihre Abschaffung nahelegt. Das ästhetische Muster einer solchen Differenzierung steht aber nicht zur Disposition. Das gilt natürlich auch für die ganzen Radikalismen, mit denen im Namen eines befreiten Lebens die Aufhebung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum, Künstler und Betrachter propagiert wird. Diese Forderung macht nämlich nur dann einen Sinn, wenn die Differenz erhalten bleibt. Es ist also für die Wirkung der Kunst die Organisation der Rezeption bestimmend. Und zwar ganz unabhängig von der Beschaffenheit der Kunstwerke.

Der ‚Computerkünstler' und Preisträger der ‚ars electronica' Linz des Jahres 1987, Brian Reffin Smith, sagte, angelegentlich und dennoch programmatisch gemeint, zur Lage der technisch basierten Künste folgendes: „Computerkunst ist im allgemeinen die konservativste, langweiligste und un-innovativste Kunstform der 80er Jahre."[136] Das mag man als Provokation lesen oder als im Befund nüchterne, in der Formulierung polemisch zugespitzte Beschreibung. Bezieht man sie auf das Problem der medialen Vernetzung von Wissenschaft, Technologie und Lebenswelt – anders gesagt: von Algorithmen, Apparaten und Aktionen – durch die und seitens der Kunst, dann erweist diese Aussage erst ihre Brisanz. Wären nur ästhetische Oberflächen, Ausdruck und Aussage gemeint, so griffe die Betrachtung zu kurz. In der Zuspitzung auf die Ausbildung von spezifisch künstlerischen Vernetzungskompetenzen aber artikuliert

[136] Zitiert nach Jürgen Claus, Elektronisches Gestalten in Kunst und Design, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 46.

sich darin eine wesentliche zeitgemäße Herausforderung an die Künste. Denn die Kunst als symbolisches Vermögen divergiert von der Technologie als einer Logistik der Apparate. Kunst hat ihre konstruktive Kompetenz gegenüber Geräten, Wissenschaft, Technik, generell: Erkenntnisfortschritt, verloren, die sie über so lange Zeit – erfolgreich zumindest vor sich selbst – behauptet hat und heute rhetorisch auch für das Techno-Imaginäre und die digitalen Bilder beschwört. Die Verbindung zur Synästhesie der Sinne und Medien ist und bleibt eine Utopie. Der aktuelle Stand des Zusammenspiels von Künsten und Technologie, von Software und Hardware, Imagination und Kalkül, Phantasie und Phantomatik spricht in keiner Weise für ein baldiges Einlösen dieser Utopie.

In Wahrheit kann die Kunst vorerst überhaupt keine Darstellungsleistung als solche, aber auch keine eigene Gegenstandswelt oder Erscheinungsweise von etwas mehr behaupten, das nur durch sie erzeugt und sichtbar werde. Denn ihr kann gar keine solche Ordnung von Elementen (analytischen oder synthetischen) gelingen, da sie ihre Sensibilisierung gänzlich auf der Seite der Chaoskompetenz und nicht mehr der – noch modernen – Ordnungsutopie hat. Die Ausbildung von sogenannten Schnittstellen oder ‚interfaces', die komplexe Ermöglichung von Handlungsweisen und Selbsterfahrungen, die Möglichkeiten und Grenzen einer Zusammenarbeit der Menschen und Apparate in einem Environment des ‚Maschinischen' – dies ist die eigentliche und wahrhaft radikale Herausforderung. Wenn die Kunst in dieser Hinsicht nicht innovativ ist, dann trägt sie nichts zum Verständnis der Technologien durch entwickelte Handhabungen bei. Dann bleibt sie Oberfläche, Dekor, naive, sich selbst unbewußte Lüge. Sie bliebe nur noch eine irrelevante Verschönerung des Fremden und nähme diesem seine Schärfe durch die illusionäre Behauptung einer vorgeblichen Nähe. Die böse und leider unvermeidliche Rede vom ‚digitalen Kitsch' oder vom ‚Computerkitsch' bleibt jedoch noch eine sträfliche Verharmlosung, wenn sie die Kunst nicht dynamisch, als Handlung, Potential und Methode der Verbindungen (Konnektionen) versteht. Denn der Vorwurf von ‚Kitsch' erschöpft sich genauso in der suggestiven Oberfläche, die dem Vorwurf dann konsequent und verfehlt als in nicht richtiger Weise behandelte erscheint. Die Wahrheit ist vielmehr: Keine Oberfläche vermag mehr zu tragen oder gar auszudrücken, was Kunst zu leisten hat, die sich den wirklichen Problemen – der Erkenntnis, des Handelns, des Bezugs zur Gesellschaft und der sie prägenden Medien – widmet. Ihr kann es gar nicht mehr um Darstellung, Repräsentation, Ausdruck oder Gestaltung gehen. Insofern greift der Kitschverdacht nicht nur zu kurz, sondern er reproduziert indirekt – und deshalb besonders drastisch und ungebrochen – das Allmachtsphantasma einer wahren Gestaltung oder eines wahren Kunstausdrucks in einer Zeit, in der Kunst grundsätzlich nicht mehr in diesen Qualitäten sich erschöpft, wenn sie sich auf die prägenden Technologien richtet. Selbstverständlich bleiben künstlerische Konzepte als Kunst bestehen, die sich nicht an Apparate verschwenden. Aber gerade derjenige der Kunst innewohnende Anspruch auf konstruktive Einrichtung der Lebenswelt im Verbund mit umgewandelten, neu gesehenen und an-

verwandelten Technologien, der sich auf die ästhetische Grundierung der Technologien seit der Renaissance bezieht, käme ernstlich über das Zugeständnis einer lähmenden, vielleicht gar tödlichen Krise auf diesem Wege nicht hinaus.

Halten wir fest: Solange es neue Technologien gibt oder die Frage danach, was aus ihnen für erweiterte Sinnen-Genüsse noch werden könnte, so lange dürften sich zeitgenössische Künste herausgefordert fühlen, dies auf ihre Weise zu betreiben und sich in die Debatte um die Nutzungsformen einzuschalten. Dies jedenfalls gilt für eine Kunst, die sich dem von ihr initiierten Innovationszwang so radikal zu unterwerfen bereit sein muß wie die Künste des 20. Jahrhunderts. Eine Kunst, die erklärt hat, daß jedes nur vorfindliche oder erdenkliche Material, jeder Stoff, der im Kosmos bekannt ist oder noch werden wird, Ausdrucksträger von Kunst sein kann. Da die Kunst, die wesentlich als europäische Ausformung im Sinne eines neuzeitlich differenzierten Teilsystems existiert, sich parallel zu den Wissenschaften als eine besondere Wissenschaft besonderer Erkenntnisse und besonderer Experimente entworfen und propagiert hat, ist diese Kunst natürlich auch auf besondere Weise mit den Ansprüchen und Eingriffen neuer Technologien konfrontiert. Neue Medien erscheinen nämlich seit langem als Opposition zum Vormachtsanspruch der Bilder der Kunst. Auch wenn dieser Kampf schon lange verloren ist, die Kunst mag sich von der Fiktion des Herausragens in der symbolischen Welt nicht zu lösen, ja, sie dehnt diesen Anspruch gar immer wieder auf die Welt der neuen Maschinen aus.

Ungeschützt bieten sich immer wieder programmatisch überzogene Forderungen und weitreichende Vorschläge an. So war seit der Hochschule für Gestaltung Ulm Ende der fünfziger Jahre bis weit in die siebziger Jahre der Ruf nach einer wissenschaftlichen Kunst en vogue. Man meinte, die Wirkung und demnach auch die Produktion von Kunst könne errechnet und programmiert werden. Der Mythos einer jedem Dilettanten offen stehenden Produktpalette der Computergraphik arbeitet vor diesem Hintergrund noch heute mit einem simplen Trick. Da die nicht-digitale Kunst bisher nicht hat formalisiert werden können, preist der Wunsch nach Formalisierung das digitale Universum oder das Universum der technischen Bilder eben deshalb als neu und revolutionär, weil die Welten des Digitalen überhaupt erst durch Formalisierung erzeugt worden sind und gänzlich nach solchen Regeln funktionieren. Was wunder also, wenn die Produkte als errechenbar gelten dürfen. Gerade der Computer macht es leicht, sich durch das Spiel mit Elementen und Regeln verführen zu lassen. Schier unausrottbar ist hier ein Schönheitsbegriff, der sich mit dem Verweis auf die Naturgesetze der Symmetrie adelt, die doch nur durchschnittliche Ausprägungen eines mediokren Geschmacks und eines unsicheren Umgangs mit der Kunst sind. Seit den sechziger Jahren ist die Verführung durch eine geordnete Maschinenwelt für die Vorstellung einer automatisierten Poesieproduktion zu beobachten. Das ist immer wieder für Auffassungen attraktiv, die ohnehin eine subjektfreie Kunst, eine Kunst ohne Autorschaft, eine direkte Manipulation künstlerischer Prozesse durch einige sie anleitende Regeln oder

Versuchsanordnungen fordern. Die Texte, die Computer, wenn auch nach Eingabe einer Aufforderung, aus sich heraus generieren, ähneln natürlich den Werken der konkreten Poesie. Allerdings nur für den ungeübten Blick. Jedenfalls ist seither unter solcher Vorherrschaft der Ingenieure, die eine anonyme Kunst als erfüllende Funktion des massenkulturell geformten Lebens fordern, der ‚dichtende Computer' ein populäres Motiv geblieben, das natürlich beispielhaft für die maschinelle Kreativität und die Erzeugung einer künstlichen Intelligenz steht. Denn Kunst ist immer eine bevorzugte Domäne intelligenten Hervorbringens, denkender Poiesis gewesen. Ihr gilt Ästhetik nicht als Herumspielen in den wilden Anomalien der sinnlich ungeordneten Stoffe, sondern als eine Ontologie planvoller Entäußerung. Was Ordnung findet auf einem materiellen Träger, müsse auf einen Plan, eine Idee, etwas durch und durch Geistiges zurückgehen – so die im deutschen Idealismus zementierte Vorstellung.

In denselben geschichtlichen, bis heute anhaltenden Wirkungszusammenhang eingeschrieben ist die unausrottbare Vision von der Aufhebung der Kluft zwischen Kunst und Leben. Diese Vision eignet sich besonders in Schwellenzeiten der Technologie für eine vehemente Ästhetisierung des Lebens. Begründet worden ist sie ja nie. Sie scheint eine Formel zu sein, die sich selber ausreicht. Der Vorwurf einer Abspaltung der Kunst vom Leben dient vor allem der Durchsetzung von Technologien, welche die Künstler zwecks kreativer Verbesserung der Maschinen in deren Dienst zu nehmen haben. Auch das eine Kontroll- und Erziehungsvision. Denn diese Entwicklung beruht ganz besonders auf einer nur verbal revolutionären Vorstellung von einer massenkulturell wirksamen Durchsetzung der Medien in der Gesellschaft. Heute treiben hier die seltsamsten Blüten ihr Unwesen.

Der dem zugrundeliegende, Jahrzehnte alte Traum der Pioniere vom Schlage Max Benses, Abraham Moles' und Herbert W. Frankes erscheint von heute aus als äußerst dubios. Kaum nachvollziehbar, daß solches Denker und Künstler dieses Ranges im Ernst zu begeistern vermochte. Dennoch war es bis zu Beginn der siebziger Jahre geradezu eine Manie, von einer allgemein programmierbaren Kunst, von einem variablen Bestand feststehender, weltweit gleich geltender Formen auszugehen. Alles erschien an diesen Formen als eine Frage der Programmierung. Die Übereinstimmung zwischen der Absicht eines Künstlers und einer hunderprozentigen, identischen Umsetzung für ein bestimmtes Publikum galt als Kennzeichen einer neuen Kunst. Ohne Verzerrung stünde sie ganz im Dienste der Erhaltung und Durchsetzung dieser Formen. Der Traum von der genauen Berechenbarkeit und einem optimalen Informationsfluß war dabei ebenso leitend wie die Vorstellung, der Künstler fertige nun Serien für ein Publikum, das überhaupt keine Schwierigkeiten mit der Kunst mehr habe. Eine Leistung, die, würde sie denn gelingen, man aber gerade als verbindliches Dekorum für alle, als ästhetische Gleichschaltung beschreiben müßte, von deren Reiz die Moderne insgesamt ja alles andere als frei ist.

Vorgeblich geht es nicht mehr um die autoritären Vorstellungen der Künstler, sondern die hedonistische Willkür der Konsumenten. Nichts ist dafür be-

zeichnender als die Behauptung, die Techno-Maschine und die digital erzeugte Totalsimulation sensuell gebundener Imagination sei die endliche Verwirklichung des vordem nur in Ansätzen oder symbolisch geträumten Traums vom Gesamtkunstwerk. Man nennt das heute mit dem Künstler und Theoriepropagandisten Roy Ascott ‚Gesamtdatenwerk'. Man muß sich Ascotts Emphase zum zeitgenössisch simulierbaren Gesamtkunstwerk im Original-Wortlaut anhören, auch wenn diese Worte nicht mehr ganz neu sind: „Als Künstler werden wir zunehmend ungeduldiger mit den einzelnen Arbeitsmodi im Datenraum. Wir suchen nach Bildsynthese, Klangsynthese, Textsynthese. Wir möchten menschliche und künstliche Bewegung einbeziehen, Umweltdynamik, Transformation des Ambientes, all das in ein nahtloses Ganzes. Wir suchen, kurz gesagt, nach einem ‚Gesamtdatenwerk'. Ort der Arbeit an und der Handlung für ein solches Werk muß der Planet als Ganzes sein, sein Datenraum, seine elektrische Noosphäre."[137] Natürlich ist schon in den siebziger Jahren der Planet, der Erdball, ja das ganze Universum zum Kunstwerk erklärt worden. Aber erst mit der universalen Turingmaschine und der absoluten Geltung des binären Codes erscheint jede semantische Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem als Sakrileg, überflüssig und alles als kohärent und durchgängig geformt. Was ist, so das Credo, ist gleichförmig. Anderes Sein als dieses ist nicht. Das Gesamtkunstwerk als Gebanntwerden in eine ‚Synthese', wie es bei Ascott so verräterisch oft heißt, erschöpft sich auf seiten des Rezipienten in seiner vollkommenen halluzinogenen Künstlichkeit. Auf seiten der Produzenten entpuppt sich dieser Gestaltertraum als Manipulation und Berechenbarkeit objektiv kontrollierbarer Wirkungen und die entsprechende Einrichtung von Arbeitsdispositionen eines Werkes hinter der fatalen Rede von der ‚Synthese'. Synthese als solche besagt gar nichts, taucht aber bei Ascott als Glaubenssatz, Selbstwert, Zweck überhaupt auf. Der Künstler erscheint als selektives Mega-Gehirn, dem alles zur Verfügung steht und der nach seinen Gesichtspunkten das universal Verfügbare und Zuhandene der Welt neu kombiniert und an Rezipienten verteilt. Eine kindische Vorstellung voller Allmachtsphantasien.

Der Digitalkünstler als algorithmischer Manipulator denkt sich natürlich gerne in diese Rolle eines animistischen Weltdämonen und Universumslenkers hinein. Solche Denkfiguren zeigen, was es mit dem Gesamtkunstwerk und ähnlichem auf sich hat. Es geht um den Traum der Macht, der an der Figur des Künstlers seit der Renaissance klebt, dessen Gegenwerte im Wirklichen die Künstler aber längst verloren haben. Weshalb sie sich darauf kapriziert haben, zu Lebenskünstlern zu werden und den Zwang zum Dilettieren zu vervollkommnen. Heute scheint mindestens rhetorisches Entgelt dafür eingestrichen werden zu können. Noch die einfachste und banalste sogenannte ‚interaktive' Installation geriert sich in diesem Zusammenhang als animistisches Wunder-

[137] Roy Ascott, Gesamtdatenwerk, in: Kunstforum International Nr. 103, Köln, 1989, S. 106.

werk und göttliche Enthüllung der Welthermetik. Faktisch dabei heraus kommen allerdings vor allem digitaler Darwinismus sowie eine digitale Trivialität, welche die Sinne des Betrachters vor allem deshalb feiern, weil dem Künstler nichts Brauchbares eingefallen ist.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist wesentlich: Durch die Ermöglichung der ‚Interaktivität', so die Behauptung, komme endlich der Besucher zu seiner ästhetischen Würde. Damit wird jedoch nur ein einseitiges Bild der modernen Kunst gezeichnet und in die Geschichte zurückprojiziert. Als ob es dieser nur um den rituellen Dienst am Werk gegangen wäre, der gänzlich im Ritus des Künstlers aufgehe, der als moderner Magier seine eigene Erfahrung ausdrücke. Aber bereits bei den Surrealisten gibt es eine Kunst jenseits der Kunstwerke, eine freigesetzte, fließende Obsession. Bereits sie sprengten das autonome Kunstwerk durch eine Kunst, die sich in einem Jenseits der Werke befand. Und was könnte das anderes sein als das Selbsterleben des Betrachters? Carl Einstein feierte in seinem umfänglichen Buch über Georges Braque mit diesem schon früh einen Künstler, der zu einer scharfen Kritik des Werkbegriffs auffordere, gar zwinge.[138] Einstein zeigt, daß eine genuin klassische Selbst-Beschreibung der modernen Kunst den Werkbegriff prinzipiell überschreitet. Seine Kritik nämlich mündet in den Vorwurf, das Kunstwerk werde vom Publikum nicht mehr dynamisch erfahren, sondern zwinge zum meditativen Nachvollzug, den man freundlich als mimetisch und unfreundlich als versklavend beschreiben kann. Einstein ging so weit zu behaupten, die viel gepriesene Einheit des klassischen Bildes sei damit erkauft worden, daß man die elementaren seelischen Vorgänge, die eigentlich bewegenden Intensitäten aus dem Sehen ausgeschaltet habe. Einstein wendet sich also ebenso entschieden wie hartnäckig und anhaltend gegen die kontemplative Ästhetik. Aber diese Polemik oder Forderung kann man nicht umdrehen: Nicht jedes Plädoyer für die Selbstvergegenwärtigung der seelischen Intensitäten und die ästhetischen Handlungen an Stelle der Kontemplation von Werken ist schon über die Verdammung der bürgerlichen Ästhetik hinaus. Im Gegenteil: Man hat den Eindruck, das Plädoyer für ‚Interaktivität' ergänze eine unberührte Kontemplation interesseloser Bewegtheit (auch im Zeichen des Erhabenen) durch kleine Einsprengungen plebejischer Belustigungs- und Erregungsästhetik, libidinöse Partikel des ansonsten viel geschmähten Ablenkungstheaters.

Zwar meinte also Carl Einstein dezidiert, der Betrachter müsse Gelegenheit erhalten, seinen Umgang mit der Kunst zu verändern, zu erweitern, zu modifizieren. Das Kunstwerk solle dabei als Material für menschliche Handlungen benutzt werden, und es könne sich auflösen, verfallen, in anderes übergehen. Aber Einstein dachte nicht, daß das Ende der Illusion der ästhetischen Vollkommenheit und unberührbaren Dauer darin gipfle oder dadurch gerechtfer-

[138] Vgl. dazu: Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, S. 392 f.

tigt sein könne, daß sich eine andere Mittelmäßigkeit oder Epigonalität festsetzt, indem die Betrachter in ihrem schieren Sich-Befinden über die Beschaffenheit der Werke nach Belieben verfügen. Wenn die Kunst leben will, dann kann sie nicht unbeweglich sein und sich im Anschein des Ewigen, Zeitenthobenen sonnen. Dann muß sie zu handeln beginnen. Das hat sie schon früh im 20. Jahrhundert getan. Und zwar in einer Weise, welche die jüngste Schwärmerei über eine angeblich neue, erstmals mögliche ‚Interaktivität' als unbelehrt und durch zahlreiche Experimente dieses Jahrhunderts nicht berührt erscheinen läßt. Wer würde denn die synästhetischen Experimente im Umkreis von Kandinsky, Skrjabin, Schönberg vergessen wollen, die doch nichts anderes gewesen sind als intermediale Texturen zwischen Bild, Tanz, Bühne, Klang? Zu den Experimenten gehören selbstverständlich auch Kinematographie und Film in einer Weise, die sich noch nicht in der späteren Divergenz von Avantgarde versus Massengeschmack erschöpft. Auch Robert Rauschenbergs Ausradieren einer Zeichnung von de Kooning (1953) gehört in die Sphäre einer Kunst als Handlung, zu schweigen von den späteren Auftritten von Fluxus und Performance. Selbstverständlich sind die Künste des 20. Jahrhunderts ohne stetige Klärung der Fragen nach dem Ursprung der Kreativität, der Kritik der Zivilisation, der Funktionalität der Lebensgestaltung, der Utopie der Gesellschaftsveränderung und damit der Verbindung der bildenden Künste mit der Architektur und der Aufhebung der Trennung von hoher und niedriger, freier und angewandter Kunst nicht denkbar.

Die Kunst hat entschieden die zentrale Stelle einer Lenkung der visuellen Kultur verlassen. Sie hat keine Prägekraft mehr für die ganze Kultur oder die Kultur als ganzer. Sie will auch gar nicht mehr die gesellschaftliche Imagination anleiten, wie das seit der Renaissance für einige Jahrhunderte der Fall gewesen ist. Kunst wird künftig etwas sein, das für Eliten verfertigt wird, sich an Spezialisten wendet, ein spezifisches Lebensgefühl erzeugt, das mit den Formationskräften der Gesellschaft, aber auch den Energieschüben oder Zwängen von Wissenschaft und Technologie nicht mehr kooperativ, sondern allenfalls in Gestalt von Konflikten verbunden ist.

In den erwähnten und zahlreichen anderen Experimenten hat sich ein historischer Hintergrund ausgebildet für die heute so folgenreiche und längst noch nicht ausgereizte Rede vom „interaktiven Interface". Man versteht diesen Diskurs jedoch nicht, wenn man nur seine offenkundige ästhetische Emphase betrachtet. Vielmehr geht es darum, daß die ‚interaktiven Pioniertaten' der im Feld der Kunst experimentierenden Computer-Artisten – womit Wissenschaftler wie Künstler gemeint sein können – ohne eine vielfältige Ausweitung der Sensibilitäten und ohne den Hunger nach erweiterten, neuen, abweichenden, vielfältigen Erlebnisweisen nicht zustande gekommen wäre. Das bildet sich in der Sphäre des unmittelbar sich verkörpernden Zeitgeistes und darf auf benennbare direkte Einflüsse im Sinne der Vorbilder, Nachahmungen und Übernahmen überhaupt nicht zurückgeführt werden. Am Werk interessiert immer mehr die zeitliche Schichtung der Erfahrungen, die am Leib des Betrachters,

also durch ihn selbst, wenn auch auf Grund eines Werkarrangements vollzogen werden. Die von Lucy Lippard analysierte ‚Dematerialization of Art' ist keineswegs als Folge neuer Technologien zu bewerten. Es handelt sich um parallele, deshalb erst recht aufschlußreiche Bewegungen. Viele Experimente der sechziger Jahre vollzogen diese Verschiebung des Werkstoffs auf Erlebnisenergien, Imagination und Zeit-Rhythmen ohne Verwendung elektronischer Geräte. Es ist die vorgängige Entgrenzung des Kunstbegriffs, der die ‚Medienkunst' möglich gemacht hat, als deren Verdinglichungsleistung man die technologischen Experimente in der Regel vollkommen unabhängig von der konzeptuellen Verschiebung der Kunst-Modelle betrachtet. Es mag in der ‚digitalen Interaktion' der Einbezug des Betrachters zwar wesentlich stärker und perfekter gehandhabt sein, aber seine Beteiligung stand schon wesentlich früher auf der Tagesordnung der artistischen Experimente. Auf zahlreichen Bühnen gab es keine Betrachter mehr, sondern nur noch Mitspieler. Was heute als ‚Gesamtdatenwerk' oder ‚immersives Environment' gefeiert wird, hat seine Wurzeln in einer konzeptuellen Selbstkritik der Kunst und einer Umformung des Kunstwerks in neue Erlebnisweisen.

Resümieren wir diesen Aspekt in gebotener Kürze: Die Kunst – und ihre nicht zufällige Verschwisterung mit der alchemistischen und hermetischen Tradition – hat das Unsichtbare lange vor dessen Entdeckung in der subatomaren Physik oder der Astronomie bearbeitet. Schon vor der digitalen Maschinenarchitektur ist die Kunst im 20. Jahrhundert gekennzeichet durch eine vielgliedrige ‚Verfransung' der Künste und Sphären, Medien und Technologien. Die aktuellen Utopismen der virtual reality sind Fortsetzungen und Variationen einer machtvollen Intervention von Kunstvisionen in Kultur und Lebenswelt. Das Heilsversprechen der digitalen Technologie gehört deshalb noch gänzlich zum emphatischen, geschichtsbildenden, wohl auch naiven Geist der klassischen Moderne. ‚Neue Medien' sind in dieser Tradition immer auch Territorien der Ausdehnung der Legitimations(selbst)behauptung bestehender vorherrschender kultureller Weltbilder – ganz unabhängig davon, ob die Deutungen sich auf den Triumph der Technik oder die religiöse Erlösungssehnsucht kaprizieren.

Denn schon für Giotto nämlich gilt aus solcher Perspektive: Was im Bild inkorporiert ist und als Repräsentationsleistung des Visuellen im Hinblick auf einen Stoff zum Bild wird, lebt gänzlich von der Gewinnung des Bildes aus der Position des Betrachters.[139] Das, was repräsentiert wird, ist nicht retrospektiv oder reaktiv auf ein dem Bild zugrundeliegendes Programm hin orientiert, sondern prospektiv auf die jeweilige, in aller zukünftiger Wahrnehmung jeweils

[139] Vgl. Max Imdahl, Giotto. Arenafresken. Ikonographie–Ikonologie–Ikonik, München 1988, 2. erw. Aufl.; ders., Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, in: ders., Gesammelte Schriften, Frankfurt a. M. 1996, Bd. 3, S. 424–463; vgl. außerdem: Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

aktual sich ereignende imaginale Formstimmigkeit des Bildes, das aktivierbare Interesse des Betrachters, den imaginalen Effekt. Der imaginale Effekt oder der Effekt des Imaginalen ist die Instanz, an dem das Bild seine Wahrheit erweist. Dieser Effekt erklärt vielleicht auch, was Kunst auf Zukunft hin möglich macht. Die Frage, was die Zukunft des Kunstwerks sei, diese merkwürdige Kraft eines erst in Zukunft aktualen Wirkens, das keineswegs eine Vorwegnahme des Künftigen oder gar eine planende Absicht ist, führt auf die Verbindung von höchster Präzision und größter Offenheit, auf das Schaffen von Kontexten und das indirekte Zulassen weiterer Kontexte. Kunst ist ein Vermögen fließender, indirekter Kommunikation, ein Artefakt, das die Kraft besitzt, immer wieder neue eigene Kontexte auszubilden.[140] Diese Verschiebung und Durchdringung der Kontexte weitet den Raum der Bilder zum Raum der Handlungen. Nicht die Werke, sondern die Frage nach dem Ort der Kunst ist das zeitgenössisch zentrale Anliegen oder Problem.

Auf den Ort der Kunst reflektierend, erweist sich als unumgänglich, das Tafelbild, den allegoretischen Raum zu verlassen. Das ist radikalisiert im Universum der technischen Bilder, aber immer schon Anliegen, Ferment und Subtext der bildenden Künste seit den wirklichen Anfängen der Neuzeit gewesen. Nicht die Uneinholbarkeit Giottos ist der Vorwurf – Stein des Anstoßes oder, gerade konträr, orientierendes Vorbild –, sondern seine Nähe zu Anliegen des Cyberspace, wenn man sie denn aus dessen später Sicht heraus aufspürt. Es geht hier nicht um Beschwörung der Eigentlichkeit oder Tradition. Aber auch nicht um die von Bruch und Innovation. Es geht um die Einsicht in die Energie, welche die Prägekraft von Themen mit radikal veränderten Bilderzeugungstechnologien und Dynamiken visueller Vergegenwärtigung verbindet. Hier ist die Aktualität der Kunst in ihrer Insistenz formuliert als eine durch mediale Verschiedenheit hindurch sich entwerfende.

Entscheidendes handelt in dieser Weise heute von Gesten, ihrem Raum und ihrer Zeit, nicht mehr nur vom Ausdruck. Deshalb schreiten derzeit die ästhetischen Anstrengungen und entwickelten künstlerischen Praxen entschieden von der Repräsentation zur Aktivität, von der Mimesis zur experimentellen Handlung. Die Orte der Kunst entspringen nicht den Bildern, die Bilder erhalten ihren Ort durch Handlung. Orte für die künstlerische Aussage zu suchen ist ein wesentliches Element des Bildfindungsprozesses einer Kunst, die nicht im Werk sich erschöpft, sondern offene Handlungsformen sucht. Derzeit wachsen – nicht nur bei jüngeren Generationen – Bewußtsein, Neugierde und auch die Kompetenz dafür, vielfältige Orte für Kunst zu (er)finden. Es verändern sich damit auch das Zeichenmaterial, das Arrangement und, etwas pathe-

[140] Für eine Erörterung und Vertiefung dieser Frage verweise ich, wohlmeinend und prospektiv, auf: Hans Ulrich Reck, Singularität und Sittlichkeit. Die Kunst Aldo Walkers in medienphilosophischer Perspektive (2001), erscheint voraussichtlich 2004.

tisch gesagt, die Sprache der Kunst. Sie wird präsenzfähig in dem Maße, wie sie selber sich als Experiment und Handlung mediatisiert. Sie löst sich vom statischen Tableau der zuschreibbaren und feststehenden Bedeutungen. Sie verläßt die ‚nature morte' des Sinnes und seiner Allegorese. Ihr ‚tableau vivant' ist keine reine Fläche mehr. Aus dem bisherigen Raum-Bild entsteht notwendig das Zeit-Bild: eine Topographie von Handlungen, nicht von Referenzen. Wenn es nicht so hochgestochen klänge und wir nicht wüßten, daß die interessanten Zeiten jene sind, die keine feste Ordnung haben und daß deshalb keine neuen Paradigmen vorgeschlagen werden können, weil ein Maß für Vereinheitlichung fehlt, dann wäre der Wechsel vom topographischen Raum- zum dynamischen Zeit-Bild ein paradigmatischer Umschlag von größter Bedeutung.

7.4 Vom Bild über das Medium zum ‚globalen Datenraum'. Thesen zur Perspektive der Künstlerausbildung in der Epoche der Techno-Ästhetik und des ‚Designs von Medien'

Wenn, wie in der ganzen vorliegenden Arbeit exponiert, Kunsttheorie und Mediatisierung eine grundlegende und gar vorrangige Kraft der künstlerischen Praktiken selber sind, wenn also diverse – wie das sonst gestuft genannt wird – ‚Kontexte', also üblicherweise Sekundäres, zum Kern gehören, dann ist es wohl nicht nur legitim, sondern auch eine genuine Herausforderung für ‚Kunst als Medientheorie', sich mit einigen wesentlichen Aspekten der Frage nach einer zeitgenössischen Künstlerausbildung zu beschäftigen. Und dies besonders, wenn man die Provokationen des statischen Einzelbildes durch die Bewegtbildtechnologien und generell die Transformation bisheriger Medien in eine global standardisierte Datenfläche betrachtet. Überlegungen zur Ausbildung der Künstler in der Epoche der Techno-Ästhetik sind untrennbar von den künstlerischen Praktiken, die wiederum in stetiger Verbundenheit mit den Mediatisierungsleistungen der Kunst als Kunst betrachtet werden müssen – vom Bild über das Medium bis zum ‚globalen Datenraum'. Wie die Künstlerausbildung vor dem Hintergund ihrer typisierten Geschichte und in Betracht der technologischen und medialen Revolution der Gegenwart gedacht werden kann, das ist eine Frage, die sich auf ihre Weise im Inneren der Kunst und der künstlerischen Praktiken bewegt – wie ja überhaupt Figuren der Vermittlung von denen der erfindenden Authentizität heute nicht mehr ontologisch, sondern nur noch aspektual getrennt werden können.

Vielleicht kann man bezüglich dieser Frage die Lage in den Sparten derzeit so beschreiben: Medienausbildung übt in Karrierefähigkeit ein, Kunst liefert Ausdruck, Design Verknüpfung und, merkwürdig genug, Kunst- und Medienwissenschaften eine – allerdings gefährdete und zuweilen sehr gefährliche – Bühne für die Begegnung künstlerischer Praktiken und Diskurse mit Struktur- und Naturwissenschaften. Das mindestens wäre eine gültige unter weiteren möglichen Versionen, eine Beschreibung/Erzählung zu maßgebenden Arbeits-

feldern zu entwickeln. Solches ist nur zu erproben in offenen Feldern und nicht einzuüben mittels polytechnischer, linearer, angeblich vom Elementaren her aufbauender, gestufter Curricula.

Mein eindringlichster Vorbehalt gegen linear vom Einfachen zum Schwierigen stufende curriculare Konzeptionen richtet sich gegen ihre Beschränkung auf Fragen der Realisierbarkeit. Bildungsformationen setzen gesichertes Wissen voraus, tendieren zur Standardisierung, Nivellierung und Wiederholung. Die Wiederkehr des Immergleichen auf reduktivem Niveau ist, wenn nicht ihr Adelstitel, so, jedenfalls auf lange Sicht, ihr sicheres Resultat. Das Bewußtsein steigt stetig Stufen auf der Leiter der Ansprüche hinab, um sich auf der tiefsten gerade noch ausreichenden Ebene zu konfirmieren. Was gemacht werden kann, so die Ausführungen zum Konzept des Konzeptes, hänge eben von Bedingungen des Machbaren ab. Ich sehe das entscheidende Problem nicht darin, ob man Konzepte entwickeln kann, die solches Machbare umschreiben, sondern darin, ob und, wenn ja, mit welchen Motiven man das überhaupt tun soll. Die Machbarkeit der Konzepte hat bisher die Fatalitäten nur verlagert. Zu meinen, mit besserer Ideologie und einer wahrhaften Ethik sei Besseres zu erreichen, täuscht über die strukturellen Probleme hinweg. Und dies besonders dann, wenn solche vorgeblich den bloßen Abläufen dienende Verbesserung den Geist der Kunst unangetastet lassen will. In Tat und Wahrheit schlägt das Argument historisch voll auf der Seite zu Buche, die man in Demokratien sich nicht gerne vorstellt: der von lokalen Beschränkungen und regionalen Restriktionen befreiten Höfe, anders gesagt: der Akademien. Sie sind die Bereiche gewesen, in denen sich die autonome Macht der Künstler faktisch auch dann formen konnte, wenn sie despotisch kontrolliert worden sind.

Mit Giorgio Vasaris ‚Accademia del Disegno' 1563 in Florenz und der 1593 in Rom durch Federico Zuccari in eine avancierte Kunstakademie umgewandelten alten Lukasgilde der Maler, der ‚Accademia di San Luca', beginnt die eigentliche neuzeitliche Künstlerausbildung.[141] Sie beginnt also mitten in einem angestrengten Diskurs der Macht, ihrer kritischen und krisenhaften Restabilisierung. Der Ausgang aus dem manieristischen Triumph der singulären Devianz und des individuellen Willens wird wenig später im Ausgang aus dem tri-

[141] Vgl. zum Hintergrund: Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986; Arnold Hauser, Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, München 1964; Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur, durchgesehene und erweiterte Ausgabe, hrsg. von Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg 1987; Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934), Frankfurt a. M. 1980; M. und R. Wittkower, Künstler – Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart 1965; Francis Amalia Yates, The French Academies of the Sixteenth Century, London 1947; Wolfgang Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, Marburg 1974, S. 219 ff.; Fritz Saxl, Science and Art in the Italian Renaissance, in: ders., Lectures, London 1957, S. 111 ff.

dentinischen Konzil kunst- und bildpolitisch bekräftigt werden in genau dem Sinne einer Anleitung und Kontrolle der Imagination. Man kann, darf und muß dabei von einer eigentlichen Kunst- und Designtheorie sprechen, welche die Künstler im Zeichen einer Identität formt, anders gesagt, diese durch sie hindurch durchsetzt. Die späteren säkularen Kontroll- und Selektionsinstrumente setzen diese Formung der Kunst als Verpflichtung auf eine Ästhetik der Macht durch. Die polytechnischen Hochschulen unter Louis XIV und Colbert, die Salons von Le Brun und seinen Nachfolgern bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts, ja selbst die dogmatische Verfestigung der ‚Salons des Indépendants', die jeweils von Generation zu Generation erstarren und regelmäßig die revoltierenden Jungen ausgrenzen, um von diesen, früher oder später, abgelöst zu werden – sie alle stehen im Zeichen dieser Ästhetik der Macht. Gegen diese richten sich historisch spät erst romantische Argumente, also die marginale, sich selbst genialisch übersteigernde Kunst der gesellschaftlichen Außenseiter, der dämonisch Verzweifelten, der Hoffnungs- und Wirkungslosen. Die entfalteten Konzepte der Avantgarde tragen dem später insofern Rechnung als – vom russischen Konstruktivismus bis zur conceptual art – ihre Kunstanstrengung die Transformation der Kunst in ein gesamtgesellschaftliches Design, eine Aufhebung der Kunst ins Leben, eine Realisierung der Utopie der Nicht-Differenzierung betreibt oder dann sich euphorisch auf die Kunst des Ephemeren und des Transitorischen festschreibt. Der Erfolg der Avantgarde ist ihr möglichst umgehendes und jedenfalls umstandsloses Verschwinden in der Absenz, in der Unsichtbarkeit, der Bewegung von Selbstauflösung und Selbstverflüchtigung.

Die Marginalität einer dissidenten Kunst, anders gesagt: die Bedingung der Marginalität als Bedingung ihrer Wahrheit, ist eine späte, nüchtern betrachtet wirkungslose Abwehrfigur gegen den früheren massiven Erfolg der Kunst. Was immer man meint, gegen Elite und Akademie, ästhetische Gängelung der Kunst und Unterdrückung ihrer Freiheit[142] einwenden zu müssen, einem vorurteilslosen Blick erscheint gerade die parallel zur Avantgarde seit der Mitte des 19. Jahrhunderts denunzierte und zunehmend verpönte massenwirksame Kunst naturalistisch-allegoretischen Zuschnitts von derjenigen Wirkung geprägt, welche Avantgarden erst auf dem Rückweg in eine wiedereroberte Gesellschaft entfalten wollen. Diesmal als wirkliches, wahrhaftes Design jenseits der Grenze von angewandter und freier Kunst. Aber gerade diese Grenze hat es früher auch nicht gegeben. Sie ist eine Folge der Industrialisierung, der Segmentierung, Ausdifferenzierung und Kapitalisierung der gesellschaftlichen Subsysteme.

[142] Was faktisch nirgends in der Geschichte der Hofkünstler gelungen, im übrigen auch nicht angestrebt worden ist, denn die Höfe unterscheiden sich hierin deutlich von den Ausformungen einer diktatorischen Unterdrückung der Künste in den totalitären Systemen besonders des 20. Jahrhunderts. Vgl. dazu Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

Der wirkliche Grund einer Ablehnung der akademischen Kunst liegt nicht in ihren ästhetischen Valeurs oder ihrer künstlerischen Rückschrittlichkeit, sondern in ihrer historisch zunehmend deutlich werdenden Ignoranz gegenüber dem Technologie- und Wissenschaftsfortschritt. Genau so haben Peter Behrens, Le Corbusier und zahlreiche andere – im Feld der Malerei vor allem die Futuristen und Kubisten – argumentiert. Und dies zu Recht. Aber alle – genauer gesagt: die sehr wenigen – Ausbildungsformationen des 20. Jahrhunderts, die sich einer Erneuerung der Künste verschrieben haben – vom Bauhaus, den Wchutemas, dem New Bauhaus, der Hochschule für Gestaltung Ulm bis zum ZKM Karlsruhe und zur Kunsthochschule für Medien Köln –, sie alle beziehen ihre Legitimation aus einer wirkungsvollen Verschmelzung von Kunst und Gesellschaft und einer Überwindung der Grenzen zwischen freier und angewandter Kunst – mindestens dem glaubwürdigen Versprechen dazu –, wie immer ihre Codes zwischen dem massenkulturellen Kitsch- und dem kunstesoterischen Elitarismusverdacht changieren und zu guter Letzt irgendwo in diesem Spektrum auf einen Platz verpflichtet und normativ festgelegt werden.

Der globale Datenraum ändert daran nichts. Gewiß entwirft er ein neues Szenario und behauptet eine neue Welt. Und gewiß eignet ihm faktisch eine besondere Physikalität. Aber das Ziel jeder, somit auch dieser Produktion von Kunst schreibt diese Geschichte der Innovation fort: Auch im globalen Datenraum geht es um eine angemessene Verbindung zwischen Kunst, Technologie und Wissenschaft, geht es also um Erfindung tauglicher Symbiosen, Konnexionen, Hybride und Schnittstellen. Geht es um eine Konstruktion von Umbrüchen, um die Wahrnehmung einer Schwellenzeit, um ein gemeinsames Handeln und Experimentieren. Hierfür unumgänglich sind jeweils singuläre Modelle der Kooperation und Kollaboration, von Assoziation und intensivem Lernen. Dafür curriculare Modelle im voraus zu bemühen wäre eine Fehlleistung. Nicht nur gibt es sie nicht, da ja, bevor etwas ‚modularisiert' werden kann, dieses überhaupt erst entwickelt werden muß. Was nicht ist, kann auch nicht didaktisch aufbereitet werden. Das ist trivial und doch noch nicht der entscheidende Grund eines Einwandes. Der besteht nämlich darin, daß auch auf lange Zeit hinaus die experimentierenden Entwürfe immer singulär sein müssen. Wie sonst käme man zu einem Überschießenden, das doch so entscheidend ist, da ja die Divergenzen der Kunstmodelle von den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und der Ingenieurkultur so gravierend sind? Es gibt mittlerweile mindestens drei – nimmt man die Alltagskulturen hinzu: mindestens vier – Kulturen, die zunehmend auseinanderdriften und nicht nur die zwei, mit denen Snow in den fünfziger Jahren bereits einen weitherum als katastrophisch empfundenen Kulturzerfall im Auseinandertreiben von hermeneutischer und technischer Intelligenz beschrieben hat.[143]

[143] Vgl. Charles P. Snow, Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche

Ende des 19. Jahrhunderts fand der Kulturkampf ein wesentliches Feld seiner Betätigung in der abwertenden Rede vom und über den Kitsch.[144] Hundert Jahre später vollzog der Diskurs der Postmoderne hier eine deutliche Kehrtwendung: Seinen entwickelten Modellen ging es nicht um die Wiederauflage des Historismus, sondern um eine insgesamt veränderte Konstellation zwischen hoch- und massenkulturellen Codes. Es ging nicht mehr um Opposition, sondern um die produktive Anerkennung eines Feldes wechselseitiger Aneignungen, Durchdringungen und Umformungen. Es ging also um die jeweilige Akzentuierung innerhalb des Vorgangs von Recodierungen und um das Aufrechterhalten des Flusses dieser Recodierungen selbst. Also tritt postmodern eine doppelte Anerkennung an die Stelle der konfliktuösen Behauptung von wechselseitigem Ausschluß und starrsinniger Opposition. Grundsätzlich erscheint erst mit der Postmoderne, die ja die wesentlichen Leerstellen der Moderne bezeichnet und zu einer entschiedenen Durcharbeitung auffordert, der Dualismus von freier versus angewandter Kunst entkräftet. Auch hat sich die Aufspaltung von Konformität und Heterogenität – egal, auf welche Seite der Bewertung dieses Sachverhaltes die jeweilige Neigung zielt – abgeschwächt. Heterogen kann nämlich in dieser Hinsicht nur sein, was sich auf mindestens ein gemeinsames Teilfeld von Problemen bezieht. Sie markiert kein Territorium mehr. Umgekehrt haben Einheit und Identität ihren Zwangscharakter deutlich erwiesen, wenn sie sich apriorisch über Differenzen hinwegsetzen, in denen und für die sie sich erst als ein Umgreifendes zu begründen vermögen.

Im Feld der Künste – der freien wie der angewandten – ist trotz des Anteils an Wiederholbarkeit – Reliabilität, Validierung, Überprüfbarkeit etc. – das Experimentieren zentral. Das bedeutet einen Typus von Wissen, der nicht Wissenserwerb und Anwendungsperfektion ins Zentrum stellt. Dieses Wissen operiert nicht induktiv und vollzieht sich nicht auf einer polytechnischen Basis. Kunst – als eine der wichtigsten Praktiken der Entfaltung solchen Wissens – differiert von verwertbarem Wissen qua Information und Kommunikation qua Signalübertragung. Zwar ist das alles Voraussetzung, Teil und mehr noch Folge des entsprechenden experimentellen Tuns. Aber, wie die Architektur als zwar lange zurückgestellte, aber letztlich doch unbestreitbare Mutter der Künste zeigt, bedingt sie ein Handeln in einem überkomplexen Feld. Sie bedarf der

---

Intelligenz, Stuttgart 1967; außerdem: Edgar Wind, Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien, Frankfurt a. M. 2000.

[144] Vgl. dazu: Gilo Dorfles (Hrsg.), Der Kitsch, Tübingen 1969; Norbert Elias, Kitschstil und Kitschzeitalter, in: Der Alltag, Zürich 1/1985, S. 4 ff.; Ludwig Giesz, Phänomenologie des Kitsches, München 1971; Abraham A. Moles, Psychologie des Kitsches, München 1972; Harry Pross, Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1985; Gert Ueding, Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage, Frankfurt 1973; Umberto Eco, Die Struktur des schlechten Geschmacks, in: ders., Apokalyptiker und Integrierte, Fischer 1984; Gert Selle, Es gibt keinen Kitsch – es gibt nur Design. Notizen zur Ausstellung ‚Das geniale Design der 80er Jahre', in: Kunstforum International, Bd. 66, Köln 1983, S. 103 ff.

Kollaborationen und Verbindungen, der Symbiosen und der Brüche zugleich. Bricolage reicht hier nicht, Deduktion wäre vermessen (Weltbaumeister-Syndrom) und Induktion schierer Selbstbetrug, denn die wesentlichen Bedingungen, die ineinander verflochten sind, müssen gleichzeitig geleistet werden. Es gibt kein ‚früher' oder ‚später', keinen Aufbau nach stetigem Kalkül und wohlbemessenen Schritten. Was zu tun ist, ist in einem Feld verdichteter Energien zu tun – nicht als Repräsentation, sondern als Praktik. Natürlich ist das überpointiert. Was im Kern davon unbedingt und unbezweifelbar gilt, reicht aber, um die Rede von der Wissensgesellschaft von den Aufgaben der Künste abzukoppeln. Die kommunikationstheoretisch so beliebt gewordene Instrumentalisierung der Kunst – eher ihrer vagen Idee als einer konkreten Kraft im empirischen Feld der künstlerischen Experimente – reproduziert in erster Linie bestimmte rhetorische Figuren aus der Geschichte des Leib-Seele-Konfliktes, also der abendländischen Metaphysik und der so seltsamen wie pathologischen Verdoppelung der Realität in eine eigentliche und eine uneigentliche.

Curriculares Kalkül erweist sich hier immer nur auf der Ebene der Propädeutik als machtvoll. Hier kann es seine Ansprüche durchsetzen – mittels Banalisierung und Reduktion. Das wesentliche Niveau, das durch den Sach-(be)stand wissenschaftlicher Forschung markiert wird, bleibt jedenfalls unerreichbar. Dafür spielt man Übersichtlichkeit, reduziert Informatik auf Gerätebedienung, verwechselt ‚Apparate' mit ‚Maschinen', trennt als Lebendiges, was sich doch im Zusammenhang erst bedingt. Und vor allem füllt man das Planraster mit den abstrakten, eben modularisierten Einheiten, die zur Ausfüllung der Lernzeit führen. Diktat der Überfülle bei organisierter Zeitknappheit – auch hier noch und wieder das klassische Modell der Ökonomie des Mangels. Kunstausbildung im anspruchsvollen Sinne einer Praktik der Experimente ohne Selbstverblendung bezüglich der wissenschaftlich-technologischen Defizite ist aber etwas anderes. Sie weiß, daß sie nur ein Ausschnitt ist in einem das Leben umgreifenden Prozeß der Selbstbildung, der berühmtem ‚éducation permanente'. Die Kunst, die damit notwendig verbundenen Relativierungen zu inszenieren, rührt also von einer existentiellen Einsicht her, die von den meisten Ausbildungskonzepten dissimuliert wird. Denn diese formulieren zu erreichende Ziele immer im Blick auf eine Vollendung, also formative Antizipation des Ziels, nicht als energetische Verdichtung (oder eben auch Zerstreuung) der sie und sich selbst entwerfenden Praktiken.

Kunstausbildungen müssen vor dem Hintergrund solcher Argumente diskontinuierlich und differentiell sein. Das Prinzip Resistenz, nicht Induktion und Akkumulation sind wesentlich. Erfahrung der Widerstände, durch Material, Differenz der Pläne, Abweichungen – darum geht es. Selbstorganisation der Belange durch Zentrierung auf Projekte, nicht vorab fixierte Standards, Fertigkeiten, schon Geleistetes. Damit wäre der notwendige Wagemut aktueller Ausbildungen bezeichnet. Wir wissen, die Zeiten sind anders, die Bemühungen gehen in eine andere Richtung. Vorgeblich um Effizienzsteigerung, Verbesserung der technischen Fertigkeiten, nicht zuletzt um Einsparungen, an Auf-

wand, Lehrpersonal, Kosten, Zeit dreht sich die bürokratische Vernunft und ihre liebste Verkleidung, die Suggestion verbesserter Kommunikation und Koordination. Nur das offene Experiment wäre in der Lage, die je unerreichbare Komplexität der wissenschaftlich generierten Technikkultur zu erreichen. Stutzig macht dabei derzeit nur, daß sich das Autoritätsverhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft – mindestens vorläufig – umgekehrt hat: Die Wissenschaftler verwandeln sich zunehmend in Popstars mit Unterhaltungswert (und entsprechenden Salären). Sie treten zunehmend an die Stelle der authentischen Künstler, sind jedenfalls individuell benennbar, Logotechniken ihres Selbstbildes und ihrer Publizität. Kunst dagegen – mindestens in wesentlichen Ausprägungen ihrer Selbstorganisation seit etwa zehn Jahren – setzt auf zunehmende Anonymität, Events, kooperative Prozesse, Angleichung an Lebenspraxis, Verschwinden im Kollektiv, ein Mythischwerden im Untergrund der Unsichtbarkeit, mindestens der Unauffälligkeiten.

Die entscheidende Frage ist somit und deshalb: Wie unvollkommen und in ihrer Unvollkommenheit genau formuliert müssen Konzepte (zum Beispiel der Ausbildung) sein, damit sie funktionieren? Und zwar so funktionieren, daß in der Funktion die Differenz zum Unerreichten erhalten bleibt? Es geht nicht um Vorgaben der Auslöschung der Defizite, sondern um eine paradoxe, sie natürlich stetig verschiebende Erhaltung. Dies offenkundig nicht zur Stilisierung des Unbeholfenen und Hilflosen, Ignoranten, des stolz Antiphilosophischen einer künstlerischen Eingebung, in der sich die Intuition des Ungefähren konspirativ mit den Kräften der Technikfeindschaft paart.

Mein Argument gegen curricularen Positivismus und Verschulung rührt nicht von den (im übrigen argumentationsstarken) Entschulungseuphorien eines Ivan Illich her oder gar einer Abneigung gegen den rituellen und immer leicht obsoleten Ausdruck von pädagogischen Institutionen, die ja nicht von ungefähr seit so langer Zeit ‚Anstalten' heißen. Mein Argument richtet sich gegen die Vereinfachungen, die mit pädagogischen Konzepten immer angestrebt sind. Jedem Vermittler sei ins Buch geschrieben: Vermittelt werden kann nur, wo es etwas zu vermitteln gibt, wo also über bereits feststehende Formen der Vermittlung etwas erworben, entdeckt, erfahren worden ist, das wert ist vermittelt zu werden, das also nicht schon markiert, indiziert und klassifiziert ist im Bestand der Traditionen. Es geht demnach nicht um Konzepte und Verbesserungen der Weitergabe, sondern um die Eröffnung von Horizonten und Feldern einer experimentierenden Entdeckung, die nicht mit der theoretischen Neugierde der Neuzeit zusammenfällt. Um Laboratorien der Recherche, um experimentelle Phantasie, ad-hoc-Erfindungen dessen, was entwickelt zu werden verdient. Gegen Picasso: Erfinden, nicht finden. Also doch Suchen, Suchen nach dem, was vielleicht überhaupt nicht da ist, über dessen Existenz aber nicht im voraus zu entscheiden ist. Thematisierung und Problematisierung, Recherche und Erfindung sind zentral, nicht die Stilisierung des faktischen Wissens, das sich der eigenen Kapazität entzieht und das sich dann mit den entsprechend wirksamen Metaphern drapiert – wie ‚Künste der Kommuni-

kation', ‚Datenraum', ‚Interaktivität', ‚Medienkunst'. Nur so ist man gegen den Meisterdiskurs und die Hierarchisierung von Meistermedien, zeitgeistig blinden Priorisierungen, gefeit.

Die in experimentellen Laboratorien entwickelten Sachverhalte der Kunst können keine anderen sein als die der Wissenschaft und Technologien. Aber die Weisen ihrer Verwendung, ihre Verfahrensweisen sind andere. Ihr Ziel ist die Selbstkritik der Medien, nicht die ästhetische Politur einer geistlosen internationalen, weltweit standardisierten Signalübertragungsmaschinerie. Gegen polytechnische Konzeptionen und falsche Arbeitsteilungen muß es um die Medien gehen, die als Werkzeuge noch nicht vorliegen. Das ist ein altes Projekt, zu dem Paläoanthropologen wie Rudolf Bilz und André Leroi-Gourhan Entscheidendes beigetragen haben.[145] Nämlich die Einsicht in den naturgeschichtlich gesetzten Zwang zur Artifizialität des Menschen, die Einsicht in die Priorität der Zivilisation, aus der heraus die Natur als eine Vermittlung der Natur im Sozialen erst erfolgt. Und vor allem die permanente wechselseitige Durchdringung des Wesentlichen mit dem Technischen. Das Wesentliche ist aber kein Humanismus, sondern die Einsicht in die Tatsache, daß sich das Menschliche und das Maschinische immer schon an der Konstruktion ihrer Schnittstellen entäußern. Es gibt keine Ontologie außerhalb und kein Territorium, in dem das Menschliche und das Technische sich begegnen könnten außerhalb der Vermittlungen dieser Zwischenfelder und Dispositive.

Was läßt sich für das Verhältnis von Kunst und visueller Kultur daraus schließen und zugleich daran anschließen? Zumindest dieses: Kunst und visuelle Kultur sind exklusive Kräfte, Momente, die sich selbst genügen. In bezug auf eine erwartbare Entwicklung des visuellen Design können in Form von Thesen Überlegungen für eine zeitgemäße Ausbildung wie folgt exponiert werden. Ich verstehe hierbei definitorisch und heuristisch Kunst als einen Grenzfall dieses visuellen Designs, für die Zwecke der nachfolgenden Argumentation diesem also durchaus angehörig, wenn auch in spezifisch eigener, autonomer, unauflöslicher, auf nichts anderes reduzierbarer Weise.

1. Vor Jahrzehnten schon postulierte der Kunsthistoriker und langjährige Bürgermeister Roms, Giulio Carlo Argan, der zeitgenössische Künstler solle sich als Bildoperateur, also vermehrt technisch-kommunikativ, und nicht mehr nur expressiv-ästhetisch als isoliertes Künstlersubjekt, definieren.[146] Diese damals auch im Hinblick auf das Programm des ‚Bauhauses' formulierte Maxime

[145] Vgl. neben dem bereits zitierten André Leroi-Gourhan, Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt a. M. 1980 auch: Rudolf Bilz, Paläoanthropologie. Der neue Mensch in der Sicht der Verhaltensforschung, Frankfurt a. M. 1971; außerdem: Helmuth Plessner, Anthropologie der Sinne, Gesammelte Schriften III, Frankfurt a. M. 1980; sowie: ders., Philosophische Anthropologie, Frankfurt a. M. 1970; außerdem: Herbert A. Simon, Die Wissenschaften vom Künstlichen, Berlin 1990.

[146] Vgl. Giulio Carlo Argan, Gropius und das Bauhaus, Reinbek bei Hamburg 1962.

für eine aktuelle Künstlerausbildung hat im Zeitalter der digitalen Technologien eine gesteigerte Aktualität erhalten. Damit untrennbar verbunden ist die Aufgabe zu einer Neubestimmung des Verhältnisses von ‚freier' und ‚angewandter' Kunst, von Kunst und Zivilisation, ‚hoher/ernsthafter' und ‚unterhaltender/trivialer' Kultur (E- und U-Codes). Solche Bestimmungen folgen nicht mehr länger dem ästhetischen Geschmack, sondern den künstlerischen Möglichkeiten fortgeschrittener Werkzeugnutzung und -entwicklung. In den sechziger Jahren hoffte Marshall McLuhan darauf, daß die televisuelle, aber auch die druckpublizistische Mediatisierung die Konsumenten in die Lage versetzen würden[147], analog zu ihren Fähigkeiten im Umgang mit der Schrift eine professionelle visuelle Fähigkeit zu erlangen. Aus beidem – der operativen Montage und der visuellen Alphabetisierung durch Bildmedien – ist einiges, entschieden aber anderes geworden, als Argan, McLuhan und weitere Propagandisten einer avancierten Techno-Kultur sich das ausgemalt hatten.

2. Visuelles Design ist – mindestens seinem in der Moderne festgeschriebenen Selbstverständnis nach – nur ein Teil der Mediatisierungen auf dem visuellen Kanal. Die traditionellen Gattungen angewandter visueller Rhetorik (Typographie, Graphik, Plakate, Buchgestaltung, Printmedien) sind – mit dem klaren Ziel der Überredung – durch die Veränderung der Öffentlichkeitsstrukturen, die visuellen Massenmedien (Film/TV), die Telematisierung und die Mega-Medienverschaltung in und mittels Computernetzen in die Defensive geraten. Visuelle Publizistik als hochkulturell codierte Designanstrengung scheint – zumal unter künstlerischen Gesichtspunkten und sofern sie nicht offensiv die Gestaltung auch der telematischen Medien bestimmen will, wozu sie weder die kulturellen noch die ästhetischen, erst recht nicht die ökonomischen Mittel hat – zu einer eher marginalen Sportart für skurrile Individuen zu werden – wogegen nichts einzuwenden wäre, lebte nicht die Gegenwart des visuellen Design von Utopien, die Relativitäten und eine Ausrichtung auf lebensweltliches, also diffuses und mehrdeutiges Reden nicht zulassen wollen.

3. Für das Techno-Imaginäre kann das generell heißen: Die Gestaltung eines Bildes oder eines Bildschirms ist nicht nur als ein Design des ‚Interface' zu werten, sondern immer auch als Einrichtung von Weltwirklichkeit in genau dem Sinne, in dem wir zur symbolischen Kommunikation über eine Welt gezwungen sind, deren unmittelbare Ansichtigkeit und sinnliche Begreiflichkeit sich uns längst entzogen haben. Bedeutung ist dann nicht mehr Referenz oder Codierung subjektiver Intentionalität, sondern eine Erzeugung spezifischer Wirkungen. In den verschiedenen, auf Heterotopologie hin angelegten Rhetoriken des Bildschirms tritt die Kunst in die Phase einer experimentellen Theorieerkundung des gesamten ästhetischen Feldes ein. Die Benennbarkeit der Dinge und das semiotische Universum von sukzessiven Bedeutungsverände-

[147] Vgl. Marshall McLuhan, Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen, Dresden 1996.

rungen durch Montage schaffen vielgliedrige Bezüge zwischen Bild und Text, Text und Text, Bild und Begriff, Begriff und Text, Bild und Bild: Zeitsprünge eröffnen Bedeutungsräume.

4. Was ist die wesentliche Maxime einer Erkenntnistheorie der Medien? Setzen wir folgendes: Untersuchung der Kognitionsleistungen. Medien erzeugen und bestimmen Metaphysiken, ihre Orte und Geltung: Selektion von Haltungen und Erzeugung von Sachverhalten repräsentieren die Reduktion des Fremden auf das Eigene, garantieren Reibungslosigkeit, tendenziell, der Assimilierung des Fremden. Letztbegründung durch Eliminierung von Alternativen markiert den theologischen Brennpunkt der Medientechnik: Regentschaft über Zeit-Ressourcen, symboltheoretische Mangel-Verwaltung, deren Objekt selbsterzeugt ist. Die kollektiv verbindliche Metaphernwelt als Schematismus und Zeit-Selektion.

5. Medienbegriffe differenzieren Sinne, ihre Stofflichkeit, historische Organisationsqualität, ihre Dynamik. Kulturgeschichte läßt sich entsprechend typisieren nach dem Gebrauch der Sinne, den Hierarchien, die unter ihnen gebildet werden. Als Medien können diejenigen Größen gelten, die einem gegebenen Gebrauch der Sinne modellierend entgegentreten, andere Dominanzen vorschlagen, bestimmte Kanäle bevorzugen, einzelne Zeichensysteme zu spezifischen Deutungen durchsetzen wollen. Die Marginalisierung spezifischer Erfahrungen rechnet zu den natürlichen Mechanismen der Kultur- als Mediengeschichte. Die Modellierung des Sinnengebrauchs ist immer wieder kolonialisierenden Tendenzen, einer majorisierenden Zentralisierung partieller Interpretamente ausgesetzt, die Konkurrenzen auszuschalten trachten. Jede intersubjektiv realisierte und extern vergegenständlichte Symbolisierung, deren modellgebende Zeichensysteme von der Encodierung der Signifikanten jederzeit nach kommunikationstheoretischen Regeln unterschieden werden können, darf als ‚Medium' gelten. Das hieß früher Darstellung, beileibe nicht bloß im Sinne von antiker Bühne und Mimesis, sondern, grundsätzlicher, der jederzeit möglichen Unterscheidung der sachlich verbundenen Komponenten von Darstellung, Darstellungsraum, Dargestelltem und Projektions-Raum des Darstellens. Wenn sich Vorstellungen so simulieren lassen, daß ‚Sinn', ‚Bedeutung', ‚Person' als Leistungen funktionaler Schematisierung erscheinen, dann kann jede verdinglichte Auffassung von ‚Zeit' als Fetischismus der Sprache gelesen werden, der die funktionalen und organischen Bedingungen des Subjekts ausklammert. Alltagsästhetik, symbolisches Handeln und Kunstgeschichte, ihre Methoden und ihre Gegenstände, situieren sich innerhalb solcher medialer Einwirkungen.

6. ‚Medium' ist immer ein Regelmodell von Machtverteilung. Der Begriff des Mediums sollte dabei allerdings nicht einseitig auf Mediatisierungsleistungen der industriellen Technikgesellschaft oder gar der elektronischen Massenkommunikationsindustrie eingeschränkt werden. Unter ‚Medium' kann unter anthropologischer und ethnomethodologischer Perspektive das Regelmodell der Machtverteilung innerhalb einer Sozietät verstanden werden. Medien leisten dann Inegalitätsakzeptanz und eine dynamisierende Ungleichheit unter

den Gesellschaftsmitgliedern – eine Situation, welche die heutige Medienrealität und theoretische Hegemonieansprüche miterklären könnte, weil ja doch erklärungsbedürftig bleibt, weshalb, im Blick auf das Beispiel der televisuellen Apparate, eine Informationsaristokratie und eine dramaturgisch-rhetorische Oligarchie das Souveränitätsrecht eines die Demokratie repräsentierenden Meinungsmonopols sollen verwalten können. Unter ‚Medium' kann demnach – im Hinblick auf eine Erörterung ihrer Effekte – ein Doppeltes verstanden werden: die Herausbildung eines Interpretationsmodells der sozial relevanten Wirklichkeit und die Etablierung einer, mythologisch oder verfahrenstechnisch-rational abgeleiteten Machtverteilung innerhalb der Gesellschaft. Das gilt nicht nur für die Kunstgeschichte, sondern auch für die Wirkungsgeschichte ihrer Intentionalität, vor deren Hintergrund sie ihre Aussagen über Bildreflexion an die Machtinstanzen moralisch-allegorischer Symbolmanipulation und Wirklichkeitsdeutung richtet.

7. Die Gestaltung in den avancierten telematischen Medien verbindet die Bereiche von Naturwissenschaften, Mathematik und Kultur/Geist/Gesellschaft stärker als noch vor einigen Jahrzehnten vermutet, wandert jedoch gleichzeitig vermehrt in informelle Bereiche ab. Wo jeder das Seine tun und selber publizieren kann, dort bedarf es der Spezialisten für alle Probleme gewiß nicht mehr. Telematik verwirklicht also, ohne dies ausdrücklich zu wollen, die alte Xerox-Utopie der selbstbestimmten und unbeschränkten Selbstvervielfältigung und -mitteilung.[148] Für Informationsübermittlungen bedarf es keiner expliziten Gestaltungsanstrengung mehr, sondern nur noch der Hardware und Rechnerkapazitäten. Daß – trivial – auch das rein Funktionale und Nichtgestaltete durch und durch ästhetisch geformt ist, kann nicht beruhigen, wenn Informationsübertragung zum Leitmedium einer vehement von Arbeit auf Kommunikation sich umstellenden Kultur wird. Alles ist Design – bloß: Was ist dann noch Gegenstand ausdrücklicher Gestaltung?

8. Nachdrücklich und im Kontrast zur Idealität ‚wahrhaftigen' und ‚richtigen' Designs löst die Entwicklung der Technologie immanent und rigoros eine wesentliche Anspruchsdomäne von Gestaltung ein: sie stellt jedem die Rezeptions- und zunehmend vielen die Produktionsmittel für Kommunikation und vor allem Information zur Verfügung. Das erscheint auch dann noch dramatisch, wenn man feststellt, daß ‚Information' zu erdrückenden Teilen eine die dominanten medialen Codes durch endlose Wiederholung bestätigende Redundanz, also gerade abwesende oder selten vorkommende Information ist. Design als Vision meinte einmal die Umgestaltung der Kommunikationsverhältnisse und, mittels dieser sowie der darin investierten ästhetischen Wertsteigerung, die mögliche Generierung neuer Lebensformen. Das hatte eine deutliche

[148] Wenn auch im Kleide artistisch gesteigerter Fiktionalisierungen, vgl. dazu: Hugh Kenner, Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox, Dresden/Basel 1995.

autoritäre und normative Struktur, die über Objekte die Rezipienten prägen wollte, die sie mittlerweile immer weniger erreicht und die sich, durchaus der Selektion fähig, bestimmten Design-Zugriffen hartnäckig entziehen.

9. Digitalität erzwingt veränderte mediale Praxen und Materialitäten. Die Beschleunigung der Signalübermittlung – trotz enormer Stau- und Wartezeiten vor den Bildschirmen – bedeutet eine Verabsolutierung des Modus der Gegenwarts-Zeit. Künftig werden weniger die quantitativen Objekt-Bestände als vielmehr die Verzweigungsfeinheit der Klassifikationen über die Verwertbarkeit von Wissen entscheiden. Bisherige Memorialfunktionen greifen auf dieser technologischen Basis schlicht deshalb nicht mehr, weil alle Angebote in Wahrnehmungsformen und gemäß den Gesetzen der Gestaltkonfiguration, und das heißt: im präsentischen Zeitmodus abgearbeitet werden müssen. Das verändert die bisherigen Referenzen und auch deren außertechnologische, beispielsweise die juristischen und sozialen Kontexte erheblich. Photographie z. B., eines der Leitmedien ästhetischer Stilisierung, kennt, wie in diesem Teil der Abhandlung bereits ausgeführt, im digitalen Zeitalter weder einen ontologischen noch einen objektiven Unterschied mehr zwischen Original und Fälschung, Dokument und Fiktion. Die Wirklichkeit der Bilder ist nicht nur eine wenn auch realitätserzeugende und -bewegende Fiktion, das Wirkliche selbst wird zu deren zugespitzt phantasmatischem und irritierendem Ernstfall.

10. Die technologische Entwicklung visueller Produktions- und Vermittlungs-Medien heute belegt den historischen Bruch mit ästhetischen Normen und normativen Doktrinen zur Vereinheitlichung der Welt mittels Design. Dieser Bruch ist nicht rückgängig zu machen. Die Lage ist polymorph, heterogen, unübersichtlich. Sie kann und soll nicht mehr nach ästhetischen Normen hierarchisiert werden, die doch nur normativ regulierend und moralisch-pädagogisch sind.

11. Designtheorie und vor allem Kunstgeschichte haben es bisher vernachlässigt, eine genuine bildlogische Erzählform zu entwickeln, die zum funktionalen Kennzeichen einer allgemeinen visuellen Sprache werden könnte. Kunst taugt immer weniger als Fundus von visuellem Design, weil sie immer weniger die Sprache der dominanten Medien prägt und längst zum Archiv für Alltagscodes geworden ist.

12. Telematische Medien werden zunehmend die visuellen Archive individuellen Zugriffen öffnen – allerdings wohl gegen viel Geld, wie Bill Gates' Zugriff auf die Bildverwertungsrechte kultureller Institutionen erwarten läßt. Damit entfällt die Kooperationsstruktur, welche die Ateliers der visuellen Kommunikation und eine entsprechende Theorie bisher erfolgreich bestimmt hat.

13. In dem Ausmaß, in dem Kunst zum Material-Fundus für alltägliche Stilisierungen geworden ist, splittern sich Stile zu Manierismen auf. Verbunden mit der Tatsache des Zerfalls der ästhetischen Doktrinen und überhaupt aller ‚großen', nämlich vereinheitlichenden Erzählungen – schlicht: formende Umgestaltung von Welt nach identischen (homologen) Prinzipien – bedeutet das: Eine curriculare, auf Techniken, adaptives Lernen, Stil-Mimesis, ästhetisch

festgeschriebene Valeurs, geschlossene Codes etc. abhebende Ausbildung ist weder sinnvoll noch möglich.

14. Man könne nur verstehen, was selber man zu bauen in der Lage sei, so argumentierte der Geschichtsphilosoph Giambattista Vico im 18. Jahrhundert. Von da bis Hegel hat man Kunst als sinnliches Erscheinen der Idee immer in den Zusammenhang kontrollierter Fabrikation gebracht. Die Werke der Kunst belegten die Entäußerung einer Idee, die in der Materialität, den Stofflichkeiten, später: den Mediatisierungen eingeschrieben sei. Kunst müsse konstruktives Verstehen ermöglichen – das ist die maximale Anforderung. Das impliziert, daß Künstler sich ein Leben lang darauf verstehen, sich jederzeit in den Stand und die Lage versetzen, alle von ihnen benötigen Instrumente selber zu bauen. Die maximal dagegen opponierende Haltung ist, daß der Künstler nur ein Logistiker des Arrangements, der Verbindungen und Kooperationen, Konnektionen und Vermittlungen sei. Also Stratege letztlich semiotischer Inszenierungen. Taktiker der lokalen und punktuellen Verknüpfungen. Und als solcher ein Meister der Oberfläche, der Fixierung haltloser und immaterieller, flottierender und prozessierender Zeichen. Entschiedene Folgerung dazu: Diese und vergleichbare Divergenzen sind nicht zu vermeiden oder aufzulösen, sondern nur auszuhalten und – ähnlich den Paradoxien – sukzessive zu inszenieren. Im Spannungsfeld der genannten Pole bewegen sich die prospektiven Experimente.

7.5 Kunst und Medien. Fiktionen des Utopischen heute. Ein knappes Resümee

Medien gibt es, seit die Erfahrung der Fremdheit der Welt zusammen mit der Vermutung der Selbstfremdheit der Menschen auftritt. Medien vermitteln die Welt, weil die Welt nicht unmittelbar vorliegt. Sie wird als eine konstruierte Erfahrungswelt zugänglich, ist also durchaus artifiziell. Medien sind demnach nicht nur geschichtlich und technisch, sondern auch anthropologisch basiert. Sie gehören zu den von Natur aus notwendigen Artefakten. Für die symbolische Ausgestaltung dieser welthaft bedeutsamen Artefakte spielt seit je die Kunst eine besondere Rolle. Sie betrachtet die Medien als poetische Werkzeuge. Gerade das führt aktuell zu einem Problem, besetzen doch die Medien heute ein Feld hochtechnisierter Apparate. Sie sind der Kunst nicht ohne weiteres zugänglich. Der Kunst bleibt nur übrig, so zu tun, als ob die poetische Konstruktion der Medien immer im Sinne von Werkzeugen nach ihren eigenen Zwecken gelingen könne. Und dies noch dort, wo die Medien gerade keine Werkzeuge mehr sind, sondern komplexe Apparate- oder Medienverbände, Maschinen, die Maschinen steuern, operative Zeichenketten, die maschinelle Kooperationen und Vernetzungen dirigieren. Deshalb ist die anthropologische Bemerkung der Artefakte nicht banal. Weil Kunst niemals nur die banale Bearbeitung der Artefakte darstellt. Ihre ausdrückliche Tätigkeit ist es, Überschüsse

der Imagination zu ermöglichen, eine Verausgabung von Reichtum, die nicht im Wahn der Produktionslogik sich erschöpft.

Mit der so gerne – intermedial, synthetisch, simulativ, organisch etc. – herbeigeredeten Kraft der Kunst zur Integration von Sinnen und Apparaten, Technologien und Wissenschaften in einem Feld des Gesamtkunstwerks jedenfalls ist es heute nicht weit her. Und kann es auch nicht sein: Zu komplex sind die Technologien, zu ausdifferenziert ein Techno-System, das nur noch seinen eigenen Vorgaben und Zwängen folgt und von außen kaum mehr steuerbar erscheint – weder durch Politik noch durch Ethik noch durch Ästhetik und Kunst. In nicht vielen Belangen haben Künstler am Zustandekommen der aktuell bedeutsamen technischen Erfindungen mitgewirkt. Die Gesellschaft steuert sich aus sich heraus wie die Kunst, aber die Kunst steuert nicht die Gesellschaft und schon gar nicht die Technologie, deren Komplex als eine gelungene Anstrengung ungeheurer Selbstbewaffnung erscheint. Als erfolgreich im Sinne jeder Dialektik der Aufklärung, die man sich ausdenken oder die man beiziehen mag, als ein immer weiter auf neue undurchschaute Faktoren verschobener Zuwachs an Erkenntnis und Kontrolle der bisherigen Unverstandenheiten in einer blind machenden Welt.

Auch wenn der blinde Fleck sich auf jeder höheren oder Meta-Ebene reproduziert und seine Geltung ins Gesteigerte offenkundig problemlos rettet: Er eliminiert nicht den Antrieb der Anstrengungen und auch nicht die Ambivalenz einer Schwankung, die sich inmitten dieses Kampfes gegen die Blindheiten im Zeichen einer drastisch ermächtigten Sichtbarkeit ebenfalls problemlos erhalten. Die Einheit der Künste und Wissenschaften ist ebenso Utopie geblieben wie die Synthese von technischer Lebenswelt und funktionaler Gleichheit. Der ästhetisch befreite, technisch kompetente Mensch, der selber Medium einer stetigen Anverwandlung der Technologien ist, ist als emphatische Vorstellung zu verstehen, die rhetorisch gerade dadurch zu bewegen vermag, daß ihr keine empirische Wahrscheinlichkeit zukommt. Daraus beziehen die Künste eine wesentliche Kraft: Sie markieren die Differenz, sie artikulieren einen Widerstand, insistieren auf gehaltvollen Vorstellungen eines poetischen und freiheitlichen Gebrauchs der Apparate, ohne dies durch polytechnisch wirksame Verbesserungen sofort unter Beweis stellen zu müssen. Wenn Utopie eine kritische Funktion geblieben ist, dann gilt für sie, was Lichtenberg dem Kritiker zugesteht: Er dürfe schonungslos kritisieren, ohne beweisen zu müssen, daß er es besser zu machen verstehe. Auch wenn das einem idealisierten oder zumindest einem romantisierenden Kunstbegriff entspricht, so ist das Feld der entwickelten Medien im Sinne der Steuerung der Apparate durch Apparate eines geblieben, das die Frage nach der Funktion der Utopie stellt. Sie steht im Zeichen der Kritik, nicht der verbessernden Handlungsprogramme.

In einer Zeit, in der um nahezu jeden Preis nahezu alles mit allem nach einheitlichen Vorgaben synchronisiert werden soll, in einer Sphäre massenmedial organisierter Weltgleichzeitigkeit und einer hierarchisch verwerteten Kommunikationsgesellschaft, in der man unter Kommunikation den Transport einheit-

lich standardisierter Signalketten versteht, in einer solchen Welt ist jede Anstrengung künstlerischer Praktik ein Kampf um Differenzen. Das beinhaltet automatisch ein Arbeiten für unterschiedliche Zeitrhythmen, eine Vielgliedrigkeit und Vielgestaltigkeit der Zeit, eine Verausgabung von Reichtum, der sich den Verrechnungen der Abstraktionen und der Gewalt des Geldmaßes oder der Anhäufungen von ökonomischen Werten entzieht. Die Empfindungen der Zeit können nur vereinheitlicht werden, wenn Gewalt der Abstraktion in allergrößtem Maßstab bedenkenlos durchgesetzt wird. Das vollzieht sich parallel zur Selbstermächtigung der Imagination im Dienste des universalen, ubiquitären, jederzeitigen Bilder- und Sichtbarmachens. Wenn aber unterschiedliche Zeiten, variable Rhythmen, diverse Taktierungen gewaltsam synchronisiert werden, dann wird auch auf den Durchlauf der medialen Bildprozessierungen verpflichtet. Dann erschöpft sich das meiste in der Form der globalen Unterhaltung, die aktuell durchgesetzt ist. Und verblendet sich in den marginalen Behauptungen, Kunst sei, wenn Künstler kommunzieren und ihr Ereignis im Netz ein Restlogo auf den Oberflächen der Homepages besetzen könne.

Es geht aber in der Kunst nicht um Gestaltung, sondern um die Formung von Eigenzeit, um eine Sinnesorganisation, die nicht nach subjektiven Mustern des Gefälligen und nicht nach objektiven Bedingungen der minutiös getakteten Welt, des formierten Tausches standardisierter Zeichen und Dinge, Gebräuche und Findungen ausgerichtet ist. Deshalb kümmern sich künstlerische Praktiken im Zeitalter des Techno-Imaginären nicht mehr in erster Linie um die Erzeugung von Werken, sondern um die Etablierung von Handlungen und die Erprobung von Methoden. Von der Manifestation der Repräsentationen zum Ort der vernetzenden Handlungen – das ist ein durchaus berechtigtes Leitmotiv der ‚Künste durch digitale Medien' und quer zu den Apparaten, durch die Steuerungsimpulse der maschinisierten Vernetzungen der Befehle, Hierarchien und Operationen hindurch. Es geht der Kunst um die poetische Emergenz eines sozialen Ortes, an dem sie Bedeutung hat. Kunst ist kritische Reflexion ihres Ortes und damit der gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse im Hinblick auf alles geworden, was noch – in welch partialer Weise auch immer, aber dennoch entschieden – öffentlicher Austausch von Erfahrungen sein kann. Deshalb gehört zum Gedanken einer poetologisch artikulierten Praktik nicht die Exklusivität des Materials und des Sinns, des Instrumentes oder der Aussagen, sondern die Findung solchen Ortes.

Mit der radikalen Autonomie der Kunst – ausgebildet von der Romantik bis zu den Innovationen am Beginn des 20. Jahrhunderts – und einer entsprechenden Schwächung der bis da gültigen polytechnischen und akademischen Kunstausbildung stellt sich das Verhältnis von Kunst, Wissenschaft, Technologie und Lebenswelt in einem grundsätzlich neuen Bezugsfeld dar. Gemeinhin geht man diesbezüglich und seitdem davon aus, daß ‚Kunst als solche' nicht gelernt werden kann, daß aber gerade deshalb eine technische Kompetenz an Geräten, Materialien und Apparaten intensiv und extensiv erarbeitet werden müsse.

Parallel zu den technischen Innovationen der Bildproduktion steigen in drastischer Weise die Anforderungen an die wissenschaftliche und technische Kompetenz. Andererseits ist die Technikentwicklung deutlich herausgefordert, sich den avancierten ästhetischen Experimenten der Kunst und ihren Anspruchsniveaus nicht zu verschließen. Es ist kein Zufall, daß eine solche Herausforderung erneut begleitet wird von einem Streit zwischen einer ‚ernsthaften', meist als elitär kritisierten Kunst und einer ‚unterhaltenden', meist als trivial denunzierten Massenkultur. So gibt es den Begriff ‚Kitsch', wie erwähnt, als Kampfparole erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als sich die visuelle Alltagskultur und die ‚hohe' Kunst sichtbar auseinanderentwickelt haben, wobei durch die Reproduktionstechniken Abbildungen von Kunstwerken selber zum Bestandteil der Massenkultur werden. Diese und weitere Faktoren zeigen, wie Ästhetik und Utopie weltbürgerlicher Kultur in eine seither ungelöste Krise geraten. Zahlreiche Initiativen haben versucht, diese Kluft zwischen Kunst, Technik und Lebenswelt wieder zu schließen und die ‚angewandte' mit der ‚freien Kunst' zu versöhnen. Vom ‚Werkbund' über ‚Bauhaus' und ‚New Bauhaus' bis zur Hochschule für Gestaltung in Ulm reicht die eindrucksvolle Palette von Versuchen, freie und angewandte Kunst mit den fortschrittlichsten technischen Mitteln herzustellen und mit den avancierten Wissenschaften zu verbinden.

Bezogen auf die hohe Komplexität von Wissenschafts- und Technologie-Entwicklung kann kein Zweifel bestehen an der Notwendigkeit, künstlerische Methoden der Erkenntnisvermittlung und Technik-Anwendung in Permanenz zu erfinden. Solche Methoden haben einen für die Kunst spezifischen Zuschnitt. Die eng an Kunst und Gestaltung angelehnte Theorie-Bildung ist unauflöslich ein wesentlicher Bestandteil der Projekt-Entwicklung und Praktik. Theorie ist selber zu einer wesentlichen Organisationsform der künstlerischen Praktik geworden.

Die Fragen an künstlerische Fähigkeiten im Umgang mit den digitalen Maschinen sind radikal und delikat. Nicht wenige ernsthafte Stimmen sagen, ein wirkliches Verstehen der Apparate durch die Kunst sei nicht mehr möglich. Wenn das stimmt, dann betreiben die Kunstwerke auf elektronischer Steuerungsbasis und inmitten der digital verborgenen Komponenten nichts anderes als eine ohnmächtige Oberflächengestaltung. Das Dekorum verkommt darin zur schieren Dekoration. Dekorum markiert aber, tiefer und angemessener verstanden, für die Kunst die Möglichkeit eines Eindringens in die sonst nur funktional prozessierenden, instrumentellen Dimensionen des Lebens. Daß Dekorum oft mißverstanden und auf luxurierende Oberflächlichkeit und Verführung reduziert worden ist, kann möglich sein nur in einer Kultur systematischer Oberflächenabwertung und Scheinfeindschaft. Was eine doppelte Ontologie voraussetzt: Eine wahre Wirklichkeit steht gegen eine scheinbare. Die von Nietzsche liquidierte, im Namen einer Artistik der Lüge und des Genusses zurückgewiesene Doppelung von Wirklichkeit und deren Karikatur als und im Schein wären in diesem Argument, wenn auch verstellt, immer noch wirksam.

Kein Zufall, daß das Modell des Baumeisters in der Kunst als Resistenz gegen beliebige und beliebig schnelle Zeichenmanipulationen funktioniert.

Kunst hat ihr Potential nicht in den anhäufbaren Werten und demonstrierbaren Bildeinsichten, sondern in der Chaosfähigkeit, mit der die hierarchische Zähmung der Medien und die Reduktion ihrer Vielfalt auf standardisierte Operationen auffällig werden kann. Dafür ist noch keine Ingenieurkenntnis nötig. Das erklärt, weshalb zur poetologischen Praktik der Ortsfindung mittels einer ‚Kunst durch Medien' gehört, auf die Fiktion eines Mastermediums, einer Leitstelle, eines verbindlichen Organons, von Deduktion und Diktat, überhaupt auf die Stelle einer zentrierenden Macht zu verzichten. Ganz ohne Zweifel steht die Telematik, das heißt die Nutzung des Computers zur elektronischen Datenverarbeitung in allergrößtem Stil, bisher vorrangig im Dienste der Optimierung von Effizienz. Das äußert sich als Eliminierung von Fehlerquoten, aber auch als Mechanisierung von Gesten, Gleichförmigkeit von Körper-Einstellungen und -abläufen, als grobe und kräftige Modellierung im Reich der Ergonomie. Die etablierte Rede von den Schnittstellen, den ‚interfaces' zwischen Menschen und Maschinen und Menschen, versteht sich außerhalb der Kunst vorwiegend als Ausschaltung von Rechenfehlern, Schwankungen, Unsicherheiten.[149] Die Auffassung des Computers als einer behavioristischen Maschine – die mindestens auf der Linie von Alan Turing und John von Neumann als im übrigen keineswegs selbstverständliche Überlegenheit von digitalen über analoge, von elektronischen über biologische Computer durchgesetzt worden ist – ist aber nur eine unter vielen möglichen, auch wenn sie in Wirklichkeit zur dominanten gemacht worden ist.[150]

---

[149] Vgl. dagegen die Konzeptionen von Otto E. Rössler, Das Flammenschwert, Bern 1997; ders., Endophysik. Die Welt des inneren Beobachters, Berlin 1992; wesentlich auch: Hans H. Diebner/Timothy Druckrey/Peter Weibel (Hrsg.), Sciences of the Interface, Tübingen 2001.

[150] Vgl. z. B. Konrad Zuse, Der Computer – Mein Lebenswerk, 2. Aufl., Berlin u. a. 1984; außerdem, solitär im Themenbereich: Georg Trogemann/Alexander Y. Nitussov/Wolfgang Ernst (Hrsg.), Computing in Russia. The History of Computer Devices and Information Technology revealed, Braunschweig/Wiesbaden 2001; außerdem, noch und wieder: Joseph Weizenbaum, Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft, Frankfurt a. M. 1977; ders., Computermacht und Gesellschaft, hrsg. von Gunna Wendt und Franz Klug, Frankfurt a. M. 2002; wichtig auch: S. J. Heims/John von Neumann/Norbert Wiener, From Mathematics to the Technologies of Life and Death, Cambridge MA 1980; Rolf Herken (Hrsg.), The Universal Turing Machine. A Half Century Survey, Berlin 1988; einen anderen, ebenfalls orientierend und wirksam gebliebenen Ansatz formuliert: Douglas C. Engelbart, A Conceptual Framework for the Augmentation of Man's Intellect, in: P. W. Howerton/D. C. Weeks (Hrsg.), Vistas in Information Handling I. The Augmentation of Man's Intellect by Machine, Washington D.C. 1963, S. 1–29; zur medientheoretischen Kritik vgl. weiter: Hartmut Winkler, Docuverse – Zur Medientheorie der Computer, München 1997; für die Abkehr von der klassischen, in ihrem Anspruch mittlerweile als gescheitert betrachteten Künstliche-Intelligenz-Forschung – mit ihrem Setzen auf

7.6 Kunstzeit/Medienzeit. Über Medien und Kunst, Rausch, Verschwendung, Ökonomie und eine Poetik des glückhaften Moments

Intensive und möglichst dauerhafte Aufmerksamkeit zu erzeugen verspricht heute Macht und Glanz weit über jeden angestammten Narzißmus hinaus. Das Vorzeigen von Subjektivität wird, wie eben im Zusammenhang mit ‚10_lavoro immateriale' von Knowbotic Research breiter erörtert, zur Eintrittsbedingung in die Medien, genauer: in ihre Steuerungs- und Regulierungsbedingungen als einer sich selbst regulierenden Mediosphäre. Nach außen ist zu beobachten, daß die bisherige Herstellung der Dinge abgelöst wird durch delirierendes und spekulatives Kapital. Ein wahnwitziger und wahnsinniger, ein unerbittlicher Krieg an den Börsen verwandelt die Welt in einen Risiko-Spielplatz für eine Zukunft, die nur noch Phantom ist. Überall, so scheint es, herrscht die Gunst des Moments, ist das Flüchtige zu ergreifen und zum eigenen Glück zu zwingen. Das gibt es, wir haben es eben erfahren, auch in einer terroristischen Variante, die keine Rückbindung an das irdische Leben mehr anerkennen will. Dennoch sei gesetzt und daran ist weiterhin, vielleicht gar programmatisch, zu arbeiten: Chronos, der Gott der kontinuierlichen Zeit hat ausgedient. Die Frage ist: Gibt es in der Kunst- und Mediensphäre heute eine Chance für eine neue Poesie des Kairos, des gunstvollen und günstigen Momentes? Verbirgt sich darin zuletzt gar ein Schlüssel für eine andere Ökonomie und einen anderen Umgang mit der Zeit?

Vorab sei benannt, was für den ganzen Text im Auge behalten werden soll: Der Verfasser ist sich der methodischen Einwände bewußt, die mit dem triftigen Verweis auf die historische Wandlung des Kairos-Topos und -Motivs verbunden sind. ‚Kairos' beinhaltet nämlich eine extreme Bedeutungsvielfalt, die sich nicht in Nuancierungen desselben erschöpft, sondern unter dem Mantel eines gleichbleibenden Begriffs, dessen Wortlaut übrigens schon für Cicero nicht angemessen zu übersetzen war, eine stetige polysemische Verschiebung betreibt, die durchaus substantielle Verschiedenheiten und nicht nur Modifikationen eines kohärenten Attributes bedeuten. Wenn ich hier dennoch in einer für berechtigte komparatistische Ansprüche unspezifischen Weise den Kairos-Topos benutze und ihn nicht im Sinne einer ihrerseits historisch wandelbaren Begriffsgeschichte behandle[151], dann tue ich das einzig im Vertrauen auf die

deduktives Programmieren – zugunsten von Konzepten sich selbst modifizierender technischer Systeme als der entscheidenden aktuellen Perspektive der Informatik vgl. George Kampis, Self-modifying Systems in Biology and Cognitive Science, Oxford 1991 und: Peter Cariani, Emergence and Artificial Life, in: Christopher Langton u. a. (Hrsg.), Artificial Life II, Redwood City 1992, S. 775–797.

[151] Der Kairos von Pindar ist nicht der Kairos der Pythagoräer, und beider Vorstellungen unterscheiden sich wiederum deutlich von den Konzepten Platons, Aristoteles' oder der Stoiker – ganz abgesehen von der Säkularisationsgeschichte eines ursprüng-

Herausschälung eines Fokus, der eine wesentliche Blindstelle in der aktuellen medientheoretischen Diskussion, medienästhetischen Spekulation und medienkünstlerischen Produktion bezeichnet. Der Einwand ist schlechterdings nicht abzuwehren, denn tatsächlich vermag solches Konsistenz-Interesse hier nur eine Metaphorik der und für Analogien festzustellen, wo es doch zunächst um gattungsspezifische Konstanten einer reflexiv gesicherten Semantik gehe. Derselben kritischen Vorsicht anheimgegeben sei auch der Verweis auf Batailles kosmologisch-metaphysische Ökonomiekritik. Sie hat nicht die Aufgabe, pragmatische Konturierungen im Umgang mit dem desaströsen Problem eines sich stetig auf Gegenteiliges verschiebenden Reichtums zu liefern, sondern einzig diejenige, ein unauflösbares Schlüssel-Problem präzise zu fokussieren, wie immer auch die historischen Einsichten und Perspektiven sich gegenüber dem von Bataille vorgeschlagenen Kontext der Debatte verhalten mögen.

Die Hinwendung zum Beiläufigen, Momentanen, zum Transitorischen und Ephemeren, also zum Vergänglichen und Flüchtigen ist – auf einer in die Geschichte zurückführenden Hintergrundsfolie, die entschieden durch die Maximierung ‚schöpferischer Augenblicke' in Lessings ‚Laokoon' geprägt worden ist[152] – in der Kunst der sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts weitgreifend ein- und ausgeübt worden. ‚Fluxus' gibt das Stichwort gar programmatisch und im Leitmotiv für die Kairos-Vorliebe und -Kundigkeit, welche die Entwicklung der Künste im späten 20. Jahrhundert mindestens auf einer Seite zunehmend kennzeichnet: Alles sei im Fluß, wie zwar seit Heraklit im Prinzip bekannt, aber gerade in der Ästhetik der auf Dauer stellenden Musealisierung seit langem verstellt. Die Initiativen solcher Kunst sind, wir wissen es, immer auch gegen das Museum gerichtet. Diesen ikonoklastischen Impuls kennt man auch vom Surrealismus. Und natürlich ist im Surrealismus die Kunst des Flüchtigen, des plötzlich Erscheinenden auf hohem Niveau ausgebildet worden, begleitet von einem ästhetischen Konzept, das ganz auf ein fein gewobenes Netz von poetischen Korrespondenzen, Überraschungen, chokhaften Erhellungen des Empfindens und Denkens abstellt. So schreibt André Masson in einer Sammlung von Gedanken, Fragmenten und Sentenzen unter dem Titel ‚Der Augen-

---

lich theogonischen Motivs zu einer heilsgeschichtlichen Prägungsformel, die noch in Kierkegaards Abhandlung ‚Der Augenblick' nicht nur religiös, sondern auch ästhetisch nachklingt. Vgl. M. Kerkhoff, Zum antiken Begriff des Kairos, in: Zeitschrift für philosophische Forschung, Bd. 27, 1973, S. 256–274; V. Goldschmidt, Le système stoicien et l'idée du temps, Paris 1969, 2. Aufl.; für eine aktuelle, dekonstruktivistische und medientheoretische Erörterung von ‚Kairologie' vgl. Raimar Stefan Zons, Die Zeit des Menschen. Zur Kritik des Posthumanismus, Frankfurt a. M. 2001.

[152] Vgl. zum breiteren Kontext Hans Holländer/Christian W. Thomsen (Hrsg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt 1984; Theresia Birkenhauer/Annette Storr (Hrsg.), Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur, Berlin 1998.

blick' im Stile einer veritablen Selbst-Aufforderung: „Sich begnügen damit, mit nur einem Aspekt der Dinge zu kommunizieren; und wäre dieser Aspekt auch der geringfügigste, der flüchtigste."[153] Und weiter: „Damit die Dichte der Welt schwinde, bedarf es nur des Widerscheins des Himmels auf einer nackten Schulter, des zarten Blaus eines Gletschers zwischen den Wolken, eines hervorsprühenden Korallenrots im Rauschen von Federn und Blattwerk – ausgelöst durch das Auffliegen eines Rebhuhns –, eines Felsens, der in den Abgrund stürzt, einer ‚Wolke der Traurigkeit' oder eines Hoffnungsschimmers, die über ein Gesicht gleiten ..."[154] Und, André Masson zum dritten und nun mitten im Kern der Sache: „Eine visuelle Meditation, ohne Einwirkung der Phantasie, kann den Augenblick hervorrufen. Die Dinge enthüllen sich – plötzlich; was starr erschien, verschönt sich durch das Geheimnis eines Lächelns, die Glut feurigen Glanzes, eine Explosion von Festlichkeit. Was *gegeben* war, wird zum Unbekannten. Ganz und gar."[155]

Es geht in solchen Überlegungen wie generell im Reich des Kairos nicht nur um das Vergängliche, das Hinfällige, nicht allein oder vordergründig um den Aspekt des Verrinnens der Zeit und der ‚vanitas', der Vergeblichkeit des Lebens. Wie in zahlreichen Studien – zuletzt anläßlich seiner drei Vorlesungen als erster Heidelberger Gadamer-Professor – Karl Heinz Bohrer *das* und *den* Moment des Plötzlichen, des Augenblicklichen, Aufscheinenden in vielen Verzweigungen untersucht und zu einer eigentlichen Poetik des fruchtbaren Moments in der Tradition von Charles Baudelaires ‚profanen Erleuchtungen' bis in die Subkulturen der Gegenwart herausgearbeitet hat[156], markiert dieses Ephemere nur die Oberfläche oder die Erscheinungsweise. Im Flüchtigen tritt auf, was eine ganz eigene Dignität hat: die Zeit größter Intensität, die niemals Dauer wird, nie in Verkettung und Weitungen, aber auch nicht als Zeitenthobenheit des Ewigen auftreten kann.

In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts erschien am Rand der Kunstszene eine radikale Bewegung, die sich ‚internationaler Situationismus' oder auch ‚situationistische Internationale' nannte. Erst in den letzten Jahren wurde von einem breiteren Publikum außerhalb wie innerhalb der Kunst diese Bewe-

[153] André Masson, Gesammelte Schriften 1, hrsg. von Axel Matthes und Helmut Klewan, München 1990, S. 255.
[154] Ebd., S. 260.
[155] Ebd., S. 262.
[156] Vgl. z. B. Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a. M. 1981; ders., Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt a. M. 1996. Zum Zeitkosmos der Künste als Formbildungen radikaler Gegenwärtigkeit und zur Präsenz, der Vorherrschaft des Momentanen von ganz anderer Seite vgl. die bedeutenden Erörterungen des Wirklichen im Medium solch punktualisierter und momentanisierter Zeit, einer ‚ersten Sprache der Präsenz': Pier Paolo Pasolini, Ketzererfahrungen. Schriften zu Sprache, Literatur und Film, München/Wien 1979, bes. S. 242 ff.

gung vermehrt wahrgenommen.[157] Ihre Radikalität zielte auf andere urbane Handlungen, andere Zeitrhythmen. Man entwarf abweichende, scheinbar unsinnige Wege durch den bekannten Kosmos von Paris, variierte das Tempo, legte experimentell spielerische Regeln des Navigierens und Handelns fest. Man entwickelte die Konzepte der Abschweifung und der Umwege, ‚détour' und ‚dérive'. Und man lebte versuchsweise ohne Heim und Geld, am Rand der Gesellschaft. Im Unterschied zu den auf gesellschaftliche Absicherung nicht verzichten wollenden Existentialisten wurde gerade das urbanistische und utopische Denken dieser kleinen Minderheit bedeutsam, weil aus ihrem Kern sich eine Kritik an der modernen Architektur und ihren urbanistischen Visionen einer perfekt geplanten und kontrollierten Welt entwickelte. Der Mitgründer und wesentliche Programmdirigent der Gruppe, der Schriftsteller und Philosoph Guy Debord – bekannt geworden durch seine 1965 geschriebene, gerade für unsere heutigen Verhältnisse hellsichtige Studie ‚Die Gesellschaft des Spektakels', die damals, in einer Hoch-Zeit des Nachbuchstabierens marxistischer Doktrinen, kaum wahrgenommen wurde –, Guy Debord also schreibt in seinem kurz vor seinem Freitod 1994 vollendeten Erinnerungsbuch ‚Panegyrikus I': „In einer Einheitswelt kann man nicht ins Exil gehen."[158]

Diese Einheitswelt geht hervor aus der erfolgreichen Herrschaft über den Augenblick, alle Augenblicke. Sie diktiert das Maß von Zeit und erzwungener Subjektivität in einer vorgeblich nachindustriellen Gesellschaft, in der es um die Inszenierung von Aufmerksamkeit und diverse immaterielle Währungen gehe, unbedingt und jederzeit aber um Prestige, Geschwindigkeit und gesteigerte Genußbefriedigung. Diese Einheitswelt ist, entgegen allen anderen Verheißungen, auch die Welt der neuen Medien in ihrem vorherrschenden Gebrauch, die Welt der globalen Ökonomie, von Internet und dem in freies Unternehmertum aller verwandelten Sozialstaat, die Welt des weltweit synchronisierten Datenaustauschs und der digitalen Maschinen. Diese Welt fällt vielleicht heute noch und erst recht wieder in die Zuständigkeit des griechischen Gottes Aion, der für die Zeit als Zeitlosigkeit, Unveränderlichkeit steht, die sich heute in den herrschenden techno-imaginären und globalen Maschinerien auf digitaler Basis inkorporiert.

Die Antike kannte drei Götter für die Zeit: Aion, Chronos und Kairos. Damit unterschied sie: Erstens: Ewigkeit, eigentlich Zeitenthobenheit. Zweitens: die Zeit als Kette, Dauer, Abfolge. Es ist offenkundig, daß die Entwicklung der abendländischen Zivilisation stark von Chronos bestimmt ist, ganz unbese-

---

[157] Vgl. z. B. Jean-Louis Violeau (Hrsg.), Situations construits, Paris 1998; Simon Sadler, The Situationist City, Cambridge MA 1998.

[158] Guy Debord, Panegyrikos I, Berlin 1997, S. 55; außerdem: Roberto Ohrt (Hrsg.), Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995; vgl. dazu: Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1996; ders. (Hrsg.), Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst, Hamburg 1998.

hen der Tatsache, daß in der Mythologie hier zwei verschiedene Gestalten, der Zeus-Sohn Kronos und der Zeitgott Chronos zu einer einzigen Figur verschmolzen worden sind.[159] Chronos ist das Zeitkonzept, das unserer Lebenswelt bis heute am stärksten eingeschrieben geblieben ist: Zeit als Abfolge von Etappen, Fortschritt, Evolution, Zusammenhang der Dauer, Meßbarkeit der Momente auf einem auf die Zukunft unabschließbar vorausweisenden Strahl der Zeit, Fortsetzung als Form, Kontinuität schlechthin. Und drittens endlich: die Zeit als intensivste Präsenz eines dichten, singulären Moments, als Entbergung des Glücks, Eintritt des Überraschenden und Überwältigenden. Dieser ‚Kairos', der intensive, glückhafte Moment ist ein altes Versprechen, das die Griechen von zwei Seiten her betrachteten: von der Situation, die von sich aus sich als günstige eröffnet, und von der Seite des Subjekts, das dieses Glück wahrnehmen und mit ihm in die gebotene und verlockende gelingende Konstellation eintreten muß. Dementsprechend und emblematisch selbstsprechend wird Kairos dargestellt: Er ist geflügelt (an den Füßen oder den Schultern), geht auf Zehenspitzen oder steht auf Rädern, balanciert eine Waage auf einer Rasierklinge, hat einen Haarschopf auf der Stirn, aber einen kahlen Hinterkopf. Der flüchtige Augenblick muß also von vorne, im Antlitz seiner Gegenwärtigkeit und ‚am Schopfe gepackt werden'. Von hinten gelingt solches nicht mehr. Römisch wird Kairos zur ‚occasio' und weiblich dargestellt. In der Antike waren plastische Darstellungen des Kairos beliebt, besonders die des Lysippos und Polykleitos, die aber in ihrer ursprünglichen Gestaltung nicht erhalten sind. Polykleitos verdeutlicht im Zeichen des Kairos seinen auf die perfekte Proportionierung der Figur – Idealtypik des menschlichen Körpers – hinzielenden, legendären und zugleich hermetischen Kanon. Die Kultstätte des Kairos befand sich, wie Pausanias berichtet, in Olympia.

Die bereits erwähnte, im Zeitalter der Ökonomie des Spektakulären und der Risiko-Spiele allgemein werdende Herrschaft des Selbst über das Selbst – Subjektivität als Gewaltverhältnis – entfaltet sich in einer geschlossenen Welt, die den sie steuernden Wahn nicht durchschaut. Die delirierende Steuerung des Systems ist in dessen blinden Fleck abgewandert und gerade wegen seiner entfesselten Macht nicht mehr wahrnehmbar. Dieses System darf man sich als eines einer vollkommenen und vollständigen Exklusion denken. Es gibt in seinem Reich kein Außerhalb, keine Brachen, keinen Rest. Und demnach auch kein Exil. *Exil* ist nicht mehr nur ein Ort oder ein Territorium, also ein Raum, sondern kann mit guten Gründen auch umschrieben werden als Erfahrung von abweichenden Zeitmustern und damit als Abweichung von Zeit. Der im Exil Ankommende ist fremd. Fremdheit umschreibt die Differenz von Zeitmustern und -rhythmen. Das Gegenteil der Einheitswelt wäre eine, in der nur Exile existierten. Exil wäre hierin eine Form vervielfachter Fremdheit zum Zweck im-

[159] Vgl. dazu Thomas Macho, Kronos & Chronos. Fragment über die Zeit, in: Sterz – Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kulturpolitik, Nr. 48: ‚Zeit', S. 21 ff.

mer neuer, unabschließbarer und weiterführender Verknüpfungen. Exile sind Singularitäten, weil zwischen ihnen der größte Reichtum von Zeitdifferenzen existiert. Im Exil ist solcher stofflicher Reichtum nicht aufzuheben oder zu löschen. Dieser Reichtum erzeugt stetig Verschiedenheiten. Dort, wo alles sich gleicherweise fremd wäre, dort wäre, was ist, nur noch *zwischen* den Verknüpfungen – und *als* diese Verknüpfungen. Es wäre eine Zwischenwelt oder eine Welt dazwischen. Die Mediatisierung der Verbindungen zwischen den Singularitäten ist eine Aufgabe, die nur gelingt, wenn substantielle Verschiedenheiten zwischen den Zeitmustern erhalten blieben.

Kairos wird als Gottheit – synonym mit ‚Gelegenheit', ‚Vorteil', dem ‚rechten Maß', dem ‚entscheidenden Zeitpunkt' oder ‚rechten Augenblick' erst im 5. Jahrhundert v. Chr. faßbar. Er wird als jüngster Sohn in die Genealogie von Zeus eingefügt. Bei Hesiod inkorporiert Kairos die zu beachtende Norm einer treffsicheren Wahl, war also primär ethisch und nicht temporal ausgelegt. Das zeitliche Bestimmungsmoment trat erst später stärker hervor. Kairos wurde vor diesem Hintergrund in der antiken Kunst und Philosophie zu einem wichtigen Begriff. Bei Platon bestimmen Kairos, Tyche und die generelle Entität ‚Gott' alle menschlichen Belange, bei den Pythagoräern stand Kairos für die Zahl 7, also eine die wesentlichen Denkfiguren des Himmlischen – die Dreizahl – und Irdischen – die Vierzahl – chiffrierenden und vereinigenden Anschauungsgröße. Später wird Kairos widersinnigerweise mit Chronos gleichgesetzt, in byzantinischer Zeit auch mit ‚Bios', das heißt er verschwindet in etwas anderem, wird unsichtbar und hat seine Wirklichkeit in der Absenz. Deshalb entfaltet er besonders eine ästhetisch bedeutsame Wirkungsgeschichte.

Interessanterweise führen jedoch – hinter diesen Setzungen – Ursprung, Herkunft und Genealogie des Gottes Kairos ebenfalls in eine Exil-Geschichte.[160] Kairos, die göttliche und intuitive Instanz einer Gunst des Augenblicks, aber auch Denkbild der Momente von Krise und Übergang, ist orientalischer Herkunft. Er wird später mit der ‚Artemis Karya' in Verbindung gebracht, der aufspringenden Blüte, die wiederum mit ‚Metis', der Göttin der Weisheit verwandt ist, der nach Plinius die Deutung der Zukunft obliegt. Anders als beispielsweise ‚Tyche', die Unberechenbare, Schicksalsgöttin durchaus launischen Gepräges, führt ‚Kairos' nicht zur Vorwegnahme der Zukunft. Diese kann mit ihm weder errechnet noch erjagt werden. Kairos kommt ohne Ankündigung. Schon die frühgriechischen Dichter und Philosophen verehrten ihn als Inbegriff glückhafter wie glückender Einsicht. Er ist ein Spiegel, Anschauungsbild der Vollkommenheit des Kosmos und so schön als Totalität in der Zeit geordnet wie der Kosmos im Raum. Später wird er mit Metaphern des Hinübergehens, der Drift und Passage in Verbindung gebracht. Nur Klugheit wird dem

[160] Ich paraphrasiere im folgenden die einschlägigen Passagen aus: Dieter Mersch, Tyche und Kairos. ‚Ereignen' zwischen Herrschaft und Begegnenlassen, in: Kunstforum International, Bd. 152, Köln 2000, S. 134 ff.

Kairos gerecht, erweist sich als auf dessen Höhe stehend, nicht Vernunft und schon gar nicht Verstand. Man hat sich sein Eintreten blitzhaft, überwältigend, als Epiphanie wie in den religiösen Visionen vorgestellt, aber im Unterschied zu diesen als reales Geschehen in der physischen Welt.

Die Mystik des Orients, aus der der Kairos herrührt und die ihn auf dem Weg ins griechische, dann römische Exil begleitet hat, führt zu einer Erfüllung, die vollkommen differiert von der abendländisch vorherrschenden Auffassung von einem angehäuften Reichtum, der auf der Linearität der Fortschritte in Energieanwendung, Wissen und Arbeit beruht. Die Erfüllung des Kairos liegt in der Einzigartigkeit, der Singularität, also der Gabe. Das Glück, das aus dem Geschenk von Kairos erfolgt, durchbricht die Regeln und Prinzipien von Geben und Nehmen, von Berechnung und Tauschwertbalancen. Es ist eine singuläre Gabe und jedes Eintreten von Kairos ist per se eine Verschwendung. Die Gabe als Geschenk unterliegt nicht dem Willen. Man kann ihn nicht im Sinne einer Verfügung über Dinge wählen oder wunschtechnisch herbeirufen. Das Glück, das Kairos darbietet, weil er es ist, ist kein Ziel eines Verlangens oder Frucht einer Analyse. Es ist ein unabsichtliches Geschehen, das keiner religiösen Gratifikation ausgesetzt ist und deshalb auf eine nicht-intentionale Haltung auch auf seiten der Aufnahme der Gabe hinweist. Die Gabe, die sich gibt, verkörpert niemals Gerechtigkeit. Sie entspringt nicht dem Spiel von Zufall und Notwendigkeit. Sie ist auch nicht durch Erinnerungen oder Gedächtniskörper beeinflußt. Was sich gibt, ereignet sich als Gabe im Augenblick des Kommens. Entsprechend der Zeitmodus: Er besteht nicht in der Zukunft, nicht in der Erwartung, nicht in Abfolge und Reihe, Chronik und Kette, auch nicht im Utopischen einer Hoffnung, sondern nur in Rissen, in der Plötzlichkeit, im erhellend Einzigartigen, Unvorhersehbaren. Im Unberechenbaren ist Kairos zu empfangen. Es braucht dazu eine mindestens kosmische Geübtheit im Wahrnehmen und Erzeugen eines Seins im Übergang. Natürlich kommt Kairos mit Anzeichen und kann man die Empfindung der Zeichen üben. Dennoch eröffnet Kairos sich nur dem, der *jederzeit* seiner gewahr werden kann. In der Ek-stasis, dem Heraustreten, der Ekstase also, eröffnet sich sein Gegebensein in besonderer Weise. Deshalb haben die Künste eine Affinität zum Kairos. Das können auch Künste mit und durch Medien sein. Die technische Welt ist nicht davon ausgeschlossen, wohl aber die Welt des Kalküls der Gewinne und der Nutzen, der Computierung von Vernunft und Kontrolle, der Weiterung und Vervollkommnung von Anhäufung und der Produktion dinglicher Werte. Die Künste haben, man erinnert sich, ebenfalls seit langem eine Affinität zum Rausch. Rauschzustände wiederum weisen etliche Parallelen zur Erfahrung des Heraustretens, des Ekstatischen auf. Auch wenn die biologischen und chemischen Mittel zum Rausch durchaus säkulare und äußerst profane Derivate der Kairos-Fähigkeit sind und nicht diese selbst, so lebt im Rausch immerhin die Möglichkeit einer unvergleichlichen Reflexion auf die Magie des Momentes und kann, umgekehrt, der Kairos der Kunst darin seinerseits reflektiert werden.

Im Zeichen des Kairos geht es demnach auch um Aspekte einer Philosophie des Rausches, zentral um die Rauschfähigkeit des Bewußtseins für das Leben. Rausch der Klarsichtigkeit als Lebenstrunkenheit des Bewußtseins ist das Programm. Auch dafür kann man Charles Baudelaire zum Zeugen nehmen, von dem nur Uninformierte meinen, er habe Drogen verbraucht, um den künstlerischen Ausdruck zu steigern. Lapidar merkte Baudelaire schon zu Lebzeiten gegen solche Erwartungen an, daß der Gebrauch von Drogen die Wahrnehmung in dem Maße steigere wie sie die künstlerische Fähigkeit beschädige, aus ihrem Erleben etwas Wertvolles zu machen.[161] In diesem Rahmen wird der Rausch als unvergleichlich, als eine herausragende Aufgabe gepriesen, zum Leben und zur Welt zu kommen. „Man muß immer trunken sein. Darin liegt alles: das ist die einzige Frage. Um nicht die fürchterliche Bürde der Zeit zu spüren, die eure Schultern zerbricht und euch zu Boden drückt, müßt ihr euch trunken machen ohn' Unterlaß. Doch womit? Mit Wein, Poesie oder mit Tugend, wie es euch gefällt. Doch macht euch trunken."[162] Die Fluchtlinie der Trunkenheit ist eine ästhetische Figur der Überreizung. In ihr soll die Intensität des Augenblicks nicht nur auf Dauer gestellt, sondern als Dauer aufgehoben werden. Denn die Erfahrung der Dauer gibt es nur durch Abweichung, Differenz und Unterbrechung. Das unterbruchslose Fließen der vollkommenen Trunkenheit, als permanente Erregung, weiß um die Notwendigkeit, Zeit zu verlieren, was auch beinhaltet: jede Kategorie von ‚Zeit' zu verlieren. In dieser Hinsicht und besonderer Weise gilt der Satz von Bataille: „Der höchste Sinn der Erotik ist der Tod."[163] Rückhaltlose Selbstverschwendung muß den Tod integrieren und ausschließen zugleich. Berauscht sein – notabene und möglicherweise: auch von Wahrhaftigkeit und Tugend – bedeutet entweder das souveräne Glück, das im Augenblick gefunden wird, der sich nicht festhalten läßt und der überflutet wird von den nicht-subjektiven Mächten des Lebendigen. Oder aber die absolute Zerrissenheit, das Unmögliche. Beide Figuren erscheinen in Netz, Cyberspace und Virtueller Realität heute profaniert und in geschrumpfter Form: Als Chronos-Pathologie, die wartet oder Geschwindigkeit nur reaktiv erlebt.

Die Künste – vormedial wie medial angesprochen – sind reich an Beispielgebungen der intensiven Momente, der Punktualisierung der Zeit. Sie liefern nicht selten eindrückliche Apotheosen des Augenblicklichen. Claude Monets Seerosen gehören ebenso dazu wie seine Serie zur Kathedrale von Rouen (1894). 1890 erwirbt Monet Giverny, in dessen Garten und Atelier er seine ‚Nymphéas' über Jahrzehnte bis zu seinem Tode im Jahre 1926 entwickelte –

---

[161] Vgl. dazu grundsätzlich und ausgreifend: Alexander Kupfer, Künstliche Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik – Ein Handbuch, Stuttgart 1986.

[162] Charles Baudelaire, hier zitiert nach Rudi Thiessen, Urbane Sprachen – Proust, Poe, Punks, Baudelaire und der Park. Vier Studien über Blasiertheit und Intelligenz. Eine Theorie der Moderne, Berlin 1997, S. 10.

[163] Georges Bataille, Der heilige Eros, Frankfurt a. M. u. a., 1974, S. 70.

eine grandiose naturphilosophische Studie und zugleich eine Symphonie der Möglichkeiten einer reinen Malerei, die bruchlos in die Experimente eines Jackson Pollock übergeht. Ein ultimativer Triumph des Tafelbildes, das hier zugleich ein der Gunst des Kairos sich verschreibendes Medium der Zeit wird. 1885 publiziert Stéphane Mallarmé sein Prosa-Gedicht ‚Le Nénuphar blanc' in der Zeitschrift ‚L'Art et la Mode'. Es liest sich wie eine vorgreifende Hommage an die noch nicht gemalten Seerosen-Bilder von Monet. Das ist, zieht man Mallarmés Schriften über zeitgenössische Kunst und Künstler heran, kein Zufall und kein Wunder. Mallarmés Gedicht verschreibt sich ganz der Begierde des Nicht-Habens, das an die Stelle einer überwundenen, episodisch bleibenden Angst vor dem Wunsch und, mehr noch, seiner Erfüllung tritt. ‚Nénuphar', die Seerose, ist ein magisches Symbol, eine ideale Blume, zugleich Blüte des Idealen. Es geht um die schiere Möglichkeit. Dafür steht die Seerosenknospe. Jede Anwesenheit verwandelt sich in letzter Instanz und in ihrem Zeichen in ein Abwesendes, in die ‚vacance exquise de soi', mit der zugleich das Gedicht wie der angesprochene, träumend sich im Raum, subjektlos und jenseits allen Begehrens verlierende Spaziergang der ‚toute dame' endet, die sich zur Sommerszeit in den Alleen eines Parks ergeht. Von Ufer her stößt der in einer Barke auf dem Teich schaukelnde Ich-Erzähler an den Rand der Allee. Dieses ‚Ich' verliert sich ohne zentrierenden Punkt in Meditationen, welche als reine Atmosphären vorhanden sind, ohne Innen und ohne Außen, ohne Verfließen, Springen oder Andauern der Zeit zu unterscheiden. „Was geschah, wo war ich?"[164] bleibt das Leitmotiv, das ein Davor nur in einem Später, das Frühere in einem Danach nicht erinnert, sondern poetisiert.

Ein weiteres, ganz anders gelagertes Beispiel: In Michelangelo Antonionis Film ‚L'Eclisse' – was wörtlich ‚Sonnenfinsternis' bedeutet, im deutschen Verleih aber mit ‚Liebe 1962' wiedergegeben worden ist – wird nach einer Schweige-Minute zu Ehren eines eben verstorbenen Spekulations-Tycoons im Saal der Römer Börse der Satz gesprochen: „Eine Minute kostet Milliarden". Das Geschrei ist in dieser ausgesparten, als Feier und Eingedenken geheiligten Zwischen-Zeit verstummt. Nur die Telefone läuten ununterbrochen, schrill und markant. Sie werden aber von niemandem abgehoben. Filmzeit und Handlungszeit legt Antonioni zusammen. Sie sind identisch. Die Filmszene dauert so lange wie das, was sie referiert: Eine Unterbrechung der Geschäfte für sechzig Sekunden. Nach dieser Unterbrechung des Gewöhnlichen, was in den verschiedensten Kulturen immer die Leistung des Festlichen ist, setzt, mit dem zögernden Erstaunen angesichts des vordem unbemerkten Lärms, die normale Geschäftigkeit einer täglichen Hektik wieder ein. Das durch die ungewohnte Stille quälend wirkende Schellen der Telefone findet ein Ende. Man sieht auch an diesem Beispiel: Kosten der Zeit sind eine Frage der Perspektive. Und an

[164] Stéphane Mallarmé, Gedichte. Französisch und deutsch, übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel, Gerlingen 1993, S. 193–199, hier S. 193.

diesem Ort, der Börse, eine Frage der schon getätigten Anhäufungen, der auf dem Spiel stehenden oder ins Spiel geworfenen Werte. Das leere Maß der Zeit, analog dem Geld als – gemäß einem Ausdruck von Georg Simmel zu Beginn des 20. Jahrhunderts – ‚allgemeines Vermögen, Imstandesein schlechthin', der schieren Potentialität also, scheint keine Wirklichkeit zu haben außer der, zu ununterbrochen intensivierter Wertsteigerung zu verführen. Unter den anhaltenden gesellschaftlichen Bedingungen erscheint gegenwärtig weiterhin als Feind der Zeit ihre Verschwendung, ihr Nicht-Nutzen für die Zwecke der vergegenständlichten Werte, der Energien von Menschen und Maschinen, des Angehäuften, Verfügbaren und des in Dingen vergegenständlichten Erfolgs.

Ein drittes, herausragendes, diesmal auch übergreifend beispielgebendes Modell für eine kairo-poetisch intensivierte Zeit liefern die Zeichnungen und Texte von Henri Michaux zu seinen Meskalin-Erfahrungen. Dabei geht es nicht um Bewußtseinsveränderung oder Rausch in erster Linie, sondern um die Modellierung des Gehirns durch das Gehirn, um seine Objektivierung im Akt seiner subjektiven Wahrnehmung, also experimentelle Doppelungen (und Einsicht in die Haltlosigkeit solcher und ähnlicher Kategorien) des ‚Selbst' mittels stofflicher Stimulierung seiner biochemischen, neuronalen, biologischen, materiellen Grundlagen. Meskalin, so Henri Michaux, diene der Zerlegung des Subjekts, das stetig durchgestrichen, durchkreuzt, de- und re-territorialisiert wird, um die späteren Ausdrücke aus den ‚1000 Plateaux' von Gilles Deleuze und Felix Guattari zu verwenden, Deleuze/Guattari bringen es fertig, in diesem Buch die Erfahrungen, Praktiken und Poetiken von Michaux zu benutzen, ohne ihn oder seine hierfür bahnbrechenden Bücher auch nur zu erwähnen. Dabei markieren gerade Michaux' Bücher über die Rauscherfahrungen, ausgehend von ‚Misérable miracle' (1956) und ‚L'infini turbulent' (1957), den Beginn eines Wegs, ohne den ‚1000 Plateaux' weder thematisch noch begrifflich denkbar oder möglich geworden wäre. Ich füge, um den Kairos-Aspekt dieses so wichtigen Experimentes zu unterstreichen, hier nur wenige Auszüge aus diversen Texten von Henri Michaux an: „Das zunächst Unerwartete am Meskalin liegt in der Erweiterung und gewissermaßen Vervielfältigung des Bewußtseins [...] Beim Meskalin-Experiment tritt eine Vermannigfaltigung des Bewußtseins ein, eine Beschleunigung des Bewußtseins, eine Beschleunigung des Ergreifens, Erfassens. Eine Beschleunigung, die sich auf die Bilder erstreckt und die direkt den Sehkortex und den ‚cortex occipital' trifft [...] Das Seltsame ist, daß es sich in Ihrem eigenen Geist abspielt. Sehen Sie, Sie haben ja auch im gewöhnlichen Leben eine Erinnerung oder zwei oder drei oder fünf, aber Sie haben nicht fünfhundert auf einmal im gleichen Augenblick. Sie können dies nur haben durch eine äußerste Beschleunigung ihrer Bewußtseinszeiträume. All das ereignet sich schrecklich schnell. All das ereignet sich immer schrecklich schnell, aber wir besitzen nicht die notwendige Schnelligkeit, um diesem schrecklichen Schnellen beizuwohnen."[165] Michaux weiter: „Daß etwas/passieren kann / daß

[165] Henri Michaux, Ansprache in der Galerie Daniel Cordier in Frankfurt a. M. am 3.

eine / Welt von Dingen / passieren kann. / Phänomenales / Gewimmel von Möglichkeiten / die alle dasein wollen, / sich drängen, / bevorstehen."[166] Und: „Martyrium / der großen Abstände. / Schmerzhafte Abstände / als ob Zellen in mir / diese schrecklichen Beschleunigungen / an der Grenze ihrer eigenen / Elastizität / mitvollziehen würden / (wenn nicht gar ihre / eigenen Zuckungen / die Ursache davon sind)."[167]

„Beim Meskalin ist die Zeit unermeßlich. Die phantastische Beschleunigung von Bildern und Vorstellungen hat sie erzeugt. Jetzt ist sie souverän. Die Raketenköpfe der Vorstellungen ziehen da enorm schnell von dannen, ohne daß die Zeit durch sie in Mitleidenschaft gezogen würde. Gott müßte in solcher Zeit hausen, falls es ihn gäbe ... Die sonstige Zeit berührt ihn nicht. [...] Raum! Auch der Raum hat sich verändert. Soll sich das Meskalin doch mit dem Raum begnügen, wie der Äther es tut, in den man eintaucht, in dem man wie ein Fürst residiert, in vollkommener, grandioser Vereinzelung! Soll es uns doch in Ruhe lassen mit seinen Bildern! Absurdes Verlangen, gerade sie sind es ja, die allgegenwärtigen, die diesen Raum bedingen. Ich bin ein Kontinent aus Punkten, Ich bin ummauert von Felswänden aus Punkten, eine endlose Mauer aus Punkten ist meine Grenze."[168] Die Brisanz des Modelles und seiner Erfahrungen besteht nicht im Rauscherleben, sondern, wie Michaux zu betonen nicht müde wird, in der ‚Einübung in das Abstrakte'.

In zahlreichen gewöhnlichen, alltäglichen, globalistisch mediatisierten, standardisierten und nach tele-ökonomisch verfaßten Vorgaben normierten Handlungen und Vorstellungen jedoch wird die Zeit pulverisiert, zerlegt, zerteilt, elementarisiert – besonders auffällig in der ‚neuen Ökonomie' der digitalen Symbolverarbeitung, der Ideologie von den Netzen eines entfesselten kollektiven Wissens, den Phantasmen einer angeblich neuen Wissensgesellschaft. Diese Zeit wird mit einiger Anstrengung gleichförmig zusammengesetzt – wie der Strand oder die Wüste aus Sandkörnern. Sie wird gedehnt, verknüpft, gestreckt zum Netz, das die Subjekte als Endstationen der Partikelübertragung nutzt. Die Abstraktion ist das Maß einer den konkreten Genüssen und nicht-verwertbarer Vitalität entgegenstehenden Zeit. Solche konkrete, gedehnte Zeit erscheint als Feind, Hindernis, Mangel, jedenfalls als dysfunktional. Das Netz der relativen ‚immateriellen' Signalübertragungen setzt daher die bekannte Zeitpolitik der Abstraktion fort. Die Kommunikationstechnologien der virtuellen Realität sind geronnene Gefäße dieser Zeitpolitik. Die Macht der Abstraktion besteht in der Anhäufung reiner Potentialität, der Formung von Einheit und Standardisierung, die eingebaute Voraussetzungen blind abarbeitet

---

Februar 1959, in: Die Meskalinzeichnungen von Henri Michaux, Kat. Neue Galerie Graz, Köln 1998, S. 136.

[166] Henri Michaux, Auszüge aus ‚L'infini turbulent' (1957) und ‚Misérable miracle' (1956), in: ebd., S. 55.

[167] Ebd.

[168] Ebd., S. 61.

oder einfach wiederholt. Die individuellen Zeitrhythmen sind zwar real immer verschieden, in dieser Welt der Formung aber werden sie einander angeglichen. Nutzen der Zeit erfolgt aus entschieden normierenden Voraussetzungen. Dagegen herausfinden, was herauszufinden sich lohnt, setzt den Raum für komplexe Schichtungen von Anfang an frei. Das Netz dagegen unterwirft Lebenszeit und nivelliert sie. Wenn diese Beobachtung stimmt, dann sind im digitalen Netz Wissen und Erfahrung scharf getrennt. In ihm dominieren demnach Instrumente, die nicht mehr auf den komplexen Schichten und Rhythmen eines durch Erfahrung genährten lebenszeitlichen Wissens beruhen, sondern die sich an der Vorherrschaft der Echtzeit, der Logistik der Maschinen ausrichten, die gänzlich im Präsentischen verbleibt.

Wie kann man in diesem Zusammenhang Kunst denken? Was könnte als ihre Aufgabe und Bestimmung angesehen werden? Antworten haben wohl in erster Linie die methodische Kraft der Kunst in Betracht zu ziehen, ihre Handlungsweise. Dazu gehören natürlich untrennbar bestimmte inhaltliche Referenzen und Bereiche. Kunst ist, wie bereits mehrfach nahe- und dargelegt, in den letzten Jahrzehnten zunehmend ein Medium der Entfaltung von Handlungen (Praxen, Methoden, Epistemen) geworden, die im Heterogenen und Heteronomen sich abspielen. Das vollzieht sich nicht von allein oder kraft Definition, gar bloß entschiedener Setzung. Das Heterogene kann nur eine Folge der Insistenz auf das Singuläre, die Verfemung und Verschwendung, das Einzigartige des Nicht-Reglementierten sein. Gelingt solche Gabe aus dem Geist des Heteronomen, dann stehen Kunst und Poesie gegen die Paradigmen der Berechenbarkeit, der Akkumulation und Produktivität. Sie entfalten sich dann als Praxen von Opfer und Verlust gleicherweise wie als praktische Wissenschaft von der Subsistenz, Theoriepraxis also. Nur: kann solches überhaupt gelingen?

Künstlerische Prozesse handeln wohl nicht außerhalb, sicher aber immer wieder quer gegen den Wunsch nach einer vollkommenen Weltmaschine. Ihr Geheimnis, das sich als Geheimnis bewahrt, bewegt sich durch die jeweilige Singularität hindurch auf den Entwurf vieler Möglichkeiten. Singulär ist nur, was in heterogener Vielheit vorkommt, sich in einer Welt des Fließens bewegt, der Verfeinerungen und Verknüpfungen. Das Singuläre bewegt sich in den Intervallen der Zeit. Es steht gegen eine Gesellschaft, die eine vollkommene Herrschaft über den Augenblick – als Inszenierung, als Kommunikation, als Signalübertragung – zu errichten sucht, worin die bekannte Chronos-Kratie nun auch und sogar als Kairos-Kratie wiederkehrt. Demgegenüber besteht die bisherige, historisch benennbare Schwäche der Künste in der Teilhabe an der Logik der Produktion, Akkumulation, kurz: an der Selbstbehauptung eines souveränen Subjekts. Insoweit ist sie immer in die Dialektik von Überfluß und Mangel und vor allem, im Zeichen des Meisterwerks, in den Fetischismus der Vergegenständlichungen gezwungen. Solange sie darauf orientiert ist, eignet ihr noch keine befreiende Kraft, welche eine verwandelnde Rückkehr vordem archaischer Techniken der Werte-Vernichtung ermöglichen könnte. Solche Tradition ist bezüglich der Probleme der entwickelten Zivilisation im 20. Jahr-

hundert neu bedacht worden, vorrangig in Ethnologie und Philosophie, von Forschern wie Marcel Mauss, Georges Bataille und Claude Lévi-Strauss.

Die grundsätzlichste Kritik an der bisherigen ökonomischen Theorie der Werte und der Metaphysik einer exklusiv wertbildenden Arbeit vor diesem Hintergrund stammt von Georges Bataille und ist von ihm bis in entlegene Verzweigungen seiner Religionstheorie und Kosmologie durchdacht worden. Batailles Ökonomie-Modell geht von einer heillosen Dialektik von Mangel und Verschwendung aus, wobei die Verschwendung als Grenze der Welt der Produktivität von dieser entweder nur als Verfügungsrecht Einzelner oder als undenkbarer Fall negativer Vernichtung vorgesehen ist. Bataille geht dagegen von der elementaren, von ihm als einfach verstandenen Einsicht aus, daß Arbeit lange vor dem Kapitalismus in einen doppelten Mangel eingebunden ist: den Abzug der Energien, die aus dem Überschuß freigesetzt werden, und den Mangel an produktiver Vernichtung der Werte, in denen der Überschuß prinzipiell und überhaupt keine Darstellung mehr findet. Beide Figuren des Mangels inkorporieren sich als Arbeit. Arbeit müßte aus der Sicht Batailles jedoch diskontinuierlich sein. Denn die Konstanz der Arbeit ist, was den unvermeidlichen Überschuß der Energie des Lebendigen nicht erträgt und als Synonym dafür steht, wie Bataille schreibt, „daß Ihr sonst nicht wißt, was Ihr mit den Energiesummen anfangen sollt, über die Ihr verfügt".[169] Weit davon entfernt, den Kampf um Arbeit und Subsistenz durch Arbeit als Ausdruck einer Naturgeschichte des Mangels und als Evolution ihrer technischen Erleichterung zu verstehen, sieht Bataille die Krankheit der Welt in ihrem Reichtum begründet. Es handelt sich um den Reichtum eines besonderen Typs, der sich kosmologisch als Verschwendung von Energie zu einem bestimmten Zeitpunkt, nicht als Verschwendung im Sinne der Entropie auf lange Sicht, durchsetzt und anthropologisch darin äußert, daß gerade der Mensch Ergebnis des Energieüberschusses ist: „Vor allem der extreme Reichtum seiner höheren Aktivitäten darf als glanzvolle Freigabe des Überflusses definiert werden. Die freie Energie blüht auf in ihm und demonstriert fortwährend ihre nutzlose Herrlichkeit."[170] Ökonomie ist nun nicht mehr Regulierung der Verstofflichung von lebendiger Tätigkeit, sondern eine Form der Zeit, in der diese Verschwendung denkbar wird. Arbeit, Zeit, Reichtum sind für Bataille Ausdrucksformen von Energie.

Jedes System produziert mehr Energie, als es selbst verausgaben kann, wenn es sich als Organisation der durch es selbst erzeugten Produkte versteht. Wenn es keine Formen der produktiven Vernichtung der Werte organisiert, dann er-

[169] Georges Bataille, Die Aufhebung der Ökonomie. Das theoretische Werk, Bd. 1, München 1975; 2., um den Text ‚Die Ökonomie im Rahmen des Universums' erw. Aufl., München 1985, S. 297; vgl. dazu auch: Marcel Mauss, Soziologie und Anthropologie, 2 Bde., München 1975.

[170] Georges Bataille, Die Aufhebung der Ökonomie. Das theoretische Werk, Bd. 1, München 1975; 2., um den Text ‚Die Ökonomie im Rahmen des Universums' erw. Aufl., München 1985, S. 296.

zwingt der unvermeidliche Überfluß der Verstofflichungen eine Selbstvernichtung, die ungeformt auf die Basis des Systems zurückschlägt – als Gewalt, in entfesselter Abstraktion, historisch meist als Krieg. Überfluß ist Verlust ohne Berechnung und Gegenleistung. Ein lebendiges System kann nur wachsen oder sich grundlos verschwenden. Die grundlose Verschwendung ist ein Ziel für den gesteuerten Verlust, den Menschen ihrem Überfluß geben können um zu vermeiden, daß er in die Organisation des Mangels durch destruktive Vernichtung umschlägt. Batailles Ökonomie besteht also auf einem Ethos von Zeit, das den Akkumulationshoffnungen der bisherigen Systeme der Arbeit diametral entgegengesetzt ist. Zu diesem System gehören gleicherweise Kapitalismus, Sozialismus, der bisherige Kommunismus und besonders der Stalinismus. Nicht diese Festellung ist der Skandal, sondern ihr Gegenstand und vor allem die Vermutung, daß sie stimmt. Man muß sich aber gar nicht auf die gerade im 20. Jahrhundert so fatal destruktiven Systeme kaprizieren. Es geht zuletzt nämlich um einen entschiedenen und generellen Anspruch an jede Organisation der lebendigen Energien. Da jedes System ab einer bestimmten Energiemenge die Energien nicht bewahren, modellieren oder tauschen kann, muß es sie verausgaben. Diese Verausgabung mag sich als Zerstörung von Dingen und Objektwerten abspielen, aber das ist nicht das Entscheidende. Entscheidend ist, daß die Art und Weise der Verausgabung eine Form des Zurückgebens, des Wiedergebens von Zeit und Energie an die ermöglichenden und nährenden Kräfte darstellt. Batailles Ökonomietheorie ist in letzter Instanz also durch und durch metaphysisch.

Batailles Konzept der Gabe entwirft diese jenseits aller Kalküle. Vor aller Verschwendung wird sie dadurch Rück-Gabe. Der unvermeidliche Zugewinn der Energie-Erzeugung vollzieht sich nach Bataille in allen lebendigen Systemen. Verschwendung ist evolutionär immer schon gegeben. Sie kann also nicht das Ziel sein. Es geht in der Tat um Rück-Gabe als ausdrückliche und zusätzliche Verausgabung, um eine heitere Entledigung der sonst zu fatalen Bedrohungen sich auswachsenden Energien. Dieses Zurückgeben hat in gar keinem Falle mehr die Form der Arbeit. Es ist nicht mehr reversibel oder umrechenbar in ‚produktive' Zeit, denn diese ist immer schon der Mangel, der jeden Reichtum negieren muß, um den eigenen Antrieb, die Verausgabung als Werte sichernde Arbeit, aufrechtzuerhalten. Verausgabung und Verschwendung liegen also menschlicher Existenz in allem voraus.

Das Fazit solcher Ökonomie ist leicht zu ziehen: Das Reich der Freiheit durch Produktivitätssteigerung der Arbeit kann keinerlei Einsicht in die Form der Zeit oder die Struktur der Rück-Gabe ermöglichen. Denn sie verkennt, daß sie nur entstanden ist, weil sich Arbeit als Mangel an Stelle einer wahren Einsicht in den sich verausgabenden Reichtum setzt und das Gewaltverhältnis ist, von dem sie nicht nur sich, sondern auch die Gesellschaft befreien möchte. Nur intensive Zeit im Zeichen des Kairos kann, als Reflexion und Verausgabung, den naturevolutionären Energie-Überschuß für Menschen lebendig formen, der durch Arbeit verstellt wird. Bataille notiert folgende Konsequenz dar-

aus: „Der lebende Organismus erhält, dank des Kräftespiels der Energie auf der Erdoberfläche, grundsätzlich mehr Energie, als zur Erhaltung des Lebens notwendig ist. Die überschüssige Energie (der Reichtum) kann zum Wachstum eines Systems (zum Beispiel eines Organismus) verwendet werden. Wenn das System jedoch nicht mehr wachsen und der Energieüberschuß nicht gänzlich vom Wachstum absorbiert werden kann, muß er notwendig ohne Gewinn verlorengehen und verschwendet werden, willentlich oder nicht, in glorioser oder in katastrophischer Form."[171] Eben diese dramatische Unterscheidung zwischen ‚glorios' oder ‚katastrophisch' ist das Handlungsfeld der Künste, zu denen hier neben den neuen neuen Technologien auch, im alten Sinne, die Philosophie gerechnet wird.

Die Grenze des Wachstums ist nicht das Wirkliche am Ende, sondern das Mögliche am Anfang des Handelns. Den Überschuß zu verflüssigen, um Realitäten virtuell zu halten, als Differenz ihrer selbst, bedarf einer Kunst des Möglichen, die nicht mehr im Modus von Besitz, Konstanz und Erhaltung gedacht wird und Akte der Verausgabung nicht länger den fatalen Dysfunktionalitäten zerstörerischer Systeme überläßt. Das ist das chancenreiche Handlungsfeld für die Künste mit und durch Medien. Natürlich spielen diese Künste eher im Reich der Zeit als auf dem fixierten Tableau feststehender und unterrichtender Bedeutungen.

Im Cyberspace – als dem Inbegriff ganz neuer Möglichkeiten der Bilder wie der Handlungen, eine Techno-Maschine inmitten der vielbeschworenen ‚virtuellen Realitäten' – wird, theoretisch betrachtet, das Versprechen des Ewigen Gegenwart nur in der Gestalt einer illusionierenden Identität auf Zeit. Phantasmatisch wirkt darin, was durch den Aufschub der Zeit absolut zu sein scheint und deshalb mit vitaler Hoffnung auf Dauer des Suspens libidinös besetzt wird. Im „Cyberspace" gehen zahlreiche Metaphern eine Verbindung ein. Naturalistische Illusionstechniken, Expression und ein unbändiger Wille zu glauben kennzeichnen die Phantasien, die sich auf das Techno-Imaginäre insgesamt richten. Selbst-Hypnose, unbedingte Illusion und gar eine Transsubstantiation des Leiblichen in ein absolut erregtes, durch kosmische Weiten rasendes, vermeintlich von allen Beschränkungen gelöstes, machtvoll verführtes Auge kennzeichnen die neuen virtuosen Illusionsmaschinen und die Strategie der digital gesteuerten Interfaces, welchen die Rückkoppelung der taumelnden leiblichen Sinne vertraut. Gegen solche Übersteigerungen einer Pathosformel ‚Bild'/‚Erleben' trifft noch immer auf das genaueste Georges Batailles Kritik des Sehens. Er resümiert seine Sicht auf das oben auf alle Seiten hin mystifizierte Problem so: „Wollten wir uns das Universum ohne den Menschen vorstellen, ein Universum, wo einzig der Blick des Tieres sich vor den Dingen öffnete, könnten wir, weil das Tier weder ein Mensch noch ein Ding ist, nur ein

[171] Georges Bataille, Die Aufhebung der Ökonomie. Das theoretische Werk, Bd. 1, München 1975 S. 45.

Sehen in uns hervorrufen, in dem wir *nichts* sehen, da der Gegenstand dieses Sehens ein Gleiten ist, das von den Dingen, die keinen Sinn haben, solange sie allein sind, übergeht zu einer von Sinn erfüllten Welt, eingebracht durch den Menschen, der jedem Ding erst seinen Sinn verleiht. [...] In einer Welt, in der die Augen, die sich öffneten, nicht erfaßten, was sie erblickten, in der, an unseren Maßstäben gemessen, die Augen nicht wirklich sahen, gab es keine Landschaft. [...] Alles, was ich am Ende festhalten kann, ist, daß eine solche Sicht, die mich in Nacht versenkt und blendet, mich dem Augenblick näherbringt, in dem mich, ich kann es nicht mehr bezweifeln, die deutliche Klarheit des Bewußtseins schließlich am weitesten von dieser unerforschlichen Wahrheit entfernen wird, die zwischen mir und der Welt sich enthüllt, um sich zu verbergen."[172] Analoges vermerkt eine Sentenz Jean-Luc Godards in seinen ‚Histoire(s) du Cinéma': Man müsse, wenn man die Welt sehen wolle, die Agen schließen. Wenigstens im Kino.

Alle Identität erscheint im übersteigerten Erleben, einer dynamisch und räumlich expandierenden Bildersucht, als Identität in und mit gleichförmiger, ausgerichteter Zeit. Der eigentliche Luxus wäre dagegen, sich dem ehernen Diktat der verrechnenden, gleichformenden Zeit – von Akkumulation und Produktion, angehäuftem Reichtum und verfügbaren Reserven – zu entziehen. Die Zeit der ‚neuen' Medien richtet sich am wohl nie ganz, aber doch annähernd erreichbaren Ideal der ‚Echtzeit' aus. Wenn das stimmt, dann bewahren sich in den bildenden Künsten verschiedener Kulturen Zeitformen und -substanzen ganz anderer Art auf. Da Echtzeit transparente und Transparenz unbedingt erfordernde Zeit ist, wird man im Gegenzug dazu vermuten dürfen, daß in den Künsten sich eine hermetische Zeit aufbewahrt. Hermetische Zeit steht gegen eine transparente Zeit, der Transparenzterror der ‚echten Zeit' gegen die verschwenderische, nomadisierende Zeit, eine Zeit der Heteronomien und Singularitäten. Beispiele für eine solche hermetische Zeit sind zahlreich. Ich nenne hier nur: Die Zeit von Angkor, Chartres, der platonischen Akademie, die Zeit von Sant' Ambrogio und Augustinus, aber, und dies ganz besonders, die Zeit von Robert Fludd und Athanasius Kircher.

Es läßt sich also folgendes Fazit zu diesem Thema ziehen: Kunst ist immer Mediatisierung gewesen, immer ein rhetorischer Prozeß und einer des Auffindens neuer, ins Offene hinaus sich entwerfender Handlungen. Es geht heute um einen neuen gesellschaftlichen Ort des Künstlers und der Kunst, um ein Er- und Ausspielen neuer Handlungsformen. So wie der späte Michel Foucault die Kantische Philosophie als ein Denken des Augenblicklichen, einen Entwurf im Jetzt, Denken als Handeln beschrieben hat, als Insistenz des Aktualen, so kann analog dazu Kunst verstanden werden als eine Gabe des Aktualen im

[172] Georges Bataille, Theorie der Religion, München 1997, S. 22–24; vgl. dazu Peter Bürger, Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus, Frankfurt a. M. 1992.

Jetzt, des Gewärtigen wie des Gegenwärtigen. Kunst und das Denken des Jetzt, Perspektive des sich setzenden, evidenten Präsentischen – das markiert die in der vorgetragenen Überlegung wesentliche Kunstzeit analog zu den von Michel Foucault unter dem Titel ‚L'art de dire vrai' in seinen späten Vorlesungen entworfenen Maximen.[173] Kunst, wahr zu sagen, das Wahre zu sagen, wahrhaft zu sagen, im Sagen wahrhaft zu sein – das ist die Umschreibung des Moments, der Dichte, des Zusammenzugs.

Das Erleben des Erhabenen hat, wir wissen es zu gut, extreme und monströse Figuren, besonders seit der Aufklärung, hervorgebracht. Im Zuge der hier vorgetragenen Argumentation liegt es nahe, gedankliche Arbeit in die Herausforderung zu investieren, wie das Erleben des Erhabenen, das Gelebte der erfüllten Momente eine Intensität diesseits des Monströsen entfalten kann. Émile M. Cioran bezeichnet in seinen ‚Cahiers' als die erhabensten Momente seines Lebens diejenigen, in denen er nichts getan habe, vollkommen und einzig hingegeben dem Vergehen der Zeit. „Die leere Zeit der Meditation ist in Wahrheit die einzig erfüllte Zeit. Ich schäme mich für alles, was ich getan habe, aber ich werde mich niemals für das schämen, was ich nicht getan habe".[174] Wie jede Maxime, hat auch diese zwei Seiten und kommt ohne die Ausblendung ihrer Begrenzung und Unwahrheit nicht aus. Die darin angezeichnete Richtung ist eine, in der bisher noch zu wenig historische Gedankenschärfe hat entwickelt werden können. Darin liegt die Chance einer poetischen Gründung des Geschichtlichen. Kairos ist ihr Emblem – über alle Verschiedenheit seiner vorstellbaren Gestalt und Erfülltheit seit der Antike hinaus.

[173] Vgl. Dossier Michel Foucault, in: Magazine Littéraire N° 207, Paris, Mai 1984, bes. S. 34 ff.

[174] Émile M. Cioran, „In der Seele ein Deserteur". Cahiers 1957–1972, Frankfurt a. M. 2001, S. 193.

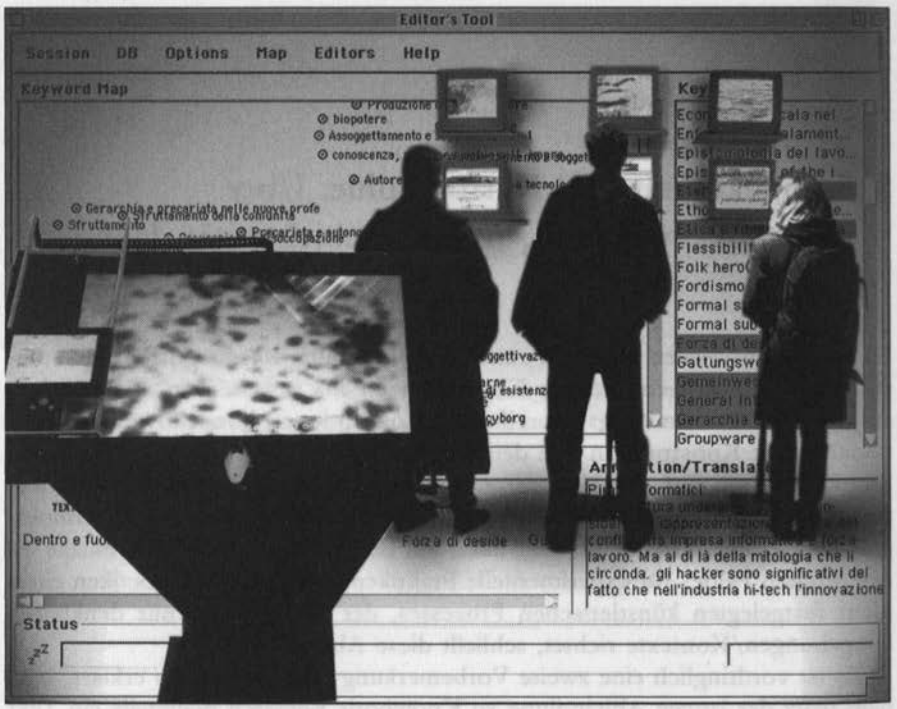
IV
Schluß

8 Konnektivität und Kartographie. Über künstlerische Praxis, Arbeit, Subjektivität, Handeln

Im folgenden werden im Sinne einer Coda bezüglich Kernbegriffen und -themen explizit verallgemeinernde Konsequenzen aus gewissen, in dieser Arbeit ausgezeichneten handlungstheoretischen Konzeptionen konnektiver Interventionen in die Konstruktion und den Gebrauch digitaler Apparate gezogen und programmatisch auf der Hintergrundfolie der Arbeiten von Knowbotic Research (KR+cF) benannt. Der Spielraum der Künste gegenüber der technologischen Gesamtmaschinerie steht darin auf dem Prüfstand. Mit der Skizze eines offenen Feldes für experimentelle Praktiken und inventiver Poetiken eines nicht festgelegten künstlerischen Prozesses, der sich auf alle nur denkbaren Umgebungen/Kontexte richtet, schließt diese Abhandlung.

Es ist vordringlich eine zweite Vorbemerkung geboten, welche erklärt, weshalb trotz der langen Abhandlung zu Knowbotic Research nochmals ein Text über deren Werk und, mehr noch, über die in diesem entwickelten kunsttheoretischen Konsequenzen für zentrale heutige Begriffsfelder und die Lage der bildenden Künste generell dargeboten wird. Das Motiv und sein Grund führen zu folgender Feststellung: Daß Kunsttheorie zunehmend aus Kunst hervorgeht, sich in ihr situiert, entwickelt, abspielt, hat als eine Seite auch, daß die hier entwickelte Reflexion nicht aus selbstgenügsamer, übergeordnet legitimierter Kunstgeschichte als ‚reine' Wissenschaft erfolgt, sondern in Begleitung künstlerischer Praktiken, in Sichtnähe und auf Tuchfühlung mit diesen sich entwickelt und bewegt. So sind Inhalt wie Gegenstand dieses Kapitels, das auch als ein Resümee zu ‚Dialogue with the Knowbotic South' (DWTKS) verstanden werden kann, in enger Zusammenarbeit mit KR+cF entwickelt worden. Dabei erhärten sich Kernbeobachtungen, die für etliche Arbeiten gelten und nicht nur diejenige, die sie reflektiert und ausdrücklich begleitet. Grundlagen und Kontexte der hier verhandelten Themen und Thesen sind (in Gestalt der Formulierung, Kommentierung und Relationierung von ‚keywords' als Mitgestaltung und Mitedierung konnektiver Kartographien) entstanden im Rahmen des Projektes ‚10_lavoro immateriale', das KR+cF für den Österreichischen Pavillon der Biennale Venedig 1999 in Kooperation entwickelt haben mit Maurizio Lazzarato, Luther Blisset, Michael Hardt, Hans Ulrich Reck, Enzo Rulliani, Iaia Vantaggiato.[1]

[1] ‚10_lavoro immateriale' ist als Projekt beschrieben in: Peter Weibel (Hrsg.), Offene



Knowbotic Research, 10_lavoro immateriale – constructing public sphere, Austria-Pavillon, Biennale di Venezia 1999. Montage der Elemente – Bildschirme, Steuerungsmatrix, Kartographien, Betrachter

Perspektivisch sei vorab pointiert: Die Projekte von Knowbotic Research – von ‚Simulationsraum – Mosaik mobiler Datenklänge', ‚Turing Tuning' über ‚Dialogue with the Knowbotic South' und ‚anonymous muttering' bis zu ‚10_dencies' und ‚10_lavoro immateriale', dem Projekt für die Biennale in Venedig 1999 – bilden einen wesentlichen Fokus für die Erörterung einer künstlerischen Praxis, die heute in herausragender Weise tauglich scheint, die Diskussion um die gesamtgesellschaftliche Entwicklung einer kontrovers bewerteten ‚immateriellen Arbeit' im Anschluß an die neue kapitalistische Symbol-Ökonomie einerseits, die Theorien u. a. von Toni Negri, Maurizio Lazzarato und Michael Hardt[2] andererseits, um wesentliche Akzente zu bereichern und

Handlungsfelder. Open Practices, Köln 1999, S. 167–214 und dokumentiert auf der CD-Rom ‚Knowbotic Research – 10_dencies – Questioning Urbanity', ZKM/HFGKZ 2000 sowie auf der website ‚http://io.khm.de'; vgl. auch die website: http://www2.snm-hgkz.ch/~krcf/krcfhome/.

2 Vgl. Toni Negri/Maurizio Lazzarato/Paolo Virno, Umherschweifende Produzenten. Industrielle Arbeit und Subversion, Berlin 1998; Antonio Negri/Michael Hardt, Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne, Berlin 1998;

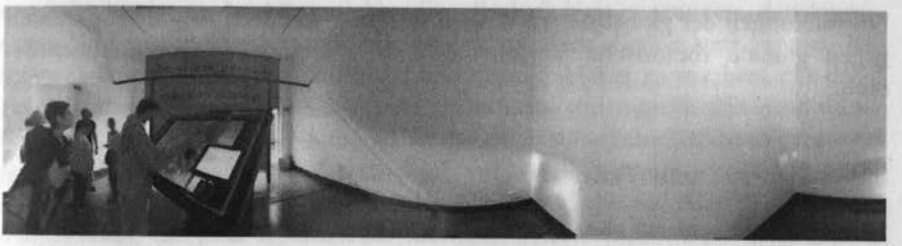
das darin wirkende Kategoriensystem zu problematisieren und weiterzuentwikkeln. Diskutiert wird das Potential einer künstlerischen Praxis, die eigenständige kreative Handlungsformen und damit eine gesellschaftlich relevante Durcharbeitung des Verhältnisses von Techno-Maschine, Gesellschaftsentwicklung und Kommunikation ermöglicht. Die vorgeschlagene kritische Revision zentraler Konzepte zielt auf ein Feld von ‚Zwischenmaschinen', die mittels entwickelter Interfaces die experimentelle Konstruktion und Nutzung eines ‚Potentials des Werdens' befördern. Solche künstlerische Praxis eines kreativen Handelns, das sich nicht im System der Künste erschöpft, sondern an Grenzen, im Unscharfen und unterhalb der nivellierenden Formatierungen operiert, enthält eine brisante Kritik an den gerade in einer verborgenen Tiefe immer noch wirksamen mythologischen Überresten eines emphatischen Subjektbegriffs, wie er auf dem Territorium der Kapitalismuskritik – wenn auch stetig modifiziert – bis heute überlebt hat. Die Mystifikationen der Subjektivität provozieren eine radikale Kritik am Begriff aller Arbeit, auch der ‚immateriellen'. Wie die technische mit der sozialen Maschine auf neue Weise zusammengedacht, das Lokale mit dem Globalen, das Reale mit dem Virtuellen verbunden werden kann, ohne auf die selbsttrügerischen Hoffnungen einer ‚befreiten Subjektivität' zurückzufallen, steht im Zentrum des Konzeptes einer punktuellen Konnektivität zwischen Mensch und Maschine, die singulär und exemplarisch zugleich begriffen werden kann. Die einer Revision unterzogenen Gedankenfiguren und Thesen entwerfen eine Begriffskartographie – mit den Eckpunkten: Arbeit, Subjektivität, Öffentlichkeit, Maschine, Solidarität, Ethos, Kooperation – aus dem (gewiß persönlich eingefärbten) Fokus des Heterogenen heraus, wie sie als Konsequenz der künstlerischen Praxis von KR+cF auch für entwickelte Theoriebildung plastisch wird. Skizziert wird die gesellschaftliche Relevanz einer künstlerischen Praxis – als eine Methodologie des kreativen Handelns – deren Radikalität sich nicht so sehr mit einer Revolutionstheorie des Subjekts als vielmehr mit dem Ethos radikaler Solidarität verbindet.

Künstlerische Praxis wird zunehmend verstanden als Konstruktion von Handlungen, die sich verschiedener Kartographien bedienen, nicht zuletzt solcher, die sich dem Umbau der virtuellen Maschinerien, des Netzes und der Verbindung von Ort und Dislokation, der stetig wechselnden Beziehung zwischen virtuellen und realen Räumen widmen. Künstlerische Praxis entwickelt spezifische Methoden, um spezifische Handlungsweisen zu generieren. Sie wirkt konkret innerhalb verbundener Kartographien. Das Problem, wie ‚Kunst' durch ihr System und ihre Institutionen als Anerkennung dessen erzeugt wird, was sie trägt in permanentem Selbstzuspruch, ist sekundär und demnach in üblicher Mechanik und ohne Erregung vorauszusetzen. Kartographie bildet eine Form, in der thematische Konzentration, politische Situierung und die Einrichtung

vgl. Michael Hardt/Antonio Negri, Empire. Die neue Weltordnung, Frankfurt/New York 2002.

einer Software für bestimmte Handlungen in einer Einheit von Räumen und Zeit nicht durch abzählbare Schlüsselbegriffe bestimmt sind, sondern durch ihre jederzeit mögliche Ausweitung. Künstlerische Praxis entwickelt den Handlungscharakter im Durchgang durch Konzepte des Maschinellen und einen Umbau der Apparate, den man als Operieren in Zwischenzuständen, als Sphäre der Zwischenmaschinen versuchshalber beschreiben kann. Ohne konkrete Raum-Zeit-Schnitte können operative Formen einer punktuellen und punktualisierenden Konnektivität nicht wirken.

Die entscheidende Frage ist demnach, wie die Intervention in Zwischenmaschinen und die Interfaces zwischen operativen Faktoren innerhalb der Kartographien politisch wirksam sind, und nicht, wieweit künstlerische Praxis in direkter Hinsicht politisch wirken kann. Künstlerische Praxis als Handlung operiert nicht in einem autarken Feld, sondern dem der Gesellschaft, ihrer Medien und Institutionen, Dispositive und Praktiken, Imaginationen und Machinationen. Die maschinisierende Konstruktion von Interventionen in digitale Apparate und Netze geschieht nicht im Namen der Selbstreproduktion von ‚Kunst', verfolgt keine Definitionsabsichten, sondern entwickelt einen Bezug auf den gesamten Bereich der Lebenswelt, die seit langem schon Medium und Objekt medialer Einwirkungen ist. Deshalb geht es nicht um einen spezifisch politischen Diskurs über Arbeit und Subjektivität, sondern um die Frage, wie mit sonst nicht erreichbaren und durch nichts anderes ersetzbaren Methoden und Anordnungen, eben denen einer spezifischen künstlerischen Praxis, Handlungen erzeugt werden können, durch die sich die eingeschliffenen Formen der Konstruktion, Adaption und Transformation von Diskursen und Dispositiven, Praktiken und Politiken verändern lassen. Solche künstlerische Handlung berührt den Kern von Fragen, die normalerweise an das Moment des ‚Kreativen' herangetragen werden. Wie können Handlungen erzeugt werden, die eine Relevanz entwickeln und für deren – dann auch politische, soziale etc. – Entwicklung künstlerische Prozesse und die Initiierung bestimmer Methoden nicht nur eigenständig, sondern unvergleichlich und unverzichtbar sind? Da sich die Handlungen auch der künstlerischen Praxis auf die Zersetzung und Umschichtung der Gesellschaft beziehen, die heute an die Wurzel der Konstruktion des Verhältnisses von Arbeit, Kommunikation und Subjektivität rühren, ist es sinnvoll, sowohl für die theoretische Situierung wie auch den initiierten Prozeß eine weitere Kartographie zu entwickeln. Dies soll in zwei Schritten geschehen: Einer Kommentierung von Schlüsselbegriffen der aktuellen Debatte um Arbeit, Handlung, Subjektivität und Politik folgen Überlegungen, wie kontextuelle Kernkategorien aktueller künstlerischer Praxis umgeformt und neu bezeichnet werden müssen, um die ‚Autonomie der Kunst' als eine Aufgabe und Methode zu begreifen, durch welche sich eine bestimmte Art und Weise entfalten läßt, die Gesellschaft in ihrer Tatsächlichkeit, im Bestand des Realen, durch alle Intermittierungen und Ungleichzeitigkeiten, Heterogenitäten und Brüche hindurch zu verändern.



Knowbotic Research, 10_lavoro immateriale – constructing public sphere, Austria-Pavillon, Biennale di Venezia 1999. Raumsituation (Panorama-Aufnahme), Manipulations-Matrix

8.1 Kooperation

Im Netz inkorporiert sich keine kollektive Intelligenz – das ist pure Ideologie, mystifizierende Rede.[3] In dieser äußert sich noch einmal die alte Fiktion des ‚gesellschaftlichen Gesamtarbeiters'. Der virtuelle Gesamtarbeiter war jedoch niemals Erfahrung, sondern immer Konstruktion, die sich ganz dem historiographischen Modell der Mimesis, Aneignung der in Geschichte entäußerten Kontrollen, von Freiheit als Gewalt also, verschrieben hat. Im virtuellen Raum der ungleichzeitigen, dehierarchisierten, dezentralisierten, unüberschaubaren, heteronomen Operationen und Optionen erweist sich der virtuelle Gesamtarbeiter als ebenso unmöglich wie jede Konstruktion von organischer, umfassend mächtiger und kohärent organisierbarer Subjektivität. Das sind nur noch Fiktionen in der Folge einer idealistischen Geschichtsphilosophie, die der kapitalistischen Heteronomie, Unterwerfung unter die Operationsbedingungen und Parameter der Maschine zuarbeitet. Im Netz gibt es keine Realisierungsoptionen und schon gar nicht dialektische Inkorporationen von der Art, wie sie die Behauptung unterstellt, die Ideale der französischen Revolutionen seien erst und endlich im digitalen Universum eingelöst. Als ob diese Ideale niemals im größten Ausmaß dynamisierte Optionen der Gewalt gewesen wären oder Herrschaft in großem Stil organisiert hätten. Gegen solche Auffassung tritt an die Stelle der kollektiven Intelligenz die punktualisierende Konnektion, an die Stelle der Homogenitätssuggestion von Kooperation die singuläre Intervention, an die Stelle eines mittels Knoten und Maschen entworfenen universalen Netzes das Eindringen in die Handlungsfelder einer transformierten Zwischenmaschine. Subjektivität liefert dafür keine angemessene Vorstellung mehr. Sie preiszugeben wäre der Mühe nicht wert; sie zu reaktivieren lohnte nur, wenn sie sich mit medial materialisierter Resistenz, mit antizipierender Operation im heteronomen Feld der Zwischenstufen, also im Netz selbst gegen die

[3] So bei Pierre Lévy, Les technologies de l'intelligence, Paris, 1990; ders. Die kollektive Intelligenz. Für eine Anthropologie des Cyberspace, Mannheim, 1997.

Normierungen der globalisierten Kommunikation wendete. Angestrebt werden gegen globale rhetorische Verführungsfiguren temporäre Organisationsformen.

8.2 Solidarität und Temporalität

Solidarität gehört, auf allen Niveaus der Maschinisierung, nicht zum Kalkül, sondern zum Kern dessen, was man Ethos nennt und wofür es keine anderen Gründe gibt als die, die durch das Ethos selbst motiviert sind.[4] Im Ethos gibt es zwar herstellbare Gegebenheiten, aber durchaus keine Ableitungsfiguren. Ethos entwirft sich nicht durch seine Implemente oder Effekte, sondern durch sich selbst. Es geht nicht aus Erfahrungen hervor, sondern bildet diese. In ihm sprechen sich Entschiedenheiten aus, aber keine evolutionären Anhäufungen. Solidarität ist eine Funktion der Herstellung von Handlungen. Sie ist weder eine ästhetische Erfahrung mittels Aufweckung von Subjektivität noch der ins Klare gesprochene Text der sozialen Logik, die sich aus dem tätigen Vermögen der Vergesellschaftung der Arbeit an und durch Maschinen herstellt. Maschinen sind selber dispers geworden, so daß dem Ethos nur seine Entschiedenheit bleibt.

8.3 Kritik der Arbeit. Bemerkungen zu ‚Subjekt'

Kritik geht schon aus der Beschreibung des Anspruchs von ‚Subjektivität' hervor. Kritik nicht von außen, sondern als Radikalisierung ihres Prinzips: Bedingung zu sein für Subsistenz, abgerechnet in Geld durch Zumessung von Zeitressourcen oder -knappheiten. Und, zum zweiten, ontologisch gewürdigt und anthropologisch verklärt durch das Paradigma des ‚homo faber', als dessen Komplement und nicht Gegenwelt seit je – bis in die Delirien der Leib-Überwindung im Cyberspace – der ‚homo ludens' zu begreifen ist.[5] Die Emphase

---

[4] Vgl. Emmanuel Lévinas, Zwischen uns. Versuche über das Denken des Anderen, München/Wien 1995; ders., Das sinnlose Leiden, in: Sinn und Form 47/1995/1, Berlin; zu Lévinas weiter: Hans Ulrich Reck, Ethik gegen Ontologie: Emmanuel Lévinas' Denken, in: Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte, Bonn 2/1996.

[5] Vgl. z. B. Georg Hartwagner/Stefan Iglhaut/Florian Rötzer (Hrsg.), Künstliche Spiele, München 1993; einen ähnlich auf Ergebnis-Erleben reduzierten Spielbegriff benutzt: Florian Rötzer, Schöne neue Welten? Auf dem Weg zu einer neuen Spielkultur, München 1995; dagegen spieltheoretisch fundiert und vertieft: Manfred Eigen/Ruthild Winkler, Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall. Neuausgabe, München 1985; Johan Huizinga, Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur, 3. Aufl. Basel 1938; nach dieser bahnbrechenden Studie Huizingas ist zentral: Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Frankfurt/Berlin/Wien 1982; außerdem: Gunter Gebauer/Christoph Wulf, Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt, Reinbek bei Ham-

des Subjekts ist in der bürgerlichen Gesellschaft immer gewesen, den kryptischen Text hinter der privilegierten Aneignung einer ehedem verborgenen Erzeugung der Werte zum Oberflächentext eines Subjekts zu machen, das darin gleicherweise seine soziale Verblendung wie seine individuelle Privation transformiert. Die Emphase des Subjekts ist die gegenständliche Erfahrung vom ‚eigentlichen Produzieren der Geschichte', Subjekt also immer gemeint als Subjekt der Geschichte. Die Tatsachen der Arbeit und die gegenwärtige Lage der Subjektivität, die zum Rohmaterial für mediatisierte Symbolherrschaft gerade in den informatisierten, postfordistischen Arbeitszusammenhängen[6] geworden ist, zwingen kritisch zu einer Überwindung ihrer Mystifikationen. Da Gesellschaft Arbeit nicht mehr für alle bietet und Subsistenz ohne Arbeit um jeden Preis nicht gewähren will – obwohl sie das betriebswirtschaftlich könnte –, zieht sie es vor, Arbeit zum Kampfobjekt zu machen. Deren historische Würde ist auf die dubiose Ehre zusammengeschrumpft, in Kompensationssysteme aufgenommen worden zu sein, die zwar insgesamt davon ausgehen, daß das Leben nicht mehr finanzierbar ist, dies aber doch noch in der Form retten wollen, daß die Gewährung von Arbeitsmöglichkeiten die Wirkung des Knappheitskalküls durch eine Art Schwellenmagie fortsetzt: Wer drin ist, besetzt Arbeitsplätze nicht um zu arbeiten, sondern um an sich selber der Gnade gewährter Subsistenz inne zu werden.

Inhaltlich dagegen wird Arbeit immer mehr zum Synonym für Qualitätsvermeidung und Leistungsverweigerung. ‚Sciopero bianco' und ‚Dienst nach Vorschrift' als hartnäckig erfolgreiche Sabotagetechniken sind deshalb keine Waffe mehr, sondern Konsens und status quo, Schmiermittel in einem sinnlosen und beschädigten System. Sinnlos deshalb, weil Wertmaßstab nicht mehr Arbeit ist, sondern Profit, nicht mehr Herstellung, sondern Verschwinden, nicht mehr Fabrik, sondern Börse, nicht mehr Mimesis, sondern Psychose. Wie könnte dagegen oder erst recht damit Subjektivität noch einmal als jene starke Figur von Emphase errichtet, eingeklagt oder mobilisiert werden? Wohl nur aus ganz anderen Gründen als denen, die das Ausbleiben der Emphase als Mangel an Kontextbefähigung spiegeln. Emphase und Entfesselung, nicht historische Vernunft oder zivilisatorische Kontrolle sind seit je das Konstitutionsprinzip

burg 1998; weiter: Peter Gendolla/Thomas Kamphusmann (Hrsg.), Die Künste des Zufalls, Frankfurt a. M. 1999.

6 Zu den gesellschaftspolitischen Implikationen und Konsequenzen des von Henry Ford eingeführten Prinzips des Fließbandes in allen seinen Verzweigungen und modellbildenden Kreisläufen für die Frage des produktiven, konsumtiven, politischen und handlungstheoretischen Subjekts/Objekts der ökonomischen Organisation der Lebenszeit durch maschinisierte Arbeit vgl. außer der bereits genannten Arbeit von Rudolf M. Lüscher, Henry und die Krümelmonster. Versuch über den fordistischen Sozialcharakter, Tübingen o. J. [1987] auch die Analyse von Karl Heinz Roth, Die andere Arbeiterbewegung und die Entwicklung der kapitalistischen Repression von 1880 bis zur Gegenwart. Ein Beitrag zum Neuverständnis der Klassengeschichte in Deutschland, München 1974.

von Subjektivität. Die Kritik daran wird vollständig, wenn man erkennt, daß die Emphase des Subjekts gerade das ist, was ihren Diskurs praktisch wenden, revolutionieren sollte. Daß Künstler für die Figur der Subjektivität vereinnahmt werden, bedeutet, bis heute fortgesetzt in schier unüberschaubar vielen Versuchen, daß künstlerische Praxis als Modell von Arbeit generell definiert wird. Mag sein, daß ohne zumindest einen Rest von ‚Subjektivität' solche Beschreibung nicht gelingen kann. Dennoch ist die Einsicht unvermeidlich geworden, daß seit geraumer Zeit der Diskurs der Subjektivität so illusionär geworden ist wie ihre Selbstsetzung. Sie entspricht einer organischen Verbindung zweier historisch gleichzeitig entstehender Codierungen: Der Fortsetzung des kontrollierenden Erzeugens von Gegenständen in der Phase der Unterwerfung unter die Maschine – produktive Konsumtion des Lebens als verschwindende Inhärenz des Lebendigen noch in der toten Arbeit: final geronnene Maschinisierung als zu entziffernder Text einer gelingenden und eben deshalb gleichzeitig sich verhüllenden Produktivität. Und der Bildung des Subjekts als einer Einheit von Momenten, die in extreme Zerrissenheit und Dispersion zu zersplittern drohen.

Emphase von ‚Subjektivität' indiziert historisch: Je zerrissener ihre Momente, je gefährdeter ihre Einheit, um so organischer wird ihre Souveränität behauptet. Sie ist Herrschaft, Gewalt, und Macht, Kontrollmodell, zugleich. Die historische Erfahrung ihrer Zerrissenheit ist auf der Seite der Linken immer kompensiert worden durch Verlagerung der Emphase auf den Krypto-Text einer Virtualität, in der *jede* Zerrissenheit aufgehoben sei. Spätestens mit Georg Lukacs' ‚Geschichte und Klassenbewußtsein' (1923) wird – wenn denn nur insistent und genau auf dieser kryptischen Ebene gelesen würde – deutlich, daß jede Behauptung eines ‚Subjekts der Gesamtarbeit' dieser diskursiven Emphase entspricht und historische Erwartung werden soll, was historische Erfahrung niemals gewesen ist: Diese Differenz ist die Begründung der Revolution. Ihre Kraft entspringt kontrafaktisch, denn der Kapitalismus hat immer als Annektierung aller bisherigen Faktoren und externen Lebensbedingungen kraft Indifferenzherstellung, als Form der Nivellierung und Neutralisierung, Auflösung und Transformation funktioniert. Er scheitert deshalb nicht an Krisen, weil die Krise das Medium ist, in dem er seine Dynamik entfaltet. Noch kürzer: Er ist die Krise, die er erzeugt und kraft der er sich am Leben erhält. Der Kapitalismus bezieht seine Wirklichkeitsmacht aus dem Mangel des Wirklichen, seinem Ungenügen, das noch jede Zerstörung des Realen aus dem Mangel motiviert, den er nicht nur erwirkt, sondern selbst ist. Die aktuelle politikrhetorische Konstruktion eines Kollektivs auf der Ebene der immateriellen Arbeit setzt diese Hoffnung auf den systemisch erzwungenen, gleichwohl militanten Kryptotext des Subjekts ganz einfach mit anderen Mitteln fort. Revolutionstheoretische Skepsis bezieht sich also mit guten Gründen jederzeit auf einen reichhaltigen Bestand an millenaristischer Epochenfinalisierung und apokalyptischer Wirklichkeitsverachtung. Insofern ist die heutige Lage auf alle Seiten hin paradox. Denn es gibt nichts Wirklichkeitszersetzenderes als die heutige Gesell-

schaft, die auf Arbeit noch dort verpflichtet, wo Arbeit – generell und zugleich tendenziell wachsend – vernichtet wird und Subjekt sich nur noch bewähren kann als Bereitschaft, vernichtet zu werden.

Auf der anderen Seite ist es als tiefgreifender Schock zu vermerken, daß der Kapitalismus offenkundig noch dort funktioniert, wo er sich nicht mehr auf kapitalistische Arbeit stützt, sondern übergeordnete Modelle beispielsweise durch Ressourcenpolitik, Geldflüsse, direkte Subsistenzregulierung durchsetzt, also nicht mehr auf ursprüngliche Akkumulation zurückgreift, sondern permanent Mangel akkumuliert und dabei zugleich die Vergesellschaftung des Mangels partiell produziert und integriert, partiell unterdrückt oder externalisiert, so daß kein Subjekt mehr aus der Krise sich bildet, das im Namen der historischen Emphase, der erfahrenen Freiheit souveränen Arbeitsvermögens zu operieren vermöchte. Insofern sind immaterielle Regulierungsfaktoren der Ökonomie – Planung, Information, Informationsverarbeitung, Wissensanwendung, Energietransfer, Kalkül, Anordnung, Befehl, Kommunikation[7] – schon seit langem (also bereits für den prä-fordistischen Kapitalismus) wesentlicher als die Vergesellschaftung eines virtuellen Gesamtarbeitssubjektes, das sich an der Erzeugung von Gegenständen vorrangig bildet. Wesentliche Tendenzen der immateriellen Arbeit – vorgeschossene Subjektivität, Selbstinszenierung als Zwang, informationelle Selbstmaschinisierung als Subjektbehauptung außerhalb der Äquivalent-Garantie – setzen solche Emphase des arbeitenden Subjekts in der Epoche seiner systematischen Vernichtung fort. Dagegen hilft nicht ‚mehr Subjektivität', sondern, vielleicht, die Entschiedenheit des Ethos, beispielsweise und vordringlich als Resistenz.

8.4 Bewegung unterhalb der Grenzen

Es ist evident, daß die Organisation der Wissenspriviliegien – und vor allem ihre Konkretisierung in Gestalt einer Regulierung des restriktiven Zugangs zu zentralen (digitalen) Wissensdateien – ein Muster für systemische Produktivität entschieden geworden ist und zunehmend noch weiter werden wird. Damit geht eine großflächige Normierung der gesellschaftlichen Verteilung von Subsistenzkriterien einher, wobei ‚Verteilung' meint: Verknappung, Nivellierung. Symbol-Verarbeitung wird zu einem Muster für die Zuteilung von Handlungschancen, ganz unabhängig im übrigen von bisherigen Formen der Bewertung von Kapital-Optionen beispielsweise an den Börsen. Die Inkorporation der Regeln, wie Wissensgesellschaft durchgesetzt wird, tritt – um eine der immer

[7] Vgl. Serge Mallet, Die neue Arbeiterklasse, Neuwied u. a. 1972; André Gorz, Abschied vom Proletariat. Jenseits des Sozialismus, überarb. Neuaufl., Frankfurt a. M. 1988; ders., Kritik der ökonomischen Vernunft. Sinnfragen am Ende der Arbeitsgesellschaft, Berlin, 1989; ders., Wege ins Paradies. Thesen zur Krise, Automation und Zukunft der Arbeit, Berlin 1983.

problematisch bleibenden Metaphern zu benutzen – in Gestalt eines umstellenden und übermächtigen Panoramas von Maschinen und verschalteten Apparaten auf. Sinnvollerweise ist davon auszugehen, daß ‚Apparat' heute keine Unterscheidung in Software oder Hardware mehr erlaubt. Und auch keiner mehr bedarf. Das heißt aber unter anderem, daß über die Veränderung von Software Hardware verändert werden kann, und nicht, daß sich die Logik der Hardware unidoktrinal durchsetzt. Die Modalitäten des künstlerischen Handelns bewegen sich entsprechend ihren Interessen unterhalb der Grenzen und zugleich an den Grenzen des Systems. Dies aber nicht so, als ob dadurch eine Geographie beschrieben wäre. Es geht nicht um räumliche Ausdehnung, sondern Zustände, Qualitäten, Vektoren, Dynamiken. ‚Grenze' ist ein Bild für die transitorisch sich eröffnenden Möglichkeiten des Umbaus der Maschinen, von welcher Seite her auch immer. Zwischenmaschinen sind solche Artikulation von Interventionen unterhalb der Grenzen – wenn sie dicht gekoppelt und methodisch systematisierbar, also nicht singulär sind. Künstlerisch sind Methoden des Transitorischen deshalb vorrangig – wenn auch keineswegs ausschließlich –, weil sie nicht auf die Verwertung von Systemvoraussetzungen, sondern die Invention und Intervention gerichtet sind, das heißt, weil sie einen eigenen Typus des Handelns entwerfen und erproben, der, wie weiter unten noch anzusprechen sein wird, weder normativ noch instrumentell ist.

8.5 Öffentlichkeit und (fortgesetzte) Kritik der Arbeit

Kapitalistische Organisation kann mit der Zersetzung zahlreicher Differenzformen leben und reproduziert sich durch die partielle, zuweilen gar weitgehende Preisgabe kapitalistischer Organisationsformen hindurch. Ökonomie absorbiert ohne Zweifel immer wieder weite Bereiche und sich wandelnde Formen von Öffentlichkeit. Die Modellierung der öffentlichen Räume – Kooperation, Kommunikation – findet jenseits der zunehmend verlassenen – genauer: in Armutsregionen ausgegliederten – traditionellen Orte, Fabrik und Manufaktur, statt. Die brisanteste Kritik der Arbeit wäre heute der Bruch mit der Organisation des Mangels, das heißt mit der Arbeit selbst. Wie gesamtgesellschaftliche Ökonomien der Verschwendung und produktiven Verausgabung zu denken wären, ist im konkreten weiterhin unklar. Die bisherigen Modelle beziehen sich stark auf künstlerische Praxen, auf dicht gekoppelte, intensiv aufgeladene Vorgänge oder, genereller, auf ethische Setzungen. Überfluß, der den Mangel überwindet, überwände vor allem den Überfluß, der kapitalistisch nur im und als Mangel gebildet werden kann. Kritik der Arbeit ist – wie immer im einzelnen beschaffen – gewiß jederzeit ein Programm, das eine kulturelle Aufgabe ist und damit von Maß und Qualität der Ausbildung von Öffentlichkeit abhängt. Vom Diktat der Arbeit bleibt heute nicht mehr das Paradiesversprechen, sondern nur noch die Fixierung auf Lohn und Geld, überlebt der Zwang, leben zu müssen von Gnaden der Verfügung über Geld und ander-



Knowbotic Research, 10_lavoro immateriale – constructing public sphere, Austria-Pavillon, Biennale di Venezia 1999. Yvonne Wilhelm am Steuerungsgerät der kartographischen Dynamisierungsmaschine

weitige Einnahmequellen, die zunehmend privatisiert sind. Daß der Kapitalismus eine primitive Organisationsform von Leben ist, macht ihn stark. Er operiert vom Punkt der Indifferenzherstellung aus. Zwischenmaschinell intendiertes Handeln in Zwischenräumen verbindet eine Zahl bereits mediatisierter Räume. In solcher Weise gebildete Öffentlichkeit ist entscheidend für das Spiel mit neuen Kooperationsformen zwischen Arbeit und Maschine. Wenn Gesellschaft immer abhängig ist von der Bildung von Mehrwert, dann geht es heute dennoch nicht mehr um dessen Akkumulation, sondern um seine produktive Vernichtung. Das bezeichnet den Ort der künstlerischen Praxis in ihrem spezifischen öffentlichen Raum. Zu erinnern bleibt: Öffentlichkeit hat sich nie in physikalischer Ausdehnung erschöpft, obwohl gerade diese Metapher oder dieses Vorstellungsbild sich durchgesetzt hat, bis zur postfordistischen und telematikbesessenen Beschwörung des angeblichen ‚Verschwindens' der Öffentlichkeit, des Wirklichen, des Materiellen und Physikalischen.

Öffentlichkeit ist immer ein normatives Konstrukt gewesen, eine kontrafaktisch wirksame Idee, ein Postulat und Regulativ, ein einklagbares Korrektiv. Faktisch ist neuzeitliche Öffentlichkeit immer schon in eine endlose Filiation von Umkehrungen, aber auch von Mediatisierungen eingebunden, so daß man Öffentlichkeit außerhalb der sie durchkreuzenden medialen Dispositive überhaupt nicht mehr denken kann. Die Geschichte der Mediatisierungen zeigt, daß

Öffentlichkeit in der historischen Entwicklungslinie immer weniger ein wirkliches Zentrum hat, sondern sich in Durchdringungen von Partialitäten, vektoriellen Bewegungen und unsteuerbaren Dynamiken entwickelt – eben als eine Kartographie der Thematisierungen und Formulierungen von Gesellschaft, als erfahrbares, konfliktträchtiges wie umstrittenes Konstrukt, auf dessen Wertigkeiten sich Positionen beziehen, ohne einen fixierten Raum beanspruchen oder auch nur auf ihn verweisen zu können. Die sich wechselseitig durchdringenden Dispositive bilden Öffentlichkeit, von einer physikalisch möglichen Kooperation bis hin zur Koordination von Diskursen in digitalen Informationsnetzen. Die Kritik der Singularitäten geschieht selber vom Ort des Singulären aus. Nur von ihm aus sind die klassischen Momente der ethischen Kooperation formulierbar: Schutz der Schwachen, Inkorporation der Idee des Allgemeinen. Öffentlichkeit ist also immer kontrafaktische Idee gewesen, Konstruktion und Instanz einer – mit Verweis auf Rousseau – virtualisierenden ‚volonté générale' und keineswegs eine zur einheitlichen Richtungskraft gebündelte und addierte Option des Willens aller.[8]

Heute ist Öffentlichkeit nicht mehr vom Beanspruchen und Zeigen eines vorhandenen Raumes abhängig, sondern von der Ausbildung und Beeinflussung, bestenfalls Umwendung mediatisierter öffentlicher Kommunikationsprozesse. Die Verbindung von Lokalität und Dislokalität, konkreten politischen Bewegungen und Transformationen im digitalen Raum sind Versuche zur Vertiefung der Kooperationserfahrungen mit Maschinen und zugleich Umschichtungen einer immer schon medial durchdrungenen Öffentlichkeit. So wird ein temporalisierter Raum wie der einer Biennale von Venedig als Singularität des Kunstraums, als Lokalität der Verbindung von Lokalisierungen und Globalisierungen sowie zugleich als Konstruktion einer Bühne für die Reflexion von Globalisierungen und lokale Zerstreuungen genutzt. Künstlerische Praxis kann auf diesen Charakter oder Anspruch des Konstruktiven heute nicht verzichten. Die Entwicklung von offenen Interfaces, die Insistenz auf Zwischenmaschinen, punktualisierender Konnexion können gerade durch die Intervention in den Datenraum neue, sonst nicht stattfindende lokale Dynamiken erzeugen, bekräftigen, verstärken, aber auch anders richten.

---

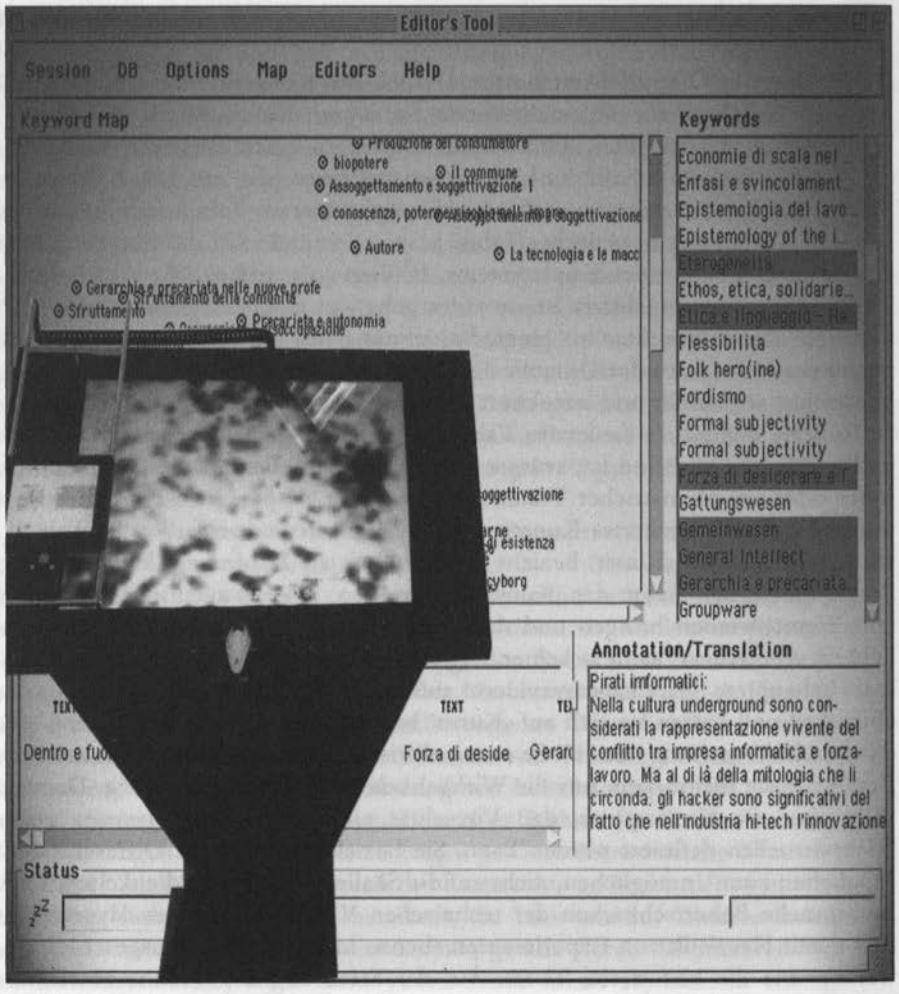
[8] Vgl. zu der wesentlichen Unterscheidung zwischen einer normativ befähigten ‚volonté générale' und einer quantifizierbaren ‚volonté de tous': Jean-Jacques Rousseau, Der Gesellschaftsvertrag oder Die Grundsätze des Staatsrechtes, übers. von H. Denhardt, Stuttgart 1974, bes. S. 17 ff., 32 ff., 116 ff.; vgl. dazu: Iring Fetscher, Rousseaus politische Philosophie. Zur Geschichte des demokratischen Freiheitsbegriffs, Frankfurt a. M. 1975; Reinhard Brandt, Rousseaus Philosophie der Gesellschaft, Stuttgart-Bad Cannstatt 1973; Galvano della Volpe, Rousseau und Marx, Darmstadt und Neuwied 1975; zu psychohistorischen Motiven der politischen Philosophie Rousseaus vgl. Jean Starobinski, Jean-Jacques Rousseau und die Gefahren der Reflexion, in: ders., Das Leben der Augen, Frankfurt a. M. u. a. 1984, S. 67–146; ders., Jean-Jacques Rousseau und die List der Begierde, in: Ernst Cassirer u. a., Drei Vorschläge, Rousseau zu lesen, Frankfurt a. M. 1989, S. 79–103.

8.6 Künstlerische Praxis, ‚Potential des Werdens'

Diese Idee der Öffentlichkeit bestimmt auch die Konzeption einer von den Apparaten nicht mehr unterschiedenen Software, die spezifisch intendierte Verknüpfungen ermöglicht. Öffentlichkeit wird zu einer dynamischen Kraft, die singulär auch innerhalb der künstlerischen Praxen operiert. Diese Konnektivität erübrigt, auf einen kunstrhetorisch emphatisierten Tabubruch hinzuwirken. Die Verletzung ästhetischer Tabus ist nämlich nicht nur das durchsichtige und lineare Kalkül eines Kunstsystems, in dem jede erdenkliche Avantgarde längst schon funktionalisiert ist, sondern geht von einem archaischen Modell künstlerischer Autonomie als einer Ausdehnung des Materialbereichs aus, einer imperialen Geste der Unterwerfung von externen Territorien, die neu als kunstfähig angesehen und annektiert werden sollen. Von künstlerischer Praxis zu fordern, daß sie als ihr letztes Tabu den ästhetischen Raum generell verläßt und wirkliche Operation ist, erweist sich als später Reflex anarchosyndikalistischer oder situationistischer Träume und zugleich als paradoxe Fremdbestimmung durch ein reguliertes Kunstsystem, in dem alles unweigerlich zu ‚Kunst' wird, was sich auf ‚Kunst' bezieht – und sei es als Forderung, künstlerische Praxis müsse den Raum der ‚Kunst' überwinden, ‚Kunst' zerstören, verraten, zum Verschwinden bringen und dergleichen mehr. Die symbolische Öffentlichkeit von ‚Kunst' kann in keiner Weise gebrochen werden. Sie ist stärker als jede behauptete Wirklichkeitsevidenz außerhalb der künstlerischen Praxis – eben weil und sofern sie sich auf ‚Kunst' bezieht. Das gelingt, selbst wenn sie das durch Abspaltung oder bloße nominalistische Behauptung tut. Von solcher Beschwörung bleibt dann nur die Wirklichkeit der Inszenierung übrig. Daraus folgt aber die Konsequenz, daß Virtualität nicht mehr im Gegensatz zum Nichtvirtuellen definiert werden kann. Sie bezieht sich auf die Differenz des Möglichen zum Unmöglichen, nicht auf die Skalierung von Wirklichkeiten. Die funktionelle Beherrschbarkeit der technischen Virtualität kann als Hypothese und damit Heuristik von Experimenten ebenso in keiner Weise ausgeschlossen werden wie die historische These von der Steuerung der Techno-Maschine durch die soziale Maschine. Heuristik organisiert die Operation im Virtuellen als ein ‚Potential des Werdens'. Diesem Potential dienen Interfaces, die sich zwischen der Virtualität des Technologischen und der Virtualität der Gesellschaft, also auch zwischen Wirklichkeitserfahrung und konstruktiver Imagination bewegen. Selbstorganisationsalgorithmen und Zwischenhandlungsfelder sind zwei der konzeptuell wesentlichen Momente der Entwicklung und Installierung solcher Interfaces.

8.7 Kooperation und Maschine

‚Maschine' beschreibt eine Anordnung, die Elemente einer wiederholbaren Sequenz von Befehlen und Dispositionen in einem stringenten Zusammenhang



Knowbotic Research, 10_lavoro immateriale – constructing public sphere, Austria-Pavillon, Biennale di Venezia 1999. Montage Steuerungsgerät vor Netzkarten-Graphik mit den dynamisierbaren Begriffskonstellationen

gliedert. Zahlreiche Auffassungen umschreiben Maschine als Synonym von ‚technischer Maschine' und suggerieren oder behaupten explizit, daß diese sich selbst steuere. Blickt man in die zum Beispiel von Lewis Mumford rekonstruierte Geschichte/Genealogie der Maschine als eines Dispositivs von Macht[9], dann erhärtet sich jedoch die Vermutung, daß letztlich die soziale Maschine

[9] Vgl. Lewis Mumford, Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht, Wien 1974.

das wesentliche Element der Steuerung aller Maschinen ist. Dazu rechnen auch Maschinen des Imaginären. Phantasiemaschinen wie Wunschmaschinen sind dem Dispositiv der sozialen Steurung untergeordnet, in das ihrerseits die Techno-Maschine integriert ist. Diese entwickelt zwar ihre eigene Dynamik und wirkt mit materieller Gewalt selbstbezogen auf die Formierung zahlreicher lebensweltlicher Zusammenhänge ein. Aber die soziale Maschine ist umfassender und differenzierter als die Techno-Maschine, gehört doch zu ihrer Geltung die Organisation aller Artefakte, die immer auch eine Leistung des Sozialen und damit eine Bedingung des Technischen sind. Künstliche Intelligenz ist weder instinktiv naturgeschichtlich noch anthropologisch linear erzwungen, sondern immer über Artifizialitäten konstruktiv hergestellte Kooperation und somit Teilung der Arbeit als Medium der Organisation und Verteilung von Macht, Zeit und Handlungsweisen. Kultur wie Zivilisation haben gewiß eine technische Basis, aber ihre intrinsische Dynamik ist komplexer als die Vorstellung vom Ingenieur oder Programmierer als einem Meta-Künstler oder Kreator einer Mega-Maschine nahelegt. Diese Vorstellungen werden dem Begriff des Dispositivs nicht gerecht, der ja keiner einzelnen Medialität vorbehalten sein kann. Im Hinblick auf digitale Apparate ergibt sich für Künstler schon aus dieser generellen Überlegung heraus das Gebot der Skepsis gegen alle reduktiven Modelle, die mit der Heroisierung von Berufsrollen einer vermeintlich absoluten, in Wahrheit als eine besondere Kraft mit anderen Faktoren partiell vermittelten Vorherrschaft des wissenschaftlichen Kalküls gerecht werden wollen, das sich in Gestalt von technischen Artefakten verstofflicht. Eine zu große Nähe der Künstler zu den vorgefertigten Parametern der digitalen Maschine, zu Software und Technologie degradierte die Künstler umstandslos zu deren Anhängseln. Die Behauptung einer umfassend autonomen und zugleich autarken Techno-Maschine folgt vor allem dem Wunsch, daß sich darin kulturelle Kreativität nach dem Muster der Produktion von Gegenständlichkeiten – und seien das auch nur Signalprozesse oder in sich delirierende symbolische Zeichenketten – erschöpfend darstellen und somit Kreativität generell in Artefakten absorbieren lassen. Die mittlerweile schon wieder abgedämpfte euphorische Rede von den virtuellen Realitäten beruht deshalb auf einem grundlegenden Mißverständnis der Wissenschaften wie der Poetiken vom Künstlichen.

8.8 Ausdehnung, Expansion, Hybride

Für künstlerische Praxis durch Medien gilt gesteigert, was für die Künste des 20. Jahrhunderts in vielen Etappen und Momenten ihrer Entwicklung bereits als Kennzeichen angesehen wird: daß die Ausdehnung der Materialbasis mit einer steigenden Aufhebung der Unterscheidung von Sparten und Medialisierungen einhergeht.[10] Der Stand der Entwicklung der Künste erlaubt die Dia-

[10] Zu der von Theodor W. Adorno pointierten ‚Verfransung der Künste' vgl. Christine

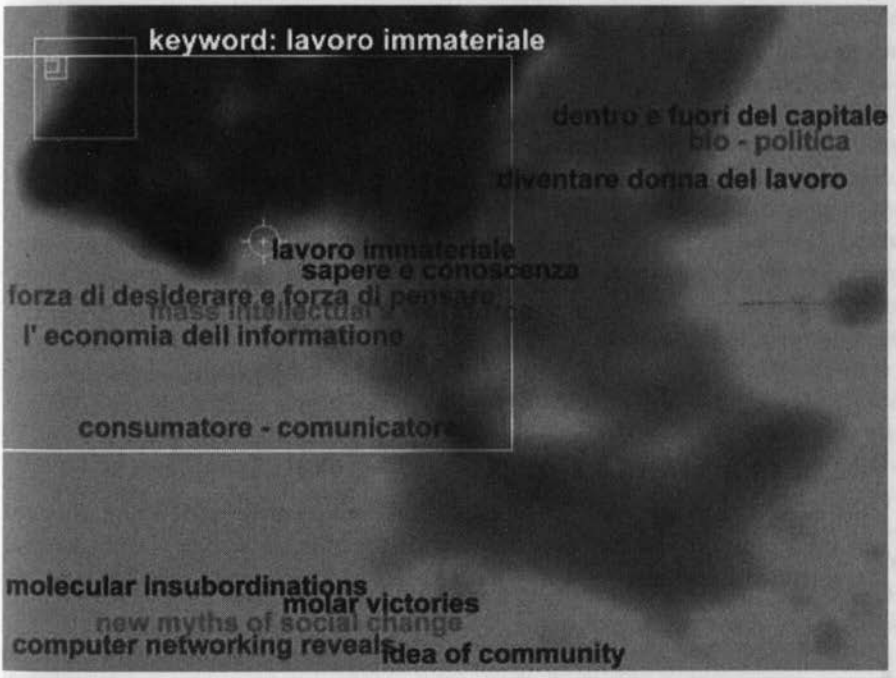
gnose, daß eine gesamtkünstlerische Entwicklung nicht mehr eine Aufteilung beispielsweise in Musik, Dichtung, Plastik, Graphik oder Aktion zuläßt. Seit einigen Jahrzehnten haben Modelle die Entwicklung der Künste geprägt, die in keiner Weise mehr auf die Herstellung von Repräsentation eingeschränkt werden können. Künstlerische Praxis/Handlungsform läßt sich nicht länger auf einen eng abgegrenzten Material-, Ausdrucks- oder Mediatisierungsbereich festlegen. Ging es seit einigen Jahrzehnten wesentlich um eine Erweiterung der Materialien und des Bewußtseins, so in der künstlerischen Praxis durch Medien um eine Ausdehnung von Handlungskonzepten, um eine Konstruktion von Ausdruck und Vermittlung generell, die nicht mehr mit der Schaffung der Werke zusammenfällt. Künstlerische Praxis durch Medien transformiert die Bewußtseinserwartung in ein Experiment mit den formierenden Kategorien der sozialen und politischen Handlungen. Damit geht künstlerische Praxis über die Auflösung der Einschränkung der Produktion auf einen Material- oder Ausdrucksbereich hinaus. Sie vermittelt die Konstruktion neuer Methoden mittels Intervention in apparativ geformte Handlungsweisen mit generelleren Bedingungen des Eingriffs in lebensweltlich formende Apparaturen, aber auch mit den Erfahrungen eines permanenten Wechsels und stetiger Auflösungen. Sie entwirft sich jenseits der Behauptung der Simulationen als Kunst der Illusion, eines methodischen Spiels. Sie bildet ständige Konnektionen, Verknüpfungen, ist nichts anderes als die Erfindung von Matrix und Resistenz, durch welche neue Verknüpfungen möglich werden. Sie artikuliert sich als Konstruktion der durch sie ermöglichten Bewegungen und Tendenzen, als Programmierung einer Handlungsweise, in der noch nicht gebildete Verknüpfungen von Ort, Zeit und Maschinisierungen in einer permanenten Verschiebung der Dispositive des Maschinischen möglich werden. Ihre politischen Implikationen entfaltet sie nicht durch einen Plan, nicht durch gerichtetes instrumentelles und ideologisches Handeln, sondern dadurch, daß kreierendes Handeln, Antizipation als Selbstbeschreibung stattfinden.

8.9 Kunsttheoretische Konsequenz

Kunsttheorie ist keine Nachbetrachtung, die Kunstproduktion voraussetzt, sondern eine Kraft, die innerhalb ihrer Konstruktion wirkt, eine Potentialität ihrer Ausbildung, stetiges Moment ihrer Entwicklung, orientierende Betrachtung zu den Praktiken, doch immer inmitten dieser. Sie ist auf dem Niveau des

---

Eichel, Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos, Frankfurt a. M. 1993; überraschende Bezüge dazu und von hier aus schafft: Odo Marquard, Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse, Köln 1987; ders., Abschied vom Prinzipiellen, Stuttgart 1981; ders., Apologie des Zufälligen, Stuttgart 1986.



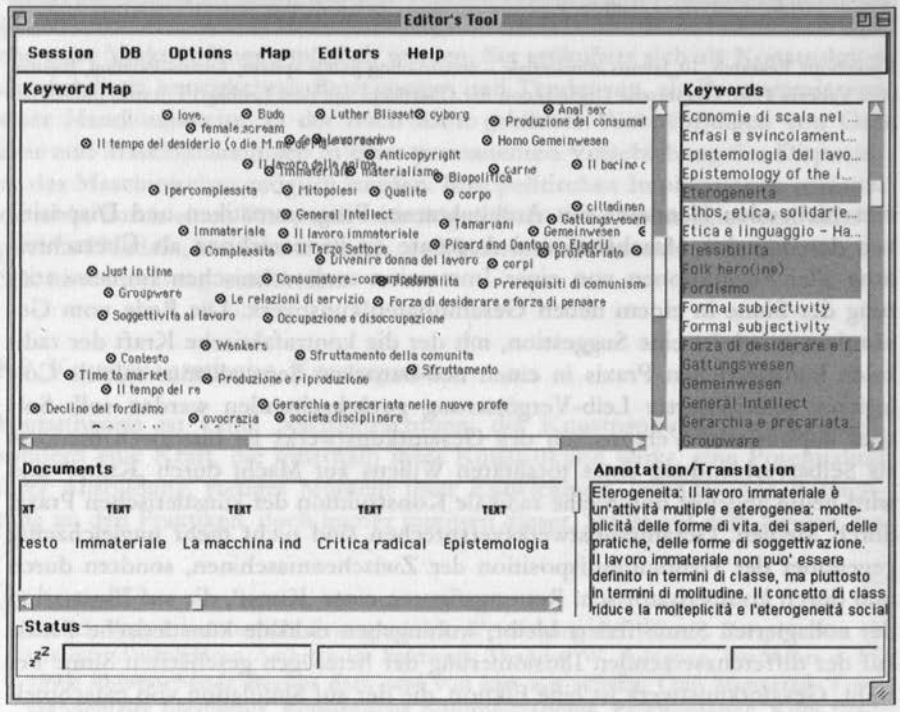
Knowbotic Research, 10_lavoro immateriale – constructing public sphere, Austria-Pavillon, Biennale di Venezia 1999. Graphische Organisation der Oberfläche mit dem Leitbegriff ‚lavoro immateriale'

verschiebenden Handelns mit Architekturen, Programmatiken und Dispositiven der digitalen Maschinen und Apparate zu kennzeichnen als Überschreitung aller Suggestionen von einer Immersion und technischen Implementierung der Sinne in einem neuen Gesamt(daten)kunstwerk. Die Rede vom Gesamtkunstwerk ist eine Suggestion, mit der die kontrafaktische Kraft der radikalen künstlerischen Praxis in einen neo-barocken Sensualismus mittels Collagieren hybridisierter Leib-Vergötterung zurückgebunden werden soll. Solches euphorische Versprechen des Gesamtkunstwerks ist historisch markiert als Selbstverblendung eines totalitären Willens zur Macht durch ‚Kunst' und wird heute abgelöst durch eine radikale Konstruktion der künstlerischen Praxis durch Medien. Gesamtkunstwerksversprechen sind nicht mehr ungleichzeitig gegenüber der Handlungsdisposition der Zwischenmaschinen, sondern durch und durch kompensatorisch: Rettungsfiguren einer ‚Kunst', die auf Illustration der collagierten Sinne fixiert bleibt, wohingehen radikale künstlerische Praxis auf der differenzsetzenden Illusionierung der heterogen geschärften Sinne besteht. Gesamtkunstwerk ist eine Fiktion, die der auf Simulation von maschinellen Ekstasen ausgedehnten Mimesis und damit einer institutionell hörigen Selbstreproduktion der ‚Kunst' verschrieben bleibt. Diese Verschreibung ist

aktuell rückständig. Der Rückstand drückt sich aus im Bestehen auf einer autonomen Subjektivität, die vom Modell der Kunst her als erneuerte Fixierung auf die Emphase des geschichtsmächtigen Subjekts, auf die Anstrengungen einer fiktiven Subversion der Maschinen im Dienste eines nicht minder fiktiven gesellschaftlichen Gesamtsubjekts überschrieben wird. Gegen bloß formale Ausfransung der Künste und emphatische Regressionen auf Gesamtkunstwerkserlösungen hat der Zerfall der Doktrinen und Versprechungen der Moderne Entscheidendes markiert. Nicht zuletzt mit dem Ziel, die Moderne als eine maschinistisch illusionierende Kritik an der Selbstverblendung des kontrollierenden Subjekts zu radikalisieren – ein Effekt zahlreicher postmoderner Dekonstruktionen, teilweise auch nicht-intentional, ja gar *contre cœur* ihrer Propagandisten bewirkt.

8.10 Unschärfe

Über keine Qualität kann im Feld der Kartographien unvermittelt und unbezogen mehr verfügt werden. Begriffe und das, wofür sie stehen – Subjekt und grammatikalische Stelle des Substantivs als eines Gegebenen – bezeichnen viel-



Knowbotic Research, 10_lavoro immateriale – constructing public sphere, Austria-Pavillon, Biennale di Venezia 1999. Die von allen abrufbare Karte (work-in-progress) des Co-Editors Luther Blisset

mehr Konstruktionsaufgaben. Es geht nicht in erster Linie um ästhetische Qualitäten. Unschärfe meint die Selbsterfahrung einer Bewegung in Apparaten und Dispositiven. Analoges gilt für Begriffe wie kollektives Handeln oder Autonomie. Sie sind gewachsen in der Fabrik, im Paradigma der gegenstandserzeugenden (vernünftigen) Arbeit, an der sich das produzierende Vermögen als gegenstandssetzendes, mithin als machtvoll, seiner Sprache mächtiges erfährt, einer Sprache, die Erfahrung eines Gegenständlichen *und* Erzeugung des Gegenständlichen in einem ist. Im dispersen Feld des kreativen Handelns gibt es solche Gegenstände aber nicht mehr. Gegenständlichkeiten müssen natürlich unvermeidlicherweise immer wieder erzeugt werden. Die dafür erfundenen Methoden richten sich an allem nur Erdenklichen, aber nicht mehr unbedingt an der Kontrollinstanz der Subjektivität aus. Sie negieren Subjektivität nicht, unterlaufen sie aber in einem vagen Selbstgefühl, daß das exklusiv als Eigenes oder Ursprüngliches Empfundene zwar ‚Subjektivität' genannt werden kann, aber nicht muß, weil im Selbstgefühl eine Evidenz auftaucht, die sich als punktualisierende Bewegung, als Tatsache wie Medium des Selbst und des Heterogenen, als Unterbrechung des Subjektiven also aufdrängt. Ihre Instanz ist trivial im besten Sinne: lebensweltliche Gegebenheit und deshalb Bedingung der Möglichkeit des Handelns. Darüber hinaus verkörpert sie nichts, was sich in ihr verspricht oder durch sie unbedingt beansprucht werden kann. Nichts anderes meint die Spezifität des künstlerischen Handelns: Daß in ihm nichts vorab feststeht und daß alle Parameter, die ein Erfinden, eine Konstruktion, eine Methode festlegen, nicht das Feld des Möglichen abschreiten, sondern im Maße der Festlegung, Rubrizierung des bereits Erreichten, stetig noch nicht Festgelegtes, Wege ins Offene anbieten. Das Spiel mit Kontingenzen operiert nicht im klassisch-modernen Feld des Zufälligen, sondern in Zwischenzuständen, Zwischenschichten. Deshalb operiert künstlerisches Handeln in der Zwischenmaschine und an den Schnittstellen zu allem anderen Handeln, das ihm gleich nahe oder gleich fern steht.

8.11 Handeln

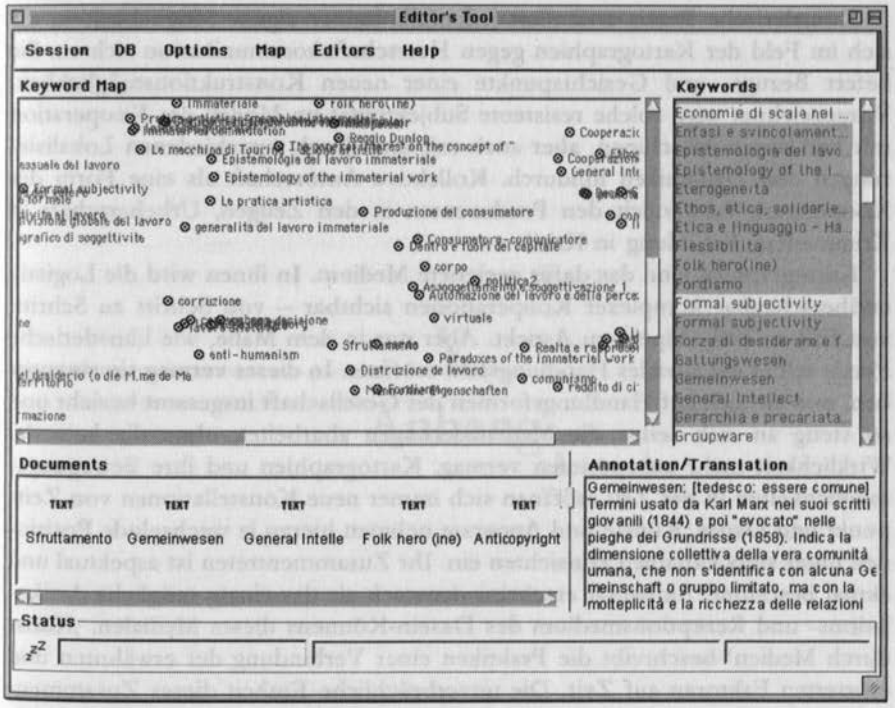
Normatives und utilitaristisches Handeln fallen nicht zusammen mit kreativem Handeln.[11] Subjektivität ist nicht mehr die Instanz einer hierarchisch gegliederten, im narrativen Subjekt eines Bildungsromans kulminierenden Organisation der Handlungen und ihrer Kontrolle. Subjektivität wird dynamisiert, ist zu denken als Subjektivierung, die permanent durchsetzt ist von den Bedingungen ihrer Vermittlung, das heißt heute vor allem von der Virulenz des Maschinellen. Prozesse der Subjektivierung sind singulär und multipel zugleich. Es handelt sich demnach immer um alternative Subjektivierungsprozesse. Invention und Heuristik, Erfindung und illusionierende Tests reihen sich nicht mehr ein

[11] Vgl. dazu Hans Joas, Die Kreativität des Handelns, Frankfurt a. M. 1966.

in die Linien oder Frontverläufe des Fortschritts. Subversion ist eine Dimension der Apparate selbst geworden. Mit Foucault: Wo Macht ist, ist auch Gegenmacht. Durchkreuzung und Opposition sind Gegebenheiten, die von der Artikulation des Singulären abhängen, aber auch jederzeit mit einer Multiplikation statthabender singulärer Ereignisse rechnen können. Sie vollenden sich nicht als Aufhebungsprozesse. Mit Deleuze/Guattari: Molare und molekulare Prozesse schieben sich permanent ineinander, formen sich um, recodieren sich. Apparate werden konstruierbar durch Verschiebungen, durch Nutzung der stattfindenden Subversionen, die keine Gegenmacht des Subjekts mehr brauchen.

Künstlerisches Handeln ist nichts, was feststeht, wenn sektorielle Aufteilungen bekräftigt und zugleich zurückgenommen werden. Unter dem Diktat der immateriellen Arbeit stellen sich eher forcierte Analogien zwischen ästhetischem, politischem, sozialem, künstlerischem Handeln ein. Immaterielle Arbeit erschöpft sich, solange sie an der Perspektive von Lohn, Äquivalent und Legitimierung der Subsistenz als soziale Nützlichkeit ausgerichtet ist, in Symbolverarbeitungsvorgängen, die Handeln auf die statische Filiation von Signalen und ihre lineare Abarbeitung reduzieren. Die Unterscheidung zwischen instrumentellem und symbolischem Handeln verkürzt die Dynamik der Durchdringungen genau so akademisch und unproduktiv wie die frühere Opposition von Arbeit und Sprache. Interaktionsverhältnisse und Kommunikation sind, zusammen mit den Dispositiven der Herrschaft, immer schon der Arbeit zwangsweise und gewaltförmig eingeschrieben. Subjektivität ist demnach immer durchsetzt und durchbrochen, medialisiert und modelliert. Sie ist kein Weg mehr zur Lösung der Frage des Konkreten oder dafür, wie kollektive Figurationen des Unsichtbaren erreicht werden können. Revolutionstheorie stützt sich nicht mehr auf die Mystifikationen des Subjekts. Subjektivität hat sich unwiderruflich als eine Figur der Mystifikation erwiesen. Sie muß nun selber subvertiert, umgewendet werden als Spiel ihrer selbst/mit ihr selbst. Die Kunst der Illusion ist, was auf der Seite der Differenz handelt und die Konstruktion dessen betreibt, was innerhalb der Mystifikationsfigur unweigerlich einem geschichtsphilosophischen Diskurs, einer Figur der Überalterung und undurchschauten Illusion erläge. Daß alle bisherigen Formen der Handlung sich in der Krise befinden, kann nur heißen, auf die präsumptive Figur der Auflösung der Krise in Gestalt der Hülle ‚Subjektivität' zu verzichten.

Die Trias Arbeit–Gesellschaft–Kunst ist nicht mehr in der Figur der Subjektivität aufzulösen. Das hat Auswirkungen auf alle Vorstellungen von Handeln. Handeln ist nicht mehr gebildet nach dem Modell der Entäußerung eines virtuellen, sich in der Virtualität aber organisch erfahrenden Subjekts, nicht mehr Moment eines Geschlossenen, sondern Erfahrung des Dispersen, das sich nur noch an der Instanz des Anderen, durch Resistenz und Reibung aufzurichten vermag. Kreativität ist nicht als eine Spezifizierung im Verfolgen von Zielen zu erfassen. Künstlerische Praxis als Handeln dient nicht mehr dazu, das Leben zu verstehen oder das Subjekt zu bilden, sondern als illusionie-



Knowbotic Research, 10_lavoro immateriale – constructing public sphere, Austria-Pavillon, Biennale di Venezia 1999. Die von allen abrufbare Karte (work-in-progress) des Co-Editors Hans Ulrich Reck

rende Konstruktion einer Abarbeitung der unübersichtlichen Spuren und Markierungen, mit denen sich wechselseitig Handlungen und Maschinen in ein Feld des Dispersen, der Nähe und Distanz zugleich der Gegebenheiten/Inkorporationen von Anderem/Heterogenem einschreiben. Die Herstellung und Benutzung künstlerischer Methoden und die Rezeption im Raum der künstlerischen Praxen reproduzieren nicht länger die symbolische Herrschaft einer abgezirkelten Institution. Der Anspruch ist vielmehr, daß künstlerische Praxis aus sich heraus kommuniziert und demnach Probleme aufwirft, verdeutlicht, verschiebt, die ganz alltäglich bekannt und brisant sind. Insoweit immaterielle Arbeit nicht mehr dem Paradigma des Herstellens und Produzierens von angehäuften Werten, verkörpert in Dingen, verpflichtet ist, wird künstlerische Praxis methodisch denkbar als permanente Eröffnung von Handlungsfeldern. Es geht ihr nicht um die Ausdehnung von Vermittlung, sondern um Eingriffe, die radikale Transformationen bewirken. Vorgeschlagen werden dazu möglichst weitgehende Eingriffe in Software und Apparate. Vielleicht zeichnet sich darin als Nebenprodukt auch die Kontur einer Subjektivität ab, die nicht mehr dem Wahnsinn der souveränen Produktion von Geschichte und Freiheit, realisiert als Herrschaft und Terror, verfällt.

Künstlerische Praxis artikuliert jedenfalls immer eigene Möglichkeiten, die sich im Feld der Kartographien gegen Herrschaftskommunikation richten. Sie liefert Bezugs- und Gesichtspunkte einer neuen Konstruktionsmöglichkeit. Vorgezeichnet wird solche resistente Subjektivität im Modell der Kooperation mit und durch Maschinen, aber auch mit und durch verschiedenen Lokalisierungen und Dynamiken hindurch. Kollektive Autorschaft als eine Form der Kooperation verwandelt den Produzenten in den Zeugen, Urheberschaft in Kommentar, Erfindung in Kritik.

Kartographien sind das dafür geeignete Medium. In ihnen wird die Logistik unüberschaubar komplexer Kooperationen sichtbar – von Schritt zu Schritt, von Fall zu Fall, Aspekt zu Aspekt. Aber nur in dem Maße, wie künstlerische Praxis selber ein soziales Handlungsfeld eröffnet. In dieses vermag sie einzugehen, weil sie sich auf Handlungsformen der Gesellschaft insgesamt bezieht und so stetig an sich selbst die Mediatisierungen abarbeitet, ohne die keinerlei Wirklichkeit mehr zu operieren vermag. Kartographien und ihre Bewegungsmöglichkeiten in der Zeit eröffnen sich immer neue Konstellationen von Zeitpunkt und Dauer. Künste und Apparate nehmen hierzu je wechselnde Positionen unter stets variablen Hinsichten ein. Ihr Zusammentreten ist aspektual und aktual bestimmt. Aktualität erscheint demnach als das einzig mögliche Artikulations- und Rezeptionsmedium des Dasein-Könnens dieses Medialen. ‚Kunst durch Medien' beschreibt die Praktiken einer Verbindung der erwähnten und erörterten Faktoren auf Zeit. Die unverbrüchliche Einheit dieses Zusammentretens der Elemente wirkt in der und zugleich als Bewegung des Transitorischen oder Ephemeren.[12] Das markiert die Spur des Medialen im Prozeß seiner künstlerischen Bildung als Spezifisches – aus poetisch-praktischer wie poetologisch-heuristischer Sicht. Hierin ist weiterführend grundiert, wofür die Kartographie anhand von KR+cF als bisheriges, vorläufiges Ende, insistente Gegenwärtigkeit, dichte Augenblicklichkeit der künstlerischen Kritik der Apparate und Maschinisierungen steht.

[12] Zum Ephemeren als kunstphilosophische Position vgl. Hans Ulrich Reck, „Flügelschlag der Sehnsucht". Ein Versuch über das Ephemere und das Denken, in: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), Bonn/Stuttgart 2000.

V
Anhang

9 Einige fokussierende Sätze als Wegleitung für schnelle, aber aufmerksame Wanderer

Medium ‚Bild'

Die mediale Leistung der Kunst ist nicht an der Materialität der Gerätschaften zu messen, mit denen sie produziert wird, sondern aus den Errungenschaften der Bildorganisation selbst zu verstehen.

‚Apparat'

Der mediale Gebrauch von Apparaten verweist auf eine in ihrer Wahrnehmung geschärfte Praktik oder Methodologie der Künste, die den Korpus ihrer Gegenstände durch den Korpus der Darstellungen der Gegenstände erweitern. Kunst als Medientheorie bewährt sich exakt in dieser methodologisch verfeinerten Praktik, die immer eingebunden ist in ein größeres, umgreifendes, flexibles Ensemble von Praktiken. Die Einsicht in die Erweiterungsbedingungen der Kunstgeschichte zur Medientheorie ist also in erster Linie eine Reflexion der künstlerischen Praktik, die in sich eine Theorie darstellt. Sie ist nicht bedingt durch eine als Vereinnahmung oder Geltendmachung externer Theorieperspektiven erzwungene Wandlung eines theoretischen Paradigmas.

Kunst war immer schon Intensivierung des auf den Betrachter wirkenden Verhältnisses zwischen Werk und Rezeption

Vorbereitet sind die vielfältigen Dynamisierungen der Kunst im Hinblick auf experimentelle Verfahren der Analyse, die Inszenierung des Betrachters und die Ausgriffe auf einen diesen umgebenden Raum nicht durch obsessive Sehnsüchte nach einem erweiterten Kunstbegriff, sondern innerhalb der medial differenzierten Sphäre der Malerei: als eine Dynamisierung der Bildbeziehungen im Bild selbst, zu dem der Blick des Betrachters rechnet. Lange vor technisch entwickelten Experimenten mit der Integration der Betrachteraktivität in das Werk sind Grundlagen einer Synthese von Bildform und Aneignungsperspektive entwickelt worden. Man kann deren historische Kraft nicht zuletzt auch darin sehen, daß sie ein mentales Dispositiv geschaffen haben, dem spätere technische Errungenschaften zu antworten versuchen, obwohl nicht selten behauptet wird, das technisch möglich werdende Arrangement schaffe erst eine vollkommen neue Ordnung der Beziehungen zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter.

Das Sehen selbst tritt als Codierung in das Bild ein

An den rhetorisch installierten medialen Sphären fällt auf, daß der Medienbegriff nicht mit den überaus variablen Materialitäten oder der technischen Ausstattung von ‚Medium' im Sinne von Werkzeug, Instrument und dergleichen mehr in eins gesetzt werden kann, sondern des Durchgangs durch die rhetorischen Inszenierungen bedarf, also des Mediums für die Einrichtung der Medien im einzelnen. Daß Kunstwerke und ihre Rezeption den Code des Sehens zum Objekt der Bilder machen können, belegt diese meta-mediale Leistung, die hinter dem steht, was oft ganz unverfänglich und harmlos ‚neues Sehen' genannt wird. Daß diese Verschiebung in ihrer Grundierung im wesentlichen, parallel zum Vordringen technischer Bildmedien ins 19. Jahrhundert fällt, ist kein Zufall, sondern plausibel verstanden als Arbeit an einem nicht zuletzt auch konkurrenziell leistungsfähigen Dispositiv, das eben keineswegs linear der einen Seite, nämlich den neuen Bildtechniken, entspringt, sondern inmitten der Überlagerung und Durchkreuzung der verschiedensten Kräfte sich bewegt.

Der Kunstbegriff hängt von Interessen-Perspektiven ab

Der Kunstbegriff, der einer Medientheorie der bildenden Künste zugrunde liegt, ist ein spezifisch interessegeleiteter. Er bezieht die Voraussetzungen, die als Parameter medialer Kommunikation parallel zu deren sozialer Majorisierung immer als bewährte, nämlich aus der Durchsetzung schlichter Standardisierungen abgeleitete erscheinen, in den Prozeß der Artikulation konzeptuell mit ein. Der Begriff des Interesses der Kunst enthält deshalb medientheoretisch relevante Komponenten. Sie sind für den Bereich der Kunst schlechterdings konstitutiv. Die Art der Installierung oder Inszenierung von Interfaces in einer bestimmten kommunikativen Absicht unter Einbezug bestimmter Technologien und einer hochselektiv getroffenen Entwicklung von Codes zur Übermittlung von beabsichtigten Aussagen in einem bestimmten Rahmen – das ist, was den Begriff des Mediums der Kunst ausmacht.

Das Bewußtsein als das Gemeinsame von Kunst und Zivilisation

‚Kunst' ist ausgezeichnet als rhetorische Mediosphäre, als eine besondere Formulierung und Inszenierung allgemeiner Bewußtseinsinhalte, Denkweisen, Überzeugungen. Kunst und Imaginäres haben die Menge der Mentefakte gemeinsam, die eine historische Phase der Zivilisation als einheitliche kennzeichnen. Das erschließt sich dieser Mediosphäre, die ein Maß der Artikulationsdichte spezifischer Codes ist, nicht aber eine Charakteristik der Apparate oder Materialitäten.

Ununterscheidbarkeit von Gerät und Inhalt im Falle der Kunst

In der ‚Kunst durch Medien' ist zwischen Hardware und Software nicht mehr sinnvoll zu unterscheiden. Auch gibt es keine Vergleichsmöglichkeit mehr mit

Installationskunst, in der einige Gerätschaften zum Arrangement gehören, was aber das Denkmodell der Assemblage kaum je überschreitet. Man kann diese Geräte als materielle Teile des Kunstwerkes bezeichnen wie den Carrara-Marmor, Basalt, Jura-Kalkstein oder eine Kombination traditionaler skulpturaler Materialien mit neuen industriellen Werkstoffen wie Plexiglas und Stahllegierungen, was den Begriff der Skulptur in der Generation von Naum Gabo, Antoine Pevsner, Aleksandr Michajlowitsch Rodtschenko, Laszlo Moholy-Nagy bereits in Richtung Installation oder ‚Kunst durch Medien' erweitert hat.

Historische und konzeptuelle Abhängigkeit der Kunst

Was als ‚Medium' im Bereich der Kust gelten kann, ist immer abhängig von den Regeln des Diskurses, den kategorialen Landkarten und Diagrammen der Kunstgeschichte. Einige Denkfiguren haben sich als maßgebliche herausgeschält. Sie bilden das eigentliche mediale Dispositiv der Kunstgeschichte, ein Dispositiv, das eher aus Gewohnheiten denn aus expliziten Begründungen hervorgegangen ist. Zu diesem Dispositiv gehört, daß eine Theorie der Kunst primär mit archaischen und handwerklichen Vorgängen verbunden ist. Die introspektiv schaffende Figur des Künstlers produziert Werke, die als Medien der humanistischen Selbstbildung des Kunstbetrachters dienen sollen. Die letztlich romantisch fundierte Genialität des Küstlers kommt auf dem Wege einer Entäußerung der Idee in ein Material zur Geltung. Dieses Material ist in den letzten hundertfünfzig Jahren radikal ausgedehnt worden. Die jeweilige Form, aber auch das ‚Informale' des Kunstwerks, seine Stofflichkeit und Medialität, werden zum Arbeitsmaterial für weitere künstlerische Formulierungen. Das Endprodukt, ein Werk, dient als Rohstoff in einer stetig sich verlängernden Zeichenkette.

Die Technik der Kunst folgt ihrer Rhetorik

Die Etablierung einer Mediosphäre, die bestimmte Aussagen mit bestimmten Materialisierungen ihrer Artikulation verbindet, ist eine wesentliche medientheoretische Leistung der Kunst. Die Aussagen bezeichnen eine kunstspezifische rhetorische Funktion, die Wahl der Technologien bezieht sich auf das Interesse am Techno-Imaginären. ‚Kunst durch Medien' ist eine Verschmelzung der seit langem herausgearbeiteten rhetorischen Funktion der Kunst mit der Aktualität einer angepaßten Interface-Technologie. Das eine ist strukturell dem Bereich der Kunst eingeschrieben, das andere markiert das aktuale Interesse und die durch eine Zeit gelieferten Möglichkeiten. Das Maß dieser Möglichkeiten ist natürlich immer eine Grenze. Jede Technologie *ist* Potentialität *und* Begrenztheit. Epochen sind nicht so sehr durch die Technologien charakterisiert als vielmehr durch diese Grenzen, die einem späteren Blick ohne weitere Umstände auffallen. Es wird schematisch deutlich, worauf ein Lernen der Kunstgeschichte an solcher Kunst abzielen könnte und sollte: auf eine De-Mediatisierung des rhetorischen Interesses und zugleich, gänzlich um-

gekehrt, einer radikalen Mediatisierung des Einbezugs von Interface-Technologien. Denn diese bestimmen nicht das strukturelle rhetorische WAS – so viele unterschiedliche Zielsetzungen kann es für Kunst schon deshalb nicht geben, weil diese Zielsetzung identisch ist mit dem Begriff der Kunst, deren Zweck mit dem Andauern ihrer Existenz zusammenfällt –, sondern das materialisierende WIE der Artikulation der Aussage. Statt Bedeutung, Darstellung und Decodierung geht es also um Aktivierung des Interface, die explikative Inszenierung einer Mediosphäre, in welcher die Kunst gerade durch die unbegrenzbare Verschiedenheit der medialen Materialisierungen vergleichbar wird.

Dominanz des Visuellen

Die Dominanz des Visuellen hat zugleich die Kunst marginalisiert wie ihr ermöglicht, vom Bildfetisch abzurücken. Das Visuelle ist heute kultisches Feld der visuellen Massenmedien. Kunst ist von Darstellungen, mehr aber noch vom Zwang des Darstellens entlastet. Nur so kann sie aus dem Bildgefängnis der Einbildungskraft, dieser seltsamen Kippfigur der Vernunft, ausbrechen.

Von der Repräsentation zur Handlung

‚Kunst durch Medien' öffnet sich Kontexten nicht allein von Repräsentation, sondern, mehr noch, von Partizipation. Ihre ‚Bilder' und Werke stehen nicht mehr ein für eine externe Sicht auf die Welt, sondern entwickeln die universalen Kategorien der Referenz als Form des Bildes und Werkes selbst. Kunst als Regulierung von Kontexten ist natürlich prinzipiell so alt wie die Techniken, in denen sie sich artikuliert und durch die sie sich formt. Technik ist nicht das, was bestimmend wirkt, denn Techniken wechseln. Der Wechsel der Techniken ist für diesen Aspekt konstant, also unproblematisch und gerade nicht per se dynamisch. Der Wechsel von der Repräsentation zu Transformation und Handlung hat eine eindeutige Richtung. Kunst wird vom Produzenten von Sinn zum Arrangeur von Operationen.

Nicht ‚Interaktivität', der Einbezug des Innersten des Betrachters in das Werk, ist das Ziel, sondern Inszenierung

Es bedarf der Kunst und ihrer Interventionen, um wesentliche Schnittstellen, Interfaces, nicht nur einzurichten, sondern über eine bewußt erweiternde, rückkoppelnde Inszenierung diese explizit wahrzunehmen. Kunst besteht in der Installierung einer Schnittfläche für diese Inszenierung und nicht nur im Hinweis darauf, daß die Inszenierung schon das Interface ist, was für den Betrachter wiederum nur die nachholende und nachvollziehende Decodierung als vermeintliche ‚Aktivität' übriglassen würde. Es geht nicht in erster Linie um die formale Erfahrung von Interaktivität – das Faktum, daß ich etwas am Objekt in Gang bringe –, sondern darum, daß das ‚Ich' des Betrachters selber zum Werkstoff der Installierung des Interface wird. Ich nehme eine Umwelt wahr,

in die ich gleichzeitig eingeschrieben werde. Deshalb ist die Inszenierung als eine wiederholende und explikative Figur von entscheidender Bedeutung.

Durcharbeiten, weiterhin

Für techno-imaginäre ‚Kunst durch Medien' gilt, was für Kunst generell gilt, aber im neuen Zusammenhang besonders eindringlich klar wird: Kunst ist ein nochmaliger Durchgang durch das Fabrizierte, eine Durcharbeitung, Um-Formung, z. B. mittels der Theatralisierung der Maschinen, Probe, Bühne, Experiment, konzeptuelles, durch Verschiebung ermöglichtes Probehandeln. Die Einverleibung der Stoffe ist untrennbar von der Dynamik der Mediatisierungen. ‚Kunst' ist diese stetige Transformation und Mediatisierung des durch sie selber produzierten, modifizierten, zugleich wahrgenommenen und erfahrenen Prozesses. Diese bestimmende Schicht jeder ‚Kunst' wird durch ‚Kunst durch Medien' erst vollkommen freigelegt.

Historischer Ort, präzise Zeit

Kunst ist immer Medialisierung gewesen, immer ein rhetorischer Prozeß und einer des Auffindens neuer, angepaßter, innovativer Handlungen. Deshalb besagt ‚Medienkunst' als Bezeichnung von Gegenwärtigkeit gar nichts, außer daß gerade der Charakter des Gegenwärtigen aus diesem Bewußtsein eliminiert werden soll. Es geht heute um den historischen Ort des Künstlers und der Kunst, um das Prozessieren, das Ausspielen eines Handlungszusammenhangs in der Gesellschaft und Gegenwart.

‚Ästhetik': Differenz, Hintergrund, Formalisierung

Angesichts der weitläufigen Debatte der letzten Jahre um das Verhältnis von Aisthesis, Ästhetik und Kunst sei hier zentral als Maxime gesetzt, daß Ästhetik in spezifischer Weise ein Vermögen reflexiver Differenz ist, das alle symbolischen Ausdrucksformen von den Religionen über die Künste zu den Wissenschaften als eine permanente dispositionale Relationierung von vorgreifenden internen Mechanismen auf konkretisierte Formalisierungen und Medialisierungen hin beschreibt. Ästhetik ist also weder territorial gedacht – wie es die konventionale Eingrenzung des Ästhetischen auf die Position des 18. Jahrhunderts im Interesse einer reinen und wahren Kunst betreibt – noch als eine kognitive Formung von Wahrnehmungen im Wechselspiel von niedrigen und eigentlichen Erkenntnisvermögen. Auch versteht sich Ästhetik nicht als Medium für die Beispielgebungen einer allgemeinen Urteilskraft oder als Sphäre ‚niedriger Erkenntnisvermögen'. Erst recht sei Ästhetik nicht als Anmutung oder Theorie sinnlicher Oberflächenreizungen angesprochen. ‚Ästhetik' betreibt vielmehr die Beschreibung der Installierung eines Dispositivs, das die Genesis vermittelnder Äußerung von Symbolisierungen als eine Differenz zwischen den in Zeichenketten artikulierten konstruktiven Grundannahmen

und einer expliziten Beschreibung ihrer meta-theoretischen Grundierung rekonstruiert.

Ästhetik als Medium der Thematisierung

Ästhetik als Mediosphäre, die erlaubt, die Konstruktion von Weltbildern nachzuvollziehen, bewegt sich in variablen Spannungsweiten zwischen zwei grundsätzlich einander entgegenstehenden Polen, die man bezeichnen kann mit mathematisierender Abstraktion und magisch vitalisierender Imagination. Diese Pole schreiben sich allen möglichen Formulierungen dieses Verhältnisses ein. ‚Ästhetik' ist die insistierende Rekonstruktion der Differenz zwischen Hintergrundsannahme und These/Setzung, die, zu einem eigentlichen Modell ausgebaut, ihre Überzeugung in aller Regel durch eine strukturell bedingte und normativ bedingende Ausblendung der Hintergrundsannahme verstärkt, wenn sie nicht überhaupt aus deren Verstellung oder Verfemung erst ihre Kraft bezieht. Ästhetik wird verstanden als Thematisierungsmedium für den durch zahlreiche externe Faktoren – in erster Linie Technologie- und Wissenschaftsentwicklung – bedingten Umbau gesamtkultureller Programmatiken. Ästhetik ist explizite Beschreibung von Kultur als Programmentwicklung und -durchsetzung. Ästhetik dient als Organon der Untersuchung von Dominanzhierarchien und Leitmedien im Hinblick auf spezifische Symbolisierungen. Das kann auch angewandt werden auf das Techno-Imaginäre und fokussiert dann auf die Etablierung einer gewandelten Dominanzhierarchie von Mentalitäten, Weltdeutungsmustern, Theoremen, Zeichensystemen und Medien.

Theoretische Leistung der Kunst, auch für die Kunstgeschichte

‚Kunst durch Medien' erweist sich in dieser Meta-Konstruktion als theoretische Leistung der Kunst selbst und entspricht keineswegs nur oder gar primär der Theoretisierung der Kunstprozesse ‚von außen'. Diese medientheoretische Leistung der Kunst äußert sich in einer experimentell wahrnehmbaren und jederzeit veränderlichen Installierung ihrer eigenen rhetorischen Medio-Sphäre. Diese existiert unabhängig von Epoche, Materialbeschaffenheit, Stil und Konzept. Sie ist eine generelle Qualität, nicht ein Dekorum oder abgegrenztes Resultat von Selektivitäten. ‚Kunst durch Medien' macht strukturell alle Kunst als solche mediosphärisch rhetorisierende Kunst lesbar. An ‚Kunst durch Medien' kann Kunstgeschichte die Notwendigkeit erkennen, ihr eigenes Dispositiv zu historisieren, um dispositionale Vorentscheidungen nicht hinter ihren nicht mehr nachvollziehbaren Historisierungen der Perspektive auf Geschichte verschwinden zu lassen. Sie muß Beschreibung des Dispositivs ihrer selbst werden, eines Dispositivs, das sie, für sich selbst, noch nicht bewußt ist, von dessen Produktivität im verborgenen und als Verborgenes sie aber immer schon lebt.

Medium als Machtverteilung

Der Begriff des Mediums sollte nicht einseitig auf Mediatisierungsleistungen der industriellen Technikgesellschaft oder gar der elektronischen Massenkommunikationsindustrie eingeschränkt werden. Unter ‚Medium' kann unter anthropologischer und ethnomethodologischer Perspektive das Regelmodell der Machtverteilung innerhalb einer Sozietät verstanden werden. Medien leisten dann Inegalitätsakzeptanz und eine dynamisierende Ungleichheit unter den Gesellschaftsmitgliedern.

Kunst als wesentliche Hinsicht auf medial zentrierte Kommunikationsprozesse überhaupt

Formal ist alle Kunst als ein System mit maximal vielen, in ein Perzept, eine Wahrnehmungsform eingefügten, eng verkoppelten poetischen Aussagen mit möglichst vielen nicht-determinierten Signifikanten zu beschreiben. ‚Kunst durch Medien' zeichnet sich demgegenüber und darin durch eine techno-imaginative Erzeugung der nicht-determinierten Signifikanten-Modelle aus, durch eine Zuspitzung und Radikalisierung der poetischen Funktion, die sich nicht mehr als Ausweitung bekannter Signifikanten bewährt, sondern von deren Absenz ausgeht, um in einem artifiziellen Leerfeld, Markierungen abwesender Signifikanten, die prozessierende Vorstellung selber Gestalt werden zu lassen – als Medium, Spur, Bewegung, Handlung. Kunst kann deshalb zum Leitmedium für die Erörterung auch derjenigen medialen Fragen werden, die gemeinhin und vorrangig mit einer normalen Betrachtung und Auswertung von Massenkommunikation, Technologieentwicklung und den Apparaten/Operationssystemen der Wissensverarbeitung und Signalübertragung in Verbindung gebracht werden. Das impliziert jeweils besondere Interessen. ‚Kunst' ist deshalb eine Frage der Perspektive, der Intentionalität und des Verfahrens, mit der diese Perspektive sich in einer Empirie zergliedert. Kunst ist nicht als autarke Sphäre von Darstellung gegen Kommunikation als vermittelndes Erzeugen von Information abzugrenzen.

Offenhalten der Praktiken: Manierismus

Kunst, erfahren als etwas Problematisches, situativ Konstruierendes, als rhetorische Geste und heuristische (suchende, entwerfende) Methode eher denn als ein Kompendium, gipfelt nicht mehr in der Erzeugung von Bildern. Es wäre ein Programm der Verzweiflung, Stoffe zu formen für nur individuelle Setzungen. Von heute aus besehen, ist Kunst vielleicht immer etwas gewesen, das sich über solchen eigenen Gegenstand systematisch getäuscht hat. Die Geschichte der Kunst ist wie diese selbst vielleicht nichts anderes als die Durchsetzung der Wirksamkeit dieser Täuschung, als welche sie sich notwendig an sich selbst entdeckt – in späteren geschichtlichen Phasen und demnach als Manierismus. Jede fortschrittliche Kunst ist manieristische Kunst: kein Stil, son-

dern ein spezifisches Verfahren, nicht nur Formgebung, sondern Formalisierung. Wenn heute gefordert wird, Kunst müsse konsistent definiert werden, dann ist das Potential des theoretischen Verstehens der Kunst schon verspielt. Denn sie ist unterwegs, tarnt sich, verbirgt sich, entzieht sich. Vielleicht ist Kunst eher ein Synonym für das nicht vollkommen Verständliche denn ein Darstellungskörper für das durch sie sichtbar Gemachte. Sichtbarmachen ist ein Syndrom vehementer Gewalttätigkeit. Und mithin auch ein Triumph der Wahrnehmung gegen die Vorstellung, eine Zurücksetzung, Entmächtigung und Beleidigung der Imagination. Sie spielt sich im Zentrum des Denkens über die Welt ab. Sie liefert Beschreibungen von Modellen durch das Konturieren weiterer Modelle.

‚Dazwischen' – Mediale Selbstverständlichkeit, pointiert

Es muß aus vielen Gründen die Substanzvorstellung von Kunst aufgegeben werden zugunsten der Betrachtung jeweils besonderer Verknüpfungen von Inhaltlichkeit und Ausdruck, von Objektverbindungen und Ding-Attributen, von Inhalt und Form, Ausdruck und Substanz. Die Verbindung der Elemente ist an besondere Zeitformen gebunden. Sie wirkt momentan und verknüpft die Elemente von Fall zu Fall. Die Kette dieser Verknüpfungen, die Folge solcher Aspektbestimmungen bildet die ‚Mediosphäre' der Künste. Diese kann, unangestrengt, übersetzt werden als ‚Dazwischen'. Dazwischen als Reich des Symbolischen, als Sphäre der Vermittlung, beispielsweise der Verbindung von Telepräsenz, Inkorporation des Abwesenden und Repräsentation der Ferneinwirkungen. Die Existenz der Künste in der Welt ist gebunden an die Instanz eines Dazwischen, der Medien. Die Existenz der Künste, Technologien des Herausragens, und die Insistenz der Medien, Techniken der Verknüpfung von Elementen, sind unauflöslich ineinander verschränkt. Deshalb eignet der Kunst eine besondere Erkenntnisqualität, die ihrem Medium, dem Dazwischen und seinen Inszenierungen, nicht einer speziellen Ontologie oder einer unveränderlichen Substanz, geschuldet ist. Nur Kunst kann erkennen, *wie* sie erkennt. *Was* sie erkennt, ist allerdings weder Produkt einer künstlerischen Halluzination noch universal gültig kraft Formgebung durch ein Medium.

Kunst: Verbindung mit Lebendigkeit, Bewegung des Überschreitens

In dem Maße, wie die Kunst nicht mehr auf die Erzeugung von Bildern für Räume aus ist, schafft sie auch nicht mehr Werke für das Museum. Das Museum als Ensemble von geordneten Zeiträumen ist eine Stoff gewordene Erzählung und als solche selber urheberloser Mythos, Dasein im Ewigkeitsanspruch, Andauern und Persistenz. Kunst im 20. Jahrhundert zieht die Konsequenzen daraus und feiert – unvermeidlich und unwählbar – den Triumph der eigenen Marginalität. Diese ist die wesentliche Voraussetzung dafür, daß Kunst sich nicht nur mit diversen Stilen und Künsten verbindet, sondern auch mit Lebensformen und Alltag: Mode, Sex, Musik, Visualität, Graphik, Textur, Tanz,

Körperkult, Umwelt, Gesellschaft, Medien. Es geht nicht um Bild, Ausdruck oder Bedeutung, es geht nicht um Repräsentation, sondern um Inkorporation, Lebendigkeit und Prozessualität. Die Handlungen sich erprobender Lebendigkeit sind, was in der Kunst selber die Abtrennbarkeit ihres Tuns von einem Wesen oder Charakter von ‚Kunst' verunmöglicht. In der Kunst selber ist bestimmend die sehnsuchtsvolle Ununterschiedenheit zum Leben und damit die Unbestimmtheit der Kunst.

‚Medium' als fixierte Grenzsicherung für das Denkbare des Wirklichen

Unter ‚Medium' kann demnach ein doppeltes verstanden werden: die Herausbildung eines Interpretationsmodells der sozial relevanten Wirklichkeit und die Etablierung einer mythologisch oder verfahrenstechnisch-rational abgeleiteten Machtverteilung innerhalb der Gesellschaft.

Nicht Kommunikation: Überschreitung von Erfahrungen

Wenn auch die Künste ein wesentliches Medium der allgemeinen Gesellschaft und der in ihr geltenden Zirkulationsprozesse bilden mögen, so dienen sie doch nicht in erster Linie der Kommunikation, sondern deren Überschreitung in und mittels der Modellierung des Imaginären, welches die Erfahrungen von ‚Welt' als konstruierte, möglich gemachte Bildfähigkeit von Zeichen ausbildet. Sie entwirft Gesellschaft als Faltung von Unvereinbarem, von Widersprüchlichem an dezidierten Grenzen, ist Kunst der Resistenz. Die Medalität der Künste kann von deren Aussagefähigkeit, einer Poiesis/Mimesis von Welterfahrungsbezügen, nicht getrennt werden. Die künstlerische Medialisierung hat demnach immer – unabhängig von der Materialbeschaffenheit des Kontaktkanals oder der ‚Sparte' – zu tun mit dem Schaffen besonderer Rahmenbedingungen, der Inszenierung von Erfahrungen und ungewohnten Sichten auf die Sachverhalte einer bereits konstruierten ‚Welt'.

Eine Kraft der Umzeichnung jenseits des Kunstbetriebs

Kunst ist ein Dispositiv jenseits des Kunstbetriebs geworden, ein Ensemble von Methoden. Das bedeutet auch, daß Avantgarde, Musealisierung, Provokation und stetige Selbstnegation keine Generatoren des Kunstprozesses mehr sein können. Kunst als Technik, als Handwerk, als Epistemologie – das sind alles altgewordene Figuren, die zuweilen durchaus noch etwas besagen können. Das überschießende Ideal des Ingenieurs, dieses allmächtigen Weltbaumeisters an der Seite Gottes oder gar an seiner Statt, hat ebenfalls ausgedient. Am ehesten lebt noch – und zwar quer zur polemischen Scheidung in E- und U-Codes – die Strategie der Einzeichnung, die Geste des Übergreifens im Sinne sozialer und poetischer Verspannung des Utopischen. Kunst kann nicht mehr prägende Zentralkraft des Visuellen sein. Sie hat sich in andere Dominanzhierarchien einzugliedern. Im übrigen begehrt sie auch gar nicht mehr auf gegen die Geschichte der Herausbildung solcher anderen Dominanzen.

Medium als Prozeß des Darstellens

Jede intersubjektiv realisierte und extern vergegenständlichte Symbolisierung, deren modellgebende Zeichensysteme von der Encodierung der Signifikanten jederzeit nach kommunikationstheoretischen Regeln unterschieden werden können, darf als ‚Medium' gelten. Das hieß früher Darstellung, beileibe nicht bloß im Sinne von antiker Bühne und Mimesis, sondern, grundsätzlicher, der jederzeit möglichen Unterscheidung der sachlich verbundenen Komponenten von Darstellung, Darstellungsraum, Dargestelltem und Projektions-Raum des Darstellens.

10 Kommentierte Bibliographie

10.1 Vorbemerkungen

Es scheint sich – hinter der Kulisse diverser Forderungen nach einer Ausweitung der Kunstgeschichte auf Bewegtbild-Medien oder gar generelle bildgebende Verfahren – die Einsicht aufzudrängen, daß das Desiderat einer medientheoretisch ausgewiesenen, medienpoetisch explizierten und medienrhetorisch geschulten Kunstgeschichte und -theorie eine paradoxe Forderung, erst recht ein paradoxaler Wunsch ist. Man hätte dann nämlich abgeschlossen vorliegen, was doch nach allen Erfahrungen seine Kraft nur in einer stetigen Transformation bisheriger Einsichten in neue Perspektiven gewinnt. Auch wenn diese von rhetorischen Setzungen, Neologismen zumal, abhängen, so gewinnt damit doch nicht so sehr eine universale, abstrakte Methode der Theoriebildung als vielmehr der Gegenstand von Kunstgeschichte und -theorie ein klareres Profil (an dem bekanntlich die Wissenschaften wie die Künste ihren je autonomen Anteil haben). Gewinnt an Plastizität, Empirie, stofflichem Reichtum, innerer Differenzierung. Just solches rechtfertigt, was sonst abstraktes Postulat bliebe – sei es für neue Anschlüsse und Ausweitungen, sei es für Selbstbescheidungen und propagierte Besinnungen auf das angestammt Wesentliche einer ‚wahren', unverfälschten Kunstgeschichte. Da Kunst von den Setzungen der ‚Kunst' abhängt und die Phänomene im stetigen Wandel bleiben, braucht Kunstgeschichte sich nicht durch mediale Ausweitungen oder Plädoyers irritieren zu lassen.

Ein Werk, das die Medien der Künste als Medientheorie der bisherigen Kunstgeschichte letztgültig ins rechte Licht brächte, wäre widersprüchlich und sinnlos dazu. Es läge dann nämlich, da die Transformationen fehlen, gar kein Reiz mehr in der Innovationsbehauptung des Medialen begründet. Es gibt deshalb, solange das Themenfeld eine stetige Herausforderung dieser Art bleibt, nur einen erfolgversprechenden Weg, darüber nachzudenken, was das Mediale der Künste sein und bedeuten kann. Da die Poetiken, die differentiellen Praktiken und sich bewegenden künstlerischen Werke/Operationen/Handlungen das Wesentliche sind, muß sich der Medienbegriff der Künste von demjenigen anderer Sparten prinzipiell unterscheiden (umgekehrt ist es ja das Elend aller unbedingten Medientheorien, daß sie nur innere Zustände von Apparaten als universale Selbstsetzung eines nicht mehr Wahrnehmbaren und der Deutung Bedürftigen ausgeben).

Es reicht nicht, den Spuren der Aufschreibesysteme nachzugehen oder eine entfaltete Technologie zum universalen Maßstab zu machen, weil das Technologische bezüglich der Künste ja immer ein Ferment der poetischen Zersetzungen und Transformationen ist. Im Feld der Künste gibt es für Werke, Prozesse und Theoreme nur die Einsicht in den stetigen Prozeß einer Dynamisierung auf alle Seiten hin. Auch überzeugen aus demselben Grund weder Konzentrierungen auf den sozialen oder den physikalischen Kanalbegriff noch dezidierte Auflösungen in das hermeneutische Umfeld der sich überlagernden Verstehensprozesse. Im eigentlichen Sinne kann es in den bildenden Künsten

nur darum gehen, die Verbindung aller Komponenten des Werks mit all denen einer lebendigen Aufnahme seitens von Betrachtern zu bedenken. Es ist diese lebendige Rhetorik der Inszenierungen und der Vernetzungen, die Herausbildung medial wirksamer Schnittstellen für besondere, poetische Erfahrungen, die im Zentrum des Medienbegriffs steht. Leichthin könnte man diesem wiederum neue, paradigmatisch sich behauptende Kategorien beiordnen – das Theatrale zum Beispiel oder das Performative. Aber das sind sekundäre Strategien, die nominelle Transformationen behaupten (neue kulturwissenschaftliche Leitbilder oder gar Paradigmen), um wissenschaftsstrategische Positionen zu beziehen oder zu behaupten. Am lebendigen Prozeß der Transformationen ändert das nichts.

Diese Auffassung erzeugt offenkundige Konsequenzen dafür, welche Bezüge bisheriger wissenschaftlicher Werke auf das nachstehend Verzeichnete vorgeschlagen werden.

Ursprünglich plante ich, für dieses Literaturverzeichnis eine eigentliche *bibliographie raisonnée* zu erstellen. Mittlerweile scheint es mir aber unvermeidlich, das zu Kommentierende in Themenfeldern und in handhabbarem Umfang zu bündeln. Eine eigentliche Lexikalik mit kurzen Kommentaren wäre zu wenig orientierend, denn es soll ja das Ziel verfolgt werden, das aus meiner Sicht Nützliche zusammenzustellen und für den Aspekt des Nützlichen eben die entscheidenden Kriterien zu benennen. Ich wähle also einen mittleren Weg zwischen der Kommentierung von ganzen Feldern und einer monumental oder gar magisch wirkenden Listung summierter Titel. Intendiert und nicht nur in Kauf genommen sind dabei Montagen, Reibungen, Konstellationen, die sich im Aufbruch aus der alphabetischen Ordnung ergeben, welche sich zwar gewiß für das archivalische Auffinden, nicht aber für die energetische Beförderung aus orientierender, inspirativer, niemals eindeutig determinierter Nachbarschaft eignen. Unvermeidlich wird dabei ein geläufiger Teil der Kunstgeschichte in ein anderes Licht gerückt und nochmals explizit benannt. Es wäre naiv zu meinen, eine Medientheorie der Künste begänne mit der Sicherung (oder Simulierung) neuer, eigener Quellen, Bereiche oder Territorien. Vielmehr ist auch für die Bibliographie leitend, was für meine Arbeit insgesamt bedeutsam ist: der Aspekt der Transformation. Was neu ist, entsteht durch Verschiebung und Verdichtung, ist nicht markiert durch ein stoffliches ‚erstmals' eines vordem noch gar nicht Gesehenen, vollzieht sich also nicht als ‚creatio ex nihilo'.

Selbstverständlich sind Auswahl und Kommentierung subjektiv: Sie geben meine Prioritäten und Hinsichten wieder. Eben darum ist es ja zu tun. Und deshalb gehören sie zur vorliegenden Arbeit und indizieren deren Verfahren besser und klarer als die sachliche Gliederung einer alphanumerisch objektivierten, formalisierende Lexikalik, die ins virtuell Unbegrenzte ausgreift und dabei einen Reichtum und eine Vollständigkeit suggeriert oder gar benennt, die so gar nicht existieren können. Das Unterfangen eines nach Themengruppen zusammengestellten, kommentierten Literaturverzeichnisses, das die Überzeugungen des Verfassers in bezug auf exemplarische Wertigkeit und Lernwirkungen wiedergibt, ist selbstverständlich keine Verdoppelung der in den Fußnoten genannten bibliographischen Verweise, auch wenn erneute und wiederholte Nennungen im Einzelfall nicht vermieden worden sind, Anstrengungen dazu allerdings auch keine Begründung zu finden vermochten. Und selbstverständlich geht es nicht um ein ‚Writer's Digest'. Daß etwas nur aus der Sicht eines Autors von Bedeutung sein soll, also idiosynkratisch zu werten ist, muß vernachlässigt werden und zurücktreten hinter die Anerkennung der Bedeutung des Ausgewählten und Zusammengefügten. Zumindest das meint der hier präsentierte Vorschlag.

Man mag das Nachfolgende als Vorschlag aufnehmen, einen Blick in eine mögliche Werkzeugkiste für nützlich zu erachten. Ich stelle mir brauchbar erscheinende Werk-

zeuge vor, die am Zustandekommen der Einsichten, Thesen und Theorien des Buches mitgewirkt haben. Wenn – frei nach Nietzsche – die Werkzeuge immer am Gedanken mitschreiben und eben dies der autonom mediale Gesichtspunkt der Werkzeuge ist bzw. das, was von Werkzeugen sie zu Medien transformiert, dann gehört der Blick auf die Werkzeuge zu der von ihnen erwirkten Sache untrennbar dazu. Das erweist aus meiner Sicht den Charakter des Medialen – und den möglichen Ertrag, sich einer medialen Rhetorik als einer aspektualen Verschiebung bisheriger Kunsterörterungen zu widmen – wesentlich besser als jede Behauptung, Medien seien subjektlos gewordene, ehern dominierende Apparate, Spurenregistrierungen, Steuerungslogistiken einer Lebenswelt, deren Zurichtung maschinistisch so determiniert sei, daß sie der Kunst nicht mehr bedürfe. Kunst bleibt immer ambivalent – auch wenn sie zuweilen fundamentalistische Affekte schürt, die zivilisatorisch gerade im Namen der Apparate gezähmt werden sollen, so bedarf jede Weltbildkonstruktion zuweilen (explizit immer für ihre Selbstwahrnehmung) einer Irritation, die durch eine ‚überflüssige', nur durch sich motivierte, also dezisionistisch verfahrende, poetische Deregulierung zustande kommt. Die Eröffnung eines poetischen Reichtums, der schieren Betrachtung anheimgegeben, spricht immerhin nach wie vor deutlich gegen jede ontologische Theorie der Medien, zumal solche, die reichlich nebulös auf den Fortgang von ‚Kommunikation' verweisen – davon kann man sich nun im Feld der Kunst rein gar nichts erwarten. Kunst schützt vor solchen Erwartungen – das ist ihre Grunderfahrung, die deshalb medial transformationell wirkt, befreiend, antreibend, weil dieser Grundimpuls selber gerade nicht medial ist, sondern eigentlicher Stoff der Künste.

10.2 Korpus, Gliederung

10.2.1 Mediale Beispielgebungen

Die aktuell kurrente und allseits wegen ihrer so einsichtigen und überfälligen Subjektfeindlichkeit und Sinnabsenz beliebte Systemtheorie hat in meiner Wahrnehmung weder eine überzeugende Medientheorie noch eine auch nur befriedigende Kunsttheorie entwickelt; gerade die Kunsttheorie zählt zu den auffälligen schwächeren Leistungen von Niklas Luhmann; vgl. ***Niklas Luhmann***, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995; ***Niklas Luhmann***, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: ***Hans Ulrich Gumbrecht/Karl L. Pfeiffer*** *(Hrsg.), Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes*, Frankfurt a. M. 1986, S. 620 ff.; ***Niklas Luhmann***, *Weltkunst*, in: ***Niklas Luhmann*** *u. a., Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1991, S. 7–45; ***Niklas Luhmann***, *Wahrnehmung und Kommunikation*, in: *Stillstand/switches 1, hrsg. von* ***Harm Lux*** *und* ***Philip Ursprung***, (Shedhalle) Zürich 1991, S. 65–74; ***Niklas Luhmann***, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern 1994; im selben Feld mit einem genaueren Blick auf onto-epistemologische Fragen der Kunst vgl. ***Peter Fuchs***, *Moderne Kommunikation. Eine Theorie des operativen Displacements*, Frankfurt a. M. 1993; für eine mehr als nur massive, ja geradezu emphatische Kompensierung dieser Leerstelle verweise ich auf ***Pierre Francastel***, *Peinture et Société*, Paris 1951; ***Pierre Francastel***, *La Réalité Figurative*, Paris 1965; ***Pierre Francastel***, *La Figure et le Lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento*, Paris 1967; ***Pierre Francastel***, *Études de Sociologie de l'Art. Création Picturale et Société*, Paris 1970; ***Pierre Francastel***, *Die Zerstörung des plastischen Bildraums*, in: ***Peter Bürger*** *(Hrsg.), Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1978; zur Anwendung der Systemtheorie in der Kunstgeschichte vgl. ***Hans Dieter Huber***, *System und Wirkung. Rauschenberg – Twombly – Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössi-*

scher Kunst – Ein systemtheoretischer Ansatz, München 1989; zur Kunsttheorie und Metareflexion der Kunsttheorie durch einen Künstler: *lettre d'images par aldo walker*, (Ausstellungskatalog Helmhaus) Zürich 1989; ***André Vladimir Heiz**, Medium – eine Welt dazwischen*, Schriftenreihe des Museums für Gestaltung Zürich, Nr. 23, Zürich 1998; ***André Vladimir Heiz/Michael Pfister** (Hrsg.), Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Edition Museum für Gestaltung Zürich, 1998; vgl. zum psycho-philosophischen Hintergrund: ***Luc Ciompi**, Aussenwelt, Innenwelt. Die Entstehung von Zeit, Raum und psychischen Strukturen*, Göttingen 1988; Maßstäbe setzend in ihrer orientierenden Bedeutung ist bis jetzt die paläoanthropologisch beginnende, weit in systematische Belange von Medientheorie – mit dem Schwerpunkt auf der Exterritorialisierung, später Mechanisiering von Gedächtnis und Archiv sowie auf der Genealogie von Urbanität – ausgreifende Studie von ***André Leroi-Gourhan**, Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M. 1980; wesentlich und programmatisch interessant sind hierzu natürlich auch Kommentare von Künstlern, die mit technischen Medien und zum Teil weit in die Geschichte zurückgreifenden Themen arbeiten; Videographie ist dafür ein schwellentheoretisch interessantes Medium: eben noch jung, nun schon bedroht durch digitale Medien-Verbund-Initiativen und weitaus entwickeltere Aufzeichnungstechnologien; dazu äußert sich Bill Viola in einer Weise, die verdeutlicht, daß ein rhetorisches Selbstverständnis der Kunst leitend ist, das den Künstler in diesem Falle weit in die Renaissance zurückführt, ein struktural-diachrones Verstehen der Kunst diesseits der Mediendifferenzierungen nahelegend; vgl. ***Virginia Rutledge**, Art at the end of the optical age (video artist Bill Viola – Interview)*, in: *Art in America, March 1998*; zum aktuellen Kontext von Violas Argumenten vgl. ***Vittorio Fagone** (Hrsg.), L'Art Video 1980–1999. Vingt ans du VideoArt Festival Locarno. Recherches, Théories, Perspectives*, Milano 1999; außerdem: ***Sabine Breitwieser** (Hrsg.), Re-Play. Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich*, Wien/Köln 2000; ***Dan Graham**, Rock my Religion. Writings and projects 1965–1990*, Cambridge MA 1993; zu Dan Graham vgl. ***Marianne Brouwer** (Hrsg.), Dan Graham. Works 1965–2000*, Paris 2000; ***Bruce Nauman**, Interviews 1967–1988*, hrsg. von Christine Hoffmann, Dresden 1996; für eine rhetorische Situierung der Bilder im gesellschaftlichen Kontext, die Darstellungsleistung der Künste im Medium ihrer weiterreichenden persuasiven Aufgaben untersuchend, damit die kunstgeschichtliche Methodendiskussion vom Material her ausweitend vgl. ***Konrad Hoffmann**, Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire*, in: ***Josef Nolte** u. a. (Hrsg.), Spätmittelalter und frühe Neuzeit*, Stuttgart 1977, S. 189 ff.; ***Konrad Hoffmann**, Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf*, in: ***Gerhard Bott** (Hrsg.), Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, Katalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, S. 219 ff.; ***Marshall McLuhan**, Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen*, Dresden 1996; zum Hintergrund von McLuhan: ***Harold A. Innis**, Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte*, hrsg. von Karlheinz Barck, Wien/New York, 1997; reizvoll, dies, einen ungewöhnlichen Kontext herausbildend, zu vergleichen mit: ***Michael Baxandall**, Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1977; von sowohl exemplarisch-fokussierender wie heuristisch-interpretativer, thetisch-generalisierender Bedeutung: ***Bazon Brock**, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986*, Köln 1986; als Hinführung zu und Auseinandersetzung mit Bazon Brock vgl. ***Nicole Stratmann**, Der Selbstfesselungskünstler – Bazon Brock. Einführung in eine Ästhetik des Unterlassens*, Weimar 1995, sowie ***Martin Heller/Hans Ulrich Reck** (Hrsg.), BB. Ästhetik nach der Aktualität des Ästhetischen. Ein Symposium zur Perspektive der Kulturentwicklung*, Zürich 1998;

10.2.2 Imagination, Kunst und allgemeines Bewußtsein, Mentalitäten

Jan Mukarovsky, *Kapitel aus der ‚Ästhetik'*, Frankfurt a. M. 1970; ***Jan Mukarovsky,*** *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt a. M. 1967; ***Jan Mukarovsky,*** *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974; ***Jan Mukarovsky,*** *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt a. M. 1989; insgesamt und vorrangig muß man hierzu die Werke des sogenannten ‚Prager Strukturalismus' zu Rate ziehen; außerdem Werke von Karl Bühler und Roman Jakobson, z. B.: ***Karl Bühler,*** *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 2., unveränd. Aufl. Stuttgart 1965; ***Karl Bühler,*** *Die Axiomatik der Sprachwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1969; ***Karl Bühler,*** *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, 2., unveränd. Aufl., Stuttgart 1968; ***Roman Jakobson,*** *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, München 1974; ***Roman Jakobson,*** *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M. 1979; ***Roman Jakobson,*** *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, Frankfurt a. M. 1988; zu Roman Jakobson vgl. ***Elmar Holenstein,*** *Linguistik – Semiotik – Hermeneutik. Plädoyers für eine strukturale Phänomenologie*, Frankfurt a. M. 1976; ***Elmar Holenstein,*** *Roman Jokobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt a. M. 1975; vgl. dazu außerdem: ***Martin Krampen/Klaus Oehler/Roland Posner/Thure von Uexküll,*** *Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik*, Berlin 1981; ***Gilles Deleuze,*** *Logik des Sinns*, Frankfurt a. M. 1993; ***Pierre Bourdieu,*** *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M. 1970; ***Gérard Genette,*** *L'Œuvre de l'art, tome 1: Immanence et transcendance*, Paris 1994; ***Gérard Genette,*** *L'Œuvre de l'art, tome 2: La relation ésthetique*, Paris 1997; ***Jean Starobinski,*** *Grundlinien für eine Geschichte des Begriffs der Einbildungskraft*, in: ***Jean Starobinski,*** *Psychoanalyse und Literatur*, Frankfurt a. M. 1973, S. 3–23; ***Karlheinz Barck,*** *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne*, Stuttgart 1993; ***Ernst Benz,*** *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart 1969; ***Ludwig Binswanger,*** *Traum und Existenz*. Einleitung von Michel Foucault, Bern/Berlin 1992; ***Anton Ehrenzweig,*** *Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst – Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst*, München 1974;

10.2.3 Kunstgeschichtliche Bildtheorien und das allgemeine Problem des Bildes

Als Ausgangspunkt – und weit darüber hinaus – immer noch grundlegend: ***Edmund Husserl,*** *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen* – Texte aus dem Nachlass (1898–1925), hrsg. von Eduard Marbach, (Vorlesung aus dem Wintersemester 1904/05), in: ***Edmund Husserl,*** *Husserliana – Gesammelte Schriften*, Bd. 23, The Hague 1980; Jean Piaget und seine Mitarbeiter haben eine Bildtheorie auf der empirisch überprüfbaren Basis der genetischen Erkenntnistheorie entwickelt; ihnen gilt das Bild als eine figurale Evokation von Objekten, Relationen und Klassen, wobei die ihnen zugrunde liegenden kognitiven Schematisierungen auf eine Übersetzung in sinnliche Konkretion drängen, vgl. ***Jean Piaget/Bärbel Inhelder,*** *Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind*, Frankfurt a. M. 1978; ***Jean Piaget,*** *Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehungen zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen*, Frankfurt a. M. 1974; ***Jean Piaget,*** *Erkenntnistheorie der Wissenschaft vom Menschen*, Frankfurt/Berlin/Wien, 1972; ***Jean Piaget,*** *Nachahmung, Spiel und Traum. Die Entwicklung der Symbolfunktion beim Kinde*, Stuttgart 1969; ***Jean Piaget,*** *Psychologie der Intelligenz*, Stuttgart 1992; ***Jean Piaget,*** *Der Strukturalismus*, Olten und Freiburg i. Br. 1973; ***Jean Piaget,*** *Die Äquilibration der kognitiven Strukturen*, Stuttgart 1976; aus epistemologischer und gestaltpsychologischer Sicht zentrale Konzentrate zum ‚Bild' bei: ***Friedrich Wolfram Heubach,*** *Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen*, in: Jahreshefte der Akademie Düsseldorf,

Bd. 4, 1995, S. 223–260; ***Friedrich Wolfram Heubach,*** *Wieso es keine Bilder gibt und warum sie doch gesehen werden: Zum Behelf der Bilder,* in: Lab. Jahrbuch 1996/7 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 1997, S. 138–147; ***Robert L. Solso,*** *Cognition and the Visual Arts,* Cambridge 1994; ***N. H. Freeman/M. V. Cox*** *(Hrsg.), Visual Order. The nature and development of pictorial representation,* Cambridge 1985; als Klassiker: ***Max Wertheimer,*** *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung* (1912), Nachdruck in: ***Max Wertheimer,*** *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie,* Darmstadt 1963; ***Rudolf Arnheim,*** *Kunst und Sehen – Eine Psychologie des schöpferischen Auges.* Neufassung, Berlin/New York 1978; ***Heinrich Schipperges,*** *Welt des Auges. Zur Theorie des Sehens und Kunst des Schauens,* Freiburg i. Br. u. a. 1978; vgl. zur Gestaltpsychologie, in ihrer historischen wie systematischen Situierung: ***Jean Piaget,*** *Ce qui subsiste de la théorie de la Gestalt dans la psychologie contemporaine de l'intelligence et de la perception,* in: Beiheft zur Schweizerischen Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendungen, Bern 1954; vgl. als Vorläufer ebenfalls: ***Karl Bühler,*** *Die geistige Entwicklung des Kindes,* Jena 1918; diese Tradition weiterführend, die empirische Basis verbessernd: ***James J. Gibson,*** *Die Wahrnehmung der visuellen Welt,* Weinheim und Basel, 1973; ***James J. Gibson,*** *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz der visuellen Wahrnehmung,* München 1982; ***Hardi Fischer,*** *Entwicklung der visuellen Wahrnehmung,* Weinheim 1995; zentral, zudem breit in die gesamte Forschungsliteratur, ihren Stand und ihre Perspektiven einführend: ***Oswald Wiener,*** *Vorstellungen,* in: ***Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck*** *(Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion,* Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Begleitpublikation als Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Stuttgart-Ostfildern 2000, S. 241–393; ***Oswald Wiener,*** *Über das „Sehen" im Traum. Zu den Traum-Zeichnungen von Ingrid Wiener,* in: Ingrid Wiener, Träume/Sogni, Kat., Napoli: edizioni morra, 2001; ***Oswald Wiener,*** *Erkenntnistheoretische Schriften,* Wien/New York, 1997; ***Oswald Wiener,*** *„Klischee" als Bedingung intellektueller und ästhetischer Kreativität,* in: ***Oswald Wiener,*** *Literarische Aufsätze,* Wien 1998, S. 113–138; zentrales epistemologisches und neurologisches Referenzmaterial ist außerdem: ***Paul M. Churchland,*** *Matter and Consciousness. A Contemporary Introduction to the Philosophy of Mind,* Cambridge MA, 1994; ***Jerry A. Fodor,*** *The Modularity of Mind,* Cambridge MA, 1996; ***Gilbert Ryle,*** *Der Begriff des Geistes,* Stuttgart 1992; ***David R. Rumelhart/James McClelland/PDP Research Group,*** *Parallel Distributed Processing. Explorations in the Microstructure of Cognition,* Cambridge MA, 2 Bde., 1986; ***Ned Block*** *(Hrsg.), Imagery,* Cambridge MA, 1981; ***Ronald A. Finke,*** *Principles of Mental Imagery,* Cambridge MA, 1989; ***Michael Tye,*** *The Imagery Debate,* Cambridge MA, 1991; allgemein einführend und zusammenstellend: ***Andreas K. Engel/Wolf Singer,*** *Neuronale Grundlagen der Gestaltwahrnehmung,* in: Spectrum der Wissenschaft. Dossier 4 ‚Kopf oder Computer', Heidelberg u. a., 1997; ähnlich einprägsam: ***William H. Calvin/George A. Ojemann,*** *Einsicht ins Gehirn. Wie Denken und Sprache entstehen,* München 2000; zu einem vielgliedrigen, ausweitenden Ansatz: ***Viktor von Weizsäcker,*** *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen,* Stuttgart 1968; für die avancierte kognitionstheoretische Diskussion, breit erörtert bei Oswald Wiener *(**Oswald Wiener,*** *Vorstellungen,* in: ***Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck*** *(Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion,* Stuttgart-Ostfildern 2000, S. 241–393), vgl. ***Stephen Michael Kosslyn,*** *Image and Mind,* Cambridge MA 1980; ***Stephen Michael Kosslyn,*** *Image and Brain,* Cambridge MA 1994; ***S. M. Kosslyn/W. L. Thompson/I. J. Kim/N. M. Alpert,*** *Topographical representations of mental images in primary visual cortex,* in: Nature 378, 1995, S. 496 ff.; ***W. S. McCulloch,*** *Embodiments of Mind,* Cambridge MA 1970; ***Hermann Haken,*** *Synergetik,* Berlin 1990 (erweiterte Taschenbuchausgabe unter dem Titel *Erfolgsgeheimnisse der Natur. Synergetik: Die Lehre vom Zusammenwirken der Natur,* Reinbek bei Hamburg 1985); ***Eric R. Kandel/J. H. Schwartz/T. M. Jessell,*** *Principles of Neural Science,* 3. Aufl., Norwak 1997; ***Aleksandr Romanovich Luria,*** *Das Gehirn in*

Aktion. Einführung in die Neuropsychologie, Reinbek bei Hamburg 1992; im konkreten Zusammenhang motorischer Innervierung mentaler Bildkonzepte führt das Wesentliche aus: ***Ulrike Bergermann***, *Ein Bild von einer Spache. Konzepte von Bild und Schrift und das Hamburger Notationssystem für Gebärdensprachen*, Diss. Hamburg (Universität Hamburg, Fachbereich Sprachwissenschaft) 1999; es erweisen sich kulturgeschichtliche Situierungen oft als primär mediale Reflexe von Bebilderung, nicht als Einsicht in die Mechanismen der Bilderzeugung, vgl. z. B. ***Barbara Maria Stafford***, *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Dresden 1998; dies zu vergleichen mit: ***Johann Joachim Eschenburg***, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin und Stettin 1783, Reprint Hildesheim 1976; vgl. dagegen: ***Zeev Gourarier*** *(Hrsg.), Visions du futur. Une histoire des peurs et des espoirs de l'humanité*, Ausst. Kat. Grand Palais, Paris 2000; vor diesem Hintergrund fallen Abgrenzungsnotwendigkeiten gegen bestimmte Auffassungen einer ‚neuronalen Kunstgeschichte' und einer universalen Bildwissenschaft, einer ‚imaging science' evidenterweise ins Auge; vgl. ***Robert N. Beck***, *The Future of Imaging Science*, in: ***Thomas A. Sebeok/Jean Umiker-Sebeok*** *(Hrsg.), Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992–1993*, Berlin 1995; weiter: ***David Marr***, *Vision. A Computational Investigation into Human Representation and Processing of Visual Information*, San Francisco, 1982; außerdem: ***Karl Clausberg***, *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*, Wien/New York 1999; desgleichen: ***Olaf Breidbach***, *Das Anschauliche oder Über die Anschauung von Welt. Ein Beitrag zur Neuronalen Ästhetik*, Wien/New York 2000; zahlreiche Schriften von Georges Didi-Huberman beeindrucken, ohne jedoch im Hinblick auf ihren äußerst hohen Anspruch einer universalen Bildtheorie wirklich überzeugen zu können: ***Georges Didi-Huberman***, *La Peinture incarnée suivie de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris 1985; als Studie zum selben Thema von viel weiterem Zuschnitt vgl. ***Hans Belting***, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998; weiter: ***Georges Didi-Huberman***, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990; ***Georges Didi-Huberman***, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992; ***Georges Didi-Huberman***, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris 1998; ***Georges Didi-Huberman***, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images*, Paris 2000; ähnlich problematisch für den Anspruch an eine allgemeine Bildtheorie: ***Lambert Wiesing***, *Phänomene im Bild*, München 2000; wesentlich stärker, da auf spezifische Fragestellungen konzentriert: ***Georges Didi-Huberman***, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris 1990; ***Georges Didi-Huberman***, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002; orientierend im wesentlichen: ***Gernot Böhme***, *Theorie des Bildes*, München 1999; ***Helmut Pape***, *Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie*, Frankfurt a. M. 1997; ***Joëlle Proust*** *(Hrsg.), Perception et Intermodalité. Approches actuelles de la question de Molyneux*, Paris 1997; ***Norman Bryson***, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München 2001; dem vergleichbar schon: ***Julius von Schlosser***, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, hrsg. von Thomas Medicus, Berlin 1993; in assoziativer Weise, Bild als Medium von verschiedenen Aspekten umspielend: ***Volker Bohn*** *(Hrsg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a. M. 1990; als Beitrag zu einer sich ausweitenden Kunstgeschichte auf neuen Wegen: ***Hans Belting***, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; vgl. zum selben Themenkreis: ***Sarah Kofmann***, *Die Kindheit der Kunst*, München 1993; ***Ernst Kris***, *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1977; weiterhin wichtig: ***Jacques Lacan***, *Was ist ein Bild/Tableau*, in: ***Gottfried Boehm*** *(Hrsg.), Was ist ein Bild?*, München 1994; ***Hans Belting/Dietmar Kamper*** *(Hrsg.), Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000; ***Régis Debray***, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992; ***Bazon Brock***, *Bildersturm und stramme Haltung*. Texte 1968 bis 1996, ausgewählt von Rolf Sachsse, Dresden 2002; digitales Prozes-

sieren von Bildern als informatisches Verfahren, das sich zugleich als exzellente Versammlung/Beschreibung von bildtheoretischen Kernproblemen lesen läßt: ***Andrew S. Glassner**, Principles of digital image synthesis* , 2 Bde., San Francisco 1995; als Übersicht und praktische Anleitung: ***Bernd Jähne**, Digitale Bildverarbeitung*, 4. Aufl. Wien/New York 1997; für aktuale Analysen der Übergänge, Intermedialitäten, Interfaces zwischen Sparten, Gattungen, Aspekten, Techniken und Künsten vgl. die Buchreihe *‚Trans Art'* (Akademie der Künste Wien/Verlag Turia und Kant Wien), die von Elisabeth von Samsonow und Éric Alliez herausgegeben wird; darin besonders: ***Elisabeth von Samsonow und Éric Alliez** (Hrsg.), Hyperplastik. Kunst und Konzepte der Wahrnehmung in Zeiten der mental imagery*, Wien 2000; sowie: ***Elisabeth von Samsonow und Éric Alliez** (Hrsg.), Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder*, Wien 2000; ***Elisabeth von Samsonow und Éric Alliez** (Hrsg.), Chroma Drama. Widerstand der Farbe*, Wien 2001; dem zur Seite zu stellen: ***Vilém Flusser**, Eine neue Einbildungskraft*, in: ***Volker Bohn** (Hrsg.), Bildlichkeit, Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a. M. 1990, S. 115–126; ***D. N. Rodowick**, Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, Durham NC 2001; ***Klaus Bartels**, Kybernetik als Metapher. Der Beitrag des französischen Strukturalismus zu einer Philosophie der Information und der Massenmedien*, in: ***Helmut Brackert/Fritz Werfelmeyer** (Hrsg.), Kultur, Bestimmungen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1990, S. 441–474; knapp, aber bedeutsam: ***Abraham A. Moles**, Die thematische Visualisierung der Welt. Triumph des angewandten Strukturalismus*, in: Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft, N° 14 *Das Sichtbare, hrsg. von* ***Frank Böckelmann** u. a.*, München 1990, S. 100 ff.; ungewollt dokumentiert die anhaltenden kunstgeschichtlichen Schwierigkeiten mit einer Bildtheorie, die allgemeinen Kriterien sowie kunstwissenschaftlichen Interpretationen und künstlerischen Erfahrungen im Ausgang des 20. Jahrhunderts gleicherweise zu genügen vermöchte, das *Heft 1/2002 der Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften ‚kritische berichte'*, Marburg 2002, besonders der Beitrag von ***Thomas Lackner**, Logistik statt Inhalt: Zu aktuellen Konzepten der Wissensorganisation in der digitalen Kunstgeschichte*, ebd. S. 57–78; assoziativ: *Reiz–Auge–Phantasie*, Konkursbuch. Zeitschrift für Vernunftkritik N° 13, Tübingen 1984;

10.2.4 Medien

Kunstgeschichtlich wäre – methodisch und in neuen Stoffzusammenhängen – mit Gewinn und explizit weiter ein Weg zu gehen, den verschiedene Analysen der Bildpolemiken und visuellen Propaganda zur Reformationszeit implizit eröffnen; vgl. dazu ***Werner Hofmann** (Hrsg.), Luther und die Folgen für die Kunst*, München 1983; außerdem: ***Konrad Hoffmann**, Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf*, in: ***Gerhard Bott** (Hrsg.), Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, Katalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, S. 219 ff.; ***Klaus Herding/Rolf Reichhardt**, Die Bildpublizistik der französischen Revolution*, Frankfurt a. M. 1989; außerdem: ***Hans Ulrich Gumbrecht**, Funktionen parlamentarischer Rhetorik in der französischen Revolution. Vorstudien zur Entwicklung einer historischen Textpragmatik*, München 1978; ***Hans Ulrich Gumbrecht** (Hrsg.), Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980; für Designtheorie mit Bezug zum kunstgeschichtlichen Gattungsbegriff und einer Kunstgeschichte der Aufgaben, also durchaus im Sinne der vorgenannten rhetorisch-medialen Beispielgebungen vgl. ***Horst W. Janson**, Form follows function or does it? Modernist design theory and the history of art*, Maarssen [NE], 1982; zum Inhalt der Entwicklung audiovisueller Massenmedien im Lichte der Apparatustheorie und der Kritik des eng und fest gekoppelten Medienverbundes vgl. ***Siegfried Zielinski**, Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg 1989; zur Apparatustheorie weiter: ***Jean-Louis Baudry**, L'effet cinéma*, Paris 1978; ***Jean-Louis Baudry**, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Appa-*

ratus, in: ***Teresa Hak Kyung Cha*** *(Hrsg.), Apparatus. Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, New York 1980, S. 25–37 (deutsche Übersetzung in EIKON, Heft Nr. 5, Wien 1993); ***Jean-Louis Comolli,*** *Machines of the Visible*, in: ***Teresa de Lauretis/ Stephen Heath*** *(Hrsg.), The Cinematic Apparatus*, London/New York 1980, S. 121–142; ***Stephen Heath,*** *Questions of Cinema*, London 1981; ***Philip Rosen*** *(Hrsg.), Narrative, Apparatus, Ideology*, New York 1975; vgl. auch: ***Klaus Bartels,*** *Vom Erhabenen zur Simulation. Eine Technikgeschichte der Seele: Optische Medien bis 1900 (Guckkasten, Camera Obscura, Panorama, Fotografie) und der menschliche Innenraum*, auf: *Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur. Ein elektronisches Handbuch, hrsg. von* ***Kai-Uwe Hemken*** im Auftrag des Kunstgeschichtlichen Instituts der Ruhr-Universität Bochum (CD-Rom), Weimar 1995; bedeutsam, präzise, klug beschreibend und spekulierend die Medientrilogie von Jochen Hörisch, die sich jenseits eines technisch präfigurierten oder apparativ fixierten Medienbegriffs bewegt, nämlich entlang der stetigen Umbildungen abendländischer Leitmotive und in zahlreichen Säkularisationen ihre Prägekraft erhaltender Dispositive, weitverzweigte Interface-Bildungen rekonstruierend mit der Tendenz einer Verschiebung vom Sinn auf die Sinne: ***Jochen Hörisch,*** *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt a. M., 1992; ***Jochen Hörisch,*** *Kopf oder Zahl – Die Poesie des Geldes*, Frankfurt a. M., 1996; ***Jochen Hörisch,*** *Das Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt a. M. 1999; ***Jochen Hörisch,*** *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt a. M. 2001; außerdem: ***Raymond Williams,*** *Television. Technology and Cultural Form*, New York 1975; ***Jochen Hörisch/ Georg Christoph Tholen*** *(Hrsg.), Eingebildete Texte. Affairen zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, München 1985; als exemplarischen Zugang: ***Wolfgang Pircher,*** *Imaginäre Maschinen*, in: ***Wolfgang Müller-Funk/ Hans Ulrich Reck*** *(Hrsg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien/New York 1996; ***Wolfgang Pircher,*** *Beseelte Maschinen. Über ein mögliches Wechselspiel von Technik und Seele*, in: ***Gerd Jüttemann*** *u. a. (Hrsg.), Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, Weinheim 1991; ***Hans-Dieter Bahr,*** *Über den Umgang mit Maschinen*, Tübingen 1983; weiterhin: ***Philipp Sarasin,*** *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1915*, Frankfurt a. M. 2000; ***Hans Ulrich Reck/ Harald Szeemann*** *(Hrsg.), Junggesellenmaschinen.* Erweiterte Neuausgabe, Wien/New York 1999; ***Brigitte Felderer*** *(Hrsg.), Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*, Wien/New York 1996; außerdem: *Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hrsg.), Der Sinn der Sinne*, Göttingen 1998; ***Martin Heller/ Michael Scholl/ Georg Christoph Tholen*** *(Hrsg.), Zeitreise. Bilder – Maschinen – Strategien – Rätsel*, Frankfurt/Basel 1993; ***Kay Kirchmann,*** *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*, Opladen 1998; ***Hans Ulrich Reck,*** *Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel*, Basel/Frankfurt a. M. 1988; ***Mike Sandbothe/ Walter Ch. Zimmerli*** *(Hrsg.), Medien – Zeit – Wahrnehmung*, Darmstadt 1994; weiterhin bedeutsam: ***Michael Scholl/ Georg Christoph Tholen*** *(Hrsg.), Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990; ***Friedrich Kittler/ Georg Christoph Tholen*** *(Hrsg.), Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalysen I*, München 1989; ***Wolfgang Coy/ Georg Christoph Tholen/ Martin Warnke*** *(Hrsg.), ‚HyperKult'. Theorie und Kontext digitaler Medien*, Basel/Frankfurt a. M. 1997; ***Sigrid Schade/ Georg Christoph Tholen*** *(Hrsg.), Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999; ***Friedrich Kittler,*** *Aufschreibesysteme 1800·1900*, 2. erw. und korr. Aufl., München 1987; ***Friedrich Kittler,*** *Grammophon/Film/Typewriter*, Berlin 1986; ***Friedrich Kittler*** *u. a. (Hrsg.), Diskursanalysen 1. Medien*, Opladen 1987; ***Friedrich Kittler,*** *Geschichte der Kommunikationsmedien*, in: *Raum und Verfahren. Interventionen*, Basel/Frankfurt a. M. 1993, S. 169 ff.; außerdem: ***Werner Faulstich,*** *Medienkulturen*, München 2000; ***K. Ludwig Pfeiffer,*** *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt a. M. 1999; weiter: ***Frank Böckelmann,*** *Theorie der Massenkommuni-*

kation, Frankfurt a. M. 1975; ***Régis Debray***, *Cours de Médiologie Générale*, Paris 1991; ***Siegfried J. Schmidt***, *Medien = Kultur?*, Bern 1994; in ähnlicher Richtung etliche Beiträge aus: ***Gerhart Schröder/ Helga Breuninger*** *(Hrsg.), Kulturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen*, Frankfurt/New York 2001; ***Norbert Bolz/ Friedrich Kittler/ Georg Christoph Tholen*** *(Hrsg.), Computer als Medium*, München 1994; kritisch, sprachphilosophisch grundiert: ***Hartmut Winkler***, *Docuverse – Zur Medientheorie der Computer*, München 1997; zur Grundlegung der Kybernetik: ***Norbert Wiener***, *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung in Lebewesen und in der Maschine*, Düsseldorf u. a. 1992; ***Norbert Wiener***, *Futurum Exactum. Ausgewählte Schriften zur Kybernetik und Kommunikationstheorie*, hrsg. von Bernhard Dotzler, Wien/New York, 2002; zu Wiener vgl. ***Peter Galison***, *The Ontology of the Enemy: Norbert Wiener and the Cybernetic Vision*, in: Critical Inquiry 21, Chicago 1994, S. 228–266; ebenfalls als Pionierarbeit, geradezu Inkunabel für die ‚intelligente' Organisation von Datenarchiven auf entwickelter apparativer Basis: ***Vannevar Bush***, *As we may think*, in: ***Vannevar Bush***, *Endless Horizons*, Washington D.C. 1946, S. 18 ff.; ***Vannevar Bush***, *Memex Revisited*, in: ***Vannevar Bush***, *Science Is Not Enough*, New York 1967; zum Memex-Apparat und seiner Wirkungsgeschichte: ***Colin Burke***, *The Other Memex: The Tangled Career of Vannevar Bush's Information Machine*, The Rapid Selector, in: Journal of the American Society for Information Science 43, 1992, S. 648 ff.; ***Paul Kahn/ James M. Nyce***, *Innovation, pragmaticism and technological continuity: Vannevar Bush's Memex*, in: Journal of the American Society for Information Science 40, 1989, S. 214 ff.; zur Memex-Rezeption vgl. weiter: ***Linda B. Smith***, *‚Memex' as an image of potentiality in information retrieval research and development*, in: ***R. N. Oddy*** *(Hrsg.), Information Retrieval Research*, London 1981, S. 345–369; ebenfalls medientheoretisch, aber in ganz anderer Weise, fokussierend: ***Aleida Assmann/ D. Harth*** *(Hrsg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1993; diverse Positionen versammelnd: ***Claus Pias*** *(Hrsg.), Neue Vorträge zur Medienkultur*, Weimar 2000; welche Habitualität die verbreiteten Massenkommunikationsmedien auf digitaler Basis auch für philosophische Theorien der Rationalität, der Vermitteltheit von ‚Geist' inzwischen bekommen haben, belegt nicht nur die epistemische Umstellung innerhalb der in den Zeitläuften konjunkturell wechselnden Dominanzthemen – deutscher Idealismus, ‚lingustic turn', Peirce, de Saussure, Wittgenstein, ‚iconic turn' und nun offenbar auch ‚digital turn' –, sondern auch die im Sinne einer Metaphysik der Erfahrungen, als deren Abschluß und Grenze, ausreichend Evidenz des alltäglichen wie eines philosophischen Wissens sichernde Präsenz der Medien; als Beleg dazu jüngst: ***Matthias Vogel***, *Medien der Vernunft. Studien zu einer Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt a. M. 2002;

10.2.5 Kunstgeschichtliche und bildtheoretische Rezeptionen von Konzepten bewegter Bilder

Zu einem prominenten Beispiel vgl. ***Eugen Blume*** *u. a., Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers*, Köln 2001; Grundsätzlich: ***Jacques Aumont***, *L'Image*, Paris 1990; *images (Revue d'esthétique)*, Paris 1984; ***Michel Baudson*** *(Hrsg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985; ***George Kubler***, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven 1982; ***Arnulf Rohsmann***, *Manifestationsformen von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim 1984; ***Jörg Jochen Berns***, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Marburg 2000, legt eine Archäologie der Kinematographie vor, die plausible Beispiele darbietet für eine durch Anordnung statischer Einzelbilder vollzogene Sequenzialisierung, die kunstgeschichtliche Argumentation aber mit einer intensiv religiös getränkten

Metaphysik eines eigentlichen ‚Films vor dem Film' befrachtet, nämlich einer inneren Imagination, gegen die sich der technisch möglich gemachte kinematographische Illusionsapparat als ein Phänomen des Zerfalls, der Verirrung, der Abweichung verhalte; vgl. dagegen: ***Michel Colin***, *Langue, Film, Discours. Prolégomènes à une Sémiologie Générative du Film*, Paris 1985; sowie: ***Jurij M. Lotman***, *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt a. M. 1977; weiter zur Thematik auch: ***Christian Metz***, *Langage et Cinéma*, Paris 1977; ***Christian Metz***, *Essais sur la Signification au Cinéma*, 2 Bde., Paris 1968, 1973; ***Christian Metz***, *Le Signifiant Imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma*, Paris 1977; sowie: ***Hans Ulrich Reck***, *Film, Kunst, Kino – Die ‚Kunst des Films' aus der Sicht und als Chance der Kunstgeschichte*, in: ***Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalski*** *(Hrsg.), Bild und Film*, München 2003; zentral bleiben zum Thema: ***Anne Hollander***, *Moving Pictures*, Cambridge/London 1991; ***Anne Hollander***, *Leeding the Eye*, Berkeley 2000; ***Raymond Bellour***, *Jean-Luc Godard. SonImage*, Kat. Ausst. Museum of modern Art, New York 1992; ***Peter Galassi***, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, New York 1981; ***Beaumont Newhall***, *History of Photography*, New York 1964; ***Dudley Andrew***, *Concepts in Film Theory*, Oxford 1984; ***Leo Braudy***, *The World in a Frame*, New York 1976; ***Raymond Bellour***, *La double hélice*, in: ***Raymond Bellour u. a.*** *(Hrsg.), Passages de l'Image*, Paris 1990, S. 37–56 (deutsch: Doppel-Helix, in: Elisabeth von Samsonow und Éric Alliez (Hrsg.), Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder, Wien 2000); sowie: ***Hansmartin Siegrist***, *Textsemantik des Spielfilms: Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*, Tübingen 1986; vgl. außerdem den grundsätzlichen Beitrag zu den Vermengungen, Gemischen und Übergängen zwischen verschiedenen Arten von Bildern – Malerei, Photographie, Kino/Film, Video, virtuelle Bilder – und zu den komplexen Beziehungen zwischen Bildern und Wörtern: ***Raymond Bellour***, *L'Entre Images*, Paris 1990; außerdem: *Voir, entendre.* Revue d'Esthétique, n° 4, Paris 1976; ***Klaus Krüger/Alessandro Nova*** *(Hrsg.), Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000; weiter zu den zeitbasierten Künsten bzw. zum Gesichtspunkt der Zeitlichkeit, damit auch dienlich als Korrektur des Raum-Paradigmas einer allegoretisch fixierten traditionalen Kunstgeschichte: ***Hans Holländer u. a.*** *(Hrsg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt, 1984; ***Laszlo Moholy-Nagy***, *Malerei–Fotografie–Film*, Neue Bauhausbücher (1927), Reprint Mainz 1967; ***Laszlo Moholy-Nagy***, *Vision in motion*, Chicago, 1947; ***Michail M. Bachtin***, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a. M. 1989; ***Theresia Birkenhauer u. a.*** *(Hrsg.), Zeitlichkeiten – zur Realität der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*, Berlin 1998; emphatisch engagiert, ganz aus dem kubo-futuristischen Potential der russischen Avantgarde geschöpft: ***Ilja Ehrenburg***, *Und sie bewegt sich doch* (1922), Nachdruck Baden 1986; dazu: ***Bernard Stiegler***, *La Technique et le Temps*, 2 vol., Paris, 1994/1996; ***Pierre Francastel***, *L'Image, La Vision et l'Imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris 1983; zum weiteren Kontext außerdem: ***Gilles Deleuze***, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1991; ***D. N. Rodowick***, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham NC 1997; ***Jean Louis Schefer***, *Du monde et du mouvement des images*, Paris 1997; ***Harro Segeberg*** *(Hrsg.), Die Mobilisierung des Sehens, Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München 1996; desgleichen: ***Thomas Elsaesser*** *(Hrsg.), Early Cinema – Space, Frame, Narrative*, London 1990; aus konstruktiv-poetischer Sicht des Künstlers: ***Sergej Eisenstein***, *Eine nicht gleichmütige Natur*, Berlin 1980; ***Sergej Eisenstein***, *Das dynamische Quadrat*, Leipzig 1988; eigenständig und in dieser Weise kaum fortgesetzt: ***Edgar Morin***, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris 1956 (deutsch: Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung, Stuttgart 1968); ***Jean Mitry***, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 Bde., Paris 1963–65; ***Jean Mitry***, *La Sémiologie en Question. Langage et Cinéma*, Paris 1987; ***Werner Nekes***, *Was geschah wirklich zwischen den*

Bildern?, in: Werner Nekes. ULIISSES, hrsg. von Walter Schobert, Köln o. J., S. 7–37; *Von der Camera Obscura zum Film. Katalog einer Ausstellung der Sammlung Nekes* im Ringlokschuppen, Mülheim a. d. Ruhr 1992; außerdem: ***Wolfgang Kemp**, The Narrativity of the Frame*, in: ***Paul Duro** (Hrsg.), The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge 1996, S. 11–23; ***Michael Wetzel**, Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997; ***August Ruhs u. a.** (Hrsg.), Das unbewußte Sehen. Psychoanalyse, Film, Kino*, Wien 1989; in ganz anderer Weise an einem im Wortsinn statischen, in der Handlungsdynamik aber sequentiell bewegten Bild, an Albrecht Dürers Kupferstich ‚Melencolia I' von 1514 werden entsprechende methodische Differenzen zwischen ikonographischer Repräsentation und visueller Inkorporation in einem für uns exemplarischen und bedeutenden Sinne verhandelt – vgl. dazu die kontroversen Positionen von: ***Raymond Klibanski/Erwin Panofsky/Fritz Saxl**, Saturn und Melancholie*, Frankfurt a. M., 1992; ***Hartmut Böhme**, Albrecht Dürer. Melencolia I – Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a. M. 1989; ***Konrad Hoffmann**, Dürers „Melencolia"*, in: ***Werner Busch/Reiner Haussherr/Eduard Trier** (Hrsg.), Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, S. 251–277; ***Friedrich Wolfram Heubach**, Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Betrachtungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression*, Bonn 1997; ***Peter K. Schuster**, Melencolia I. Dürers Denkbild*, Berlin 1991; ***Peter K. Schuster**, Das Bild der Bilder. Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich*, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle I, 1982;

10.2.6 Wirkungen

***Bazon Brock**, Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, Köln 1976; ***Bazon Brock**, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986*, Köln 1986; zu Bazon Brock: ***Helmut Bien u. a.** (Hrsg.), Lockbuch Bazon Brock*, Köln 2000; ***Umberto Eco**, Die Grenzen der Interpretation*, München/Wien 1992; ***Michel de Certeau**, Kunst des Handelns*, Berlin 1988; ***Pierre Bourdieu**, Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M. 1970; ***Pierre Bourdieu**, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a. M. 1998; Symbolik als strikte Figur der Vermittlung in einer philosophischen Übersicht und Konzentration: ***Ernst Cassirer**, Philosophie der symbolischen Formen.* 3 Bde. 2. Aufl., Darmstadt 1953; sowie: ***Norbert Elias**, Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 2001; ***Terry Eagleton**, Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart u. a. 1994; grundlegend: ***Wladislaw Tatarkiewicz**, Geschichte der Ästhetik*, 3 Bde., Basel/Stuttgart 1979; ***Maurice Merleau-Ponty**, Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974; ***Maurice Merleau-Ponty**, Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 1984; ***Hans Robert Jauss**, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz, 1972; zur Leerstelle der Bilder als Feld des konstruktiven (empfindenden, vorstellenden) Erlebens vgl. ***Roman Ingarden**, Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Darmstadt 1969; ***Roman Ingarden**,* Selected papers in aesthetics, Washington, D.C. 1985; ***Roman Ingarden**, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1997; ***Roman Ingarden**, Zur Objektivität der sinnlichen Wahrnehmung*, Tübingen 1997; außerdem: ***Erika Fischer-Lichte**, Zum Problem der ästhetischen (Re-)Konstruktion von Wirklichkeit*, in: ***Klaus Oehler** (Hrsg.), Zeichen und Realität*, Tübingen 1984, Bd. 1, S. 153–162; weiter: ***Lambert Wiesing** (Hrsg.), Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt a. M. 2002; zur massenmedialen Dramaturgie als einer erzwungenen experimentellen Poetik: ***Umberto Eco**, Zufall und Handlung. Fernseherfahrung und Ästhetik*, in: ***Umberto Eco**, Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973; ***Peter Burke**, Kultureller Austausch*, Frankfurt a. M. 2000; ***Rolf Grimminger** (Hrsg.), Kunst, Macht, Gewalt*, München 2000; zur philosophischen Theorie ästhetischer Erfahrung und Konstruktion von Denkformen vgl. ***Hans Ulrich Reck**, Grenzziehungen: Ästhetiken in*

aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1990; zur Kritik globalisierender Kommunikationsmedien: ***Harry Pross***, *Zwänge: Essay über symbolische Gewalt*, Berlin 1981; ***Frank Böckelmann***, *Theorie der Massenkommunikation*, Frankfurt a. M. 1975; ***Alexander Kluge/ Oskar Negt***, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M. 1972; ***Klaus von Bismarck/ Günter Gaus/ Alexander Kluge/ Ferdinand Sieger***, *Industrialisierung des Bewußtseins: Eine kritische Auseinandersetzung mit den „neuen" Medien*, München 1985; anthropologisch grundlegend: ***Mary Douglas***, *Wie Institutionen denken*, Frankfurt a. M. 1991;

10.2.7 Synopse und Einheit der Künste – auch aus philosophischer Sicht

Dieter Henrich, *Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik*, in: ***Hans Robert Jauss*** *(Hrsg.), Nachahmung und Illusion.* Kolloquium Gießen 1963, Poetik und Hermeneutik I, München 1969, S. 128–134; ***Dieter Henrich/ Wolfgang Iser*** *(Hrsg.), Theorien der Kunst*, Frankfurt a. M. 1982; ***Dieter Henrich***, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*, München 2001; Werner Haftmanns und Ernst Gombrichs Unternehmen können am Ende des 20. Jahrhunderts ernsthaft nicht einmal mehr versucht werden; vgl. ***Ernst H. Gombrich***, *Art and Illusion*, Princeton 1960 (deutsch: Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst, Belser, Stuttgart/Zürich 1978); ***Ernst H. Gombrich***, *Die Geschichte der Kunst*, Stuttgart/ Zürich, 1977; ***Werner Haftmann***, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, 2 Bde., München 1965/1973; ***Werner Hofmann***, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, 2. Aufl., Stuttgart 1978;

10.2.8 Aktuale Tendenzen und typologische Problem-Thematisierungen an zeitgeschichtlichen Schnittstellen

Bazon Brock, *Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre*, München 1990; ***Bazon Brock/ Gerlinde Koschik*** *(Hrsg.), Krieg und Kunst*, München 2002; s. dazu: ***Heiner Mühlmann***, *Über Bazon Brock. Kunst und Krieg*, Köln 1998; ***Peter Weibel*** *(Hrsg.), Offene Handlungsfelder. Open Practices*, Köln 1999; ***Harald Szeemann***, *Individuelle Mythologien*, Berlin 1985; ***Harald Szeemann***, *Das Museum der Obsessionen, Berlin* 1981; ***Max Raphael***, *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole*, Frankfurt a. M. 1979; ***Jean Gebser***, *Ursprung und Gegenwart. Die Fundamente der aperspektivischen Welt, die Manifestationen der aperspektivischen Welt*, Stuttgart 1966; ***Hans Belting***, *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; ***Georg Picht***, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1987, 2. Aufl.; ***Meyer Shapiro***, *The liberating qualities of avant-garde art*, in: Art News 56, 1957/58, Heft 4, S. 36 ff.; ***Winfried Nöth***, *Strukturen des Happenings*, Hildesheim 1972; ***Holger Kube Ventura***, *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002; ***Stefan Römer***, *Künstlerische Strategien des Fake*, Köln 2001; dies zu vergleichen mit: ***Egbert Haverkamp-Begemann***, *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*, New York 1988; epochal in Bedeutung und Wirkung, nicht nur für ‚Camp': ***Susan Sontag***, *Against Interpretation*, New York, 1966; ***Justin Hoffmann***, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995; zum Thema breit: ***Dario Gamboni***, *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998; kontextualistisch-selbstreferentiell: ***Wolfgang Zinggl*** *(Hrsg.), Spielregeln der Kunst*, Dresden 2001; in anderen Hinsichten die Idee des Modell- oder Paradigmenwechsels emphatisch unterstreichend: ***D. Davis***, *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven*, Köln 1975; ***Herbert W. Franke***, *Computergra-*

phik – Computerkunst, München 1971; **Herbert W. Franke/G. Jäger**, *Apparative Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer. Das Bild aus der Maschine – Theorie, Praxis, Funktion*, Köln 1973; **Jasia Reichardt** *(Hrsg.), Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts*, New York 1968; **Abraham A. Moles**, *Kunst und Computer*, hrsg. von H. Ronge, Köln 1973; **Abraham A. Moles**, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln 1971; **Max Bense**, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1969; **Max Bense**, *Ästhetik und Engagement*, Köln/Berlin 1970; **Günter Pfeiffer**, *Kunst und Kommunikation. Grundlegung einer kybernetischen Ästhetik*, Köln 1972; **Hans Ronge** *(Hrsg.), Kunst und Kybernetik*, Köln 1968; für die Genealogie eines Austausches von medial ermöglichtem und reproduktionstechnisch/maschinell vergleichbarem Wissen – wie er für die ästhetiktheoretische und technologische Interpenetration der sich wandelnden Künste und die Ästhetik des Techno-Imaginären eine bedeutenden Rolle spielt – vgl. bezüglich des historischen Ursprungs: **Peter Burke**, *Papier und Marktgeschrei. Die Geburt der Wissensgesellschaft*, Berlin 2001; außerdem: **Peter Burke**: *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984; **Krzysztof Pomian**, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988; exzellent für die Entwicklungsgeschichte des Ausstellungswesens aus dem Gedanken des Museums: **Francis Haskell**, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of Art Exhibition*, New Haven/London 2000; epistemologisch wie methodisch bedeutsam: **Max Imdahl**, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1988, 2. erw. Aufl.; **Max Imdahl**, *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in: **Gottfried Boehm** *(Hrsg.), Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 300–324; **Meyer Schapiro**, *Moderne Kunst*, Köln 1982; **Horst Gerson**, *Rembrandt*, Amsterdam 1968; **Erwin Panofsky**, *Early Netherlandish Paintings*, Cambridge 1953; **Edgar Wind**, *The Revolution of History Painting*, in: The Journal of the Warburg Institute, vol 2 (1938–39), London 1939; **Giulio Carlo Argan**, *L'arte moderna. 1770–1970*, Firenze 1971; **Gottfried Boehm**, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969; **Thomas Kleinspehn**, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek bei Hamburg 1989; **Jürgen Manthey**, *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in der Literatur und Philosophie*, München 1983; **Martin Warnke** *(Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973; **Catherine Russell**, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham NC, 1999; **Vera Body/Peter Weibel** *(Hrsg.), Clipp, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Köln 1987; anregend und assoziationsreich, ohne historische Genauigkeit im Vergleich oder systematische Zuspitzung in einer synchronen Problemstellung: **Oliver Grau**, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001;

10.2.9 Kunst und Funktion/Kunst und Zeichen – kunstwissenschaftliche Orientierungstexte in substantieller wie methodischer Hinsicht

Zur Einführung: **Oskar Bätschmann**, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1986; für entscheidende Schwellen-Wahrnehmungen: **Max Raphael**, *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole*, Frankfurt a. M. 1979; **William Rubin** *(Hrsg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1984; **Max Raphael**, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, Frankfurt a. M. 1984; **Robert Klein**, *La forme et l'intelligible*, Paris 1970 (in Auszügen auf deutsch in: Robert Klein, Gestalt und Gedanke. Zur Kunst und Theorie der Renaissance, Berlin 1996); **Mieke Bal/Norman Bryson**, *Semiotics and Art History*, in: Art Bulletin 73, June 1991; **Hans-Joachim Hoffmann**, *Zeichen-Rezeption und Wandel*, Hildesheim 1987; **Maurice Merleau-Ponty**, *Le Visible et l'Invisible*, Paris 1964; **Konrad Hoffmann**, *Die Hermeneutik des Bildes*, in: Kritische Berichte, Gießen 4/1986; **Konrad Hoffmann**, *Alciati und*

die geschichtliche Stellung der Emblematik, in: **Walter Haug** *(Hrsg.), Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposion Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1981; **Meyer Shapiro**, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York 1994; **Meyer Shapiro**, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image Signs (1969)*, in: ebd., S. 1–32 (deutsch: Meyer Shapiro, Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 253–274); **Meyer Shapiro**, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague/Paris 1973; **Fernande Saint-Martin**, *Semiotics of the Visual Language*, Bloomington 1990; **Martin Krampen** *(Hrsg.), Visuelle Kommunikation und/oder verbale Kommunikation*, Hildesheim 1983; **S. D. Sauerbier**, *Wörter, Bilder und Sachen. Grundlegung einer Bildsprachenlehre*, Heidelberg 1985; **Bernd Kleimann/Reinold Schmücker** *(Hrsg.), Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt 2001; **Bazon Brock**, *Bildersturm und stramme Haltung.* Texte 1968 bis 1996, Dresden 2002; **Jean Marie Guyau**, *Die Kunst als soziologisches Phänomen*, (1911), Re-Edition Berlin 1987; **Hans Belting**, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München/Wien 1990; **Horst Bredekamp**, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993; **Martin Warnke**, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992; **Martin Warnke**, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985; **Werner Busch**, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim 1997; weiterhin und immer noch: **Alois Riegl**, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, Reprint Hildesheim 1975; systematisch: **Hubert Locher**, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001; die beste Debatte um das Erbe der traditionellen Kunstgeschichte unter internationalen Aspekten bietet: **Holger Schmid/Eliane Escoubas** *(Hrsg.), Dossier Problème de la Kunstwissenschaft*, La part de l'œil – revue annuelle, N° 15–16, 1999–2000, Bruxelles; **Christine Buci-Glucksmann**, *Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997; dies im Hinblick auf die bildtheoretischen Implikationen und Konsequenzen zu vergleichen mit: **Jörg Albertz**, *Grundlagen der Interpretation von Luft- und Satellitenbildern. Eine Einführung in die Fernerkundung*, Darmstadt 1991;

10.2.10 Kunstgeschichte, methodisch ausgezeichnet

Edgar Wind, *Art and Anarchy*, New York 1964; **Michael Baxandall**, *Ursachen der Bilder [Patterns of Intention]. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin 1990; **Max Imdahl**, *Gesammelte Schriften, 3 Bde.* (1: Zur Kunst der Moderne; 2: Zur Kunst der Tradition; 3: Reflexion. Theorie. Methode), Frankfurt a. M. 1996; funktionstheoretisch, die verschiedenen Gattungen, Materialitäten, Dimensionen, Ausdrucksformen und diverse Künste in Einzeldarstellungen ohne Anspruch auf die Erklärung des Wesens der Kunst als Kunst analysierend: **Werner Busch** *(Hrsg.), Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2 Bde., München 1987; dieser Versuch ist mit Gewinn zu vergleichen den älteren Entwürfen, die synthetischer und synoptischer, zudem mono-auktorial angelegt sind, vgl. z. B. **Julius Meier-Graefe**, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Neuausgabe, hrsg. von Hans Belting, 2 Bde., München 1987; oder: **Heinrich Lützeler**, *Wege zur Kunst. Gattungen der Kunst*, Freiburg/Basel/Wien 1938; oder auch: **Heinrich Wölfflin**, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel, 1976, 15. Aufl.; **Heinrich Wölfflin**, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel 1986, 8. Aufl.; außerdem: **Conrad Fiedler**, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, in: **Conrad Fiedler**, *Schriften zur Kunst I*, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1991, 2. verb. Aufl.; zu einem nahen,

aber anders erörterten Aspekt: ***Klaus Herding,*** *Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst,* in: ***Klaus Oehler*** *(Hrsg.), Zeichen und Realität,* Tübingen 1984, S. 83 ff.; eine bedeutsame Zwischenstellung nimmt – die historiographische Verwendung der Bildpublizistik und die Modellierung kunstgeschichtlicher Theoriebildung durch allgemeine Kulturgeschichte im Bildmedium nachzeichnend – ein: ***Francis Haskell,*** *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit,* München 1995; desgleichen: ***Peter Burke,*** *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence,* London 2001; zudem: ***Svetlana Alpers,*** *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts,* Köln 1985; ***Daniel Arasse,*** *Vermeers Ambition,* Dresden 1996; außerdem, auf methodische Aspekte fokussiert: ***Hans Belting/ Heinrich Dilly*** *u. a. (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung,* Berlin 1985; ***Carlo Ginzburg,*** *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis,* Wagenbach, Berlin 1983, S. 61–96; in derselben Richtung der visuellen Entzifferung signifikanter Details bei festgestellter Korrespondenz der Epistemologie mit der Erfahrungswirklichkeit insgesamt: ***Thomas A. Sebeok/ Jean Umiker-Sebeok,*** *Du kennst meine Methode. Charles Sanders Peirce und Sherlock Holmes,* Frankfurt a. M. 1982; weiter: ***Carlo Ginzburg,*** *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweise,* Berlin 2001; ***Herbert Read,*** *Art now. An introduction to the theory of modern painting and sculpture,* London 1963; ***Günter Bandmann,*** *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger,* Berlin 1951; ***Günter Bandmann,*** *Ikonologie der Architektur* [1951], in: ***Martin Warnke*** *(Hrsg.), Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft,* Köln 1984, S. 19 ff.; ***Thierry de Duve,*** *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne,* München 1987;

10.2.11 Technisch akzentuierte Innovationen/Interpenetrationen der bildenden Künste

Erste, nahezu zwangsweise allzu enthusiastische, von der Oberfläche der einzelnen Aspekte vehement und auf kurzen Wegen auf ein Ganzes schließende Arbeiten, Tribute an die persuasive Rhetorik einer gesuchten Kunstnähe im Zeichen eines gegenwärtig Vorgeschobenen (oder gar Avantgardistischen) sind ***Söke Dinkla,*** *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute,* Stuttgart-Ostfildern 1997; ***Annette Hünnekens,*** *Der bewegte Betrachter. Theorien der interaktiven Medienkunst,* Köln 1997; die bisher zwei Bände umfassende Edition von: ***Dieter Daniels/ Rudolf Frieling,*** *Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland,* Wien/New York 1997; ***Dieter Daniels/ Rudolf Frieling,*** *Medien Kunst Aktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland,* Wien/New York 2000; außerdem: ***Hans Peter Schwarz/ Jeffrey Shaw*** *(Hrsg.), Perspektiven der Medienkunst,* Ostfildern 1996; ***Tilman Baumgärtel,*** *(net. art). Materialien zur Netzkunst, Nürnberg 1999;* ***Tilman Baumgärtel,*** *net. art 2.0 – Neue Materialien zur Netzkunst, Nürnberg 2001;* differenzierter, mit Übersicht und mehr Distanz, anspruchsvoller und reflexiver angelegt: ***Peter Gendolla/ Norbert Schmitz/ Irmela Schneider/ Peter Spangenberg*** *(Hrsg.), Interaktive Medienkunst – Geschichte, Tendenzen, Utopien,* Frankfurt a. M. 2001; in Arbeiten wie denen von Dinkla, Hünnekens und Baumgärtel bricht sich ein bekannter Mechanismus seine ebenfalls wohlbekannte Bahn: Es wird ein nebulöser oder schlicht als gegeben vorausgesetzter Status von ‚Kunst' auf die ausschließlich durch das Selbstempfinden der Künstler gestützten Experimente, Werke, Versuche projiziert, um dann die Kunstbehauptung in der singulären, idiosynkratisch abgeschotteten Welt der einzelnen, zu Entitäten oder zuweilen gar Monaden isolierten Positionen in simplem Fortgang, linearer Vorgabe der angeblich sich selber unverstellt zeigenden Phänomene zu beschreiben. Nicht selten unter Behauptung einer methodisch evidenten Exklusivität dergestalt, daß ein begriffliches Gerüst sich von Werk zu Werk, Situation zu Situation vollkommen neu, genuin authen-

tisch, zu entwickeln habe – eine Behauptung, die einen paradoxen Begriff von Methode, methodische Unübertragbarkeit, also eben phänomenale Einzigartigkeit anstelle von ‚Methode', behauptet. Denn Methode ist immer prinzipiell verallgemeinerbar, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaße. Solche Unterstellung eines empirisch vor aller methodischen Organisation objektivierten phänomenalen Daseins, das theoriebildend einfach mimetisch möglichst exakt nachgezeichnet werden könne und müsse, folgt einem etablierten Mechanismus der älteren Kunstgeschichte und ist kennzeichnend für den heftigen Abschied von einer der Moderne einseitig angelasteten Tendenz zur zwingenden Einheitsdoktrin, von der man sich mittlerweile wieder – nicht mehr in Zeichen des welthistorischen Individuums, sondern eines ironischen, des postmodern gelockerten Spiels, verabschiedet habe. Wenn allerdings der Status Medienkunst – wie besonders in der Arbeit von Dinkla – begründet wird im Rekurs auf eine stabil bleibende ‚Kunst', also medial unspezifisch, dann wird a priori die Frage ausgeblendet, was denn die Veränderung des Kunstcharakters aus technologischen Gründen sei und bedeute – außer eben eine weiterhin fixierte Unterschiedslosigkeit zur bisherigen Kunst. Das hat den Vorteil, daß man als Kunst behandeln darf, was als Kunst sich einfach behauptet, um dann rein deskriptiv von Werkbehauptung zu Werkbehauptung voranzuschreiten. Und schon hat man eine Theorie davon, was denn ‚Kunst' wirklich sei. Das führt zu der seltsamen Erfahrung, daß als Kunst gewürdigt wird – zum Beispiel ein ‚interaktives' ‚Spiel' –, was andernorts längst geläufig ist und geschätzt wird. Es ist jedoch – nach Pop Art, conceptual art, Kontextkunst – begründungsnotwendig, warum einzelne Charakteristika und Ausprägungen völlig normalen Technologiegebrauchs als solche überhaupt als Kunst erscheinen sollen oder können. Für das meiste, was hier gepriesen oder zumindest problemlos in Kunst eingereiht wird, reichen das technische Experiment des Museums oder gar der Rummelplatz bei weitem; vgl. dazu ***Hans Ulrich Reck***, *Mythos Medienkunst*, Köln 2002; von seiten der transmediären, hybridisierenden Praktik der Künste vgl. ***Thomas Dreher***, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München 2001, erschienen in der Reihe mit dem programmatischen Titel *Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien*, 3 Bde., hrsg. von Michael Backes/Thomas Dreher/Georg Jäger/Oliver Jahraus, München 2000; dies zu vergleichen mit: ***Johann Christoph Gottsched***, *Handlexicon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freien Künste*, Leipzig 1760, Reprint Hildesheim 1970; weiter, bis hin zu den ‚neuen Netzen' reichend: ***Irmela Schneider/ Christian W. Thomsen*** *(Hrsg.), Hybridkultur. Medien – Netze – Künste*, Köln 1997; außerdem: ***Tatjana Böhme/ Klaus Mehner*** *(Hrsg.), Zeit und Raum in Musik und bildender Kunst*, Wien/Köln 2000; an einem ganz anderen, prominenten Beispiel: ***Dominique Païni/ Guy Cogeval*** *(Hrsg.), Hitchcock et l'art, Coïncidences fatales* (Ausst. Musée des Beaux-Arts de Montréal), Mailand 2001; dazu, in anderer Ausrichtung: ***Gorham Anders Kindem***, *Toward A Semiotic Theory of Visual Communication in the Cinema. A Reappraisal of Semiotic Theories from a Cinematic Perspective and a Semiotic Analysis of Color Signs and Communication in Color Films of Alfred Hitchcock*, New York 1980; bereits für den eine visuelle Kulturwissenschaft aus dem Herzen der Kunstgeschichte heraus entwickelnden Pionier Aby Warburg ist der Prozeß der Intermedialisierung entscheidend – er prägte dafür die Bi-Polarität von ‚Denkraum' und ‚Andachtsraum', ein anthropologisch-energetisches Spannungsverhältnis zwischen dem reflexiv die magischen Bildkräfte bannenden Begriff und der angsterregenden Insistenz eines nichtauflösbaren Bildlichen; vgl. ***Aby Warburg:*** *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, [1923], hrsg. von Ulrich Raulff, Berlin 1988 ; zentral auch der klassische Kanon der Schriften Warburgs: ***Aby Warburg***, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980; ***Aby Warburg***, *Gesammelte Schriften. Erste Abteilung, Band I. (1, 2): Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance.* Reprint der Ausgabe Leipzig/Berlin 1932, Weinheim 1998; außerdem:

***Hans Ulrich Reck**, Von Aby Warburg ausgehend: Bildmysterien und Diskursordnungen*, in: Kunstforum International, Bd. 114, Köln 1991; daß an dieser Bi-Polarität und Pendelbewegung auch – bis hin zur Theorie des Schocks bei Walter Benjamin, der sich ebenfalls, wenn auch nicht explizit, auf Aby Warburg stützt – die technische Nutzung der Elektrizität wie diese selbst als Phänomen des Numinosen seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts mitwirken, kann man nachlesen bei: ***Wolfgang Hagen**, Funken und Scheinbilder. Skizzen zu einer Genealogie der Elektrizität*, in: ***VVS Saarbrücken** (Hrsg.), Mehr Licht*, Berlin 1999; zum in den letzten Jahren gesteigerten universal bildwissenschaftlichen, zugleich medientheoretischen Anspruch der Kunstgeschichte als einer Leitdisziplin für Mediatisierungsphänomene generell, wie sie auch in der Einleitung der Edition der Schriften Aby Warburgs vorgetragen wird, vgl. kritisch ***Hans Ulrich Reck**, Aby Warburg als Medientheoretiker? Aus Anlass und zur Edition von Band I der ‚Gesammelten Schriften'*, in: Kunstforum International, Bd. 152, Köln 2000; für die kunstgeschichtliche Inhalts- und Methodendebatte generell: ***Hans Ulrich Reck**, Bild als Medium – Zeichen der Kunst*, in: ***Hans Belting/Dietmar Kamper** (Hrsg.), Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000; eine aktuelle, interpretativ auf diverse Rezeptionskünste, Bildgenerierungspraktiken, diskursive Methoden und heuristische Modellgebungen sich erstreckende Theoriebildung, die in zeitgenössisch-medial gewandelter Weise zentrale Erkenntnismotive Aby Warburgs bearbeitet, nunmehr nicht mehr unbedingte Schärfe des ‚teuflischen Details' erlaubend, sondern generalistische Komparatistik mittels bedingter Setzung und Behauptung erzwingend, bietet an: ***Bazon Brock**, Der Barbar als Kulturheld. Ästhetik des Unterlassens. Kritik der Wahrheit. wie man wird, der man nicht ist. Gesammelte Schriften III 1991–2002*, Köln 2002; noch immer bildet die Paragone-Debatte eine Hintergrundsfolie sowohl für die – im engeren, poetologischen Sinne verstandene – Intermedialität der Künste wie die Ansprüche an ästhetische Innovation und künstlerische Formation der technologischen und wissenschaftlichen Neuerungen – vgl. dazu: ***Irma A. Richter** (Hrsg.), Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, Oxford University Press, London/New York/Toronto 1949; ***J. White**, Paragone. Aspects of the Relationship between Sculpture and Painting*, in: ***C. Singleton** (Hrsg.), Art, Science and History in the Renaissance*, Baltimore 1967, S. 43–108; ***Leatrice Mendelsohn**, Paragoni. Benedetto Varchi's „Due Lezzioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, Michigan 1982; ***Rensselaer W. Lee**, Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, in: The Art Bulletin, New York/Chicago u. a. XXII/1940/No. 4, S. 197–263; ***Thomas Zaunschirm**, Distanz-Dialektik in der modernen Kunst. Bausteine einer Paragone-Philosophie*, Wien 1982; aber auch: ***Joachim Schumacher**, Leonardo da Vinci, Maler und Forscher in anarchischer Gesellschaft*, Berlin 1981, S. 253–281; eine besonders aufschlußreiche und eigenwillige Rolle zwischen diversen Medien – auch Architektur und Tanz einbeziehend –, im epistemischen Fokus die Bilder der Kunstgeschichte und die Tiefenschichten des Films kinematographisch und zeitphilosophisch in substantieller Weise nicht wissenschaftlich verbindend, sondern essayistisch kommentierend und überfliegend, nimmt Carlo Ludovico Ragghianti ein; vgl. dazu: ***Elena Carotti/Jane Bryant** (Hrsg.), Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione/and the cinematic nature of vision*, Ausst. Kat. Milano 2000;

10.2.12 Kunst und Kontext

Zur Verbindung von visuellen Semiosen und Massenkommunikation als Artefaktbildung mittels kultureller Codierung: ***Roland Barthes**, Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964; grundlegend, wenn auch in anderer Weise, ebenfalls: ***Pierre Bourdieu**, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982; ***Pierre Bourdieu**, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 1999; sowie: ***Pe-***

***ter Burke**, Popular Culture in Early Modern Europe*, New York 1978; ***Francis D. Klingender**, Art and the Industrial Revolution*, New York 1968; ***Martin Warnke**, Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt a. M. 1976; zum Hintergrund der Entstehung des Design für die Einheit der Künste, die auf der Regulierung einer Ästhetik der Macht in der Epoche von Krisen rekurriert vgl. ***Nikolaus Pevsner**, Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986; ***Arnold Hauser**, Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München 1964; ***Gustav René Hocke**, Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, durchgesehene und erweiterte Ausgabe, hrsg. von Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg 1987; ***Ernst Kris/ Otto Kurz**, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934), Frankfurt a. M. 1980; ***Edgar Zilsel**, Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen, 1926; ***Margot und Rudolf Wittkower**, Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1965; ***Francis Amalia Yates**, The French Academies of the Sixteenth Century*, London 1947; ***Wolfgang Kemp**, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, Marburg 1974, S. 219 ff.; ebenso als eine umfassende Designtheorie wie eine diskursive Design-Erörterung ist, unter anderem, zu lesen: ***Bazon Brock**, Der Barbar als Kulturheld. Ästhetik des Unterlassens. Kritik der Wahrheit. wie man wird, der man nicht ist. Gesammelte Schriften III 1991–2002*, Köln 2002; in anderer Hinsicht von grundierender Relevanz: ***Fritz Saxl**, Science and Art in the Italian Renaissance*, in: ders., Lectures, London 1957, S. 111 ff.; für eine spätere Epoche s. ***J. Campbell**, Der deutsche Werkbund 1907–1934*, München 1989; ***Hans M. Wingler**, Das Bauhaus*, Bramsche 1962, 2. erw. Aufl, 1968; ***Wulf Herzogenrath** (Hrsg.), Bauhausutopien*, Stuttgart 1982; ***Giulio Carlo Argan**, Gropius und das Bauhaus*, Reinbek bei Hamburg 1962; ***Rainer Wick**, Bauhaus-Pädagogik*, Köln 1982; ***Nikolaus Pevsner**, Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*, Köln 1983; ***Julius Posener**, Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, Braunschweig/Wiesbaden 1964; ***Kurt Junghans**, Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt*, Berlin (Ost), 1982; ***Angelika Thiekötter/ Eckhard Siepmann** (Hrsg.), Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, Gießen 1987; ***Martin Krampen/ Horst Kächele** (Hrsg.), Umwelt, Gestaltung, Persönlichkeit. Reflexionen 30 Jahre nach der Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung*, Hildesheim 1986; ***Gert Selle**, Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur*, Köln 1978; als gute Übersicht vom Standpunkt einer die ganze Gesellschaft umgreifenden rationalen kritischen Ästhetik: ***Bernd Meurer/ Hartmut Vinçon**, Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*, Gießen 1983; außerdem: ***Gilo Dorfles**, Gute Industrieform und ihre Ästhetik*, München 1964; und: ***Reyner Banham**, Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*, Reinbek bei Hamburg 1964; ***Reyner Banham**, Brutalismus in der modernen Architektur*, Stuttgart 1966; ***Reyner Banham**, The architecture of the welltempered environment*, London 1973, 2. Aufl.; ***Reyner Banham**, Guide to modern architecture*, London 1962; ***Charles Jencks**, Modern movements in architecture*, Harmondsworth 1973; ***Kenneth Frampton**, A concise history of modern architecture*, London 1973; ***Renato de Fusco**, Storia dell'architettura contemporanea*, Bari 1974; ***Siegfried Giedion**, A decade of new architecture*, New York 1951; ***Siegfried Giedion**, Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Zürich/München 1976; ***Siegfried Giedion**, Mechanization Takes Command*, 1949 (deutsch: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt a. M. 1987); ***Siegfried Giedion**, Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg 1956; ***Ulrich Conrads** (Hrsg.), Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1964; ***Aldo Rossi**, Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*, Düsseldorf 1973; ***Colin Rowe**, The mathematics of the ideal villa and other essays*, Cambridge MA 1976; ***Manfredo Tafuri**, Teorie e storie dell'architettura*, Bari 1976; ***Bruno Zevi**, Storia dell'architettura moderna*, Turino 1975, 5. Aufl.; ***Robert Venturi**, Complexity and con-*

tradiction in architecture, New York 1966; ***Robert Venturi/ Denise Scott Brown/ Steven Izenour***, *Learning from Las Vegas*, Cambridge MA 1972; davor schon: ***Gottfried Semper***, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 Bde., Frankfurt/München 1860–63, Reprint Hildesheim 2002; für die entfaltete Moderne vgl. die Anleitungen zur Unterweisung in praktischer Ästhetik von: ***Laszlo Moholy-Nagy***, *Malerei – Fotografie – Film*, Neue Bauhausbücher (1927), Reprint Mainz 1967; ***Gyorgy Kepes***, *Language of Vision*, Chicago 1944 (deutsch: Sprache des Sehens, Mainz/Berlin 1970); ***Gyorgy Kepes***, *(Hrsg.), sehen + werten. Untersuchungen über heutige wissenschaftliche und künstlerische Leistungen und deren Integration in der modernen Welt*, 6 Bde., Brüssel 1967; ***Karin von Maur*** *(Hrsg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1980; ***Helga de la Motte-Haber***, *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerie zur Klangskulptur*, Laaber 1990; ***Boris Kleint***, *Bildlehre. Der sehende Mensch*, 2. Aufl., Basel 1980; für eine grundsätzliche philosophische Reflexion des hier angesprochenen Kontextes vgl. ***Walther Ch. Zimmerli***, *Technologie als ‚Kultur'*, Hildesheim 1997; dazu, daß alle Technik Übertragungstechnik sei vgl.: ***Johannes Rohbeck***, *Technik – Kultur – Geschichte. Eine Rehabilitierung der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt a. M. 2000; eine Analyse von ganz anderer Seite bietet ***Friedrich A. Kittler***, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München 2000; wiederum anders ausgerichtet, antipodisch zu rezipieren: ***Raymond Williams***, *Problems in Material Culture*, London 1980; im gleichen Sinne: ***Teresa de Lauretis/ Stephen Heath*** *(Hrsg.), The Cinematic Apparatus*, London/New York 1980; ***Stephen Heath/ Patricia Mellenkamp*** *(Hrsg.), Cinema and Language*, Los Angeles 1983; ***Teresa Hak Kyung Cha*** *(Hrsg.), Apparatus. Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, New York 1980; unübertroffen auch für diesen Zusammenhang nach wie vor: ***André Leroi-Gourhan***, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M. 1980; für digitale Maschinisierungen, eingängig und einseitig aufbereitet: ***Herbert W. Franke***, *Kunst kontra Technik? Wechselwirkungen zwischen Kunst, Naturwissenschaft und Technik*, Frankfurt a. M. 1978; für die neuralgischen Punkte in der kritischen Design-Debatte des 20. Jahrhunderts s. ***Hans Ulrich Reck***, *Design, Kunst, Styling: Gestaltungsvisionen und Kulturkampf in der Ästhetik von Lebensformen im 20. Jahrhundert*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte ZAK 45/88/Heft 1, Zürich 1988; ***Hans Ulrich Reck***, *Design als Macht: Gestaltung als ästhetisch verzeichneter Gebrauch*, in: ***Hermann Sturm*** *(Hrsg.), Verzeichnungen. Vom Handgreiflichen zum Zeichen*, Essen 1989; ***Hans Ulrich Reck***, *Design als Politik: Reflexionsverluste auf allen Seiten*, in: Kunstnachrichten 3/88, Zürich 1988; in kunstgeschichtlicher Analogiebildung für die Annäherung an den Computer: ***Karl Clausberg***, *Am Ende Kunstgeschichte? Künstliche Wirklichkeiten aus dem Computer*, in: *Fachschaft Kunstgeschichte (Hrsg.), Kunstgeschichte – aber wie?*, Berlin 1989, S. 259–293; ***Georges Didi-Huberman***, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997; ***Jean Starobinski***, *1789. Die Embleme der Vernunft*, München o. J. (1991); in origineller und bedeutsamer Weise die Theorie des Artifiziellen, die Automatisierung des Menschen, die Geschichte der Fälschung, die Meta-Theorie des Fiktionalen und die Pop Art – also auch: Anthropologie, Maschinentheorie, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte – zu einem medialen Dispositiv miteinander verbindend: ***Hugh Kenner***, *Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox*, Dresden/Basel 1995; exemplarisch weiterhin: ***Benjamin D. Buchloh***, *Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969*, in: ***Marie Luise Syring*** *(Hrsg.), um 1968. konkrete utopien in kunst und gesellschaft*, Köln 1990, S. 86–89; ***Cordula Meier***, *Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*, München 2002;

10.2.13 Künstlerisch inspirierte Kunsttheorien, Poetische Theoriebildungen, Künstlertheorien

Umfassend: ***Charles Harrison/Paul Wood*** *(Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, 2 Bde., Ostfildern-Ruit, 1998; ***Charles Harrison/Paul Wood*** *u. a. (Hrsg.), Modern Art: Practices and Debates, 4 Bde., London 1993*; inhaltlich und methodisch herausragend, ein Paradebeispiel für intermediäre Forschung und Rückbindung medialer Inkorporationen an poetische Fragestellungen und künstlerische Praktiken, zugleich erneuernd, was Jacob Burckhardt das Projekt einer ‚Kunstgeschichte der Aufgaben' nannte: ***Michael Lentz***, *Laut. Poesie. Musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, 2 Bde., Wien 2000; als Grundlagenwerk in Form einer zur Übersicht montierten Auswahl von Künstler-Selbst-Zeugnissen mit pointierten Situierungen vgl. ***Jürgen Claus***, *Kunst heute. Personen – Analysen – Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1965; ***Jürgen Claus***, *Expansion der Kunst*, Reinbek bei Hamburg 1970; ***Jürgen Claus***, *ChippppKunst. Computer – Holographie – Kybernetik – Laser*, Frankfurt/Berlin 1985; vgl. auch die dreibändige Edition von ***Moshe Barash*** *(Hrsg.), Theories of Art*, London 2000; ***Noel Carroll*** *(Hrsg.), Theories of Art Today*, Madison 2000; wegen der generellen Übertragbarkeit auf die Probleme der noch nicht situierten Kunst sei hier herausgehoben: ***Robert Smithson***, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Eva Schmidt/Kai Vöckler, Köln 2000; ***Octavio Paz***, *Das Vorrecht des Auges. Über Kunst und Künstler*, Frankfurt a. M. 2001; ***David Sylvester***, *Modern Art. From Fauvism to Abstract Expressionism*, New York 1965; ***Germano Celant*** *(Hrsg.), Arte Povera*, Tübingen 1969; ***J. Becker/Wolf Vostell*** *(Hrsg.), Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg 1965; ***Terry Atkinson/David Bainbridge*** *u. a. (Hrsg.), Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, hrsg. von Paul Maenz und Gerd de Vries, Köln 1972; ***Klaus Honnef*** *(Hrsg.), Concept Art*, Köln 1971; ***Gerd de Vries*** *(Hrsg.), Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974; ***Günter Metken***, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln 1977; ***Jürgen Schilling***, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?*, Luzern 1978; ***Karin Thomas***, *Kunst-Praxis-Heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*, Köln 1972;

10.2.14 Transformationelle Theorien für medial verstandene Reflexion der Künste

Am Kernbeispiel des Metaphorischen: ***Julia Kristeva***, *Sémeiotiké. I pour une sémanalyse*, Paris 1969; ***Paul Ricœur***, *Die lebendige Metapher*, München 1986; vom selben Autor ist für die Grundlegung der Metaphorologie eine umfassende, die Zeitdifferenz reflektierende Hermeneutik wichtig: ***Paul Ricœur***, *Temps et récit, 3 Bde. (1: L'intrigue et le récit historique, 2: La configuration dans le récit de fiction, 3: Le temps raconté, Paris 1983, 1984, 1985*; für den kinematographischen Bereich: ***A. Jackiewicz***, *La Théorie du Cinéma Métaphorique et Métonymique à la Lumière de la Sémiologie*, in: ***Algirdas Greimas*** *(Hrsg.), Sign. Language. Culture*, Den Haag 1970, S. 423 ff.; zur Grenze des Metaphorischen, zur Konzeption von ‚Intertextualität' und damit der Notwendigkeit der Einführung einer dritten Instanz oder eines dritten Prozesses neben Metapher und Metonymie, nämlich des Übergangs von einem Zeichensystem zu einem andern vgl. ***Julia Kristeva***, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M., 1978; zur Philosophie als Theorie der Metapher, die aus den Metaphern des Theoretischen hervorgeht vgl. die grundlegende Studie von ***Jacques Derrida***, *Die weisse Mythologie. Die Metapher im philosophischen Kontext*, in: ***Jacques Derrida***, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1999; zur philosophischen Bedeutung des Metaphorologischen als einer Weise der Imagination und Repräsentation des Nicht-Begrifflichen vgl.

Hans Blumenberg**, Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: ***Hans Blumenberg**, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1979; in derselben Richtung äußert sich: ***Ernesto Grassi**, Die Macht der Phantasie*, Frankfurt a. M. 1979; weiter: ***Manfred Pinkal**, Logik und Lexikon. Die Semantik des Unbestimmten*, Berlin 1985; für die semiotische Analyse des Metaphorischen: ***Wilhelm Köller**, Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern*, Stuttgart 1975; als Überblicksreader und zur Einführung: ***Anselm Haverkamp** (Hrsg.), Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996; für die rhetorische Situierung vgl. ***Wolfram Groddeck**, Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel/Frankfurt a. M. 1995; außerdem: ***Hans Blumenberg**, Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a. M. 1998; ***Wolfgang Ingendahl**, Der metaphorische Prozeß*, 1973, 2. Aufl.; zum Kontext der Rhetorik für dynamische Bild- und Kunsttheorien: ***Bazon Brock**, Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, Köln 1976; zur Medientheorie als einer grundlegenden, darin den Begriff der Medien erst aktiv, prozessual, wirkend begründenden Theorie der Übertragbarkeit von Metaphern vgl. ***Herbert Marshall McLuhan**, Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf u. a. 1992; Deleuze/Guattari beschreiben, was eine Metaphernmaschine antreibt: ***Gilles Deleuze/Felix Guattari**, Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a. M., 1979; als Studie, welche die Mediatisierung der Gedächtnisse als historische wie zugleich typologische Ausdifferenzierung einer Metaphernmaschine versteht vgl. ***Douwe Draaisma**, Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses*, Darmstadt 1999; konzentriert auf die medialen Gründungsrevolutionen solcher Mediatisierung in der Renaissance sind bedeutsam die beiden Abhandlungen: ***Elisabeth von Samsonow**, Fenster im Papier. Die imaginäre Kollision der Architektur mit der Schrift oder die Gedächtnisrevolution der Renaissance*, München 2001, und ***Elizabeth I. Eisenstein**, Die Druckerpresse. Kulturrevolutionen im frühen modernen Europa*, Wien/New York 1997; außerdem: ***Michael Gieseke**, Der Buchdruck in der frühen Neuzeit: Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt a. M. 1991; für denselben Zusammenhang, mit anderer thematischer und epistemischer Ausrichtung: ***Nathalie Zemon Davies**, Printing and the People*, in: *Society and Culture in Early Modern France*, Palo Alto 1975; ***Williams M. Ivins**, Prints and Visual Communication*, Cambridge 1953; ***Marshall McLuhan**, The Gutenberg Galaxy*, Toronto 1962; ***John Wilton-Ely**, The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London 1978; ***Otto Benesch**, Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier as Shown in Book Illustration*, New York 1969; besonders bedeutsam für eine strukturelle psychosemiotische Theorie des Metaphorischen ist weiterhin der lange Aufsatz von ***Jacques Lacan**,* L'instance de la lettre et la raison de l'inconscience depuis Freud, in: Écrits II, Paris 1967 (deutsch: Jacques Lacan, Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten und die Instanz der Vernunft seit Freud, in: Jacques Lacan, Schriften II, Olten 1975, weitere Auflage: Weinheim/Berlin 1986, S. 15–59); dazu: ***Slavoj Zizek**, Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin 1991; sowie: ***Martin Sturm/Georg Christoph Tholen/Rainer Zendron** (Hrsg.), Phantasma und Phantome. Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, Kat. Offenes Kulturhaus Linz, 1995; außerdem: ***Samuel M. Weber**, Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse*, Frankfurt/Berlin/Wien 1978; ***Jean-Bertrand Pontalis**, Zusammenfassende Wiedergabe der Seminare IV–VI von Jacques Lacan*, Wien 2000; ***Georg Christoph Tholen**, Wunsch-Denken. Versuch über den Diskurs der Differenz, Kassel 1986*; weiterhin: ***Gérard Genette**, Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris 1976; ***Gérard Genette**, Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993; ***Gérard Genette**, Fiction et diction*, Paris 1991; für die Rolle des Künstlers in verschiedenen Kontexten – urbanistischen, ingenieurspezifischen, technologischen vgl. ***Giulio Carlo Argan**, Gropius und das Bauhaus*, Reinbek bei Hamburg 1962; ***Giulio Carlo Argan**, Kunstgeschichte als Stadtgeschichte*, München 1989; ***Marshall McLuhan**, Die Gegenwart ist immer unsichtbar*, in: ***Mar-

***shall McLuhan**, Das Medium ist die Botschaft*, Dresden 2001; für die dynamische und transformationelle Erörterung von Schnitt- und Umbruchstellen im gesamten kulturellen Diskurs vgl. auch: ***Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer** (Hrsg.), Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1988; ***Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer** (Hrsg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a. M. 1991; ich nenne außerdem als Beiträge von mir zwecks Vertiefung und genealogischer Bereicherung des im vorliegenden Buch verhandelten: ***Hans Ulrich Reck**, Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie*, in: ***Birgit Recki/Lambert Wiesing** (Hrsg.), Bild und Reflexion*, München 1997; ***Hans Ulrich Reck**, Kunst durch Medien*, in: ***Hans Ulrich Reck, Wolfgang Müller-Funk** (Hrsg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien/New York 1996; ***Hans Ulrich Reck**, Bildende Künste. Eine Mediengeschichte*, in: ***Manfred Faßler/Wulf Halbach** (Hrsg.), Geschichte der Medien*, München 1998; ***Hans Ulrich Reck**, Kunst durch Medien. Ein erneuter Durchgang*, in: ***Claus Pias** (Hrsg.), (me' dien)'. dreizehn vortraege zur medienkultur*, Weimar 1999; ***Hans Ulrich Reck**, Kritik des Sehens – Denken der Kunst – Durch den Spiegel hindurch*, in: ***Manfred Faßler** (Hrsg.), Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder*, München 2000; ***Hans Ulrich Reck**, Imaginäre Effekte. Künstlerische Konzepte der Einwirkung auf den Betrachter – ein Parcours der Affinitäten und Distanzen zwischen Raum und Zeit*, in: ***Kai-Uwe Hemken** (Hrsg.), Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*, Köln 2000; ***Hans Ulrich Reck**, Aleatorik in der bildenden Kunst*, in: ***Peter Gendolla/Thomas Kamphusmann** (Hrsg.), Die Künste des Zufalls*, Frankfurt a. M. 1999;

10.2.15 Kunst und Kreativität im Zeichen spezifischer Handlung

***Hans Joas**, Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a. M. 1966; ***Hans Lenk**, Denken und Handlungsbindung. Mentaler Gehalt und Handlungsregeln*, Freiburg 2001; ***Hans Lenk** (Hrsg.), Handlungstheorien interdisziplinär*, 4 Bde., München 1977–1984; ***Georg Meggle**, Analytische Handlungstheorie*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1977; ***Georg Meggle** (Hrsg.), Handlung, Kommunikation, Bedeutung*, Frankfurt a. M. 1979; ***Donald W. Winnicott**, Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart 1974; ***Donald W. Winnicott**, Human Nature*, London 1988; ***Donald W. Winnicott**, The child, the family, and the outside world*, Reading Mass. 1987; grundlegend: ***Gregory Bateson**, Eine Theorie des Spiels und der Phantasie*, in: ***Gregory Bateson**, Ökologie des Geistes*, Frankfurt a. M. 1981, S. 241 ff.; ebenfalls grundlegend: ***Anton Ehrenzweig**, Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst*, München 1974; ***Wilhelm Salber**, Der psychische Gegenstand*, Bonn 1988; ***Wilhelm Salber**, Kunst, Psychologie, Behandlung*, Bonn 1977; ***Wilhelm Salber**, Psychästhetik*, Köln 2000; ***Friedrich W. Heubach**, Das bedingte Leben. Eine Theorie der psycho-logischen Gegenständlichkeit der Dinge*, München 1987; zur Genealogie: ***Hans Blumenberg**, „Nachahmung der Natur". Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: ***Hans Blumenberg**, Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, S. 5–103; seit 1983 werden von Gottlieb Guntern in diverse Gebiete und Denkweisen ausgreifende Symposien unter dem Leit-Thema ‚Kreativität in Wirtschaft, Kunst und Wissenschaft' durchgeführt, vgl. besonders: ***Gottlieb Guntern** (Hrsg.), Die Welt. Ein schwingendes Gewebe*, 2. Internationales ISO Symposium, Brig 1983; ***Gottlieb Guntern** (Hrsg.), Irritation und Kreativität. Hemmende und fördernde Faktoren im kreativen Prozeß*, Internationales Zermatter Symposion, Zürich 1993; ***Ernst-D. Lantermann**, Bildwechsel und Einbildung. Eine Psychologie der Kunst*, Berlin 1992;

10.2.16 Kunst und die Frage des Denkens, Imagination, Vorstellen

Zur Fortsetzung, Ausweitung und Vollendung der Gestalttheorien von Köhler, Wertheimer und ihrer philosophischen Voraussetzungen bei Husserl s. ***Jean-Paul Sartre**, Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek bei Hamburg 1971; vgl. dazu auch: ***Rudolf Heinz**, Jean-Paul Sartres existenzielle Psychoanalyse. Korrektur der Metapsychologie und narzißmustheoretischen Antizipation*, in: Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie, Bd. LXII/1, Wiesbaden 1976, S. 61–87; am Leitfaden der Psychopathologie, diese aber poetologisch und kunsttheoretisch überschreitend, deshalb wichtig für eine generelle Theorie der Einbildungskräfte: ***Peter Gorsen**, Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M., 1980; ***Norbert Miller**, Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München/Wien 1978; als klassische Lehrstücke von indirekter, dann aber zuweilen überraschender Aktualität: ***Daniel Hack Tuke**, Geist und Körper. Studien über die Wirkung der Einbildungskraft*, Jena 1888; ***August Rameri Prehn**, Die Bedeutung der Einbildungskraft bei Hume und Kant für die Erkenntnistheorie*, Halle 1901; ***Lodovico Antonio Muratori**, Über die Einbildungskraft des Menschen*, Leipzig 1785; ***Johann Gebhard Ehrenreich Maass**, Versuch über die Einbildungskraft*, Halle und Leipzig 1797; ***Wilhelm Dilthey**, Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn*, Leipzig, 1886; ***Rudolf Kassner**, Von der Einbildungskraft*, Leipzig 1936; den wesentlichen Zusammenhang der klassischen Philosophie des deutschen Idealismus mit der Theorie der Imagination kommentieren: ***Bernhard Barth**, Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, Freiburg i. Br. 1991; sowie: ***Dieter Jähnig**, Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, 2 Bde., Pfullingen 1966; ***Dieter Jähnig**, Welt-Geschichte – Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Köln 1975; ***Walter Schulz**, Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings*, Pfullingen 1975; ***Walter Schulz**, Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Pfullingen 1985; aktuell, die Grenzen solcher Traditionen der Moderne reflektierend: ***Dietmar Kamper**, Zur Soziologie der Imagination*, München/Wien 1986; ***Dietmar Kamper**, Zur Geschichte der Einbildungskraft*, Reinbek bei Hamburg 1990; ***Dietmar Kamper**, Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*, München 1995; ***Bazon Brock**, Der Barbar als Kulturheld. Ästhetik des Unterlassens. Kritik der Wahrheit. wie man wird, der man nicht ist. Gesammelte Schriften III 1991–2002*, Köln 2002; ***Hans-Dieter Gondeck**, Angst, Einbildungskraft, Sprache. Ein verbindender Aufriß zwischen Freud, Kant, Lacan*, München 1990; systematisch analysiert das Funktionieren der imaginativen Bezüge: ***Wolfgang Iser**, Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991; zur sprachphilosophischen und epistemologischen Grundierung: ***Hans Julius Schneider**, Phantasie und Kalkül. Über die Polarität von Handlung und Struktur in der Sprache*, Frankfurt a. M. 1992; ***Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis**, Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*, Frankfurt a. M. 1992; ***Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis**, Fantasy and the Origins of Sexuality*, in: ***Victor Burgin** (Hrsg.), Formations of Fantasy*, London, New York 1986, S. 5–34; zentral: ***Michel Foucault**, Einleitung zu Ludwig Binswanger, Traum und Existenz*, Berlin/Bern 1992; ***Cornelius Castoriadis**, Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt a. M. 1984; im vergleichbaren Themenfeld, aber konzentriert auf eine poetisch unbedingte Feier der naturgewaltigen Konstitution von Subjektivität durch das phantasievoll Unbewußte, eine radikal transzendente Macht der Phantasie: ***Elisabeth Lenk**, Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München 1983; ***Gaetano Benedetti/Udo Rauchfleisch** (Hrsg.), Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses*, Göttingen 1988; ***Edmund Leach**, Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge*, Frankfurt a. M. 1978; ***Dan Sperber**, Über Symbolik*, Frankfurt a. M. 1975; ***Michael Kötz**, Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und Wirklichkeit des Imaginären*, Frankfurt a. M. 1986;

10.2.17 Aktuale Medienkontexte

***Ars Electronia** (Hrsg.), Im Netz der Systeme*, Berlin 1990; ***Jean Baudrillard**, Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978; ***Jean Baudrillard/Hannes Böhringer/Vilém Flusser/Peter Weibel/Friedrich Kittler** u. a., Philosophien der neuen Technologie*, Berlin 1989; ***Peter Weibel**, Die Beschleunigung der Bilder. In der Chronokratie*, Bern 1987; ***Gregory Ulmer**, Fototheory. Grammatology in the Age of Video*, New York/London 1992; ***Howard Rheingold**, Virtuelle Welten. Reisen im Cyberspace*, Reinbek bei Hamburg 1995; ***Sherry Turkle**, Wunschmaschine. Vom Entstehen der Computerkultur*, Reinbek bei Hamburg 1984; ***Sherry Turkle**, Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet*, Reinbek bei Hamburg 1998; ***Lawrence Lessing**, Code und andere Gesetze des Cyberspace*, Berlin 2001; ***Raymond Kurzweil**, KI. Das Zeitalter der künstlichen Intelligenz*, München/Wien 1993; ***Stefan Bollmann** (Hrsg.), Kursbuch Neue Medien. Trends in Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur*, Mannheim 1995; ***Stefan Bollmann/Christiane Heibach** (Hrsg.), Kursbuch Internet. Anschlüsse an Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur*, Mannheim 1996; zur jeweils entschieden Gegenwartszeit beanspruchenden Konstruktion von Denkweisen und einem postuliert evidenten Theoriewandel aus beschworener Technologiedynamik, die Metaphorik der ‚neuen Medien' für die Schwellenmagie der 1990er Jahre nutzend, vgl. z. B. ***Norbert Bolz**, Theorie der neuen Medien*, München 1990; ***Florian Rötzer** (Hrsg.), Digitaler Schein: Zur Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a. M. 1991 und ***Edith Decker/Peter Weibel** (Hrsg.), Vom Verschwinden der Ferne: Telekommunikation und Kunst*, Köln 1990; außerdem: ***Karl Gerbel/Peter Weibel** (Hrsg.), Intelligente Ambiente*, 2 Bde., Linz 1994; ***Norbert Bolz**, Am Ende der Gutenberggalaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*, München 1993; ***Nettime** (Hrsg.), README!*, New York 1999; ***V2_** (Hrsg.), Digital Territories*, Dutch Electronic Festival, DEAF96, Rotterdam 1996; ***Donna Haraway** (Hrsg.), Technoculture*, Minneapolis 1991; ***Allucquère Rosanne Stone**, The war of desire and technology at the close of the mechanical age*, Cambridge MA/London 1995; ***Ted Nelson**, The Right Way to Think about Software*, in: ***Brenda Laurel** (Hrsg.), The Human-Computer Interface Design*, Reading Mass. 1990, S. 235 ff.; ***Timothy Druckrey** (Hrsg.), Ars Electronica: Facing the Future. A Survey of Two Decades*, Cambridge 2001; eine Zusammenstellung unterschiedlich wichtiger, zum Teil aber durchaus bahnbrechender Arbeiten seit Vannevar Bush und Douglas Engelbart bieten: ***Randall Packer/Ken Jordan** (Hrsg.), Multimedia: from Wagner to virtual reality*, New York 2001; zur Kritik an den Hypertextvorstellungen, die von den Vorläufern und Klassikern wie Vannevar Bush und Ted Nelson bis zu Norbert Bolz und Pierre Lévy zahlreiche, eine kollektiv entfesselte oder anonym transformierte Autorlosigkeit preisende Autoren begeistert hat, vgl. ***Stephan Porombka**, Hypertext. Zur Kritik eines digitalen Mythos*, München 2001; zum sprachtheoretischen Grund der Autorschaftsfrage nach wie vor zentral: ***Roland Barthes**, La Mort de l'Auteur* (1968), in: ***Roland Barthes**, Œuvres Complètes*, tome 2, Paris 1994; zur Phänomenologie und apparativen Logistik, Steuerungslogik und Modellierung der neuen Medien: ***Lev Manovich**, The Language of New Media*, Cambridge/London 2001; ***George P. Landow**, Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore u. a. 1992; ***George P. Landow** (Hrsg.), Hyper/Text/Theory*, Baltimore 1994; ***Gunnar Liestol**, Wittgenstein, Genette and the Reader's Narrative in Hypertext*, in: ***George P. Landow** (Hrsg.), Hyper/Text/Theory*, Baltimore 1994, S. 87–120; ***Karin Giselbrecht, Michaela Hafner** (Hrsg.), Data Body Sex Machine. Technoscience und Sciencefiction aus feministischer Sicht*, Wien 2001; ***Timothy Leary**, Chaos & Cyberculture*, Berkeley 1994; ***Marie-Luise Angerer, Kathrin Peters, Zoë Sofoulis** (Hrsg.), Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*, Wien/New York 2002; ***Manuel de Landa**, A Thousand Years of Nonlinear History*, hrsg. von Jonathan Crary u. a., Cambridge 2000; ***Tom Holert** (Hrsg.), Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000; populär und verkürzend, aber eine wesentliche Tendenz verdeutlichend:

***Robert Jütte**, Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000; ***Florian Rötzer/Peter Weibel** (Hrsg.), Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*, München 1993; ***Lorenz Engell**, Ausfahrt nach Babylon. Essais und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*, Weimar 2000; ***Edward Barrett** (Hrsg.), Sociomedia: Multimedia, Hypermedia and the Social Construction of Knowledge*, Cambridge Mass. 1992; ***Sherry Turkle**, Die Wunschmaschine. Der Computer als zweites Ich*, Reinbek bei Hamburg 1986;

10.2.18 Aspekte digitaler Ästhetik/technologisch veränderte Formen des Darstellens und Erzählens

***Peter Weibel**, Zur Geschichte und Ästhetik der digitalen Kunst.* Supplementband zum Katalog der ‚ars electronica' '84, Linz 1984; ***Marc C. Taylor/Esa Saarinen**, Imagologies: Mediaphilosophy*, New York/London 1994; ***Ted Nelson**, Computer Libs/Dream Machines*, 2. Aufl., Redmond 1987; ***Ted Nelson**, Literary Machines*, Sausalito CA 1993; ***James M. Nyce/Paul Kahn** (Hrsg.), From Memex to Hypertext. Vannevar Bush and the Mind's Machine*, Boston u. a. 1991; ***Peter Bogh Andersen**, Towards an Aesthetic of Hypertext Systems. A Semiotic Approach*, in: ***Norbert A. Streitz** u. a. (Hrsg.), Hypertext: Concepts, Systems and Applications.* Proceedings of the first European Conference on Hypertext, INRIA, France, November 1990, Cambridge 1990, S. 224–237; ***Peter Bogh Andersen/Peter Ohrstrom**, Hyperzeit*, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 16, H. 1–2, Tübingen 1994, S. 51–68; ***David Jay Bolter**, Writing Space. The Computer, Hypertetxt and the History of Writing*, Hillsdale N. J. 1991; ***W. O. Beeman/G. Bader** u. a., Hypertext and Pluralism: From lineal to non-lineal thinking*, in: Proceedings of Hypertext '87 workshop, New York 1987, S. 67 ff.; ***Vilém Flusser**, Die Krise der Linearität*, Bern 1992; ***Vilém Flusser**, Die Schrift. Hat das Schreiben Zukunft?*, Göttingen 1989; ***Emily Berk/Joseph Devlin** (Hrsg.), Hypertext/Hypermedia Handbook*, New York 1991; vgl. dagegen aber schon: ***Adam J. Bisanz**, Linearität versus Simultaneität im narrativen Raum-Zeit-Gefüge. Ein methodisches Problem und die medialen Grenzen der modernen Erzählstruktur*, in: ***W. Haubrichs** (Hrsg.), Erzählforschung I. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, Göttingen 1975, S. 184–223; grundlegend: ***Wolfgang Iser**, Der Akt des Lesens*, 3. Aufl. München 1990; wesentliche Zeitschriften vom Beginn der neunziger Jahre an waren *‚mondo 2000'* (Berkeley) und *‚wired'*, zu Beginn des neuen Jahrhunderts ist vorrangig zu nennen ein von großen Apparaten und PR wesentlich unabhängigeres, sich selber tragendes Organ: *‚DE:BUG. Elektronische Lebensaspekte'* (Berlin);

Danksagung

Der Durchgang durch erste Fassungen und Vorstufen im Themenfeld dieser Arbeit wurde möglich durch die Gewährung einer Freistellung von Lehre und akademischer Selbstverwaltung im Wintersemester 1998/99 durch das Ministerium für Schule, Wissenschaft und Forschung des Landes NRW sowie die damit verbundene Unterstützung seitens der Kunsthochschule für Medien Köln, insbesonders durch die Kollegen der Fächergruppe ‚Kunst- und Medienwissenschaften', namentlich und in erster Linie Anthony Moore, Georg Trogemann, Siegfried Zielinski. Der Autor dankt herzlich.

Die Publikationsfassung des Vorhabens und seine Drucklegung sind möglich geworden im Rahmen des Modellversuchs ‚Informatik, künstlerische Praktik und Kunsttheorie der digitalen Bildtechnologien/KIT', das im Rahmen des durch die Bund-Länder-Kommission (BLK) initiierten und getragenen Modellversuchsprogramms ‚Kulturelle Bildung im Medienzeitalter – KuBiM' durchgeführt werden konnte. Der Autor dankt herzlich allen, die das Unternehmen möglich gemacht haben – außer den auf der Impressumseite Genannten ausdrücklich auch dem Bonner Zentrum für Kulturforschung (ZfK).

M. A. Thomas Hensel danke ich für aufmerksame Lektüre einer ersten Endfassung, die sich, wenig verwunderlich, nicht zuletzt dank seiner Aufmerksamkeit und Präzision als eine Fassung bloß ‚weiterer Stufe' herausstellte. Bazon Brock, Georg Trogemann und vielen anderen bin ich in Dank verbunden für regen Zuspruch, Unterstützung und mancherlei Auseinandersetzungen. Raimar Zons, dessen essentielle und beratende Kommentierung der Endfassung entschieden zugute gekommen ist, gebührt ein besonderer Dank.

Einen besonderen Dank schließlich möchte ich der Künstlerin und den Künstlern aussprechen, die in den INSERTS, aber auch in anderen Teilen des Werks, nicht nur Thema meiner Erörterung sind, sondern auch den Abbildungen ihrer Werke bereitwillig zugestimmt und Bildvorlagen zur Verfügung gestellt haben.

Köln, 25. November 2002

12. Quellennachweis der Bildzitate

Inserts:

Dokumentation/Archiv der Künstlerin und Künstler (Andreas M. Kaufmann, Ulrike Gabriel, Nicolas Anatol Baginsky, Knowbotic Research)

Im Kapitel ‚Zeichen der Kunst':

- Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag, Kat. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein (8. September bis 17. November 1985), hrsg. von Richard W. Gassen/Bernhard Holeczek, Heidelberg: Edition Braus 1985, S. 245, 287, 303, 331
- Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Kat. Sprengel Museum Hannover, Freiburg: Rombach-Verlag 1994, S. 194

Im Kapitel ‚Mediale Kommunikation: Analyse von visuellen Semiosen an Beispielen aus Kunst und visueller Komunikation':

- Spiegel, August 1997
- Dokumentation/Archiv Markus Huemer
- ‚Und in alle Ewigkeit ... Kommunikation über 10 000 Jahre', Zeitschrift für Semiotik, hrsg. von Roland Posner, Band 6/1984/Heft 3, Tübingen: Stauffenburg 1984, S. 199, 200, 201, 203, 208, 209, 236, 237, 241, 242, 246, 313, 314

Im Kapitel ‚Abklärungen zu Begriffen und synchron prägenden Exempeln einer ‚Kunst durch Medien' und einer medientheoretisch erweiterten und pointierten Kunstgeschichte der Gattungen':

- ‚Ekel und Allergie', Kursbuch 129, Berlin September 1997, S. 129
- Spiegel, August 1997
- ‚Zeitmagazin' Nr. 36/1997

Im Kapitel: ‚Horizonte entwerfen in Schritten. Pointierungen, Setzungen, Folgerungen, Ausblicke':

- Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 31. März 2002, S. 61

Personenregister

Ackermann, Chantal 284
Adorno, Theodor W. 391, 527, 607
Aicher, Otl 264
Albert, Hans 391
Alberti, Leon Battista 219, 360, 477
Allais, Alphonse 172
Alliez, Éric 414
Alpers, Svetlana 167
Altdorfer, Albrecht 337
Althusser, Louis 21
Amels, Dave 546
Anders, Günther 429, 546
Anderson, Laurie 545
Antonioni, Michelangelo 581
Apel, Karl-Otto 293, 295
Arendt, Hannah 281
Argan, Giulio Carlo 563
Aristoteles 573
Arnheim, Rudolf 205, 220
Artaud, Antonin 327, 355
Asarhaddon, König von Assyrien 231
Ascott, Roy 551
Assmann, Aleida 212, 494
Augé, Marc 465
Augustinus 95, 96, 269, 588
Aumont, Jacques 500
Austin, John L. 245
Ayer, Alfred Jules 245

Bachelard, Gaston 108
Bachtin, Michail M. 403
Baecker, Dirk 176, 500
Baker, Benjamin 66
Bal, Mieke 480
Baltrusaitis, Jorge 319
Bandmann, Günther 319
Barthes, Roland 195, 260, 277, 280, 289, 309, 314, 493
Bastian, Karin 168
Bataille, Georges 97, 327, 580, 585–588
Bätschmann, Oskar 477
Baudelaire, Charles 575, 580
Baudry, Jean-Louis 500
Baudson, Michel 403
Baxandall, Michael 206, 493, 501, 532
Bayer, Andreas 325
Bayer, Herbert 155
Beavin, Janet H. 516
Beckett, Samuel 195
Behrens, Peter 559
Bell, Alexander Graham 93
Bellour, Raymond 414
Belting, Hans 23, 156, 334, 552
Benjamin, Walter 308, 327, 526, 528
Bense, Max 550
Berger, John 167
Berns, Jörg Jochen 500
Beuys, Joseph 111, 117, 118, 273
Bezold, G. von 319
Bien, Günther 173
Biermann, Veronica 477
Bijker, Wiebke E. 516
Bill, Max 531
Bilz, Rudolf 563
Birkenhauer, Theresia 404, 500
Blisset, Luther 593
Bloch, Ernst 531, 532
Blumenberg, Hans 227, 236
Boccioni, Umberto 213
Boehm, Gottfried 192, 330, 480
Bohrer, Karl Heinz 502, 575
Boltanski, Christian 46, 62
Bolz, Norbert 472, 488
Bonik, Manuel 100, 436
Botticelli, Sandro 46, 47, 51
Brandom, Robert B. 176
Braque, Georges 552
Braun, Christina von 144
Bredekamp, Horst 494
Breidbach, Olaf 179
Brock, Bazon 21, 112, 156, 262, 303, 531
Brod, Max 501
Broodthaers, Marcel 27, 211, 220
Brown, George Spencer 176
Brüderlin, Markus 112

Brueghel (oder Bruegel, Breughel) Pieter d. Ä. 173
Bryson, Norman 167, 480
Buci-Glucksmann, Christine 170
Bühler, Karl 261
Buonarroti, Michelangelo 168, 314
Burckhardt, Jacob 23, 271, 515, 526
Buren, Daniel 544
Bürger, Peter 112, 477
Busch, Werner 271
Butler, Samuel 130, 131

Caillois, Roger 598
Camenisch, Paul 88
Cariani, Peter 256, 573
Carnap, Rudolf 310
Carroll, Lewis 170, 173, 174, 177, 178, 193
Cassirer, Ernst 150, 502
Castiglione, Baldassare 189
Castoriadis, Cornelis 142
Cézanne, Paul 46, 59, 67, 94, 137, 164, 189, 190, 193–195, 197, 199, 218, 225
Chartier, Roger 486
Chiantera-Stutte, Patricia 112
Chomsky, Noam 297
Cioran, Émile M. 589
Clausberg, Karl 480
Clinton, Bill 305
Colbert, Jean Baptiste 558
Colonna di Cesarò, Giovanni Antonio 59
Le Corbusier (eigentlich: Charles-Édouard Jeanneret) 67
Coseriu, Eugenio 511
Courbet, Gustave 193, 199
Courtès, J. 289
Cusanus (Nikolaus von Kues oder Kusa; eigentlich Nikolaus Chrypffs oder Krebs) 298

Dalcroze, Jacques 195
Dällebach, Lucien 114
Darwin, Charles 131
David, Jacques-Louis 158
Debord, Guy 147, 576
Debray, Régis 500
Degas, Edgar 333, 352, 356
Dehio, Georg 319
Delacroix, Eugène 337
Deleuze, Gilles 172, 441, 451, 500, 582, 612
Dencker, Klaus Peter 97, 190, 369
Derrida, Jacques 57, 216
Dibie, Pascal 358
Didi-Huberman, Georges 480
Donatello (eigentlich Donato di Niccolò di Betto Bardi) 315
Dorfles, Gilo 560
Drake, Frank 234
Duby, Georges 319
Duchamp, Marcel 137, 154, 196, 197, 345, 398
Dufresne, Isabelle 400
Dummett, Michael 392
Dürer, Albrecht 168, 210, 342
Dürrenmatt, Friedrich 293
Duve, Thierry de 197, 334
Dvorak, Max 200, 271

Eco, Umberto 68, 259, 289, 297, 303, 560
Eder, Klaus 174
Edison, Thomas Alva 93
Einstein, Carl 552
El Greco (eigentlich Domenikos Theotokópulos) 201, 223
El Lissitzky 155
Eliade, Mircea 232
Elias, Norbert 560
Elgin, Catherine Z. 506
Emerson, Ralph Waldo 457
Engelbart, Douglas C. 572
Enzensberger, Christian 283
Erasmus von Rotterdam (Desiderius Erasmus, eigentlich Gerhard Gerhards) 350
Erlhoff, Michael 15, 369
Ernst, Max 61, 62
Ernst, Wolfgang 572
Eyck, Jan van 348

Fahrenbach, Helmut 255
Faßler, Manfred 395
Faye, Jean Pierre 307
Fecht, Tom 220
Feyerabend, Paul 431, 432
Feyzdjou, Choreh 74
Ficino, Marsilio 427
Fischli, Peter 63
Finsterlin, Hermann 88
Flegel, Georg 168
Fludd, Robert 172, 173, 588
Flusser, Vilém 408, 435, 456
Focillon, Henri 271, 319
Foerster, Heinz von 516
Forster, Georg 328
Foucault, Michel 338, 340, 341, 423, 487, 529, 588, 589, 612
Francastel, Pierre 319, 404, 477

Franke, Herbert W. 550
Fraser, Andrea 398
Freud, Sigmund 130, 277, 283, 284, 509
Fulton, Hamish 392
Funken, Michael Wilhelm 92

Gabo, Naum 361, 463
Gachnang, Johannes 422
Gascogne, Paul 314
Gates, Bill 567
Gauguin, Paul 94
Gauthier, Guy 500
Gebauer, Gunter 598
Genette, Gérard 39, 301, 439
Gennep, Arnold van 309
Gerhardt, Marlis 260
Gibson, William 74, 75
Giesz, Ludwig 560
Gimes, Miklós 500
Giorgione (eigentlich Giorgio da Castelfranco; irrtümlich: Barbarelli) 52
Giotto di Bondone 342, 554
Gislebertus 317
Glasersfeld, Ernst von 516
Godard, Jean Luc 11, 135, 414, 448, 530, 588
Goethe, Johann Wolfgang von 328
Goffmann, Erving 142, 261, 278
Gogh, Vincent van 94
Gohr, Siegfried 422
Goldin, Nan 353–355
Gombrich, Ernst H. 46, 113, 220, 320, 428
Goodman, Nelson 23, 138, 174, 176, 505, 516, 528
Gorz, André 430, 601
Goya, Francesco de 350, 359, 489
Grafton, Anthony 477
Graham, Dan 27
Grasskamp, Walter 21, 273
Graw, Isabelle 109
Greenaway, Peter 237, 238
Greenberg, Clement 334
Greimas, Algirdas J. 289, 293
Grien, Hans Baldung 333, 341
Gropius, Walter 67, 328
Grote, Andreas 158
Groys, Boris 345
Guattari, Felix 451, 582, 612
Guttuso, Renato 60
Guyomard, Patrick 21

Haasis, Hellmut G. 283
Habermas, Jürgen 245, 255, 295
Hacker, P. M. S. 392
Haeckel, Ernst 179
Hainard, Jacques 114
Hamann, Richard 271
Hardt, Michael 593, 594
Hart Nibbrig, Christiaan L. 114
Haskell, Francis 158
Haus, Andreas 542
Hauser, Arnold 223, 224, 557
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 59, 382, 568
Heidenreich, Stefan 18
Heims, S. J. 572
Heinrich, Christoph 168
Heinrich, Klaus 176
Heiz, André Vladimir 106, 141, 304, 512
Heizer, Michael 392
Hempel, Carl Gustav 391
Heraklit 574
Herding, Klaus 42
Herken, Rolf 572
Hesiod 578
Hesse, Eva 112
Heubach, Friedrich W. 150, 154
Hill, Gary 406, 500
Hinz, Georg 168
Hirakawa, Noritoshi 333, 353, 355–357, 359
Hjelmslev, Louis 23, 290, 510, 511
Hoch, Michael 470
Hocke, Gustav René 213, 223, 224, 557
Hödicke, Robert 100, 436
Hodler, Ferdinand 194
Hoffmann, Konrad 480
Hofmann, Franck 542
Holbein, Hans, d. J. 71, 201, 204, 333, 340, 342, 346, 347, 362
Hollander, Anne 403, 500
Holländer, Hans 403, 500
Holt, Nancy 392
Hübler, Christian 370
Hugo, Victor 172
Huizinga, Johan 169, 598
Husserl, Edmund 108, 193

Il Male 67
Imdahl, Max 173, 192, 554
Ingold, Felix Philipp 59, 95
Inhelder, Bärbel 154, 175

Jackson, Don D. 516
Jakobson, Roman 259, 303
Jankélévitch, Vladimir 95
Jansen, Peter W. 290

Janson, Horst W. 23
Jantzen, H. 319
Jaspersen, Thomas 233
Jauß, Hans Robert 528
Jesus 319, 322
Jeudy, Henri Pierre 141, 528
Judd, Donald 79

Kaehr, Roland 114
Kafka, Franz 501
Kale, Karsh 546
Kamper, Dietmar 270, 334, 408
Kampis, George 573
Kandinsky, Wassily 25, 46, 58, 172, 204, 213, 531, 553
Kant, Immanuel 82, 293, 432
Kantorowicz, Ernst H. 196
Kaprow, Allan 543
Kavina, Lydia 546
Kawara, On 46, 61
Kelly, Ellsworth 25
Kemp, Wolfgang 554, 557
Kenner, Hugh 566
Kepes, Gyorgy 19, 20, 480
Kessel, Jan van 420, 422, 424, 427
Ketelsen, Thomas 168
Kiefer, Anselm 534
Kipnis, Jeffrey 441
Kircher, Athanasius 588
Kittler, Friedrich 214, 383, 384, 394, 395
Klee, Paul 20, 86, 88, 193, 213
Klein, Richard 507
Klein, Yves 54, 498
Kleint, Boris 19, 20, 480
Klotz, Heinrich 98, 106, 112, 114, 117
Kluge, Alexander 174, 509
Knorr-Cetina, Karin 516
Koetter, Fred 531
Kohlberg, Lawrence 15
Kojève, Alexandre 59
Kokoschka, Oskar 137, 200
Komar & Melamid 311
Könneke, Achim 374
Kooning, Willem de 553
Koons, Jeff 499
Kraft, Victor 392
Krahl, Hans-Jürgen 431
Kramer, Harry 56
Krämer, Sybille 107, 109
Krampen, Martin 294, 386, 511
Krass, Stephan 232
Krausse, Joachim 441
Kris, Ernst 557
Kristeller, Paul Oskar 428
Kristeva, Julia 157, 303, 480, 510
Krueger, Myron W. 362
Kruger, Barbara 303
Krumrine, Mary Louise 192
Kuhn, Thomas S. 439
Kultermann, Udo 19
Kupfer, Alexander 580
Kurnitzky, Horst 283
Kurz, Otto 557
Kurzweil, Raymond 473
Kuspit, Donald 190
Kutschera, Franz von 391

Labrouste, Henri 325
Lacan, Jacques 211, 213, 436
Lachmayer, Herbert 395
Lagerfeld, Karl 286
Lang, Brigitte 161, 162, 164
Langer, Michael 21
Langton, Christopher 256
Lanier, Jaron 544, 546
Larcher, David 289, 301
Latour, Bruno 156, 304, 516
Lavin, Irving 536
Lazzarato, Maurizio 370, 395, 593, 594
le Bot, Marc 270
Le Brun (oder Lebrun), Charles 558
Le Corbusier 559
Le Goff, Jacques 486
Léger, Fernand 67
Lem, Stanislaw 75, 227
Lenin (eigentlich Uljanov, Wladimir Iljitsch) 66, 67
Leonardo da Vinci 189, 212, 213, 220
Leroi-Gourhan, André 205, 563
Lessing, Gotthold Ephraim 513, 574
Letz, Werner B. 278, 304
Leu, Hans 337
Lévi-Strauss, Claude 406, 585
Levin, Thomas Y. 125
Lévinas, Emmanuel 598
Levine, Sherrie 544
Lévy, Pierre 432, 541, 597
Lewandowsky, Via 333, 363
Lichatschow, Dmitrij 157
Lippard, Lucy 554
Locher, Hubert 497, 504
Loers, Veit 113
Loewy, Raymond 527
Lohse, Richard Paul 531
Long, Richard 392
Loos, Adolf 214, 219, 220

Lotman, Jurij M. 68
Louis XIV 558
Louis, Eleonora 395
Luhmann, Niklas 311
Lukacs, Georg 600
Lüpertz, Markus 333, 363
Lüscher, Hans-Jürgen 431
Lüscher, Rudolf M. 599
Lynch, David 436
Lynn, Greg 441
Lyons, John 297
Lyotard, Jean-François 95

Macho, Thomas 577
MacLuhan, Marshall 130
Madonna 286
Maier, Sepp 314
Majakowski, Vladimir Vladimirowitsch 155
Mâle, Emile 271, 319
Malewitsch, Kasimir 172, 292, 524, 529
Mallarmé, Stéphane 581
Mallet, Serge 430, 601
Malraux, André 315, 363, 526, 527
Manet, Edouard 333–335, 359, 360, 366
Mangold, Robert 79
Manzoni, Piero 67, 498
Maradona, Diego Armando 314
Maria, Walter de 392
Marquard, Odo 608
Marx, Karl 257, 327, 429
Masaccio (eigentlich: Tommaso di Giovanni di Simone Guidi) 526
Masson, André 574, 575
Matisse, Henri 25
Mattik, Paul 283
Mauss, Marcel 585
McLuhan, Marshall 564
Mead, George Herbert 261
Menne, Albert 391
Merleau-Ponty, Maurice 108, 420
Messiaen, Olivier 546
Michaux, Henri 582
Minsky, Marvin 473
Mitchell, William J. T. 480
Moholy-Nagy, Laszlo 19, 155, 463
Moles, Abraham A. 489, 490, 539, 550, 560
Mondrian, Piet 213
Monet, Claude 580, 581
Moog, Robert 546
Moreau, Gustave 172
Morin, Edgar 39, 404
Morris, Charles 289, 295
Mosset, Olivier 544
Mukarovsky, Jan 157, 480
Müller, Christian Phillip 398
Müller, R. W. 283
Mumford, Lewis 232, 606
Musot, John 546
Myake, Issey 441

Nauman, Bruce 27, 500
Negri, Toni 395, 594
Negt, Oskar 174, 509
Nekes, Walter 404
Neumann, John von 22, 393, 537, 572
Newman, Barnett 25, 79, 173
Nietzsche, Friedrich 33, 177, 380, 456, 457
Nitussov, Alexander Y. 572
Nöth, Winfried 141

Oehler, Klaus 294, 386, 511
Ohrt, Roberto 21, 111
Oliveira, Manoel de 448
Oppenheim, Paul 391
Orman Quine, Willard van 176, 296
Oster, Jerry 75

Paik, Nam June 499
Panofsky, Erwin 25, 272, 319, 322, 428
Pape, Helmut 294
Parkins, Zeena 546
Parmentier, Michel 544
Pasolini, Pier Paolo 230, 290, 355, 575
Patlagean, Evelyne 486
Pedriali, Dino 355
Peirce, Charles Sanders 291, 292
Pele (eigentlich: Edson Arantes do Nascimento) 314
Pevsner, Antoine 361, 463
Pevsner, Nikolaus 319, 557
Pfister, Michael 106
Piaget, Jean 15, 154, 175, 205, 300
Picasso, Pablo 66, 67, 201, 562
Pindar 573
Platon 427, 578
Plessner, Helmuth 563
Pochat, Götz 19
Polke, Sigmar 206, 207, 210
Pollock, Jackson 204, 216, 217, 581
Pomian, Krzysztof 158, 274
Popper, Karl R. 120, 391
Portmann, Adolf 179
Posner, Roland 294, 386, 511
Pries, Christine 173
Prigogine, Ilya 453
Prokop, Dieter 175
Pross, Harry 175, 560

Proust, Joëlle 176
Putnam, Hilary 456

Raffael (Raphael, eigentlich Raffaello Santi oder Sanzio) 363, 487
Rahner, Karl 298
Rainer, Arnulf 57
Ranke-Graves, Robert 267
Raphael, Max 65, 192, 202
Raulet, Gérard 217
Rauschenberg, Robert 398, 544, 553
Recki, Birgit 97, 309, 472, 501
Redon, Odilon 94
Renoir, Auguste 352
Resnais, Alain 327, 414
Revel, Jacques 486
Rheingold, Howard 472, 473
Ricœur, Paul 294, 510
Riegl, Alois 200, 217, 271
Rivette, Jacques 414
Rodtschenko, Alexandr Michajlowitsch 463
Roessler, Arthur 214
Rorty, Richard 106, 392
Rosenberg, Stuart 20
Rosenfield, Israel 16
Rosset, Clément 74, 523
Rössler, Otto E. 16, 389, 572
Roth, Karl Heinz 599
Rothko, Mark 25
Rötzer, Florian 472
Rouault, Georges 94
Rousseau, Jean-Jacques 604
Roussel, Raymond 327
Rowe, Colin 531
Rubens, Peter Paul 363
Rulliani, Enzo 593
Russell, Bertrand 174
Ryman, Robert 79, 341

Sagan, Carl 234, 238
Saint-Martin, Fernande 480
Samsonow, Elisabeth von 414
Satie, Erik 35
Sauerländer, Willibald 319
Saussure, Fernand de 295, 511
Saxl, Fritz 557
Scanner 545
Schadewaldt, Wolfgang 175
Schäublin, Christoph 477
Schefer, Jean Louis 404, 480
Schenk, Robert 179
Schiesser, Giaco 374
Schiffer, Claudia 285, 286
Schinkel, Karl Friedrich 200
Schirner, Michael 147, 154, 304
Schirren, Thomas 480
Schlosser, Julius von 271
Schmidt, Burghart 217
Schmidt, Georg 179
Schmidt, Siegfried J. 516
Schmidt-Biggemann, Wilhelm 173
Schmidt-Wulffen, Stephan 374
Schneede, Uwe M. 168
Schneider, Irmela 472
Schönberg, Arnold 553
Schwabe, Detlef 470
Schwarz, Hans-Peter 117
Searle, John R. 245, 262
Sebeok, Thomas Albert 244, 261, 294, 295, 303, 386
Sedlmayr, Hans 319
Seeler, Uwe 314
Selle, Gert 560
Serres, Michael 95, 520
Settis, Salvatore 325
Shapiro, Meyer 480
Shaw, Jeffrey 101, 117, 425
Sherman, Cindy 355
Siegrist, Hansmartin 290, 480
Simmel, Georg 582
Simon, Herbert A. 262, 563
Simon, Josef 68, 295
Skrjabin, Alexander Nikolajewitsch 553
Slawinski, Janusz 68
Sloterdijk, Peter 323
Smith, Brian Reffin 547
Smithson, Robert 392
Snow, Charles P. 182, 188
Sohn-Rethel, Alfred 283
Söll, Änne 542
Spielberg, Steven 396
Stadler, Friedrich 392
Stahl, Stenslie 20
Starobinski, Jean 604
Stemmrich, Gregor 500
Stetter, Christian 392
Stegmüller, Wolfgang 176, 392
Stoichita, Victor I. 363
Ströker, Elisabeth 392
Sukale, Michael 120, 296
Supové, Kathleen 546
Szeemann, Harald 195, 498

Taut, Bruno 86, 88
Tenier d. J., David 420
Theremin, Lew 546

Theweleit, Klaus 111, 348, 400
Thiessen, Rudi 580
Thompson, Michael 233, 274
Thomsen, Christian W. 472
Tinguely, Jean 425, 497
Tizian (eigentlich: Tiziano Vecellio) 363
Toroni, Niele 65, 544
Trabant, Jürgen 290
Trautmann, Catherine 325
Trogemann, Georg 470, 572
Truffaut, François 414
Tschichold, Jan 155
Tuchacek, Alexander 370
Tugendhat, Ernst 175
Turing, Alan 537, 572
Turkle, Sherry 472, 473
Turner, Victor 309

Ueding, Gert 560
Uexküll, Thure von 294, 386, 511
Ulmer, Gregory 390
Umiker-Sebeok, Jean 141, 294

Vantaggiato, Iaia 593
Vasari, Giorgio 557
Velazquez, Diego de Silva 334
Velde, Jan van de 164
Verne, Jules 52
Vernet, Marc 500
Veyne, Paul 325
Vico, Giambattista 568
Viola, Bill 500
Virilio, Paul 194
Virno, Paolo 395
Vitruv (eigentlich Vitruvius Pollio) 219
Vlaminck, Maurice de 204
Vordemberge-Gildewart, Friedrich 155

Wagner, Monika 542
Waismann, Friedrich 176
Walker, Aldo 27, 338
Warburg, Aby 271, 480
Warhol, Andy 400
Warnke, Martin 18, 156, 303, 318, 343
Wartenberg, Gerd 294
Watzlawick, Paul 516
Weibel, Peter 91, 102, 156, 304, 370, 472
Weiss, David 63
Weizenbaum, Joseph 572
Welsch, Wolfgang 501
Werckmeister, Otto Karl 534, 535
Wettengel, Kurt 168
Whistler, James Mac Neill 94
Whiting, Jim 546
Whorf, Benjamin Lee 261
Wiener, Norbert 572
Wiener, Oswald 15, 100, 154, 243, 262, 426, 436, 456, 457
Wiesing, Lambert 97, 472, 501
Wigman, Mary 195
Wigotsky, Lew Semjonowitsch 300
Wilhelm, Karin 21, 111
Wilhelm, Yvonne 370
Winckelmann, Johann Joachim 200
Wind, Edgar 428, 560
Winkler, Hartmut 572
Wittgenstein, Ludwig 15, 258, 290, 296
Wittkower, Margot 557
Wittkower, Rudolf 428, 557
Wolf, Ursula 176
Woolford, Kirk 20
Woolgar, Steve 516
Worringer, Wilhelm 200, 203, 204, 215, 544
Wulf, Christoph 598
Wunderlich, Dieter 245
Wyss, Beat 112, 114

Yates, Francis Amalia 557

Zielinski, Siegfried 273, 513
Zizek, Slavoj 436
Zuccari, Federico 557
Zuse, Konrad 572

Reck macht die Umrisse einer Kunst deutlich, die an und durch sich selber Kunst- und Medientheorie ist. In zwingender Weise wird von hier aus eine neue Perspektive auf zahlreiche Aspekte der bisherigen Geschichte der bildenden Kunst erkennbar.

3-7705-3784-X