Hans Ulrich Reck

Zugeschriebene Wirklichkeit

K&N

Reck – Zugeschriebene Wirklichkeit

Hans Ulrich Reck

Zugeschriebene Wirklichkeit

Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie

Königshausen & Neumann

Für hilfreiche Zuschüsse an die Druckkosten dankt der Autor der Abteilung Kulturpflege des Erziehungsdepartements des Kantons Aargau sowie Hermann und Edith Reck-Eng.

Zugleich Habilitationsschrift Bergische Universität/ Gesamthochschule Wuppertal, 1991

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Einheitsaufnahme

Reck, Hans Ulrich:
Zugeschriebene Wirklichkeit : Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie / Hans Ulrich Reck. – Würzburg : Königshausen und Neumann, 1994
Zugl.: Wuppertal, Univ., Habil.-Schr., 1991
ISBN 3-88479-870-7

© beim Autor, für diese Ausgabe beim Verlag Königshausen & Neumann
Umschlag: Hummel/Homeyer, Würzburg
Druck: Verlag Königshausen & Neumann, GmbH
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Bindung: Rimparer Industriebuchbinderei GmbH
Alle Rechte vorbehalten
Auch die fotomechanische Vervielfältigung des Werkes oder von Teilen daraus (Fotokopie, Mikrokopie) bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags
Printed in Germany
ISBN 3-88479-870-7

Christine Reck-Bruggmann gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

I ÜBERSICHT UND EINLEITUNG

0. Motiv, Intention, Anspruch und Hintergrund einer aktuellen Medientheorie 12

1. Zur Kontinuität einer kritischen Ästhetik in der technischen Mediengesellschaft 42

II ZEICHENWAHRNEHMUNG

Exposition: Eine letzte universale Sprache: Piktogramme 64

2. Zeichenkonzeptionen in der Alltagskultur von der Renaissance bis zur Gegenwart 72
2.1. Einleitung: Semiotik als Positivismus der technischen Mediengesellschaft 72
2.2. Epochenschwelle, Strukturen und Übergangsbestimmungen von Neuzeit 75
2.3. Komplexitätssteigerung in Zeichensystemen 79
2.4. Alltagskultur und Kulturwandel 84
2.5. Zivilisierung als Selbstkontrolle: Distanzierungszuwachs 90
2.6. Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik der Alltagskultur 95
2.7. Voraussetzungen einer Semiotik gegenwärtiger Alltagskultur 101
2.8. Semiotische Konzeptionen in der Industriegesellschaft 106
2.9. Lebensformen und Darstellungsmodelle 112
2.10. Wahrnehmung durch Artefakte 117
2.11. Das Kulturproblem der Gegenwart 125

Exposition: Spuren, Städte 132

3. Industriekultur und Warenpropaganda 136
3.1. Vom Ende des Flanierens 136
3.2. Professionelle Werbung als Objekt von Luxus. Aspekte einer Theorie der Markenartikelwerbung 159

III DIFFERENZDENKEN IN KUNST UND KULTUR

Exposition: Autorschaftsklage 180

4. Vom Ende der Differenz: ästhetische Perspektiven auf einen Motivzusammenhang der Moderne 182

Exposition: Verehrung, Verfehmung 200

5. Vom System zum Fragment: Die Vernunft der Kunst und die moderne Demoralisierung der Bilder 202

IV DESIGNTHEORIE, BILDTECHNOLOGIEN UND ALLTAGSÄSTHETIK

Exposition: Sprachlosigkeit der Form 232

6. Das Ringen um den Gegenstand: Design zwischen Kunst, Kult und Life-Styling 235

Exposition: Erzählen 283

7. Reflektionen über die Zukunft des Design 286

Exposition: Medien, Macht, Montage 312

8. Von der Utopie des Films zur Theorie der Videokunst: Gibt es Fortschritt in der Bilderwelt? 316

Exposition: Bildermächtigungen, Formen der Unanständigkeit 333

9. Zwischen Kino, Film und Leben: Über Wahrnehmungszerfall 336

Exposition: Grenzkollisionen 358

10. Der schöne Schein, grenzenlos: Über neuerliche Verschmelzungen von Kunst und Werbung 361

Exposition: Selbstanpreisungen 374

11. Vom befreienden Unwert der kleinen Dinge, mit einem Seitenblick auf die Utopien des Konstruktivismus 376

V ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG ALS PROVOKATION VON MEDIENKULTUR

Exposition: Ästhetische Formalien 398

12. Ästhetische Erfahrungen und Medien. Zusammenfassende Thesen 400

Exposition: Fingieren 421

13. Fiktion als Einsicht in die Wahrheit des Imitierens 423

Exposition: Relativierung, Sittenzerfall, Kulturpathos 439

14. Kultur als Differenz. Schwierigkeiten im Übergang zum Kulturzerfall 442

VI ANMERKUNGEN 477

VII LITERATUR 519

VIII VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN/ BILDLEGENDEN 561

IX THEMENLISTE „LEITMOTIVE – BEGRIFFS-KONTUREN – QUINTESSENTIELLE WEGMARKEN" 571

I ÜBERSICHT UND EINLEITUNG

0. Motiv, Intention, Anspruch und Hintergrund einer aktuellen Medientheorie

Vorliegende Arbeit ist, trotz ihres Umfangs, weder eine nach den peinlich einzuhaltenen formalen Regeln akademischer Gelehrsamkeit abgefaßte enzyklopädische Darstellung noch ein Wissenschaftsepos, weder ein in Dezimal-Klassifikationen abgehandeltes analytisches Beweisdossier noch ein kommentierender Ideenroman. Nicht angelsächsischer Positivismus noch post-kantianische, ideologiekritisch nachgefütterte Spekulativität auf den Spuren onto-theologischer Unbedingtheit zeichnen sie aus. Sie versteht sich dagegen als Evaluierung von Thesen, Begriffsbestimmungen und Denkkonzepten im Sinne eines ausführenden Gutachtens, das perspektivisch Gültigkeit für einen durch dasjenige Ermessen gesetzten Zeitraum beansprucht, für das wohlbedachte, individualbiographisch rhythmisierte und prospektive Überzeugtheit zu einem präsentisch gegebenen Zeitpunkt einstehen kann. Verhandelt werden hier das für eine so vorausbedachte Phase Gültige und Anzustrebende der Einsichten, die einem Individuum auf der Basis seiner methodologischen Voraussetzungen und erkenntnistheoretischen Reflexionen als begründete verfügbar, akzeptiert und kontrollierbar erscheinen.

Zu Grundmotiv und Erkenntnisinteresse wird weiter unten zu lesen sein: „Die Kultur des Kulturzerfalls erscheint nicht nur als Problemhorizont aktueller Ästhetik, sondern auch als historische Basis der Reaktualisierung diffuser Vorstellungen von archetypischen und ästhetischen Universalien, die es als Kehrseite des Kulturzerfalls zu verstehen und in ihrer Suggestivität zu entlarven gilt, sie seien nicht Konstruktionen, sondern die anamnetische Entdeckung einer Einsicht in die durch historische Kultursünden verstellte Ordnung der Welt. Damit wird ein wesentliches Erkenntnis- und Darstellungsinteresse dieser Arbeit verdeutlicht: die ästhetisch entwickelte Kritik an allen Letztverbürgungstheorien. Ein geschichtsphilosophisch nutzbarer Skeptizismus hat auf kulturelle Ganzheitsbehauptungen ebenso zu verzichten wie auf den Apokalyptismus einer mimetisch antizipierenden Kulturfeindlichkeit, die sich unter dem Vorwand eines sittlichen Reinigungsfeldzugs gegen technische Mediatisierung als Kulturverteidigung verkleidet und die in technischer Medienkultur weiterentwickelte Struktur der Vermittlung negiert. Nachzuweisen blieb nicht die Testbarkeit eines ästhetischen Geltungsanspruchs im Feld der banalen Massenkultur. Nachzuweisen war, weshalb die Kultur der industriellen Massengesellschaft für ästhetische Beispielgebungen und theoretisch re-

levante Aneignungen reicher und komplexer ist als die eingeschliffene Erinnerung an kulturell selektive Ausdrucksgrößen, deren Paradigma einem historischen Diskurs entstammt, der seine Erkenntnisleistung kaum je im empirischen Feld bewährt hat."

Zu einem Vorwort, so fordern es Gebrauch und Tradition, gehören erste Thesen, orientierende Zusammenfaßungen und ordnende Hinweise zum Gebrauch der Arbeit. Aber auch Reflexionen, die dem Zuschnitt der Arbeit ebenso gerecht werden wie den propädeutischen Erwartungen an eine Hinleitung des Lesers, dessen vielbeschworene und weitherum immer noch vorausgesetzte Unbeschriebenheit mehr über die Naivität des Autors als über die reale Situation des Rezipienten aussagt. Auch wenn das hier vorgelegte Werk alles andere denn umstandslos in eine unerschütterliche Konventionalität der scientific community eingereiht werden kann: ganz möchte es sich deren Bezeugungsritualen nicht verschließen. Demnach können nachstehend zu Recht Hinweise und Angaben erwartet werden zum Umfeld der Arbeit, zu ihren Ansprüchen und Bedingtheiten, Problemen und Perspektiven. Die Positionierung des eigenen Tuns läßt es angemessen erscheinen, die sachbezogenen Ausführungen *(1.)* den formbezogenen Hinweisen *(2.)* voranzustellen und diesen schießlich die untrennbar mit jenen verknüpften, sie grundierenden, ihren Rationalitätsanspruch mit den Erfahrungen verbindenden persönlich-informellen *(3.)* Angaben folgen zu lassen. Da eine explizite Begründung zu weitläufig ausfallen würde, setze ich hier als ein wesentliches leitendes Ratonalitätsgebot die verbindende Reflexion von Geltung und Genesis als Einheit der Erkenntnisse und der sie leitenden Interessen, des Kognitiven und des motivationalen Hintergrundes als Maxime voraus.

1.

Erst die Verbindung von Kunst und Medientheorie gibt den Horizont der kulturellen Semantik des Bürgertums in voller Gestalt und ohne Verkürzungen wieder. Gewinnt gemäß dessen Vision Kunst ihre Dignität erst in der Selbstreferentialität von Denkformen, dann müssen die symbolischen Vergegenständlichungen in eine moralisch festigende Konstruktion eines angemessenen Geschmacks eingebunden werden. Diese normsichernde Kontrolle des Bildlichen durch eine rigide Moralität der Selbstdisziplinierung der Sinne bestimmt den bis heute philosophisch und als Kulturutopie unbeirrt instrumentalisierten, bürgerlich-humanistischen Begriff des Ästhetischen als Funktion des Erkennens. Nun läßt sich aber über eine historisch folgenreiche Zerrüttung des Erkenntnispotentials schlecht wegsehen. Dialektisch antworten dieser Kulturutopie, die universalistisch den Namen der *Zivilisation* sich gegeben hat, entsprechende Versuche, eine ent-operationalisierte Sinnlichkeit direkt zu formen. Sinnlichkeiten freisetzende Eingriffe ins Rationalitätsgefüge und vitalisistisch reizende Aus-

brüche aus der Zwangsmoral, die auf Angriffe mit der Stigmatisierung des Regressiven antwortet, sind die mindestens als main-stream erhalten gebliebenen Bedingungsmomente der bürgerlichen Kultur von der Aufklärung bis heute. Da diese Momente sich wechselseitig bedingen, muß ein angemeßener Ästhetikbegriff die hochstufige Valorisierung der Kunstsphäre gewissermassen *organisch* mit der widersprüchlichen und komplex banalisierenden Profanierung sowie der massenkulturellen Sinnlichkeit verbinden. Dieser profane Raum – eine Bühne der Redundanz-Dramatisierung – rechnet also gerade im Modus der Exklusion des *Höheren* die Subsistenz-Sicherung zu den Bedingungen der künstlerischen Subsistenz-Verneinung. Banalität, Säkularismus und Vulgarität erscheinen als rhetorische Figuren in einem Kulturkampf, der auf der anderen Seite mit Hermetismus, Sinnentzug und Bedeutungsbetrug als Monstrositäten abzuwehrender Ekelvorstellungen arbeitet. Die aus den hochkulturellen Wertemustern ausgegrenzte Erinnerung an übergreifende Symbolsysteme, deren traditionale Fixiertheit immer wieder explizit bestritten und zurückgedrängt worden ist, bildet wiederum in dem Ausmaße eine massenkulturelle Verwertung aus, als die finale Hermetik des Kunstwerks seine Wirkung durch seine anerkannte und sozialisierte Funktionslosigkeit einklagt. Die Konzentration des Ästhetischen auf Kunst ist ein Rückzugsgefecht und zugleich Produkt der kulturellen Rationalisierung, die als Verselbständigung der Subsysteme und der Differenzierung komplementärer und konfliktreicher Wertesphären beschrieben werden kann. Zwischen der hochkulturellen Bedeutung und dem Objektverzehr, zwischen bloß rituell inszenierter Symbolik und der integrativen Kraft der erinnerten ästhetischen Erfahrung, zwischen Tradition und Innovation ist die neuzeitliche Kunst weniger eine spezifische Erfahrung, als vielmehr auf Insistenz eines bestimmten Tätigkeitstyps gerichtet: ihre ästhetische Behauptung hängt mit der in anderen Tätigkeitsbereichen erzwungenen Ortlosigkeit ästhetisch bestimmter Erkenntnisform und Handlungserfahrung zusammen. Symbolische 'Gemeinheit' ist eine fiktionale Kategorie der ästhetisch erschlossenen Denkbarkeit von 'Versöhnung'. Insofern läßt sich Kunst nicht als 'Paradigma für Anderes' verstehen, sondern als Zusammenzug und Verdichtung, Eingrenzung und mögliche Neutralisierung des ästhetischen Deregulierungspotentials aus Nicht-Identität, die, als aktuell erinnerte, die Identitätssysteme der asketisch funktionalisierten Arbeit zu zersetzen droht. Politisch ist nicht so sehr eine Kunst, die politische Motive verarbeitet, als vielmehr eine ästhetisch radikalisierte Kunst, deren Radikalität in der ästhetischen Erfahrung des Nicht-Identischen gründet. Ästhetische Radikalität hängt nicht von der Identitätsbildung ab, sondern von der Strukturierung ihres Materials durch Medialisierung. Was vordem als Bildungsgeschichte eines Subjekts, einer Erinnerung, eines Zusammenhangs von der Erzählung durch dieses gewirkt worden ist, geht auf exemplarische Erzählungen Anderer über. Die soziologische Organisation des Ästhetischen hat in der Moderne auch für den Bereich der Kunst Expertenkulturen entwickelt. Was davon bleibt, ist auf der einen Seite der

Experte für Synthesen des Scheins ganzheitlichen Lebens, auf der anderen Seite ein destrukturierter und fragmentierter, etwas müde gewordener Betrachter. Die Vision der Kunst der Moderne, vor allem der Entfaltung von Rezeptionsformen als Kunst lebt vom Versuch, diese beiden symmetrisch reduktiven Erfahrungen wieder zusammenzubringen, ohne dafür das System der technischen Instrumente einzuklagen und ohne mit dessen globaler Verweigerung die ästhetische Erfahrung auf dem Außenposten vorgeblich spielerischer Einzelheiten einzufrieren. Was ontologisch und identitätsphilosophisch nur unter Inkaufnahme von Gewalt zusammengefügt werden könnte, das bewährt sich jedoch einzig im Auseinanderfallen. Medialität ist die Kategorie der ästhetischen Repräsentation fiktionaler Vermittlung, Einsicht in die ästhetische Konstruktion bloß virtueller Bezeichnungen. Ein großer Teil von künstlerischen Versuchen zur ästhetischen Entgrenzung vom Systemzwang in diesem Jahrhundert hat mit der Verdeutlichung der Semantik solch nicht-identischen Bezugs zu tun. Der ästhetische Eigensinn als Medialisierung und Transformation der Identitäts-Ordnungen bricht verschwenderisch (wenn auch immer nur symbolisch) mit den Ganzheitssystemen. Er ist darauf angelegt, nicht allein die Systeme, sondern sich selber am Modell des Systems zu fragmentieren. Das Fragment als Konzept verweist zwar auf seine Denotate: Versatzstück, Ruine, Relikt, Trümmerstück, Strandgut. Aber es erschöpft sich nicht in ihrer dinglichen Repräsentation. Vielmehr ist es nur als Bewegung, als Konzept denkbar: Es ist Medium und Produkt eines Ganzheits-Aufbaus, der jederzeit gebrochen werden kann. Es ist Denkmodell eines Arrangements von Dingen und Zeichen in unabschließbaren Austauschprozessen des Symbolsystems. Die Konzeptualisierung der Zeichensysteme verdeutlicht, weshalb Kunst nicht allein eine besondere symbolische Tätigkeit im Prozess von Mediatisierung und Medialisierung ist, sondern, wegen ihrer poetisch-deregulierenden Kraft, für das Verständnis des Meta-Systems die Schlüsselfunktion besetzt. Ich möchte die für diese Arbeit wesentlichen Bezüge zwischen Kunst, technischen Medien, einer Aufklärung intendierenden Gesellschaft, der objektiven Kultur instrumenteller Vernunft, der subjektiven Kultur individueller Entscheidungen und dem Kultursystem der Moderne im ganzen zu einigen Brennpunkten fokussieren.

(i) Jede Konstruktion von Darstellungen, Erkenntnissen und Erfahrungen, von Symbolisierungsprozeßen aller Art beinhaltet Techniken und Formen von Medialisierung und ist gleichzeitig eingebunden in das signifikative System der Mediatisierung. Mediatisierung beschreibt die semiotische Dimension des Prozesses der Gewinnung kommunizierbarer Symbole, die sowohl Bedeutungs- wie Orientierungsfunktion haben, sich also auf die Konstruktion einer Wirklichkeitssemantik und auf die Ikonizität plausibler Erfahrungsdeutungen abstützen, um zuletzt, es läßt sich leicht einsehen, auf eine mögliche und möglichst unverbrüchliche Synthese dieser beiden Bezüge hinzuwirken. Medialisierung beschreibt die technisch-apparative Dimenson dieses Vorgangs. Daraus folgt, daß Medientheorie ihren Gegenstand nicht im Feld der poetischen Selektivitäten, der Komple-

Zugeschriebene Wirklichkeit

„Ästhetisch zugeschriebene Wirklichkeit ist ein Faktor subjektiv differenzierendern Handelns. Wirklich ist, was durch medialisierende Ausdrücke verwirklicht werden kann. Vorgabe dafür ist Realität als Widerstand. Weit davon entfernt, für selbstgenügsame Fiktionen zu plädieren, ist eine medientheoretische Aneignung des abendländischen Kulturzusammenhangs eine Gegenstrategie zu Leitbildern derjenigen Kulturauffassungen, für die sich Wirklichkeit in einem unaufhaltsamen Prozeß universaler Selbstauflösung befindet. Das Wirkliche muß aus der Einsicht in seine fiktional geformte Wahrnehmung entwickelt werden. Kulturzerfall ist Voraussetzung, weil nur durch ihn Realität als unverfügbare der Herrschaft abstrakter Medialisierung entrissen werden kann. Eine Theorie der Medienkultur lernt aus der Ästhetik der Gegenwart, daß ihre Wirklichkeiten nur zugeschriebene sein können und daß Zuschreibungen Wirkliches nicht so sehr verbergen, als vielmehr vielfältig setzen."

Profanierung, Entzauberung, reflexive Zersetzung

„Ähnlich wie noch die weitestgehende Profanierung und Entzauberung einer ursprünglich religiös verklärten und sakral erklärten Welt Relikte und Ablagerungen des Numinosen in nahezu alltäglichen Handlungen kennt, so bedarf der Prozeß der Mediatisierung gerade in seiner technischen Phase des mythologischen Ursprungsmaterials."

„Denn die reflexive Zersetzung muß in gewissem Maße die Gültigkeit seines archaischen Oppositionssystems erhalten. Kriegerische Hoffnungen auf eine kollektiv-psychische Regeneration im Rückgriff auf exzessiv moralentbundene physische Gewalt bilden hier nur ein spätes, wenn auch eindrückliches, historisches Zerfallsprodukt. Abweichungen von den Drücken der Modellierung der Affektkontrolle sind nicht nur der stetig aktualisierbare Gegenstandsbereich des Zivilisationsprozesses, sondern können gelten als Basis des Vormodernen innerhalb der Modernität selbst „

Anthropologische Kontinuität

„Ziel der vorliegenden Arbeit (Motivation, sie als Argumentation der Kritik auszusetzen) ist, mit Mitteln einer aus der philosophischen Ästhetik entwickelten Theorie gegenwärtiger Medienkultur nicht nur die Kontinuität zur Anthropologie des Menschen aufzuweisen, sondern die besonderen Chancen zu zeigen, welche die Mediatisierung des Alltagslebens gerade dort befördert, wo hochkulturelle Wertmuster und Vorurteile nichts weiter beanspruchen als den Diskurs einer Entwertung."

xität der Codes oder der Referenz-Macht der Rhetoriken hat, sondern in den je aktualisierenden Dominanzen der Zugriffe auf die wesentlichen Darstellungsweisen einer bestimmten Kultur (oder einer bestimmten ihrer Epochen). Insofern belegt die Medialisierung der gesamten Historie durch die Kultur der Gegenwart und die Technologien der Massenkommunikation im Sinne einer Affirmation der normativen Kraft des Faktischen nicht nur den Triumph der Technisierung der Kommunikation, sondern auch die Intensivierung und meta-sprachliche Verzeichnung der zum bestimmenden Interpretationshorizont gefügten Symbolwelt. Nebst der Idolisierung und Ikonisierung von Supra-Zeichen, welche die Hieroglyphik massenmedialer Suggestivität und zugleich die Vorherrschaft der US-amerikanischen Phantasma-Industrie auszeichnen, erzeugen diese Technisierungsprozesse unentwegt propagandistische Strategien, welche die Gegenwart im Sinne einer paradox und profan erneuerten Theologie besetzen.

(ii) Die propagandistischen Strategien der Gegenwart, ihre Symbolstrukturen wie ihre Medientechnologien, werden zu quasi-theologischen Wirkkräften durch den Ausschluß von Alternativen zu dem durch sie besetzten übergeordneten Platz einer deklarierten Letztgültigkeit bestimmender Erfahrungen und ihrer Relevanzbehauptung. Für technisch entfaltete Medialisierung fallen Metaphysik und Macht zusammen. Sie sind Fiktionen einer Unumkehrbarkeit dessen, was als Handlungsfolge aus ihnen bewirkt werden soll. Der technisch produzierte Schein und die artifizielle Ästhetik erlauben zwar die Einsicht in das Produktionsarrangement der Zeichen; indem sie diese Einsicht in den inszenierten Schein durch zusätzliche Dramaturgien wieder zu verbergen trachten, wirken sie als suggestive Selbstbewahrheitung der herbeigesehnten und der Überlegenheit des Dezisionismus sich versprechenden Unumkehrbarkeit. Das bedeutet zwar keineswegs eine gesteigerte Ununterscheidbarkeit zwischen Realität und Fiktion, zwingt jedoch zu einer Korrektur am Wirklichkeitsbegriff. Die Verselbständigung des technisch-ästhetischen Scheins führt zu einer eigentlichen Hysterie innerhalb der durch technische Massen-Informationsmedien immer eindringlicher beschworenen Irreversibilitäten. Die technischen Massenkommunkationsmedien der Gegenwart können als solche multiplikativen Beschwörungsformeln verstanden werden. Je fiktionaler die Erlebniswelt *des* Bildschirms, umso drastischer die simulatorische Produktion des Realen als Erlebniskonfiguration *auf* und *vor* dem Bildschirm. Erwirkt werden soll, was mächtiger ist als alles Bewirkbare. Realität muß deshalb intensiviert wieder ins Reale, die imaginative Substitution des technischen Erlebens, eingeführt werden. Da Realität fiktional zu verdunsten droht, muß sie immer mehr gesteigert werden: das belegt *reality TV* in den bekannten Ausformungen, die sich nicht durch manipulatives Bewußtsein, sondern durch die ebenso blinde wie totale Entfaltung ihrer immanenten Logik auszeichnen.

(iii). Deshalb der Zugriff auf Macht und Körper, deshalb die Steigerung der Gewaltformen, seis der dokumentierten Realität, seis einer simu-

lativen Repräsentation. Die beschworene Irreversibilität des am Körper Erlittenen – eine Definition von Macht aus der Sicht ihrer Objekte -, das operative Eindringen in Versehrtheiten und ihre bis zur aseptischen Ästhetik des „intelligenten Kriegs" als einer chirurgisch „sauberen" Reinigungslogistik reichende, ohne Aufschub vollzogene Veröffentlichung in den technischen Bildmedien bezeichnen eine von außen gesehen selbstvergessene Illusionssteigerung, die in den immanenten Medienwirkungen heute als typologisch ordnende Kanalisierung der durch Bildschirmsensationierungen substituierten Erfahrungen erscheinen. Insofern aber kann von einer anhaltenden Vernichtung des Körperlichen durch die Telematik keine Rede sein. Umgekehrt ist heute – Mitte 1993 – zu beobachten, daß die internationale Mediatisierung mit einer fundamentalistischen Revokation, ja gar: Resurrektion des Körperlichen verbunden ist. Beide Momente steigern sich phantasmatisch und halluzinativ. Die körperliche Gewaltsehnsucht führt die reflexionslose, rein blinde Bereitschaft zur Selbstauslöschung mit sich, eine vollkommene Gleichgültigkeit gegen jeden Instinkt von Selbsterhaltung. Die halluzinatorisch suggerierte direkte Gewaltausübung wiederum belegt weniger einen neuen Rassismus oder ein verschärftes Delinquenzverhalten gegenüber immer wieder neu zur Figur des Fremden zusammengefügten und isolierten Gruppen, als vielmehr einen subtextuellen Versuch, Wirklichkeit und einen entsprechenden Realitätsbegriff im Durchbruch durch das bloß Verbotene, Erzählte und in Schein-Welten Ausgereizte, mithin nach wenn auch fatalen, so doch immerhin eigenen Gesichtspunkten, zurückzuerobern. Die fatale Phantasmatik der Gewalt, die weder dem Realen noch dem Imaginären sensu strictu entspringt, sondern als Reizfigur zwischen diesen Polen oszilliert, also im Sinne des ebenso kleinen und alltäglichen wie schmutzigen und verbotenen Grenzverkehrs vorgestellt werden muß, zeigt, daß von der Vernichtung des Körperlichen, seiner Lockungen und Erfahrungen durch den telematischen und virtualisierenden Mediengebrauch keine Rede sein kann.

(iv). Die ästhetische Fundierung heutiger Medienpolitik ist als Neigung zur phantasmatischen Selbstversorgung mit irreversiblen Deutungsangeboten zu bestimmen, nicht als Akkumulation einer Gewalttätigkeit, die dem Bildschirm entspränge und zur adaptiven Umsetzung in Realität disponierte. Physische Realität wird zur nackten Illusion und umgekehrt. Das Verhältnis des Rezipienten zur Bildschirmrealität ist durch und durch toxikoman. Der vollzogene Anschluß an Fremdbildangebote suggeriert ein in seinen Stereotypien nicht präsentes Imaginieren des Eigenen gerade dort, wo Selbstverantwortung delegiert wird. Exakt wie bei jeder Toxikomanie funktioniert das moralisierende Einsichtsgebot kontrafaktisch als Ausbreitung des von ihm beschworenen Negativen. Die massenmediale Multiplikation dieser Einheit von Fremdbildbeschreibung im Eigenen und Wegschreiben des Selbstbildes im medial Fremden, bezeichnet die faschistische Substanz aller gegenwärtigen Medienrealität, die ihrerseits als Funktionale depravierter Öffentlichkeit dargestellt werden kann. Deshalb fällt

– projiziert auf die jeweiligen Monster der eigenen Ideologie – der Illusionsdruck des hergestellt Unmitttelbaren mit der Intensivierung der wirklichen Gewalt zusammen. Die synthetische Illusion als permanent mögliche, durch Auto-Suggestion gestützte Austauschform mit dem Realen povoziert den Zugriff auf eine nur noch als Gewalt erlittene Macht am eigenen Körper. Die Regulierung der Phantasmen, des auf seine Wirklichkeit hindrängenden Imaginären setzt den Körper ein als Testmodell für eine Medienapparatur, die eine Realisierung ihrer Wirkungsabsichten in dem Ausmaße erzwingen will, wie der Unwirklichkeitsverdacht des isolierten Imaginären dieses zur Selbstzertrümmerung im Namen welcher Realität auch immer disponiert – vorausgesetzt bloß, es sei die „wirkliche". Der Konsum von Brutalität und der physisch-operativen Gewalt am Körper belegen die Metaphorik des Realen wie die Realität des Imaginären als jeweilige Transformationsbewegung der nicht länger voneinander isolierten Momente.

(v). Die moderne Kultur, erst recht ihre aktuelle mediale Ausprägung, verfügt über keine kohärenten Weltbilder und essenzialistischen Wirklichkeitsbegriffe. Die Propagierung der Zerrissenheit als Grundmodus der Bezüglichkeit zu Realem entspricht dabei dem Zwang, diese Zerrissenheit als verbindliche in immer neuen Interpretationen darzustellen. Wahrnehmungszerfall und Zerstückelung der gefügten Ordnungen sind – fragment-ästhetisch temporalisiert oder wertekonservativ betrauert – die für den Wandel von Kultur und Zivilisation typischen, spiegelbildlich zueinander sich stellenden Metaphern. Vermehrt und von verschiedenen Seiten soll der Zivlisationsprozeß aktuell zur Disposition gestellt werden. Das kann paradoxerweise in dem Ausmaß nicht gelingen, wie die Barbarisierung des Handelns voranschreitet, bleibt doch die Feier von Terror und Frevel sichtlich und gewissermaßen negativ-triumphal auf die Prädominanz des Zivilisatorischen fixiert. Die Verwandlung der Fremdzwänge in Selbstzwänge setzt sich auf der Ebene technischer Medien schon deshalb funktional fort, weil nur mit der Kategorie der Medialität die kommunikative Aneignung der Bedingungen solcher Umwandlung denkbar ist und – unabhängig davon, nach welchem Pol er ausschlägt, ob Kontrollbalance oder Deregulierung bewirkend – der Zivilisationsprozeß auf die mediale Darstelllung seiner sozialen und psychischen Integrationsleistungen angewiesen bleibt. Dazu bedarf es nicht der Annahme einer tiefenpsychologisch befriedigenden Bearbeitung des Leidens an den autoritativ besetzten Regulierungsinstanzen. Libidinöse Eigenbalance und antirealistischer Protest lassen sich weder zivilisationstheoretisch noch erkenntniskritisch, moralphilosophisch oder ästhetisch verrechnen. Jede Symbolisierung bricht mit dem Unmittelbaren, das sich nicht als illegitimes und enteignetes Gut, sondern als eine aus noch nicht durchschauter Vermittlung hervorgehende Selbstverblendung erweist, ohne welche die Repräsentation des Realen nicht gelingen, in der sich diese als gelingende jedoch gerade nicht erschöpfen kann. Nur durch Reibung und Störung dieser Art wird der Zivilisationsprozeß als Medialisierung der physischen

Selbstbezüge zu unter Scham- und Peinlichkeitsauflagen gestellten Distanzierungshandlungen eine spezifische Kulturleistung. Die Aktualisierung solchen anthropologisch beanspruchten Zwangs zur Künstlichkeit indiziert, daß auf jedem kulturellen Niveau der Selbstdifferenzierung und Modellierung von Affekten eine Deregulierungsinstanz notwenig ist. Die Regression auf die Unmittelbarkeit des tabuisierten, als obszön verdächtigten physisch Gewaltsamen indiziert deshalb nicht apriorisch eine Revokation der Deregulierung, sondern verweist auch auf deren artifizielle und symbolische Vermittlungsleistung, auf die mögliche emanzipative Einsicht in die Bildungsprozesse und Konditionierungen des fiktional gesetzten, kulturutopisch fixierten, moralphilosophisch dressierten Selbst. Historisch folgen aus der Dialektik des Zivilisationsprozesses notwendig mediale Ausdrucksformen realitätsheischender Imagination. Die medialen Instrumente der Interpretation der Vermittlung sind ohne synthetische Verlebendigung des zivilisatorisch Gezügelten, ohne punktuelle Durchbrechung des Tabuisierten, ohne Ritualisierung des Verbotenen, ohne Einschüße schwarzer Mystifikationen, ohne Revokation der realen Grausamkeit nicht möglich.

(vi). Aufklärungsansprüche gegenüber und durch Medienstrategien haben auch auf dem Niveau der intensivierten technischen Massenkultur an der Darstellung der Deregulierungsphänomene und ihrer Negativitätsfigur, der zivilisatorischen Sublimierung und Annihilierung der faszinierenden, zuweilen gar tödlichen Bilder in symbolisch vermittelnden Lektüren, mithin an einem komplexen Relationsgefüge zwischen Auge, diskursivem Sinn und Bild anzusetzen. Das gelingt aber nicht ohne die – unter verführungstheoretischen Gesichtspunkten riskante – Verlebendigung eines synthetischen Banns gegenüber dem *Als-Ob* der Bilder. Wirklichkeit ist nicht vorab registrierte, einfach medial transportierte. Unter Rezeptionsbedingungen gibt es keine andere Realität als diejenige Konstruktion, auf die mittels Imagination und phantasmierendem Realismus der Imaginationsinhalte Bezug genommen wird. Allerdings ist diese Konstruktion nur die Beschreibung der Geltung des Wirlichkeitsbegriffs, nicht die dynamisierende Ursache des Realen, setzt doch der Begriff der Konstruktion den exklusiven Entzug eines ihn Bedingenden strikte voraus.

(vii). Medialisierung des Zivilisationsprozesses konzipiert Selbstreflexion als gestaltspezifischen Wahrnehmungszusammenhang. Denken ist relationale Reflexion der Bezugnahme des Denkens auf das in Sachverhalten Gesetzte. Das ist keine hermeneutische Figur mehr, weil diesem Denken nicht der Subjektbegriff zugrundeliegt oder gar ein in dessen Name universal auftretendes, wütendes Sinverstehen, sondern eine relationale Formstruktur. Die Komponenten der Hermeneutik – die nicht zufälligerweise auf eine vortechnische Meditations- und Kommunikationskultur zurückgeht – transformieren sich in Schnittstellen des Medialisierungsvorgangs. Die Schwierigkeiten einer post-hermeneutischen Medientheorie rühren offensichtlich von der Unmöglichkeit eines norm-indifferenten Kulturverständnißes her. Das erklärt den Bruch zwischen der all-

tagskulturellen Imagination, die einer nicht-kontrollintensiven Verwertung ausgesetzt bleibt, und den anspruchsvoll an Wahrheitsbedingungen orientierten Erkenntnisanstrengungen, welche gerade auf dem Hintergrund einer die sinnliche Erfahrung auf die propädeutisch niedrigen Stufen des Vestehens verweisenden Hermeneutik *Objektivität ohne Verunreinigung durch Imagination* zu erreichen behaupten. Hinter aktualisierenden Unmittelbarkeitseuphorien wirken nicht nur spätgeschichtlich archaisierende Nachklänge religiöser Exstasen, sondern auch die profanierende Totalordnung eines formalisierten Wissens in der kognitiv ausgereizten kulturellen Moderne, deren Säkularisierung und Entzauberungskraft an die Stelle der früheren Mythologien getreten sind. Noch Selbstaufklärung als moralisches Programm der Zukunft scheint wegen der verheerenden normativen Hierarchisierung der kulturellen Sphären endgültig eingezogen werden zu müssen. Ohne grenzenloses Training der Fiktionalisierungen ist Katharsis nicht mehr denkbar. Medialität plädiert für eine Kultur diesseits der Katharsis, die ihre Illusionskraft nicht aus der luxurierenden Phantasie, sondern aus der Realität ihrer Wirkungen, den Effekten ihrer realismussichernden Realitätszugehörigkeit zu entwickeln trachtet.

(viii). Medialisierung ist eine Weise, Selbstbezüglichkeiten von Darstellungsmodellen beliebiger Herkunft, mittels einer geradezu arbiträren Stoff- und Kanalwahl, als ästhetische Differenzierung zwischen Signifikanten und Signifikaten aufzubauen. *Realität* wird verstanden als Organisationsstruktur eines Mediums, nicht als Resultat der Auswirkungen des jeweiligen technische Apparates oder einer vorab registrierenden, von medialen Formeingriffen unberührten Wirklichkeit. Zu deren Verständnis reicht Ideologiekritik nicht hin. Abgesehen davon, daß sie in ihrer kritischen Bewegung als klar setzt, was diffus ist, nämlich ihren Gegenstand, die Ideologien, verkennt sie durch Fixierung auf deren Gehalte die prägende Kraft der diese erzeugenden Apparate und die vorausgehenden Regulierungen der Produktions- und Wirkungsfaktoren des gesamten Imaginären. Die entscheidende Kraft des Imaginären in der technischen Bildmedien liegt nicht auf der Ebene der Inhalte, sondern der Dramaturgien und Kontexte. Die Formierung des passiven Rezipientenverhaltens vollzieht sich nicht in dem, was positiv und manipulativ erwirkt, sondern dem, was in Gleichzeitigkeit zum Medienkonsum ausgegrenzt, entgegenständlicht und verunmöglicht wird.

Das läßt sich am Beispiel des Informationsauftrags der Televisions-Anstalten verdeutlichen. Information am Bildschirm kann dort nicht mehr gelingen, wo die Organisationsbedingungen Television nicht als ästhetische Inszenierung zulassen, sondern bloß als reaktive Dienstleistungsagentur nach dem Modell der durch den sekundär-sozialen, postfamilialen Verrechtlichungsdruck erzwungenen Institutionen wie Sozialthereapie, Krankenhaus, Müllabfuhr, kommunikationstechnologische Dienstleistungen behandelt. Information wäre das strikte Gegenteil eines möglichen politischen Interessensausgleich, mißt sie sich doch an Deregulierungseffekten. Da die televisuelle Anstalt aber den politischen Konsens

bis hin zur *political correctness* zu wahren hat, kann sie schlechterdings nicht informieren. So liefern die sogenannten Informationen enweder Nullbotschaften – das dramaturgisch Erwartbare, die stereotypisierte Verlegenheitsbildung – oder Nicht-Darstellungen, Nicht-Botschaften. Da Information nur dort eintreten kann, wo Registraturapparate sich nicht schon kalkulierend auf Erwartbares richten, ist es vollkommen ausgeschlossen, daß der professionelle Dienstleistungsapparat überhaupt je zu Informationsgehalten kommt: er distribuiert international standardisierte Beglaubigungsformeln, die im einzelnen nichts besagen und im übrigen für die *Geordnetheit von Welt* allgemein, also abstrakt, stehen. Informativ sind nicht solche Dienstleistungen, sondern beispielsweise die zufälligen und privaten Video-Aufnahmen, die regelmäßig juristische Aussagekraft erhalten: eben weil sie nicht ein kalkuliert weiteres Mal die gewohnten Dramaturgien ritualisieren, sondern das Wirkliche zeigen *wie es ist.* Die televisuellen Anstalten zelebrieren in der Regel Information als serielle Bestätigung des Erwartbaren und Vorhergesehenen. Glaubwürdigkeit verwandelt sich in den autosuggestiv adaptierten redaktionellen Regelkanon für die Selektion von Ordnungsmustern, mit denen das Neue als Altes zur Darstellung kommt. Das strikte Einhalten des gewohnten Ablaufs ist die oberste Maxime der televisuellen Informationspolitik: Einhalten der durchgespielten Formeln, Ritualisierung der repetitiven dramaturgischen Strukturen.

An die Stelle einer medialisierenden Vermittlung rezeptiv angeeigneter, in Interpretationen durch innovative Lektüren eröffneter Realität tritt die Versorgung des Apparates mit ihm schmeichelnden Selbstbildern. Serialisierung und Stereotypisierung sind jedoch langfristig wesentlich am Entstehen der Bereitschaft beteiligt, auf intensivere, scheinhaft wirklichere Formen simulatorischer Drastik auszuweichen. Das Ausgreifen auf Brutalität, Obszönität und Gewalt wird nicht von einer imaginierten Realität oder einem ästhetischen Wunsch nach dem wirklichen Erleben des wirklichen Schreckens genährt, sondern im Inneren der staatstragenden, Zutraulichkeit garantierenden televisuellen Dienstleistungsmaschinerie erst erzeugt. Wenn Information zur rituellen Bestätigung des Immergleichen und Erwartbaren pervertiert, dann transformiert sich notwendigereise das Informationsbedürfnis in den Wunsch nach enthemmter Ausdrucksdrastik. Die synthetische Imagination setzt sich in diesem Fall als Realität. Wenn Bildmedien überhaupt eine Funktion haben, dann eine sozialtherapeutische: sie sind Kläranlagen für die Unerträglichkeit undurchschaubarer Geheimnisse, Gebetsmühlen für die Ausbalancierung der sekundären Triebwidersprüche eines sinnentlasteten Alltags. Solange medienverweigernde Dissidenz durch die Ritualisierung der Apparate unwahrscheinlich gehalten und parallel zur Information als Unwahrscheinlichkeitsmaß ausgeschaltet werden kann, solange wird durch die Ritualisierung der televisuellen Bilddramaturgien der Wunsch nach einer Repräsentation intensivierter Grausamkeit geschürt. Deshalb blieb der Golfkrieg medial imaginär, deshalb bleibt der terroristisch entartete Bürgerkrieg in Jugosla-

wien medial nicht-existent. Beides zeigt, daß der Intensitätstraum der Gewalt selber gewalttätig geworden und als Junggesellenzeugungsmaschine mystifiziert ist. Vor den Bildschirmen wird ein Verhalten leitend, das auf ältere Zersetzungen von autoritativen Ordnungsstrukturen des symbolischen und kuturellen Wissens zurückgreift. In dem Maße, wie den Medien kontrafaktisch – den stereotypen Bildzwang des vorgeblich Dargestellten durchbrechend – die Wahrheit eines Realen aufgezwungen wird, eröffnet sich der Zersetzung der Weltbilder die Chance, Wahrnehmung als problematisierende Fiktion gegen jeden totalitären Wahrheitsanspruch einzusetzen. Diese mit zusätzlichen, innovativen Mitteln durchgesetzte Differenz, der innere Bruch zwischen Wahrheitsanspruch, Geltungsbehauptung und der medialen Logik ihrer stofflichen Zeichenträger ist, was den Begriff *Ästhetik* in der hier vorliegenden Arbeit bestimmt. Dazu wird weiter unten zu lesen sein: „Die den Begriff der ästhetischen Kritik leitende Kategorie 'Medialisierung' ist in der vorliegenden Arbeit an verschiedenen Ausprägungen entwickelt worden, wobei die Geltung in den Künsten argumentativ auf die Strukturierungsmöglichkeiten massenkultureller Darstellungen bezogen worden ist. Perspektive war die erkenntnistheoretische Nachprüfung einzelner Vermittlungsleistungen und Zeichenmodelle: Design, Kunst, Werbung, Film/Video, Kulturtheorie, Medienkultur. Medientheorie als ästhetische Differenzierung eines breit angelegten Kulturbegriffs entwickelte den Gedanken einer Fiktionalisierung der Repräsentation als öffentliches Interesse an einer ästhetischen Vernunft der Sinne. Die Voraussetzungen der Theorien und Praktiken der technischen Medienkultur bis hin zu massenmedialen Verwertungsformen sind aus Aporien der aktuellen Kultur- und Kunsttheorien entwickelt worden: aus ihnen geht die semantische Strukturierung der Mediengesellschaft ebenso hervor wie die historische Aufarbeitung der medientheoretischen Aspekte der früheren, vor-simulatorischen und vormechanischen Kultur. Eine ästhetische Theorie kann nicht mehr jenseits der Massenkultur angesiedelt werden. Eine solche Wertehierarchie und bereichsmäßige Selektion sind nicht mehr haltbar. Die kulturellen Aneignungsmöglichkeiten der Gegenwartskultur verweisen über eine vielgliedrige Tradition letztlich auf den anthropologischen Zwang zur fiktionalen Interpretation der Erfahrungen. Dieser Zwang liegt den Chancen eines Kulturprozesses zugrunde, der über Komplexitätssteigerungen und den Zuwachs an Abstraktion bestimmt ist.". Natürlich ist das auch eine Hoffnung, nicht die positivistische Behauptung eines ebenso notorisch wie trotzig kontrafaktische Evidenz Behauptenden. Was kann Medientheorie dazu beitragen, daß solche Hoffnung nicht eitel und wahnhaft bleibt?

Die Chancen, Vermittlung als Form der Wirklichkeitsaneignung symbolbewußter kommunizierender Subjekte zu betreiben, sinken gegenwärtig rasant. Und dies nicht allein aus Gründen einer desaströsen weltpolitischen Entwicklung, eines wenn auch möglicherweise vorläufigen, dann immerhin drastischen Scheiterns der universalistischen Zivilisationsansprüche: Menschenrechte, Aufklärung, Demokratie, Unverletzlichkeit

der Person, Unveräußerbarkeit individueller Grundrechte. Sondern auch, vielleicht gar mehr noch aus innertheoretischen Gründen, von denen sich nicht so leicht distanzieren kann, wer auch immer den Defiziten der gewaltsamen, äußeren Wirklichkeit ihre Anomalie und Logos-Diskrepanz vorhalten mag, um sich vor den Provokationen einer weitherum Errungenschaften zwar nicht der Kultur Europas, wohl aber seiner Kulturutopien annihilierenden, zynischen Indifferenz zu schützen. Es ist statthaft, aus solchen Beobachtungen das Fazit zu ziehen, dass die Sphäre der Symbolproduktion und die Apparate der Zirkulation sich von jeder intentionalen Kontrolle, jeder universalistischen Moral, jeder Diskursethik, jeder transzenendentalen Sinn-Begründung, überhaupt jeglicher Hoffnung auf sozio-emanzipatorischen Sinn befreit haben. Das liegt, aus idealistischer Sicht, gewiß wie selbstverständlich an der schlechten Wirklichkeit, könnte aber, aus skeptischer Sicht, durchaus Theorien zuzuschreiben sein, die ihr Erkenntnisraster moralistisch derart befrachten, daß sie die durch sie zu begreifende Wirklichkeit unvermeidlich defizitär, ungenügsam und kontrafaktisch wirksam machen. Die zu denunzierende Wirklichkeit erscheint stringent als dasjenige Desaster, als das desaströse und ruinöse Theorie den Befund ihres Gegenstandes diagnostiziert.

Wegen der besonderen Eigenheiten des Verhältnisses von Kulturteorie und historischer Entwicklung kennzeichnet die Gegenwart eine Unbedingtheit des Präsentischen, ein eigentlicher Terror des Gleichzeitigen. Die Wirklichkeit desaströs setzende Theorie hat, neben der Logik der Eliminierung alternativer Gesichtspunkte, eines ihrer Fundamente in der Tilgung nichtpräsentischer Zeitformen. Der monolithischen Struktur einer kommunikationsphilosophisch dogmatisierten Aufklärungsutopie zerfällt im Angesicht einer horrorisierenden Welt nicht zuletzt ihre Rückversicherung in Gestalt der erinnerungsgestützten und durch Rück-Bedenken aktivierbaren kulturellen Gegenmodelle zum kümmerlichen Appendix eines umgreifenden Ausschlusses alles Störenden aus dem Präsentischen. Die hier medientheoretisch als Axiom gesetzte Einheit aller medialen Vermittlung mit der gesamten historischen Neuzeit mag skandalös erscheinen: ich sehe nicht, wie sich ihrer Provokation heute ausweichen läßt. Die durch technische Medien initiierte und diktierte Entwicklung wird durch eben diese selben Medien auf der Ebene historischer Kontingenz festgehalten und neutralisiert. Die totale Medialisierung zerstört den Bann des Glaubens an deren vermeintliche Kraft, Wirklichkeit beliebig, nominalistisch und dezisionistisch erzeugen zu können. Das ist der provokativste Punkt der Ferne des Autors zur klassisch konzipierten Aufklärung. Zum heute grassierenden medienphilosophischen Tagesgeschäft gehört die Ausreizung der Dialektik von Techno-Fetischismus und apokalyptischer Kulturrhetorik. Darin wird auf beiden Seiten einigermaßen umstandslos die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer moralisch-kognitiven, kritischen Korrektur an der Medienentwicklung unterstellt. Dekretierte Möglichkeit oder Unmöglichkeit verdecken jedoch die schärfere Frage nach dem Bedarf der Kritik. Solcher ist unter zeitgenössischen Kri-

terien nämlich gar nicht mehr das Problem. Es bedarf in der technischen Medienkultur keiner Kritik oder Aufklärung im Sinne des bürgerlichen Humanismus mehr, weil die totale Medialisierung zu ihrer Selbstaufhebung als Wirklichkeit der Lebenswelt führt. Traditionelle historisch-kritische Theorie bleibt weit hinter der Selbstzerstörung der angeblich autopoetischen Kultursysteme zurück. Zwar läßt sich mit Gründen für die notwendige Neu-Erfindung einer zeitangemessenen Ideologiekritik – und das kann nicht mehr diejenige von Marx und der kritischen Theorie sein – plädieren, aber letztlich ziehe ich der selber ideologisch gewordenen und repetitiven, kulturell ohnehin beschämten Kritikerpose doch die Rekonstruktion einer Medienwirklichkeit vor, die in ihrer immanenten Logik notwendig selber ihre gewiß intendierte anti-aufklärerische Steuerung aufhebt. Die auf jedem historischen Niveau von Symbolaneignung differenzierte Theorie des Anthropologischen kann heute Kultur nicht länger mehr nur als Domestizierung der Natur verstehen, sondern muß verstärkt ihre brutalen Selbst-Desillusionierung betreiben. In dieser Hinsicht sind Freuds Ausdrücke vom 'Unbehagen in der Kultur' oder von der 'Zukunft einer Illusion' semantisch besänftigende Modellierungen der Illegitimitätserfahrung einer Aufklärung, deren Milde heute angesichts der Wirklichkeitsentwicklung restlos obszön geworden ist. Immerhin diesem klassischen Topos adornitischen Verzweiflungsdenkens läßt sich anschließen, allerdings explizit gegen diejenigen, die wirkliche Verzweiflung gegen pädagogisch-moralische Ideologekritik umtauschen, entweder weil sie ganz unbedingt über die wahren Einsichten in die wahre Natur des Menschen zu verfügen vorgeben, sofern sie solche Anmaßung überhaupt einzugestehen bereit sind, oder schlicht deshalb, weil sie nichts anderes kennen mögen.

Der Anspruch der hier vorgelegten Arbeit ist von Hintergrund und Ausprägung einer spezifischen Rezeption von Kultur nicht abzutrennen. Gewiß gilt dergleichen Bezüglichkeit in jedem Fall. Dennoch muß sie hier explizit erwähnt werden. Kultur wird im Verlauf der vorgelegten Argumentation nicht einfach dargestellt, sondern mit einem präzisierten Raster selektiv durchgearbeitet. Mentale Konzepte lassen sich ebenso wenig wählen wie die eine Theorie-Semantik bestimmenden, lebensgeschichtlich aufgebauten, sozial vermittelnden Prägungen und das daraus abgeleitete Interesse an einer kritischen Sichtung desjenigen Bestandes an Kultur, der vor kurzer Zeit noch den maßgeblichen Generationen der Interpreten als durch Tradierbarkeit identisch zu sichernde, aus sich heraus evidente, unberühr- und unverfügbare Leitgröße erschienen sein mag. Die damit latent zugestandene Rekonstruktivität der Argumente muß aber als durch und durch projektiv-antizipierende verstanden werden: es wird konstruktiv gesetzt, was die Genesis der dargestellten Momente im Zusammenhang sichert. Insofern geht Geschichte immer aus einer auf Zukunft hin sich entwerfenden Insistenz (und auch: Idiosynkrasie) des Präsentischen hervor. Die Dynamisierung eines fragmentierten Kulturbegriffs, die Temporalisierung der jeweiligen Zugriffe folgt allerdings bei weitem keinem

Kulturwandel, Voraussetzungen der Komplexität, Durchbruch durch das Ikonische

„Der symbolische Durchbruch durch das Ikonische markiert einen Kulturwandel, der als Ästhetik des Bewußtseins zur reflexiven Formulierung des Bedeutungs- und Symbolbedarfs der Bewußtseinsakte führt und das Ästhetische als Horizont der zu 'Bewußtsein' integrierten Erkenntnisvermögen bestimmt. Erst das macht Bilder und das 'Bild' zu einem ästhetischen Prozeß und eine bestimmte Denkweise, bestimmte Figuration, Verwendung imaginativer Bausteine zur Bedingung der Selbstwahrnehmung des Ästhetischen im gesellschaftlichen Kontext. Das Symbolische dagegen 'ist' nicht mehr das Kunstwerk, sondern seine ästhetische Differenzierung auf der Ebene der Strukturierungen von Codes und Bezeichnungen. Die zeichentheoretische Komplexitätssteigerung als Kulturwandel bezeichnet das Ende der Avantgarden."

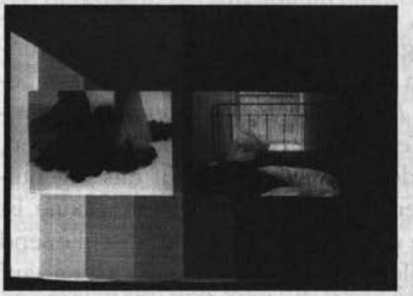
Bildungsgeschichte und Experten, ästhetische Radikalität und die Suggestion der Einheit

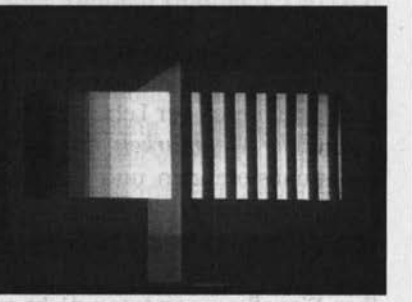
„Ästhetische Radikalität hängt nicht von der Identitätsbildung ab, sondern von der Strukturierung ihres Materials durch Medialisierung. Was vordem als Bildungsgeschichte eines Subjekts, einer Erinnerung, eines Zusammenhangs von der Erzählung durch dieses gewirkt worden ist, geht auf exemplarische Erzählungen Anderer über. Die soziologische Organisation des Ästhetischen hat in der Moderne auch für den Bereich der Kunst Expertenkulturen entwikkelt. Was davon bleibt, ist auf der einen Seite der Experte für Synthesen des Scheins ganzheitlichen Lebens, auf der anderen Seite ein destrukturierter und fragmentierter, etwas müde gewordener Betrachter. Die Vision der Kunst der Moderne, vor allem der Entfaltung von Rezeptionsformen als Kunst lebt vom Versuch, diese beiden symmetrisch reduktiven Erfahrungen wieder zusammenzubringen, ohne dafür das System der technischen Instrumente einzuklagen und ohne mit dessen globaler Verweigerung die ästhetische Erfahrung auf dem Außenposten vorgeblich spielerischer Einzelheiten einzufrieren. Was ontologisch und identitätsphilosophisch nur unter Inkaufnahme von Gewalt zusammengefügt werden könnte, das bewährt sich im Auseinanderfallen. Die Reichweite der damit verbundenen Spannungsbewegungen kann Bedeutungen herausarbeiten, die deregulierend sind: traditionsbildend, weil innovativ und sensuell, weil reflexionsgeladen. Deshalb hängt eine Theorie der ästhetischen Erfahrung von Leistungen ästhetischen Verstehens ab, das in derjenigen spezifischen Zirkulationssphäre – Kunst, Institutionen, Museen, feuilletonistische Ausdrucksweisen, Zeitschriften – zu kurz kommt, die sich als 'Stil' gegen die ästhetisch rezeptiven Gehalte des Kunstwerks zu behaupten trachten."

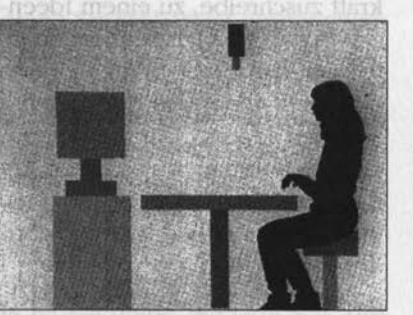
Subjektivismus, sondern seinem paradigmatischen Anspruch, aus anderer Generationen-Sicht andere Verstehens- und Erklärensmodelle der durch Konzeptualisierungen allererst zugänglich gemachten Kultur zu entwikkeln, als gewissermassen verbindliche Probabilisierung und Problematisierung vorgreifender Interpretation. Von herausragendem Interesse erscheint der Wiederaufnahme der Beschleunigungsintention deshalb das Konfliktpotential einer Moderne, die gegen ihre stetig alternden Verwalter zurückerobert und als Dynamisierung ihres Geltungsanspruchs aus ihrer dogmatisch kanonisierten Genesis und einer reichlich nach rückwärts gewandten Opposition zu einem heute ent-horrorisierten *fin-de-siècle* freigesetzt werden muß. Diese interne Radikalisierung einer sich absolut setzenden Tradition der Traditionslosigkeit formuliert die lebensgeschichtliche Fundierung einer Moderne, die aus der Sicht meiner Generation nicht nur bruchlos, sondern mit klärendem Zugewinn in den Bereichen des massenkulturellen Spektakels und an den Trivialitäten vitalistischer Exzesse in dem Ausmaß fortgesetzt wird, als ihr Potential sich auf identitätszersetzende Beschleunigung, Mobilität und ästhetische Affirmation des durch Technikentwicklung provozierten Gesellschaftswandels einschwört. So darf hier wohl ein von mir an anderer Stelle ausgeführter Hinweis auf die fundamentalistischen Provokationen der Moderne für eine technisch transformierte und zugleich fortgesetzte Anthropologie ohne geschichtsphilosophische Zentrierungsabsicht, sozusagen für freigesetzte Subjekte beigebracht werden, die sich im freien Fall mit den Schwierigkeiten eines final und teleologisch haltlos gewordenen, künstlich herzustellenden Lebenszusammenhangs konfrontiert sehen: „Daß die Moderne, die sich als Abschied vom teleologischen Geschichtskonzept verstehen läßt – nicht, daß sie keine Geschichtsphilosophie hätte, sondern eben: daß sie ihre Geschichte insgesamt selber machen möchte -, eine rasende Begeisterung für deviante Zeit-Rhythmen entwickelt, versteht sich in der Fallinie ihres Positivismus von selbst. Ihre Form ist die Abweichung von allen früheren Formen, Spur der Negativität, Exzeß und Exzentrik erprobter Grenzverletzung, recht eigentlich: Formlosigkeit als Form. Deshalb rechnet die Beschleunigung, mathematisch wie sozio-psychisch als potenzierte Geschwindigkeit, zu ihren wesentlichen Denkfiguren. Die Ästhetik der Geschwindigkeit als eine neue Totalsymphonie, als technische Selbsterfahrung des Kollektivs, als überpersönlicher Fluß der Energien, als Determinierung von Handlungen in der Welt der Medien und Artefakte (Werften, Flugzeuge, Automobile, Lärm, Massenversammlungsorte etc) ist von der ersten futuristischen Provokation von 1909 an nicht nur fatale Wirklichkeit geworden, sondern zentrale Herausforderung an jede den Erwartungen von Modernität ausgesetzte Ästhetik der Präsenz geblieben. Das gilt auch für die Umkehrung: dass Gegenmodernität diejenigen Sinn-Zonen einfangen möchte, die erst jenseits des Präsentischen und der Intensitäten beginnen können, weil sie durch die Form der Kontinutät, d.h. das Trans-Momentane, und die Ausschaltung der Implosion, den Exzeß des Momentanen, bestimmt wird, der sich notwendig tödlich

auswirkt. Insofern Sinn auf solche Übergriffe zielt, eliminiert das Pathos der Moderne in der Form der Formdestruktion jeden Sinn-Anspruch. Eine Phänomenologie gegenwärtiger Zeit-Erfahrungen bedarf mindestens einer Übersicht nicht nur über die semantischen Denkfiguren, die primär strategischen Wert haben – nämlich an das Gefüge dessen erinnern, was bürgerliche Kultur als Befähigung zur Anleitung der Technikpotentiale meinte durch Symbolerzeugung ihren Produktivkräften voranstellen zu können -, sondern auch über die immer schneller aus den Technikfolgen resultierenden Veränderungen der erst vor kurzem begriffenen traditionalen Zeitformen. Die Veränderung des Verstehens, die Provokation des Undurchdringlichen folgt gerade der Form der beschleunigten Intervention von Zeitmaschinen und -technologien in, so diffus gesprochen wie gemeint: empirische Lebenswelten." (Hans Ulrich Reck: Beobachtende Zeit. Kritische Bemerkungen zur Gegenwärtigkeit und Zukunft des Erinnerns, in: ders./ U. Michel/ M.R. Dean: Les voyages parallèles, Basel 1993; s. auch ders.: Geschwindigkeit, Destruktion, Assoziation. Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg): Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur, Lehrkanzel für Kommunikationstheorie/ Hochschule für angewandte Kunst Wien, 1993).

Die Perspektivierung der Interessen und die Generierung anderer Semantiken und Modelle weiten die ästhetischen Felder der Kultur aus. Sie beanspruchen andere Kompetenzen, bilden Durchbrüche durch normative Selbstverblendungen einer Kultur, die sich ausgerechnet dort nachhaltig blamiert hat, wo sie Resistenz sich auf Dauer rezeptierte: der Kraft Erkenntnisfortschritt vollzogenen Aufklärung als moralisch erzieherischet, verbessernder Einwirkung auf die säkulare Herrschaft der praktischen Unvernunft. Die hier vorgelegte Arbeit beansprucht demgegenüber keinerlei moralisierende oder praktische Wirkung. Sie konzentriert sich auf Geltung und Dauer eines Anspruchs, der ganz im Sinne der hauptsächlichen Einsichten dieser Arbeit in die Strukturen einer *longue durée* auch der kulturellen Zeitrhythmen die ästhetische Kritik und die Medialisierungsleistungen der zugeschriebenen Wirklichkeit solange als Kulturmodell behauptet, wie die Technisierung der Kommunikationsmittel, die Mediatisierung der Darstellungsformen und die Medialisierung der Symbolprozeße andauern, d.h. solange die heutige Gesellschaft die in ihr fundierten Kulturen mit bestimmten Formen der Aneignung und des interkulturellen Austausches besetzt hält. Sinn, Nutzen und Probleme einer so angelegten Medientheorie können in folgender Kurz-Sentenz umrißen werden: es entscheiden nicht mehr technisch apparative Medialisierung und semiotische Mediatisierung über die kulturelle Kraft der Zeichenprozesse, sondern die Art der Verfügung über symbolische Repräsentanzen, welche die Wirkung von Medialisierung und Mediatisierung kennzeichnen.







2.

Zusätzlich zum Haupttext dieser Abhandlung werden, als Einstiegshilfe und Rezeptionsanleitung, über die Bildseiten hinaus, zwei gesonderte Textebenen angeboten: zum einen die den einzelnen Teilen vorangestellten *Expositionen*, die sich analytisch auf die jeweiligen Themen konzentrieren und phänomenal zugespitzte, einigermaßen ausführliche, mindestens die Richtung der mentalen Zugriffe und analytischen Orientierungen angebenden Kapiteleinleitungen darstellen. Und, zum zweiten, gesonderte, unter der Lebendkolumne *Leitmotive/ Begriffskonturen/ quintessentielle Wegmarken* rubrizierte Text-Seiten, die mit definitorischen, punktualisierenden und summierenden Exkursen sich auf das eigentliche, umfaßende Ideen-Panorama der Arbeit beziehen. Diese Ebene ist nicht wie bei den Expositionen eine den einzelnen Teilen abschließend und linear zugeordnete, sondern bildet eine in sich geschlossene, auf ihre Einzelkomponenten nicht nur sukzessiv ordnend, sondern mehrdimensional vor- und zurückgreifende Struktur, die diskontinuierlich über relativ zufällige, durch den Fortlauf des Seitenumbruchs erzwungene Verweisungen praktisch belegt, daß die Kontinuierung des Lesens nicht nur den historischen Triumph der Schrift, die Problematik der Herrschaft oder die intensive Differenzierung von Zeitmomenten beinhaltet, sondern – als Bedingung ihrer Möglichkeit – grundsätzlich von Diskontinuität, Ab- und Unterbruch bestimmt ist. Die Zusammenfügung von Passagen, denen ich grundsätzlich erhellende und begleitend klärende, definitorische wie, trotz der verkürzenden Verdichtung, kommentierende Erkenntniskraft zuschreibe, zu einem Ideen-Panorama, das über den gesamten Text zerstreute Aussage-Sequenzen in Form dekontextualisierender Fragmente nach den Bedingungen einer neuen, eigenen Formlogik montiert, dienen nicht allein den quintessentiell interessierten, schnellen und agil-geschulten Lesern. Darüberhinaus stellen sie auch die in der Gutenberg-Galaxis überhaupt möglichen Andeutungen einer sich heute abzeichnenden anderen, telematisch und technisch-modular, rhizomatisch statt linear-sequentiell organisierten Schriftkultur dar: der Kultur der Hyper-Texte, der geschichteten permanenten Umsteigemöglichkeiten im Verbund mit universalisierten Zugriffsmöglichkeiten auf akkumulierte Archive einer insgsamt bereits mehrfach recodierten Kultur; in absehbarer Zeit velleicht gar einer eigentlichen Hyper-Grammatologie, einer Re-Kombination verschiedenster mentaler Sprachen, die in der stetigen Übersetzung problemlos koexisierten, ohne sich einem einzigen übergreifenden, monolithischen Anspruch unterwerfen zu müssen. Solche Arbeitstechniken, Verweisformen wie mentale Instrumente, treten an die Stelle der älteren gutenbergschen Errungenschaften: Begriffsregister, Stellenverzeichnis, indexikalische Aufschlüsselung.

Die hier vorgelegte Arbeit gehört, wenn man – um zur Verdeutlichung ein Beispiel aus einem ganz anderen Bereich zu verwenden – das

Verhältnis von Rechenübungen und reiner Mathematik betrachtet, zur Erörterung der Lehre und Logik der Formen, nicht zur Praxis der Übungen. Man wendet Formeln an oder man strukturiert die logischen Zusammenhänge von Formeln. Beides kann völlig getrennt nebeneinander bestehen. Auch wenn letzteres die sachlogische Voraussetzung der Anwendungsmöglichkeit ist, erhält seine Durchführung keine höhere Weihe durch die praktische Befähigung im Sinne der angewandten Übungen. Die Herleitung von Formeln ist notwendig nicht für die Wahrheit der Anwendung, sondern die Begründung des Zutrauens zu ihrer Praktizierbarkeit. Wer Formeln benützt, muß sich auf deren Herleitung in dem Ausmaße verlassen können, wie er sich um deren Begründung nicht zu kümmern braucht. Insofern ist die hier vorgelegte Arbeit eine voller Kümmernisse um die Bedingungen, wie der Handhabung von Formeln im ästhetischen Feld zu trauen sei. *Zugeschriebene Wirklichkeit* wendet keine Formeln an, sondern strukturiert das wahrheitstheoretische Feld, dessen signifikative Kohärenz hier die, wie leicht einzusehen, der symbolischen Bedeutungen ist. Nicht zum Geringsten sind solche formtheoretischen Überlegungen solche einer reflektierenden Selbstverständigung, zu deren Kern in letzter Instanz das rechnet, was man landläufig als Beweisprobe des Individuellen anzuerkennen geneigt ist.

Seit dem Beginn der Niederschrift dieser Arbeit sind fünf Jahre vergangen. Eine erste Hälfte wurde in notwendiger Distanz zur Verfügbarkeit der ins unüberschaubar Einzelne sich endlos verzweigenden Stoffmöglichkeiten des Zitierens sowie der kognitiven, mehr noch aber der szientistischen Apparate in andalusischer Abgeschiedenheit, der Kargheit und Hitze eines langen Sommers und unter dem Verzicht auf kommunikationstechnologisch übliche, also: gebotene Erreichbarkeit geschrieben. Erst solches hat die Konzentration auf Reflexion im Sinne des oben genannten mathematischen Formelbeispiels ermöglicht und damit die Erarbeitung einer strukturell auf Dauer angelegten Grundlagentheorie, der fundierenden Momente einer auf gegenwärtige Gesellschaft bezogenen Medienanalyse wesentlich befördert. Mittlerweile – wir schreiben Juli 1993 – sind ziemlich genau zehn Jahre seit ersten anspruchsvoll erarbeiteten Skizzen, in ersten Zugriffen geschriebenen Partien und gute zwanzig seit dem Beginn einer kohärenten Ausarbeitung der hier versammelten Argumente und Reflexionen vergangen. Das redigierende Wiederlesen, das sich unter den heutigen Bedingungen theoretischen Arbeitens allzu oft gar zur perfekten Anlieferung von Druckvorlagen – in kulturell bedauerlicher, depravierender Umgehung der durch die Telematisierung wegrationalisierten Berufe des Setzers, Lektors, Abschlussredakteurs, Grafikers und Reprografen – verpflichtet sieht (was für die vorliegende Arbeit glücklicherweise nicht ganz gilt), die abschließend sichtende Einrichtung der Publikationsfassung also erlaubt ihrem Autor, seine Argumentationen für stichhaltig und dauerhaft zu halten. Sie hängen nicht vom singulären Beispielmaterial ab, obwohl die Einsicht in die paradigmatischen Strukturen einer Kultur *immer*, also *auch hier*, von Singularitäten der beobachteten

Empirie – Film, Kunst, Werbung, Architektur, Design, Alltagskultur, Gesellschaftspolitik etc – bestimmt ist. Solange wir in einer Gesellschaft des aktuellen Typs leben, solange sind wir mit den hier geschilderten Problemtypologien konfrontiert.

Im Anschluß an die ebenfalls im südlichen Europa geschriebene Studie *Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien,* die 1991 schon im Verlag *Königshausen & Neumann* publiziert werden konnte, lag dem nach Umarbeitungen veränderten Projekt die Absicht zu Grunde, das Vermögen der ästhetischen Kritik in den einzelnen kulturellen Bereichen gemäß symbolischer Differenzbildung im Hinblick auf eine ausgreifende Untersuchung der Anteile von Kulturtheorie, Medienästhetik, Kunsttheorie, Kunst, Design und Werberhetorik an der Methodendiskussion in den Kulturwissenschaften zu analysieren. So stellt es bereits die Nachbemerkung in *Grenzziehungen* (a.a.O. S. 286) in Aussicht. Deren ästhetische Kritk aktueller Kulturtheorien verstand sich als erkenntnistheoretische wie propädeutisch fundierende Darlegung ästhetiktheoretischen Selektivitätsvermögens im Hinblick auf ein gegen unreflektiert setzende Weltdeutungen und bloß einzelwissenschafliche Instrumentalisierungen gerichtetes Konzept symbolischer Nicht-Identität allen Zeichengebrauchs im Hinblick auf die Realien seiner Denotation. Der Gesamtzusammenhang, der nicht allein durch das Interesse an einer synoptischen Revision meiner Arbeiten seit 1982 genährt wurde, sondern durch die Auszeichnung der Fundamente einer aktuellen ästhetischen Kulturtheorie bestimmt blieb, wurde heuristisch unter dem Titel *Ästhetische Kritik. Eine Theorie der Medienkultur,* die hier vorliegende Arbeit nach *Grenzziehungen* als vollkommen eigenständige Abhandlung unter der Überschrift *Zugeschriebene Wirklichkeiten. Zur Ästhetik gegenwärtiger Medienkultur* (in Modifikation der ersten Titelgebung *Medialität. Ästhetische Konstruktionen der Differenz*) angekündigt. Das für 1991 bestimmte Publikationsvorhaben konnte wegen institutioneller Knappheit an Zeitressourcen und der Notwendigkeit der Kürzung, Straffung und Neu-Aufbereitung der Arbeit, die, wie immer das wesentlichste heute, größtenteils nur *im nebenbei,* im Abseits lohnender Ökonomie, zu leisten ist, nicht im vorgesehenen, wohl ohnehin mehr einer suggestiven Hoffnung als einer bedenkenden Planung entsprungenen Zeitraum verwirklicht werden. Ganze Teile – zu den Themen: Industriekultur und Warenpropaganda; Zur aktuellen Transzendenzsucht im Design; Bewußtseinsfälschungen; Gewalt des Mythischen und mediale Faszination; Augenschein/ Design an der Hirnrinde; Simulationen/ vier Modelle; Werbung als Anspruchsmodell; Nicht Stil, Konstruktion: Siah Armajanis Aneignung der Moderne; Vom Schweigen der Sirenen: Medienkritik als Paradigma – wurden aus der Arbeit ausgegliedert und mittlerweile zum größeren Teil andernorts publiziert, so daß mit erträglichen Reibungsverlusten auf die erzwungene Notwendigkeit der Modifikation geantwortet werden konnte. Gegenüber der also wesentlich umfangreicheren ersten Endfassung, deren Gestalt unter den heutigen Bedingungen von Lebenszeit keinem Leser mehr zuzumuten sind – wie-

wohl dem Ungleichzeitigkeitstraum einer panoptisch sich entwerfenden, mit allem bewaffnenden, über synthetische Totalgliederungs- und souveräne Demonstrationsmöglichkeiten verfügen wollenden, also reichlich regressiven Autorschaft schmeichelnd -, gegenüber der geplanten Reihe theoretisch untermauerter und paradigmatisch analysierter Modellgebungen stehen nun Bedingungen und Perspektiven einer ästhetischen Theorie unseres Wirklichkeitsverstehens, der Wirklichkeitssicht einer bestimmten Theorie und die Bedeutung des Exemplarischen an den fokussierten Zusammenhängen verstärkt im Zentrum. Die parallel zum im Dezember 1991 erfolgreich abgeschlossenen Habilitationsverfahren für die Druckfassung unternommenen Änderungen erbrachten, neben der eben zu lesenden Hinführung, eine neue Einleitung, die Expositionen, die Bildseiten, die Sequenzen der *Leitmotive/ Begriffskonturen/ Quintessentiellen Wegmarken* und den endgültigen Titel. Der ursprüngliche Text dagegen ist nur an wenigen Stellen redaktionell bereinigt, ansonsten aber unverändert belassen worden. Mit ganz wenigen Ausnahmen sind im Literaturverzeichnis, das im vollen Umfang der ersten Endfaßung beigebracht wird, nur Arbeiten bis 1988/9 verzeichnet. Auf jeden Fall konnten argumentativ im Text nur die bis dann erschienenen Arbeiten berücksichtigt werden.

Parallel zum Habilitationsverfahren und der nur in zerstückelten kurzen Phasen möglichen Vorbereitung der Druckfassung habe ich eine Reihe von Essays, kleineren Abhandlungen und Analysen veröffentlicht, die den hier vorgelegten Ansatz überprüfen, erweitern, modifizieren sowie seine strukturelle Richtigkeit erhärten und verdeutlichen. Diese Arbeiten beschäftigen sich u.a. mit dem Betrachter als Produzenten; der Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien; dem Widerstand des Konstruktiven und der Autonomie der Bilder; dem Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien; dem Altern literarischer Autorschaft; dem DDR-Design, der Internationalisierung der Lebensformen; neuen Medien; Medientheorie und -technologie als Provokation gegenwärtiger Ästhetiken; der Rolle des Intellektuellen zwischen Ästhetikwahn und Selbstbezichtigung; Kunst und Imagination im Zeitalter von Telemaschinen; Medienkanal und innerer Zeit; Geschwindigkeit, Destruktion, Assoziation – Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur. Die genauen Verzeichnungen sind unschwer im Literaturverzeichnis aufzufinden. Gegenwärtiges, in den nächsten Jahren zu verfolgendes Hauptthema – nach mehrteiligen Publikationen zu *Imitation* und *Mimesis* als Schwerpunkt der vorangegangenen Jahre – sind *die durch die Entwicklungen des Techno-Imaginären veränderten Strukturen des Erinnerns und Vergessens in der Kultur der Moderne und Nach-Post-Moderne.* In meiner derzeitigen Eigenschaft als Vorstand der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien habe ich, nach der Durchführung von Symposien, entsprechendes Material herausgegeben, bisher zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur und zum Fernsehen der dritten Art; demnächst zur Aktualität der Fotografie. Ein Forschungsprojekt über anthropologische, politphilosophische und

kulturtheoretische Aspekte von Mediengebrauch und Medienkultur sind, nebst einem philosophisch-kunsttheoretischen Einführungsband (gemeinsam mit Wolfgang Müller-Funk), in unmittelbarer Vorbereitung befindet. Ebenfalls in den Kontext der Ausweitungen des hier vorgelegten Ansatzes gehören die Mitte 1994 in der Zeitschrift *Kunstforum International* publizierten zwei Bände zu *Erinnern, Vergessen, Technische Imagination: Transitorische Turbulenzen?*.

3.

Wie schon angedeutet, ist die vorliegende Abhandlung in veränderter Gestalt 1990 am Fachbereich 5 der Bergischen Universität/ Gesamthochschule Wuppertal als Habilitationsschrift eingereicht, das Verfahren erfolgreich im Dezember 1991 abgeschlossen worden. Damit verdeutlichen sich nun auch innerhalb der offiziellen Forschungskultur bestimmte Erkenntnisinteressen und die Verzahnung von Beweglichkeiten, deren Signifikanz keinem Plan, sondern der Rhythmik des Lebendigen unter spezifisch epochalen Bedingungen geschuldet ist. Theoretisch in ausführender Reflexion zusammengefügt wird, was mit Studien und Praktiken der Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft begann, mit Arbeiten zur Gegenwartskunst, ästhetisch-kritischer Essayistik, Kunstvermittlung, kultureller Organisationsarbeit, Symposien und Ausstellungen – beispielsweise am Internationalen Design Zentrum Berlin – sowie Lehrtätigkeiten an verschiedenen Instituten im Bereich von Kunst und Gestaltung fortgesetzt, in der weiteren Folge einerseits zu einer eigentlichen Design-, Kunst und Ästhetiktheorie ausgebaut, anderseits zu Ausstellungstätigkeiten mit dem örtlichen Schwergewicht auf dem Zürcher Museum für Gestaltung, sowie zu einer vielgliedrigen Publizistik erweitert werden konnte.

Weshalb die Anstrengungen, weshalb die Rekonstruktion der mentalen Lebenslinien und geistigen Fügungen, die natürlich kraft der Macht des Diskurses Sinn und Notwendigkeit suggerieren, wo höchst wahrscheinlich bloß Zufall und Irregularität, reine Kontingenz, herrschen? Mir scheint der wesentliche Antrieb nicht in einer akademischen Karriereüberlegung zu liegen, die heute substanzielle Opfer an Lebenszeit und -qualität ohnehin nicht mehr rechtfertigt. Eher schon ein insistierendes, konsequentes und radikales, zu den Wurzeln vordringen wollendes Durchdenken der Dinge, die Eigenes, wenn auch durchaus nicht im expressionistischen Sinne, provozieren. Solche angestrengten Verstehensversuche können ihrer Natur gemäß nicht auf institutionelle Demonstrationsrituale, standeskonforme Verwertungsintentionen und ein liturgisch bezeugtes Einpaßen in unschwer einzurechnende Karriere- und Sozialisationsmuster abstellen. Die vorliegende Arbeit wurde deshalb ohne Stipendium durchgeführt, ihre Niederschriften ohne Sekretariatshilfen bewerkstelligt, ihr Wortlaut ohne Gegenlesung vom Autor alleine als verbindlicher gesetzt. Ein Stipendium

ist deshalb gar nicht beantragt worden, wohl mit guten Gründen, wie einige Sperrigkeiten in Verfahren vor und nach der Durchführung dieser Untersuchung vermuten lassen. Grundsätzliche Verstehensbemühungen, so will es mir jetzt noch deutlicher scheinen, müssen, wenn sie auf Konsequenz hin bedacht sind, sich selber alimentieren. Solcher Selbstauftrag bezeugt, was Kultur substanziell definiert: Entschiedenheit zu den Konsequenzen, unter denen man die Voraussetzungen des eigenen Tuns bedachter- und vorausschauenderweise zu organisieren versteht. Sich mit dem zu versorgen, was Relevanz hat, bedeutet nichts über eine existenziell undelegierbare Pflicht zur Selbstbeauftragung hinaus. Das darf als entschieden grundsätzliche Bestimmung von *Kultur* gelten. Übereinstimmend mit der Terminologie Hannah Arendts kann gesagt werden: Arbeit und Tun koexistieren in Permanenz, mit deutlichem Übergewicht der ersteren. Das *freie produktive Tun* wurde entsprechend die ganze Zeit über begleitet von *reproduktiver Arbeit*, einer Selbstverständlichkeit ökonomischer Selbstversorgung und der Organisation der ihre Resultate verschwinden laßenden Subsistenz. Mit solcher Reproduktion des Notwendigen – unwählbare Selbstverständlichkeit im Angesicht der identischen Anstrengungen aller anderen Menschen – ist gemeint: es standen keinerlei den vorgreifenden und frühen Verzicht auf ein Stipendium kompensierende Erbschaften, mäzenatische Dekretionen oder anderweitig luxuriöse Revenuequellen zur Verfügung. Was es bedeutet, solch ausgreifendes Arbeiten überhaupt unternehmen zu können, nicht nur, ohne ständig die Formen gemeinsam erkundenden Lebens zu beschneiden, sondern diese sogar durch umsichtige, gemeinsame Sorge – zumal in den entscheidenden Augenblicken – zu besonderer Qualität steigern zu können, braucht niemand zu ermeßen ausser denen, denen der tiefste und höchste, zuweilen unaussprechliche, sich ihnen in dieser Arbeit vorbehaltlos widmende Dank unverfügbar gehört: Christine Reck-Bruggmann und Lea Reck. Zur hinreichenden Subsistenz rechnet allemal und wahrlich wesentlicheres als die Lohn-Arbeit-Äquivalenz-Ökonomie.

Normales everyday-life, Arbeit und die übliche sozio-ökonomische Existenzsicherung, die nicht mehr der pathetischen Abtrennung des Reiches der Notwendigkeit von dem der Freiheit bedürfen, mögen immerhin neben der langen Zeitspanne zwischen Niederschrift und Drucklegung auch erklären, daß nur in mühsam freigesetzten, kurzen, dafür intensiven und konzentrierten Phasen an der Realisierung des Projektes gearbeitet werden konnte – eine, wie mir allerdings scheint, ausgesprochen aktuelle und zeitangepaßte, in der Form zukunftsträchtige Art intellektuellen Produzierens.

Konjunkturell fällt die Drucklegung zum Buch in eine Zeit schärfster Rezession, die sich in weiten Bereichen heutiger Kultur- und Verlagspolitik immer hysterischer auswirkt. Die ursprünglich vorgesehene und erwünschte Ausstattung, die Auflagenhöhe, Umfänglichkeit und Preisgestaltung mußten diesen neuen Verhältnissen drastisch angepaßt werden. Dritte, öffentliche Hände waren kaum zu einer angemessenen Beteili-

gung an der Finanzierung zu bewegen. Der Autor dankt deshalb nachdrücklich – und mindestens bis zum Zeitpunkt der Drucklegung dieser Arbeit auch ausschließlich – seinen Eltern und dem Lotteriefonds des Kantons Aargau (Schweiz) für seinen Beitrag an die Druckkosten. Auf ein Gesuch beim für dergleichen eigentlich zuständigen Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung wurde diesmal wegen der vorgängigen Erfahrung bei *Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien* freiwillig, präventiv und problemlos verzichtet. Dies nicht zuletzt aus der Einsicht heraus, daß der Autor derzeit nicht über die notwendige Sozialisationsgestaltung, nicht über das haltungsmäßig und bildungspolitisch gebotene Vergesellschaftungsprofil verfügt. Konkret: Als publizistisch auf das deutschsprachige Ausland ausgerichteter Alleinunternehmer ohne tragende oder gar permanent verpflichtete Vergesellschaftung in den *richtigen, d.h. außerkünstlerischen* akademischen Institutionen, sitzt er, hier wie dort Ausländer, zwischen den Stühlen. Diese Erkenntnis war alles andere als umwerfend, weil sich – allerdings erst aus einer gewißen Distanz – leicht einsehen läßt, daß der korporationistische Konformismus der heutigen *alma mater* keineswegs dem bösen Willen Einzelner geschuldet ist, sondern nur besonders eindringlich ausdrückt, was es bedeutet, daß in ihren wesentlichen Dimensionen die Universitätskultur Europas älter ist als die Errungenschaft der Demokratie. Nachdem sich die DFG subventionspolitisch in diesen Jahren auf die neuen deutschen Bundesländer zu konzentrieren verordnet hat, wurde eine umgehende Redimensionierung des Vorhabens in dem Maße unumgänglich, wie eine doch immer noch hauptsächliche Eigenfinanzierungslast auch in der praktischen Realisierungsphase das gebot. Diese Redimensionierung erscheint mir jedoch nicht als beklagenswert. Sie entspricht heute ganz einfach der generellen sozialen Relevanz einer Textproduktion, die sich immer noch viel zu sehr auf die rituelle Rolle früherer Autorschaft und einen mittels öffentlich-archivalischer Selbstnobilitierung reichlich dubios vollzogenenen Ablaßhandel mit einer immer finstereren Zukunft kapriziert. Nicht Breitenwirkung hat deshalb das handlungsleitende Maß zu sein, sondern die Aufrechterhaltung der Möglichkeiten wechselseitiger Unterrichtung in den Kreisen der Multiplikatoren *in aestheticis*.

Noch der solitärsten Anstrengung liegt, ganz im Sinne der hier vorgelegten Theorie, Wirklichkeit als erfahrene Realität von Anderen zu Grunde – als Bezugskraft des am Eigenen nicht durch dieses selbst Setzbaren. So bedanke ich mich, in Anbetracht jahrelanger gemeinsamer Arbeit mit größter Eindringlichkeit und weit über die institutionellen Anmutungsgebote hinaus, für die unerschöpflich anstoßende Förderung und die, wie schon im Falle von *Grenzziehungen*, im besten Sinne sich verpflichtende Um-Sorge bei meinem Hauptgutachter Prof. Dr. h.c. Bazon Brock (Wuppertal). Ein großer Dank für die engagierte und freiwillige Förderung des Habilitationsvorhabens seien auch Prof. Dr. Dietmar Kamper (Berlin) und Prof. Dr. Jörg Zimmermann (Hannover) ausgesprochen. Mein Dank ergeht auch an die Universität/ Gesamthochschule Wuppertal, an deren

Avantgarde, Kalkül, Reflexion des historischen Anspruchs

„Diese Reflexion ist mit Duchamps ready-mades erreicht, die suggerieren, wahr sei nur das Objekt, und die den ikonischen Bezug im Trägermaterial der Bezeichnung selber zusammenziehen. Sie provozieren, daß ästhetische Bedeutung in keinem Fall auf der Ebene der Dinge, sondern nur der bewußten, geistigen Repräsentation und ästhetischen Selbsterfahrung liegen kann. Dann aber spielt das Trägermaterial und Exemplifikationsobjekt eine untergeordnete Rolle und verliert jeden authentischen und auratischen Reiz, als Provokationsgut wirken zu können. Es ist habituell geworden. Das wirft ein zentrales Problem nicht nur für die Kunsttheorie auf, sondern für den Fortbestand der Kunst, die außerhalb der Produktion von Kunstwerken sinnvoll nicht bestimmt werden kann. Die rituellen Ekel- und Chocktrainings der Avantgarden, nicht die kleinbürgerlichen Ikonoklasten sind es, die Kunst funktions- und gestaltlos haben werden lassen für eine ästhetisch avancierte Erkenntnis instrumenteller Lebensformen. Kunst als Deregulierungsmodell und als Medialisierung des Selbstbezugs ist selber ein Instrument geworden. Die Avantgarde hat sich als Erwartungsverletzung definiert, als Störung der Gewohnheiten, der Regeln und Rituale einer spezifisch formierten Teil-Öffentlichkeit. In den letzten 20 Jahren ist 'Avantgarde' etwas anderes geworden: Synonym für die Parole des 'anything goes', die Indifferenz wirkungsloser Beliebigkeit, partielles Dekor des rein Spielerischen. Die Formensprache der Avantgarde ist in der Funktionalisierung von 'Avantgarde' zum Kalkulierbarsten, Überraschungslosesten geworden. Design und Alltag haben diese Avantgarde überholt. Das Versagen selbst versagt noch. Es geht nicht mehr um Unfähigkeit und Unmöglichkeit der Avantgarden. Es geht um einen systematischen Wandel, dessen Komplexitätsgehalte auf der Seite der Rezeption zu Buche schlagen. Die symbolische Sprengkraft der (Avantgarde-)Kunst funktioniert nur dort, wo sie ikonisch-restriktive Anhaltspunkte, Gewohnheiten als Widerstände, vorfindet. Die Entfaltung subversiver Aufklärung hat durch Medialisierung auf der Rezipientenseite jede Avantgarde überholt. Sie bleibt in Gestalt von Langeweile auf dem Weg des Selbstreflektionstrainings zurück. Die Wirksamkeit der Kunst als Symbolisierungsstrategie hängt davon ab, daß sie in den hyperritualisierten Alltag gegen-ikonisch eingreifen kann. Damit trifft sie historisch auf eine Gestaltungswelt, deren massenmythologische Ritualisierung Darstellungstechniken verwendet, die in ihrer rituellen Form keineswegs ikonisch sind, sondern ein gewachsenes semiotisches Bewußtsein durch permanente Überlagerung von Codierungen und Re-Codierungen belegen."

Fachbereich 5 und die zuständige Prüfungskommission, die mit zuletzt erfreulicher Überzeugtheit und interessiertem Wohlwollen der vorliegenden Arbeit die Habilitationswürdigkeit zusprechen und ihrem Autor eine venia legendi für *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* erteilen mochten. Auch Janis Osolin und dem Verlag Stroemfeld/ Roter Stern (Basel/ Frankfurt) sowie Dr. Thomas Neumann und dem Verlag Königshausen & Neumann (Würzburg) möchte ich nachdrücklich für das nun schon über Jahre unvermindert anhaltende Interesse an meiner medientheoretisch pointierten Philosophie und Ästhetik-Analyse danken.

Die Evidenzkraft und Plausibilität der Arbeiten Bazon Brocks erlauben nicht mehr für alle Fälle eine explizite und explikative Referenz, ob nur zum Ärger oder möglicherweise mindestens teilweise doch auch zur Zufriedenheit ihres Urhebers sei hier dahingestellt. Selbstevidenz hat es an sich, genetisch in dem Maße nicht mehr rekonstruierbar zu sein, wie ihre Bedeutung und Geltung gänzlich anhaltenden Wirkungen sich verschmolzen haben. Was aber ließe sich besseres sagen über ein Werk, das sich ganz der praktischen, experimentellen und sinnennahen Aufklärung der Logik der Vermittlung verschrieben hat – ebenso eindrücklich, wie, gemäß wieder unbotmäßig vorherrschenden Zeiten, gefährdet? Jedenfalls darf prinzipiell festgehalten werden: Für Vorprägung und Kontext meiner ästhetiktheoretischen Überlegungen sowie die Möglichkeiten einer ebenso methodisch klaren wie gehaltvollen Verbindung von ästhetischer Kritik, philosophischer Theorie, Alltagskultur, Medienanalyse, Semiotik und Rhetorik der Künste ist auch von mir unentwegt und mit allgemeiner Geltungsabsicht auf die exemplarischen und äußerst erhellenden, also aufklärenden Demonstrationen und Analysen von Bazon Brock zu verweisen, der, soweit ich sehen kann, die heute allgemein zugänglichen Probleme und Pespektiven der ästhetischen und sozialen Entwicklung der letzten 30 Jahre am frühesten, klarsten, eindringlichsten, originellsten und produktivsten zugänglich gemacht hat. Die Dokumentation seiner Überlegungen und Vorschläge finden sich in bisher drei Sammelbänden: Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten, Köln 1976; ders.: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978-1986, Köln 1986; ders.: Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre, München 1990.

Bleibt noch, eine letzte, leider alles andere als unzeitgemäße und läßliche Bemerkung hier einzutragen. Wenn Teile der linksintellektuellen Prominenz und ein hochgeachteter Altbundeskanzler 1993 lautstark und unisono den Zerfall der Werte betrauern, den sie an der Autoritätszersetzung durch emanzipative Pädagogiken und anti-autoritäre Vorbilder (als ob diese nicht autoritativ besetzt wären) festmachen, wenn, beileibe nicht vereinzelt, der Aufbruch aus Unterdrückung und Konformismus als bösartiger Bruch mit sinn- und identitätsverbürgenden Orientierungsnormen dargestellt wird, wenn, weiter, aus derselben Optik die Bewährung des sozialen Lebens wieder an die Ausrichtung einer Einheit unverbrüchlicher Werte angebunden werden soll, dann belegt solches nicht einfach

eine periphere Konjunktur und einen obrigkeitsstaatlich verordneten, machtpolitisch auch von vielen müde gewordenen, ehemaligen Dissidenten erhofften Bruch mit der Unhintergehbarkeit einer nur *individuell* zu begründenden Aufklärung. Dann markiert die sinnverfügende Einheit der positiven Werte-Totalität, daß ein bislang eher vorgeblich barbarisierten Gesellschaften vom spätislamistischen Typ so gerne vorbehaltener Fundamentalismus auch bei uns sukzessive zur Leitschnur tabuisierender und zensierender *political correctness* erhoben wird. Man sieht daran leicht – wobei es an weiteren Parallelbeispielen wahrlich nicht mangelt -: nicht nur in Algerien, Tunesien und im Irak, auch bei uns werden die Zeiten für den intellektuellen Gebrauch der Freiheit schlechter. Deren Nutzung wird schon wieder und zunehmend als ihr gröbster Mißbrauch diffamiert. Wenn die in der bürgerlich konstruierten Utopie unvermeidlich anarchismus-affine Individualethik rationaler Selbstverantwortung ihren Platz einer verbindlich bezeichnenden Staatsfeindschaft zu räumen hat, dann wird wohl rechtsstaatliche Ordnungspolitik bald wieder ohne Umschweife in die präventive kriminalpolitische Dekretion von Landesverrat umschlagen. Man wird dannzumal die *signifikante Sprache erkenntnisrelevanter Zeichen* zu sichern wissen. Die Geschichte zeigt ausreichend, daß eine naturrechtlich eingeforderte Selbstbewaffnung der Ordentlichen und Staatstreuen auch vor Fememord und Lagerbau nicht zurückschrecken wird. Das wird gewiß im Gewande von Rechtsstaatlichkeit und europäischer Ordnung wie selbstverständlich von denjenigen durchgesetzt werden, die nicht bemerken wollen, daß sie längst dem von ihnen bei allen möglichen Gelegenheiten allen anderen vorgehaltenen Diskurs eines strukturellen Anti-Semitismus verfallen sind – bloß mit anderen Diskursgegenständen als den zumindest rhetorisch tabuisierten, und mit einem graduell gewandelten, dafür in der sogenannten Mitte der Gesellschaft wieder konsensfähig gewordenen Feindbild.

Obwohl sich die vorliegende Arbeit thematisch nicht ausdrücklich mit dergleichen Realitäten beschäftigt, ist sie nicht nur ihrer Intention, sondern ihrer Substanz nach antifundamentalistisch und gegen Einheitsverordnungen gerichtet. Sie wirkt auf die Zersetzung der von oben dekretierten höheren Werten und Identitätsverfügungen hin. Sie konstatiert solche im Zerfall des moralischen Korsetts sichtbar werdende, unerbittliche und ungerührte Selbstverwerfung des sogenannten Menschlichen nicht *gegen*, sondern *als* Kultur. Wer solches aushält, muß sich der Wirkung des von ihm Erkannten selber unterwerfen. Die intrikat abweichenden Resultate einer zynischen Logik der Affirmation fordern – ob für Autoren oder Leser, Handelnde oder Beobachtende – nicht nur Kraft, sondern besetzen den heute einzig noch möglichen Ort einer antizipatorischen Aufklärung, die gegenüber verfügten Ordnungen und den Aporien der bloß kognitiven subjektphilosophischen Aufgeklärtheit ein kontingenzsteigerndes Prozeßbewußtsein beansprucht.

Las Negras, 28. August 1988 – Bize-Minervois, 3. August 1993

1. Zur Kontinuität einer kritischen Ästhetik in der technischen Mediengesellschaft

Alle Kultur kann als Medienkultur beschrieben werden. Im Medium des Epos, des Gesangs, der Erzählung haben Menschen Deutungen ihrer Existenz entworfen, haben als Erzählende oder Zuhörer den Schilderungen und Geschehnissen ein eigenes Lebensrecht eingeräumt. Zu allererst und grundlegend ist die menschliche Sprache das Medium, an dem sich lernen läßt, daß Menschen nur vermittelt handeln und kommunizieren können. 'Wirklichkeit' ist ein Ausdruck für die Tatsache, daß Wirklichkeit nur vorliegt, wenn sie aus der Perspektive menschlicher Handlung interpretiert werden kann. Menschliche Existenz ist immer schon durch Wahrnehmung und Denken, Reizorganisation und daran anschließende Benennung vermittelt gewesen. Wirklichkeit ist deshalb abhängig vom geistigen und sinnlichen Niveau der historisch organisierten Formen, Wirklichkeit anzueignen. In Sprache ist Arbeit und Poesie noch ungeschieden. Wenn Sprache als Medium bezeichnet wird, stellt sich sofort die Frage nach ihrem Wirklichkeitsgrad. Ist sie Teil des Realen, das sie doch zugleich beschreibt? Rechnet sie zur Natur oder nur zur Natur des menschlichen Bewußtseins und damit zu einer über das Nervensystem und komplexe geschichtliche Prozesse im Wahrnehmungsapparat erwirkten besonderen Natur? Oder gar nur zu einer abgeleiteten, zweiten und demnach künstlichen Natur, von der nur noch metaphorisch gesprochen werden kann? Wenn 'Medium' ein Produkt zusätzlicher Energie, Resultat einer bestimmten Art Arbeit, nämlich an der Dar- und Herstellung von Erkenntnis und Mitteilungen darstellt, dann führen alle Überlegungen zur Wirklichkeit der Medien auf die Handhabung künstlicher Zeichensysteme, damit auf Sprache zurück. Umgekehrt scheinen alle Medienstrukturen aus der Sprache hervorzugehen. Damit wäre eine Medientheorie als philosophische auszuzeichnen. Nur das philosophische Problembewußtsein kann sie rechtfertigen. Das läßt sich begründen durch ein Konzept von Philosophie, das selber dem historischen Gang des Denkens von der Unmittelbarkeit sich zeigenden Affektlebens zu einer abstrakten Organisation begrifflich distanzierenden Denkens entspricht. Es wäre allerdings ein historisches Vorurteil zu meinen, alles Denken sei sprachlich verfaßt und Bewußtsein beziehe sich vorrangig auf den Vorgang des Denkens. Die gesamte Organisation der Sinne ist viel komplexer und spätestens im Zustand der Sprachlosigkeit, des Fehlens der Sprache, erfahren wir die Wirklichkeit als einen Bestimmungsgrund des Lebens, der sich uns in einer prägenden Deutlichkeit zeigt, ohne daß sich diese sprachlich angemes-

sen oder eindeutig fassen ließe. Eine medientheoretische Begründung der ästhetischen Ausdrucksfähigkeiten des Menschen – von den alltäglich kommunikativen bis zu den poetisch künstlerischen – hat der totalisierenden Wendung von der Vernunft- zur Sprachkritik entsprechend zu mißtrauen. Ja es scheint, daß die Abwertung der ästhetischen Sphäre in der Geschichte der modernen Philosophie nicht zuletzt durch diesen Vormachtanspruch sprachlich verfaßten Kategoriedenkens erzwungen worden ist. Wenn von 'Medienkultur' die Rede ist, dann ist wesentlich mehr gemeint als eine solche Sprach- als Medientheorie. Philosophisch an ihr bleibt, daß mediales Handeln wie Denken und Sprechen eine Beziehung zwischen der Humananthropologie und der Natur aufbaut, in deren lebendig tätigem Vermögen sie ihre Realität wie ihr Existenzrecht findet. Also nicht die Abgrenzung einer künstlichen von einer wirklichen Wirklichkeit gilt es zu erreichen, kein Eigentliches ist im Jenseits menschlichen Wahrnehmens anzusiedeln. Sprache, Denken, die Organisation von Reizfigurationen und mediales Handeln sind nur innerhalb der durch sie gestifteten Bezüglichkeit des Menschen zu seinem Kontext wirklich und bedeutsam. Es gilt, dem Naturalismusdruck des Realitätsbegriffs durch die Konstruktion des Handelns, die Vermögen von Arbeit und Kommunikation zu entgehen. 'Natürliche' Wahrnehmung, natürlicher Mediengebrauch suggerieren ihr begriffliches Gegenstück in einer unnatürlichen oder gar denaturierten Sinnesorganisation, für deren historische Entwicklung weniger Einsicht in gesellschaftliche Entfremdungsvorgänge beigebracht denn naturanaloge Behauptungen eines Eigentlichen beansprucht werden.

Symbolisches Handeln als mit Medien operierende Aktivität zu untersuchen, bedeutet analytisch, die Gehalte zunächst hinter die Formen ihrer Herstellung und ihres Austausches zurückzustellen. Ob religiöse oder mythische Denkmodelle, poetische oder dramatische Erzählungen den Stoff symbolischer Tätigkeit ausmachen, der mediale Aspekt des ästhetischen Bewußtseins hebt ab auf die Form der Vermittlung, die jeden Gehalt, jede Vision als der Übersetzung und Übertragung bedürftigen an der Organisation seiner Darstellungsform ausweisen. Medientheorie hat demnach zum Gegenstand die historische Anthropologie, wie sie die geschichtliche Modellierung der Wahrnehmung und Sinne auf der Ebene erscheinen läßt, auf der ein Zeichengebrauch als Arrangement von Darstellungsmitteln objektiviert werden kann. Nachdem in der Moderne immer mehr Deutungen der Welt durch technische Apparate, Medien im engeren Sinne also, geprägt und immer mehr Interpretationen an industrielle Fabrikationsinstrumente kollektiver Vorstellungsinhalte verwiesen sind, ergibt sich ein zweifaches Verständnis für den intimen Zusammenhang von Medienkultur und Ästhetik. Zum einen wird in den angesprochenen Apparaten die Verwendung von Symbolen und Mythen immer stärker als ein durch Mittel und Formen Gemachtes nahezu experimentell überprüfbar. Zum anderen kann der entwickelte Stand der medienkulturellen Apparate als Zugang zu ihrer Vorgeschichte so genutzt werden, daß me-

dienhistorische Fragestellungen die Geschichte der Ästhetik anreichern und präzisieren. Neben poetologischen, kunsttheoretischen, ikonographischen, hermeneutischen und wahrnehmungstheoretischen Fragestellungen treten medientheoretische als diejenigen, die sich den Gelenkstellen der Verteilung von Deutungsmustern im kollektiven Handeln zuwenden. Das setzt eine gewisse Arbeitsteilung in der Gesellschaft ebenso voraus wie eine über lange Zeiten angereicherte mythologische Deutung des eigenen kulturellen Horizontes. Von daher kann es nicht wundern, daß die technische Mediengesellschaft der Moderne an Gehalten nur diejenigen bearbeiten kann, die ihr vormoderne Erzählungen zuliefern. Weiter wundert nicht, daß die Geschichte der Verweltlichung vordem transzendent angelegter Deutungen immer der Kern von Medientheorie ist. Ähnlich wie noch die weitestgehende Profanierung und Entzauberung einer ursprünglich religiös verklärten und sakral erklärten Welt Relikte und Ablagerungen des Numinosen in nahezu alltäglichen Handlungen kennt, so bedarf der Prozeß der Mediatisierung gerade in seiner technischen Phase des mythologischen Ursprungsmaterials. Gegenüber den Prozessen der weiterschreitenden Vermittlung mag dieses Material in der Form des Unmittelbaren erscheinen. Aber es handelt sich um eine durch Vermittlung gesetzte Unmittelbarkeit selbst dort, wo der Intensitätsgehalt der gelebten Mythologien vollkommen gesichert und anerkannt ist. So wie nicht von einer Natur außerhalb der menschlichen Arbeit gesprochen werden kann, wo Natur als deren Fundament in dieser selbst erst dem Menschen erfahrbar wird, so kann der späteren Mediatisierung ein Unmittelbares analytisch nur durch Vermittlung entstehen. Es ist ein Problem der alltäglichen Vorstellungskraft, in ein zeitliches Nachordnungsverhältnis ontologisch (als Suggestion eines Ursache- und Wirkungsverhältnis) einzuspannen, was ohne Schaden für seinen lebendigen Inhalt in analytischer Bedeutung gerade umgekehrt zu seiner Entstehung und damit der historischen Zeit gewürdigt werden muß.

Deshalb ist Medientheorie wie ihre technische Geschichte in der Moderne, allseitige Vermitteltheit, ein Reizthema für Eigentlichkeits- und Ursprungsanhänger. Mediatisierung erscheint als Verrat am Ursprünglichen, an den Vorgaben eines sich noch wahr und direkt Zeigenden. Wie immer Gefahren und Chancen im Umgang mit den heute schrankenlos entfalteten technischen Apparaturen der Medienkultur bestimmt werden mögen: gerade die umfassende, totale Mediatisierung eröffnet die Chance, über die Einsicht in die Wahrnehmung und Verhalten steuernden symbolischen Modelle mehr an anthropologischen Grundmustern und Motiven menschlicher Existenzbewältigung aufzufinden als dies eine Naturgeschichte derjenigen Ursprünglichkeit zulassen könnte, welche die humane Bedingung der Vermittlung vor aller bewußten Aneignung direkt an die Selbst-Offenbarung eines autoritär Vorgeordneten verweist.

Gerade wegen des Profanierungs- und Säkularisierungsvorwurfs eignet sich Medientheorie als Feld der Ausbreitung einer Angst, deren apokalyptische Perspektive sichtlich von der Faszination an technischen Ap-

paraturen geprägt ist, die als Fokus versammelter Gegnerschaft gegen die Unsitten einer haltlosen Vermittlung mobil macht. Auch hier ist ein religionsgeschichtlicher Kern nicht zu übersehen: die Denunzierung alles Historischen als des abgefallenen Uneigentlichen und des Unsittlichen. Ziel der vorliegenden Arbeit (Motivation, sie als Argumentation der Kritik auszusetzen) ist, mit Mitteln einer aus der philosophischen Ästhetik entwickelten Theorie gegenwärtiger Medienkultur nicht nur die Kontinuität zur Anthropologie des Menschen aufzuweisen, sondern die besonderen Chancen zu zeigen, welche die Mediatisierung des Alltagslebens gerade dort befördert, wo hochkulturelle Wertmuster und Vorurteile nichts weiter beanspruchen als den Diskurs einer Entwertung.

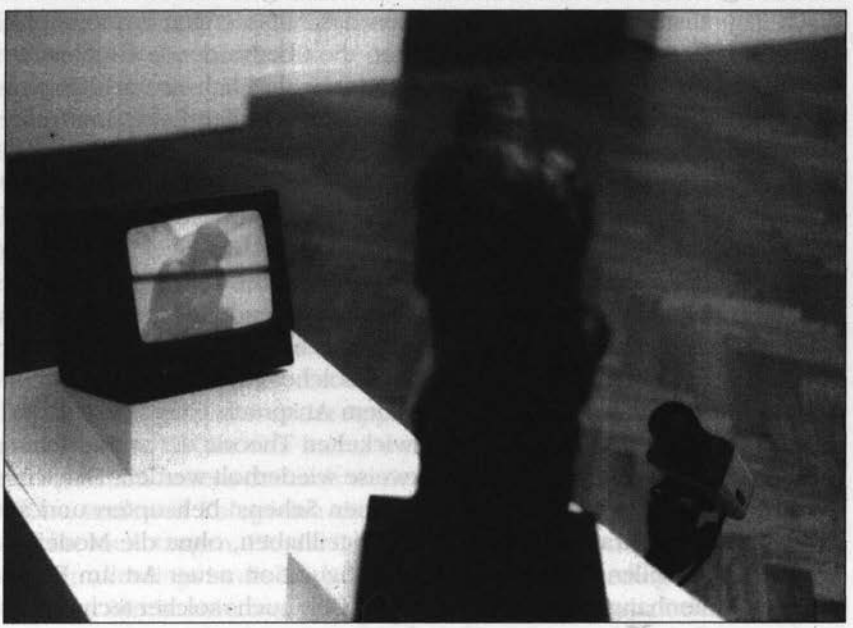
Zugeschriebene Wirklichkeiten sind die einzigen, über die Menschen verfügen können, wenn sie über Bedeutungen und Sinn ihre Handlungen koordinieren. Technisch mediale Organisationsformen des Symbolgebrauchs sind nicht per se schlechter oder besser als vortechnische oder schwächer mediatisierte. Ihre historische Entwicklung soll aber belegen, daß die Funktionsweise des symbolischen Bewußtseins mit der Kenntnis medialer Systeme besser beschrieben werden kann als ohne diese Kenntnisse. Dabei kann getrost zugestanden werden, daß auch in der technischen Mediengesellschaft die Akkumulation des Wissens die praktischen Handlungen nicht verbessert. Man kann des abstrakten Bewertungswettstreits – der ohnehin nur sakralisierte Vorlieben, Ideologien, zu Tage bringt – um Güte oder Schaden der alten oder neuen Zeiten ruhig entraten: über die Qualität einer Kultur entscheidet unter rationalen Bedingungen nur ihre Kraft zum Überleben. Daß es damit heute nicht zum besten bestellt ist, mag zeigen, daß der Verfechter vorliegender medientheoretischer Argumentation seine Überzeugung vom produktiven Nutzen der Apparate und technischen Symbolsysteme an keinerlei historizistische Fortschrittgläubigkeit bindet. Umgekehrt aber erscheint ihm schiere Medienkritik weder als Tugend noch als Beweis analytischer Fähigkeiten, sondern oft als das, was sie anleitet: eine überkommene Vorliebe zu bestimmten normativ fortgeschriebenen ästhetischen Mustern, die von 'Kunst' sprechen möchten ohne Begreifen derjenigen bürgerlichen Gesellschaft, die den Zustand technischer Apparate verantworten muß, der ihren Priestern als Bruch mit ihren Prinzipien erscheint. Es ist ein minimales Gebot, Heuchelei zu vermeiden, wenn wir nüchtern feststellen, daß die Kulturträgerin der humanistischen Gipfelwerte keine andere ist als die, welche die Banaldramaturgien und Rohheiten der technischen Medienapparate produziert hat. Die plebejische Massenkultur ist ebenso Teil der bürgerlichen Ökonomie und Symbolwelt wie die Sphäre hochkultureller Persönlichkeitswerte. Unter der Anerkennung dieser sozialgeschichtlichen Grundwahrheit ist es ein analytisches Argument, daß die Inhalte und Formen der technischen Medien die philosophische Ästhetik nicht nur fortsetzen, sondern zu einer Revision ihrer eigenen Prinzipien zwingen, sofern sie nicht auf dem Stand des 18. Jahrhunderts verharren möchte. Die tugendsame Reinheit solcher Modelle ist letztlich eine Frucht der Doppelmoral

des 19. Jahrhunderts. Das ließe sich mit Ertrag auch am Renaissance-Bild dieser Zeit nachweisen. Mit Ertrag deshalb, weil die Renaissance als Zeitalter der Planetenfurcht und Weltuntergangsangst durchaus ambivalent sich gegenüber einseitigen Idealprägungen zeigt und weil die massive Propagierung solcher Katastropheninhalte in Videogames und der avancierten kinematografischen Mythenproduktion noch nicht beweist, daß es sich daberi in globo um ein neues Zeitalter unsittlicher Unaufgeklärtheit handelt. Was mehr oder minder verholen im Vorwurf an technische Mediatisierung mitschwingt, die fahrlässige Beförderung des Kulturzerfalls, ist eine Projektion, keine stichhaltige Analyse. Sie verrät einiges über den Weltbildbedarf und Tugendkanon des Klägers, kaum etwas über den Zustand der Welt. Kulturzerfall gibt es, seit in der Organisation kultureller Belange überhaupt der Anspruch möglich geworden ist, die Wirklichkeit gewordene Welt menschlichen Handelns nach ästhetisch-harmonikalen Qualitäten zu bewerten. Dieser Anspruch ist skandalös, nicht der Gehalt seines Negativmodells, einer als unwertmäßig denunzierten Lebenswelt. Denn die symbolische Bewertung ästhetisch anmutsvoller Ordnungen setzt die Befreiung von Überlebenssicherung voraus, die ohne technisches Instrumentarium nie möglich geworden wäre. Technische Mediatisierung zählt also nicht nur athropologisch, sondern auch sozialgeschichtlich zu den Voraussetzungen jener Klage um den durch Technik bewirkten Kulturzerfall.

So gilt es denn, unter dem Titel der 'zugeschriebenen Wirklichkeit' die Wirklichkeitskonstruktion menschlichen Bedeutungshandelns als Teil der Kultur – neben den materiellen und strukturellen Formen der Arbeit und der Regelung der gemeinsamen Angelegenheiten, der Politik – zu rechtfertigen, die heute besonders repräsentativ geworden ist und eine eigentlich positive theoretische Würdigung noch nicht erfahren hat. Dabei verdeutlichen Erfahrungen der aktuellen Medienkultur die medialen Bedingungen jeden ästhetischen Handelns und sind insofern für eine Anthropologie des technischen Zeitalters und seine Reflexion entscheidend. Über die Notwendigkeit der Mimesis ist Kunst ohnehin mit Technik gekoppelt. Die symbolproduzierenden Apparate sind deshalb Differenzierungen der längst erfahrenen Ungenügsamkeit menschlicher Organleistungen. Der Organbezug des Technischen wie der Mentalbezug des Symbolischen zeigen, wie Freud das mit dem Slogan des Menschen als eines Prothesengottes in 'Über das Unbehagen in der Kultur' entwickelt hat, daß die Unumgänglichkeit der Apparatisierung schon deshalb keine heilsgeschichtliche Größe sein kann, weil die grundlegende Unglücklichkeit menschlichen Lebens dadurch weder eine Einbuße noch eine Steigerung erfährt, und weil Kategorien des Glücks zur Erkenntnis der Technikgeschichte nicht taugen. Für die Organisation der modernen Industriegesellschaften allerdings ist die Mediatisierung eine Grund-Bedingung. Die Herrschaft der Mechanisierung vollendet sich in einer Herrschaft der Apparatisierung der Vorstellungskraft. Es ist die Angewiesenheit auf Künstlichkeit, welche die Angst im Verdacht nährt, der Mensch sei unnatürlich. Es ist die

wachsende Angewiesenheit auf vielfältige und vielgliedrige, überprüfbare Symboliken, welche die Angst nährt vor der Manipulationskraft der Symbole und Bilder.

Dieser Zusammenhang kann positiv oder negativ ausgelegt werden. Jedenfalls verweisen Bilderfurcht und Bildwirkung wechselseitig aufeinander. 'Bild' meint dabei nicht allein ein Kunstwerk, sondern jede als visuelles Ereignis beschreibbare Repräsentation eines bewußtseinsförmigen Vorgangs. Bildform wie jeweiliger Gehalt entwickeln sich historisch. Auch wenn anthropologische Grundphänomene historisch nur modifiziert werden können, so sind doch die jeweiligen Modellierungsweisen und die mögliche Einsicht in sie der je konkrete Ausgangspunkt für die Aneignung anthropologischer Grund-Situation wie: Offenheit, Instinktschwäche, Konstruktion offener Erfahrungs-Schemata, verzögerte Automatisierung der Innovationsverarbeitung, Gefahr des Vergessens des nicht über Wiederholungen Geübten, Dialektik von Neuigkeitsangst/ Xenophobie und Fremdheitsneugierde/ Exo-Attraktivität, Zwang zur permanenten Punktualisierung der Kontinuitäten und Ent-Automatisierung der Routinen. Wenn in der vorliegenden Arbeit bisherige Methoden und Themen auf die Problematik medialer Funktionen bezogen und die Schranken zwischen Hoch- und Alltagskultur durchbrochen werden sollen – wofür keinerlei Pionierrechte eingehandelt werden können -, so bedeutet das keineswegs, daß gegen Inhalte auf eine Theorie der reinen Formen und damit der Selbstreferenz der Ausdrucksorganisation abgezielt werden soll. Das würde nur eine Situation wiederholen, die vor 100 Jahren durch die Ermüdung an endlos wiederholten klassisch-allegorischen und humanistisch-naturalistischen Bildgewohnheiten das Aufsprengen ikonographischen Entzifferns erzwungen hat. Gegen die überbordende Gelehrsamkeit der Stoffe wurde das Feld der allzu lange gröblich vernachläßigten Formen des Bildes, wurde der Bildsinn an der visuellen Erscheinungsorganisation zu einer Anziehungskraft für ganz andere denn die allegorischen Bilderfahrungen. Das Bildnerische als solches galt es zu entdekken. Wenige Jahre nach den für eine formale Theorie des Sehens entscheidenden Arbeiten von Heinrich Wölfflin und Alois Riegl – allerdings schon parallel zur kulturwissenschaftlichen Kritik Warburgs an deren Funktionsgleichgültigkeit – wurden die entscheidenden Untersuchungen bildnerischen Elementargestaltens aus praktischer wie theoretischer Sicht in Angriff genommen. Historisch war eine solche reine Formtheorie wohl unumgänglich. Heute aber darf unter dem Anspruch einer entschieden aus der Optik der Massenmedien entwickelten Theorie der technisierten Kultur nicht einfach eine solche Denkweise wiederholt werden. Das würde einzig die Ausweglosigkeit eines 'reinen Sehens' behaupten und an der Mystifikationskraft der Massenmedien teilhaben, ohne die Modellierung eines visuellen Sinns durch Reizkonfiguration neuer Art am Funktionszusammenhang des gesellschaftlichen Gebrauchs solcher technischer Medien zu überprüfen. Eine ästhetische Theorie technischer Medien muß die Sichtweisen der Produktion von Aussagen mit denen ihrer Rezeptions-



bedingungen verbinden: es ist der Gesamtkreislauf der Ökonomie des Symbolischen, der durchdrungen werden will im Interesse einer Aufklärung unterhalb der Fortschrittsbehauptung. Der Anteil der verschiedenen Gebiete, die jeweiligen Möglichkeiten von Kunst und Design, Video und Kasettenkonsum, Werbung und Verpackung, befragt die industrielle Modellierung der Sinne unter der Vorherrschaft des Visuellen nach denjenigen Aufklärungschancen, die in der euphorischen Zeit eines Kampfes um freie intellektuelle Öffentlichkeit als primär an individuelle Persönlichkeitsschulung gebundene Entscheidungen haben behandelt werden können. Mit dem materiellen Fortschritt ist diese individuelle Konstruktion ebenso in die Krise geraten wie die sie regelnde Norm, die sich aus dem Persönlichkeitsbild des allseitig gebildeten und aufgeklärten Weltbürgers gerade für den Umgang mit den untergründig unkontrollierbaren ästhetischen Wirkaffekten automatisch ergibt. Die Probleme der Unaufgeklärtheit haben sich vom Individuellen wegbewegt und auf die symbolischen Systeme verlagert. Das scheinbare und wirkliche Eigenleben der durchgeformten öffentlichen Bildwelten, eigentliche Apparaturen der Verhaltensmodellierung ist an die Stelle einer Hierarchie der Verstandesfunktionen getreten. Deshalb gilt es, ästhetische Aufklärung vom Impuls der philosophischen Theorie seit dem 18. Jahrhundert her in eine ganz andere Richtung zu entwickeln. Kultur ist die Summe alltäglicher Lebensformen. Und Ästhetik kann gelten als die Darstellung der Handlungen regulierenden sinnlichen Ereignisse und Abläufe in diesen Lebensformen, gänzlich unbesehen ihrer normativen Eignung. Die Erneuerung der Aufklärung ist dann verwiesen an die Wahrnehmung der Zeichen- und Ereigniswirkung. Es ist nicht zu verordnen, daß dazu nur ein formal explizites Theoriebewußtsein als Erkenntnisorgan anerkannt werden darf. Vielmehr ist die an Differenzierungen eigenwahrgenommenen Handelns sichtbar gemachte Praxis der Manipulation von Zeichen und ästhetischen Größen ein Teil dieses Aufklärungsprozesses. Man muß dazu Überlegungen entwickeln, wie technische Massenkultur und industrialisierte Lebensformen vom Impuls der wahrheitsfähigen Selbstwahrnehmung durchdrungen werden können. Dazu scheint ein Studium der konkreten Potentiale dienlicher als die Erörterung der theoriegeschichtlich immer noch spürbaren Erwartung, eine Theorie des Ästhetischen und die Eigenart der Aufklärung könnten einzig aus bestimmten Normen und ihren Exempeln begründet werden. Das bewirkte bloß ein permanentes historisches Defizit: An die Stelle des 20. träte immer wieder dieses 18. Jahrhundert als Frühphase eines bürgerlichen Vernunftpathos, das sich in der Zwischenzeit doch einige Defizite hat vorrechnen lassen müssen, die man nicht als Prinzipienverrat ihrer Feinde abbuchen darf. Insofern ist die Ausweitung des ästhetischen Feldes über normative Abstraktion und die Praxis der Künste hinaus nach wie vor der entscheidende Ansatzpunkt für die Erneuerung der ästhetischen Aufklärung. Ex negativo zeigt die Begeisterungsprosa allzu vieler Postmodernisten – wenn auch nicht der ernsthaften Denker einer nichtmodernistischen Interpretation der Krise der Moderne –, daß die Absage

an Aufklärungswerte noch keine Begründung für die Erledigtheit des Aufklärungsprozesses sein kann. Man mag dergleichen nicht mehr moralisieren: Wer für den Zustand der Unaufgeklärtheit plädiert, dem sei der Taumel der Zeichensysteme gegönnt. Wem an Aufklärung liegt, dem können gerade im Zeitalter der beschworenen Simulations-Apokalypsen ästhetische Gründe zugestanden werden. Die Koppelung von Aufklärung an ethischen Rigorismus und moralischen Dezisionismus, die von den am Aufklärungsprozeß Ermüdeten so gerne ausgereizt wird, hat schon deshalb keine Plausibilität, weil die Unübersichtlichkeit nach-moderner Medienrealität oder die Widersprüchlichkeit von immer schneller gegenseitig sich recodierenden Teilkulturen nichts anderes besagt als einen ästhetisch interessanten Reichtum an sozialen und individuellen Ausdrucksformen. Die Kontinuität der kritischen Ästhetik in der technischen Medienkultur ist gerade nicht vom Reinigungsvorgang und den monströsen Ausgrenzungszwängen bestimmt, als welche die aktuelle Gegnerschaft der Aufklärung deren geheimen terroristischen Mechanismus zu bestimmen beliebt. Die Fortschreibung ästhetischer Aufklärung sieht eine entschiedene Kontinuität der technischen Medien zur Utopie der komplexen bürgerlichen Hochkultur, der Medien zur Kunsttheorie, der Rezeptionsästhetik des Alltäglichen zur Produktionsästhetik des genialen Kunstwerks. Es bedarf dazu eines Durcharbeitens der jeweiligen ästhetischen Eigenart, welche meist im Verborgenen die Theorieoptik eines kulturellen Arguments bestimmt.

Die theoretische Herleitung, daß ästhetische Aufklärung heute nur inmitten der Realität der Medienkultur dargestellt werden kann, hat unter dem Titel „Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien“[1] solche ästhetische Hintergrundsannahmen rekonstruiert und einen anderen als den gewöhnlichen Ästhetikbegriff entworfen. Nicht die Einschätzung von Sinneserfahrung und Wahrnehmung, nicht das, was in einer Theorie selber als Gegenstandsbereich bestimmt wird, kennzeichnet den für diese Theorie wesentlichen Ästhetikbegriff, sondern die vortheoretisch bleibende Suggestion, daß Theorie selber ein ästhetischer Ausdruck der durch sie beschriebenen Welt ist. Meist wird das eigene Denken nicht mehr als Medium des Reflektierens verstanden, sondern erscheint als quasi-naturgeschichtliches Abbild einer im Moment des Denkens an sich selber homolog geordneten Welt. Insofern ist Ästhetik ein Ausdruck apotropäischen Abwehrzaubers und Beitrag zu einer Naturgeschichte der Ontologie. Daß ästhetische Aufklärung sich hier nicht weiterentwickelt hat, macht auch den deutlichen Positivismus ihrer historischen Entwicklung vom kritischen Raisonnement zur formalen Wissenschaftstheorie sichtbar. Die Erfahrung von Negativität als Ausgang aller reflektierenden Bestimmtheit aus den Suggestionen einer solchen Naturgeschichte ist es, was nach der Kritik des Ästhetischen als ästhetisches Potential der technischen Medienkultur unter die Hinsicht medialer Konstruktion von Zeichen und Aussagen neu geprüft werden soll.

Zerfall der Kunst, ästhetisches Tun, Philosophie der Massenkultur

„Die plebejische Massenkultur ist ebenso Teil der bürgerlichen Ökonomie und Symbolwelt wie die Sphäre hochkultureller Persönlichkeitswerte. Unter der Anerkennung dieser sozialgeschichtlichen Grundwahrheit ist es ein analytisches Argument, daß die Inhalte und Formen der technischen Medien die philosophische Ästhetik nicht nur fortsetzen, sondern zu einer Revision ihrer eigenen Prinzipien zwingen, sofern sie nicht auf dem Stand des 18. Jahrhunderts verharren möchte."

„Es geht um den Zerfall aller Systeme, um die ästhetische Aktivierung dieses Zerfalls mittels Fragment-Konzepten. Zerfall meint offensichtlich nicht Untergang. Er muß wahrnehmbar gehalten werden. Es bedarf eines Mediums, das die Bezugnahme auf seine Bezüge erlaubt. Medialität ist die Kategorie der ästhetischen Repräsentation fiktionaler Vermittlung, Einsicht in die ästhetische Konstruktion bloß virtueller Bezeichnungen. Ein großer Teil von künstlerischen Versuchen zur ästhetischen Entgrenzung vom Systemzwang in diesem Jahrhundert hat mit der Verdeutlichung der Semantik des nicht-identischen Bezugs zu tun. Fiktionalisierung schafft Sprachbewußtsein und die semiotische Möglichkeit einer ausdrücklichen und abstrakten, problematisierten, als Bedeutung bearbeiteten Darstellung. Bedeutungen lösen sich vom identitätsorientierten Erfahrungsdruck der semantischen Relation. Sie werden wahrnehmbar und überprüfbar an der Ausdrücklichkeit der visuellen, sensitiven, ästhetischen Codes. Dadurch eröffnet sich eine komplexe Einsicht in den Prozeß der Kunst als eines Verweisens auf ästhetische Tätigkeiten. Ein bewußter Bruch zwischen der Formensprache der Kunst und der Anthropologiebehauptung der ästhetischen Tätigkeiten erklärt die moderne Konstruktion einer privilegierten ästhetischen Sensibilität. Mit der Etablierung der genialischen Künstlerfigur verwandelt sich die symbolisch auf Gemeinheit verweisende Kunst in die stetig erneuerte Suche nach Symbolen für jene gemeine Sprache."

Kultur hat mit der Verwendung von Medien zu tun und kann als Bewußtsein der Begrenzung von Handlungsansprüchen definiert werden. Die besonderen Formen der Interpretation von Erkennen und Handeln in der Massenmediengesellschaft können ohne Zweifel als der Nicht-Identität des Negativen verpflichtete ästhetische Leistungen anerkannt werden. Der Zivilisationsprozeß findet sozusagen unter verschiedenen historischen Umständen situative Bedingungen vor, die ihn zur symbolischen Modellierung in Darstellungsfeldern nötigen mögen, die in den letzten Etappen seines vielleicht utopischeren Spiels mit Kulturansprüchen als trivial oder minderwertig angesehen worden sind. Daß gerade technische Mediatisierung Zivilisierung erzwingt, wird deutlich, sofern die Unterscheidung von Zeichengebrauch und Zeichenwirkung angemessen berücksichtigt wird.

Wenn Zivilisierung umschrieben werden kann als vertiefte Erkenntnisbildung, die sich vom Erfassen der zeichengeleiteten Interpretation eines Gegenstandes zunehmend auf die Einsicht in die Zeichenmodelle zur Herstellung zeichengeleiteter Aneignung von Gegenständen auszudehen vermag, dann ist tatsächlich nicht zu begründen, weshalb technische Mediatisierung, die doch einzig vom Vorrang der Zeichensysteme über den Wirklichkeitsschein einzelner Zeichen lebt, nicht produktiver Anstößer des Zivilisationsprozesses sein kann. Daß der Gehalt der einzelnen Zeichensysteme je nach Standpunkt keinen anspruchsvollen Entwurf menschlichen Lebens zeigt, sondern die landläufige Idiotie des spätkapitalistischen Affektlebens, ist kein Gegenargument, denn die Welt der vorkapitalistischen Referenzsysteme, wie sie an Werken der hohen Kunst zum Ausdruck kommen, liefert im Durchschnitt nicht viel Erhebenderes, sofern man nur die Verhaltensqualität der vorgeführten Bildrealitäten im engen Ausschnitt zwischen Heldenpathos, Vaterlandstreue und Voyeurismus erotischen Einschlags sich vergegenwärtigt.

Es geht in der technischen Medienkultur unvermindert um Differenzhandeln und seine ästhtische Herstellung. Daran haben Philosophie und Kunst als historische Richtkräfte für normatives richtiges Leben ebenso teil wie technische Kommunikation und simulative Programme in der Freizeitzerstreuung. Die künstliche Einübung öffentlicher Zeichenmodelle differenziert die soziale Symbolisierung und macht deren geistigen Gehalt durchsichtig. Ohne Projektion auf ein Zeichstrukturen darstellendes Medium, ohne einen Erfahrungsraum kann Wahrheit nicht beansprucht, können Bedeutungen nicht mit ästhetischen Leistungen vorgetragen oder Interpretationen als zentral beansprucht werden. Die Durchsetzung von Weltsichten und Handlungsansprüchen verbleibt mit Vorliebe im Feld der Künstlichkeiten, weil diese den Anderen Widerspruchsmöglichkeiten sichern, die durchgesetzte Verbindlichkeiten nicht zugestehen können. Insofern ist Zeichenbewußtsein identisch mit Aufklärung über dogmatisch totalisierende Letztdeutungen, die Ideologien zu beanspruchen pflegen. Ästhetische Werte werden durch die Wahrnehmung der auf Lebensformen einwirkenden Zeichen entwickelt. Das verlangt der Theoriegeschichte

LIFE

des ästhetischen Bewußtseins an der Schwelle der Imaginationsapparaturen zu Beginn dieses Jahrhunderts eine prinzipielle Einsicht und einen Wandel ab: Im Zeitalter der technischen Massenmedien ist Kultur grundlegend theoretisch geformt und nicht ein für Theoriegesichtspunkte sich vorab entwickelnder Gegenstandsbereich. Manipulationen erzeugen Wirkliches: Die technischen Apparate senken sich immer mehr ins Lebendige ein, indem sie die Augensinne konditionieren. Diese haben ihre Geschichte und ihre Organe: Neben die bildende Kunst, neben Skulptur und Architektur treten Fotografie, Kino und Film, Television und Video-Konserven, Alltagsdesign und Lifestyling, d. h. bewußt nach codiertem Kultur- und Ausstattungsmaterial ausgerichtete Identitätsarbeit als Inszenierung eines Selbst für Andere. Ästhetisch wirklich ist längst nicht mehr nur das subjektive Geschmackhafte oder der sinnlich bestimmte Erkenntnismechanismus, welche beiden herkömmliche Philosophie als einzige rational qualifizierbare ästhetische Momente am Bewußtseinsprozeß zu rechtfertigen wußte. Das strategische Moment zeigt, daß Ästhetik immer auch verstanden werden muß als Aktivierung einer Erfahrung, die auf Nicht-Existierendes Bezug nimmt, d. h. Hypothesen, Fiktionen und vorläufige Mystifikationen entwirft.

Für solche Aktivierung hat Kunst immer schon ein Modell dargeboten. Ihr Gebiet ist das der Dregulierung gesetzter Wirklichkeitserfahrungen. Sie liefert eine utopische Korrektur am semantischen Bestand organisierter Weltaneignungen und erschließt neue Formen und neue Felder der Erfahrung. Sie intensiviert die Nachfrage nach einer Irritation am ritualisierten und habitualisierten Wirklichen. Auch wenn Kunst demnach durch ihren Intensitätsgrad von anderen ästhetischen Ereignissen – gestaltete Funktionen des Alltagshandelns – prinzipiell und nicht nur graduell unterschieden bleibt, so kann sie doch als je analoges Modell dienen für die Symbolisierung all dessen, was durch Nicht-Identität, Mangel und die Erfahrung des Unzulänglichen zur Veränderung der Wirklichkeitssemantik zwingt. Die künstlerischen Poetiken sind dann nur die explizitesten und komplexesten Ausdrucksweisen in einer ganzen Reihe mehr oder minder technischer Zeichenmanipulationen. Ihnen eignet nur kraft Gebietssicherung die Charakterisierung des Geheimnisvollen und Undurchdringlichen. Ihre technische Seite verweist auf die Analogisierbarkeit simulativen Zeichengebrauchs, wie er in anderen Bereichen zum Ausdruck kommt. Damit wird der poetische Zeichengebrauch zum Parallel- und Vergleichsmodell für Darstellungsleistungen in der Alltagskultur der technisch-industriellen Zivilisation. Kunst bleibt ein Organismusanspruch subjektiver Poesis, erklärt aber auch Mechanismen objektiver Mimesis, d. h. der Anverwandlungen technischer und medialer Einwirkungen auf Alltäglichkeiten.

Die Kontinuität einer kritischen Ästhetik hat eine Grundlage in der Verbreiterung ihres philosophischen Gegenstandes. Die herkömmlichen Felder ästhetischer Erfahrung werden durch die Formen des Umgangs mit Rezeptionsansprüchen in der technischen Medienkultur ergänzt. Äs-

thetik muß der Vielgliedrigkeit solcher Rezeptionsformen ausgesetzt werden und kann nicht länger den erkenntnistheoretischen Ansprüchen unterworfen bleiben, die sich an einer von Homer bis Goethe, bestenfalls Baudelaire, George, Schönberg und Beckett reichenden kanonischen Kulturkonzeption verdeutlichen. Es ist gerade die Fixierung auf Meisterwerke im Sinne geoffenbarter Unvergleichlichkeit und Einzigkeit, die – unbesehen der normativen Richtigkeit ihrer ästhetisch motivierten Auszeichnung – die Tatsache zu verdrängen pflegt, daß die Zerrissenheit der Kultur zwar eine anthropologische Tatsache, aber gerade auch eine Erfahrung der Moderne ist: ohne die Drohungen des Rückfalls ins Barbarische macht die Rede von den Meisterwerken utopisch wie historisch keinen Sinn. Für die Integration dieses dialektischen Sachverhalts in die Erörterung der Normen hat die ästhetische Argumentation bisher zu wenig Sinn entwickelt. Aufklärung muß sich ästhetisch gerade in den Tiefenschichten der Banalisierung bewähren, welche die Imagination im Spätkapitalismus – verstanden als Herrschaft der Bürokratie, nicht als geschichtsphilosophische Endzeitmetapher – erfahren und erlitten hat. Die Theoriedefizite einer denunziert unwerten Realität entsprechen oft den Wirklichkeitsdefiziten einer Theorie, die historisch überkommene Maßstäbe abstrakt weiterpflegt.

Über den Analogiegedanken eines stetigen Interpretierens von Lebensformen können Kunst und die übrigen ästhetischen Bereiche als kulturtheoretisch interessante Domänen gewürdigt werden. So ist die auch für die visuelle Organisation der Bildform spätestens mit den futuristischen Provokationen feststellbare Bewaffnung des Auges ein Anzeichen für eine weitergreifende Logistik der Wahrnehmung, eine apparateähnliche Modellierung der Sinnlichkeit im gesellschaftlichen Kontext. Ein weiteres Beispiel ist die Geschichte der metropolitanen Kultur der Moderne (s. u. Kap. 3), in der ein Formanspruch an Kunst immer durch die visuelle Kultur und eine spezifische Umorganisation der Sinne gefiltert erscheint. Die Zuspitzung auf semiotische Raffinesse ist nicht allein ein Moment der Theoriegeschichte methodisch angeleiteten Zeichengebrauchs, sondern auch eine Rekonstruktion der historischen Voraussetzungen, wie sie seit Mitte des 19. Jahrhunderts in industriellem Maßstab rasant als apparative Technisierung des Augensinns in öffentlich-technischen Bildsystemen sich entwickelt haben. Vorherrschaft einer Methode ist ein Reflex der Geschichte. Ihre kulturtheoretische Würdigung orientiert sich daran, daß in den letzten Jahrzehnten verstärkt die Sprache der Gesten und Inszenierungen, Rollen und Stilisierungen auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens hinsichtlich einer strategischen Ausdrucksfähigkeit, als Stil der Stillosigkeit[2] bewertet wurden. Die Schulung eines strategischen Blicks und die Formung der perzeptiven Vermögen belegen eine kulturtheoretisch bedeutsame Verlagerung des gesellschaftlichen Handlungssinns vom industriellen Produktions- zum kulturellen Interpretationsmodell.

Die Anliegen der Aufklärung haben eine Grundlage in der Kontinuität wesentlicher Bestimmungen des Ästethischen in der technischen Me-

diengesellschaft. Generalisiert kann der Kulturwandel in den Industriegesellschaften der technisierten Weltkultur auf das Moment einer Ästhetisierung des Bewußtseins und der Kommunikationsansprüche zusammengezogen werden. Ästhetische Kritik bestimmt sich als Dimension der Anerkennung, daß alle Erkenntnisse und Äußerungen auch in einem nichtwissenschaftlichen Sinne einer ständigen Begründung notwendig bedürfen. Es geht also um das Phänomen, daß Handlungen, Mitteilungen, Darlegungen und Selbstinterpretationen keine Selbstverständlichkeit besitzen. Das gilt hinsichtlich der Form gewordenen Traditionen ebenso wie hinsichtlich politischer, juristischer oder hoheitlicher Machtansprüche. Die Verwandlung der Kultur in die Kulturwirtschaft belegt ausdrücklich, daß die Organisation und Herstellung von Macht sich verlagert hat und daß erst eine ästhetisch angereicherte, d.h. kritisch beobachtende Nachfrage fähig ist, die hinter den Erscheinungen wirkenden Bestimmungen angemessen zu Tage zu fördern. Gerade deshalb wird die technische Abbildung von Bedeutungsansprüchen, werden simulatorische Prozesse immer wichtiger in einer Zeit, in der künstlerische und pseudo-künstlerische Ausdrucksformen der Mediatisierung in immer größeren Teilen der Öffentlichkeit einen immer größeren Aktionsgrad einräumen. Philosophische Ästhetik wird entsprechend heute als Theorie der technischen Medienkultur fortgesetzt. Die Poetiken der Kunst werden als Momente der Mediatisierung im historischen Zirkulationsprozeß der Symbole recodiert und verändert.

Die Fortsetzung einer an ästhetischer Vernunft interessierten, dem Dilemma ihrer Machtansprüche bewußten philosophischen Theorie trägt der Verwandlung der bürgerlichen Kulturvision in die Realität der Massenkultur Rechnung. Sie hat die modellierende Kraft der Mythenproduktion theoretisch zu durchdringen. Gerade weil die Herstellung zahlreicher Mytho-Poetiken zur symbolischen Kernökonomie der technischen Moderne rechnet, zeigt die beschleunigte Verwertung des recodierten historischen Materials ein historisches Ursprungsgut an, das die Interpretation der zugrundeliegenden Modelle ermöglicht, ohne eine Eigentlichkeit normativer Vorprägung für die historisch spätere Verwendung festzuschreiben. Der geschichtliche Zuwachs an Reflektion ist als Aufklärung auch dann möglich, wenn die Recodierungskette zur Profanierung und zum Verlust an Intensität und Eindringlichkeit führt. Die Notwendigkeit der Ursprungsmodelle liefert die Vorgabe für die ästhetische Umwandlung nach zeitspezifischen Gesichtspunkten. Noch dort, wo Banalisierung die Semantik des Kulturzerfalls suggeriert, betrifft das nicht den Fortgang der Aufklärung, sondern einzig den Logozentrismus einer die Symboliken tragenden gesellschaftlichen Klasse. Ihr Vorrang mag in der Trauer um den Niedergang der Werte erst recht die weihevolle Aura eines welthistorischen Auftrags erhalten: ein Privileg an Erkenntnis eignet ihr deshalb noch lange nicht. Die Formkomplexität der Montagen und Re-Montagen ist nicht abhängig vom Gehalt. Die Einsicht in das Fiktionale als Aussonderung des Noch-Nicht-Wirklichen aus der geregelten Reali-

tätserklärung hat wohl gerade durch die Technisierung der Sinne in Film und Kino zum Bewußtsein der anti-realistischen Funktionsmomente von Realitätsaneignung[3] geführt.

Ästhetisches Denken ist im Gegenstandsbereich der technischen Medienkultur an der Einsicht in Bedeutung ebenso interessiert wie an der historischen Modellierung einer Anthropologie der Sinne. Die Einsicht in ästhetisches Bewußtsein liefert nicht Daten der Information. Deshalb ist Kunst als Konstruktion der Sichtweise auf angeeignete Phänomene das Paradigma ästhetischen Erkennens, ohne dessen Funktionen auf die der Veranschaulichung eines Begrifflichen zu reduzieren. Kunst wird zur Metapher für solche Wirklichkeitsbearbeitungen, die unter kompensatorischem Druck stehen, die Überlebenssicherung als Erfahrung möglicher Wirklichkeiten der Wahrnehmung zu öffnen. Solche Metapher umschreibt die Wirksamkeit von Rhetoriken, für die Kunst historisches Reizgut noch dort ist, wo ihre Wirkungsansprüche gnadenloser Fremdbestimmung ausgeliefert werden: Design, technische Medien, Simulationsmaschinen, Ästhetisierung der Zerstreuung und Alltäglichkeit. Der Kunstbegriff wird von der pädagogischen Läuterung der Innerlichkeit abgelöst und den medialen Räumen öffentlichkeitswirksamer Inszenierung ästhetischer Handlungen geöffnet. Die technischen Bildmedien können als eigentliche Schnittstellen zwischen älteren, poetischen Bildformen und neueren Empfindsamkeiten gegenüber den bewußten Explikationen des verwendeten Zeichenmaterials verstanden werden. 'Kunst' ist nicht mehr auf die Relation des Ästhetischen zum Wirklichen gegründet, sondern erfährt sich als vermittelnde Darstellung selbst von Alltagshandeln. Die interpretierende Fixierung auf Wirkliches entstammt einer philosophischen Tradition metaphysikfeindlichen Denkens, in dem 'Wirklichkeit' allein einem wissenschaftlichen Erkennen vorbehalten bleiben sollte. Wenn Kunst sich nicht mehr ontologisch oder geschmackstheoretisch zu rechtfertigen hat, dann kann ihr Austritt aus dem Reich des Innerlichen als Schritt in das geschichtliche Studium sozialer Symbolsysteme verstanden werden. Das bedeutet, daß im Zeitalter der Apparatisierung des Symbolischen sich ästhetisches Differenzdenken am Umgang mit den technischen Medienmaschinen zu bewähren hat.

Nicht trotzdem, sondern gerade deshalb muß der immer noch zunehmende Universalitätsanspruch der Semiotik als einer formalen Klassifikationswissenschaft kritisiert werden. Neben der Veränderung des Kunstbegriffs ist die Begrenzung der Erklärungsansprüche solcher formaler Zeichendarstellungsmethoden das zweite hauptsächliche Interesse dieser Arbeit. Denn das Nachzeichnen semiotischer Handlungen bleibt solange unbefriedigend und seinerseits erklärungsbedürftig, solange ihr ästhetischer Funktionszusammenhang mit dem sozialen Leben und den symbolischen Tauschvorgängen nicht geklärt wird. Da Semiotik zunehmend formalistisch orientiert wird, könnte ihre Methodik auch unter Ausblendung dieses Zusammenhangs problemlos demonstriert werden. Zwar ist das semiotische Repertoire hilfreich für zahlreiche einzelne Aspekte der tech-

nischen Medienkultur. Aber einen Zusammenhang kann es nicht für das Ganze liefern. Die positivistischen Verkürzungen an der Vermitteltheit der gegenwärtigen Kultur treten deshalb vor allem dort drastisch zu Tage, wo Zeichenmodelle alltagswirksam sind, ohne auf eine formale Explikation zurückgreifen zu können. Diese immanenten Symbolsysteme sind Trägerschaften der technischen Medienkultur und motivieren zur Selbstbeschränkung der semiotischen Methode und ihrer Verbindung mit anderen Ansätzen. Tendiert Semiotik nämlich dazu, erneuernde Lektüren, De-Regulierungen wiederum zu glätten und den Aufbruch aus eingeschliffenen Darstellungsmustern regelorientiert zu setzen,[4] dann ergibt sich die Relativierung schon daraus, daß sie ein historisches Produkt der visuellen Kultur der Gegenwart ist. Der Kulturwandel tendiert nicht zur semiotischen Universalisierung, sondern zur ästhetischen Differenzierung, die bestimmte, aber niemals alle Reflektionsvorgänge als semiotisch beschreibbare erscheinen lässt. Semiotik verweist weder auf universalen Sinn noch steht sie außerhalb der Geschichte als Organ für Totalitätsaneignung zur Verfügung. Sie ist Teil der durch sie postulierten Normen und kann logisch kein Ganzes beschreiben.

Die semiotischen Funktionen werden gehaltvoll in der Verbindung mit kulturtheoretischen und alltäglichen Vorgängen. Die Verdeutlichung des Kulturwandels der Gegenwart bewirkt die Erklärung des in der technischen Kultur sonst nur Implizierten. Sie bezieht sich auf praktische Handlungen, denen sie ein Eigenleben des Anscheins abverlangt, als ob sie nicht gewohnheitsmäßig und selbstverständlich ausgeführt werden könnten. 'Zugeschriebene Wirklichkeit' setzt am semiotischen Problem der Kulturbeschreibung an. Dabei wird die 'Zeichenwahrnehmung' (Teil II) nicht nur im Spiegel einer methodischen Selbstverständigung untersucht, sondern in ihren historischen Voraussetzungen. Ohne die Darstellung der industrie-kulturellen Modellierung des Augensinns und ein Verständnis der neuen publizistischen Modelle und Formen ist eine Einsicht in die Bedingungen zeichenstrategischen Handelns nicht zu erreichen. Semiotik ist selber kulturgeschichtlich interpretierbar. Der kulturelle Wandel vom Schein zu den Artefakten, der traditionellen Mimesis zu apparativ geformten Wahrnehmungen ist Teil der Geschichte der Neuzeit. Gerade für die Zeichenkonzeptionen des Alltagshandelns scheint die Hinwendung zu künstlichen Darstellungen erklärungsbedürftig (Kap. 2). Die Industrialisierung neuer Darstellungstechniken und die Rhetorik der Waren- als einer Geschichtspropaganda bewirkt neben neuen Produkten auch neue Einstellungen. Visuelle Modellierungen werden zu einem Faktor im Umbau der Gesellschaft (Kap. 3).

In einem dritten Teil – 'Differenzdenken in Kunst und Kultur' – werden die für Kunst und Design, Ästhetik und Medientheorie wesentlichen Modelle theoretisch so erläutert, daß Motive ästhetischen Differenzdenkens den Schritt ermöglichen, die an der Kunst erprobten Formzusammenhänge an Design und Alltagsästhtik weiter zu vertiefen. Daß Indifferenz eine Konstruktionsbedingung auch der modernen Ästhetik ist, wird

an der Wiederkehr des Erhabenen durch die Konfrontation mit künstlerisch elitären Ansprüchen entwickelt (Kap. 4). Daraus folgt, daß moderne Fragment-Ästhetik ohne prinzipielle Ent-Moralisierung des Bildes, seiner Form generell, nicht denkbar ist (Kap. 5).

Der vierte Teil – 'Designtheorie, Bildtechnologien und Alltags-Ästhetik' – führt die Modelle ästhetischer Reflektion an alltagswirksamen, durchaus zeitbezogenen Erlebnisbereichen und Inszenierungen kommentierend aus. Das schillernde, interessante Feld zwischen Kunst, Design und Lifestyling wird oft unter atmosphärischen oder feuilletonistischen, gelegentlich auch unter ausstellungskonzeptuellen Gesichtspunkten wahrgenommen. Befragt man die maßgeblichen Positionen auf ihren ästhetischen und erkenntnismäßigen Anspruch, dann läßt sich daran ein anti-platonistisches Lehrstück demonstrieren, das weit über den Exotismus metropolitaner Gegenwart hinaus für Designtheorie allgemein wegweisend sein kann (Kap. 6).

Perspektiven für eine noch zu schreibende Designtheorie (Kap. 7) beziehen sich auf Muster, die auch in der Entwicklung kinematographischer und televisueller Bildformen, narrativer Techniken und Rezeptionsmodellierung auszumachen sind. Besonders wichtig erscheint die apparative Umformung der Utopien des Film-Diskurses in der Videokunst einerseits (Kap. 8), der veränderten kinematographischen Topographie andererseits (Kap. 9). Der Umbau des Rezeptionsorgans des Kinos, seiner Architektur wie seiner Dramaturgie hat entscheidendes Gewicht für die spekulative Erörterung der Zukunft des Films gegenüber einer eigentlich massenindustriellen Handhabung des Kinos und einer merkwürdig routinierten Dissoziation der Erlebnisweise. Was zunächst wie schändende Profanierung aussieht, erweist sich an einem entsprechend mit dem Fortgang der Mediatisierung die differenzierende Begründung der Kommunikation nicht schwächt, sondern dafür neue Formen der Artikulation findet, deren ästhetischer Reichtum nicht nur formal, sondern hinsichtlich des Umgangs mit dem Grenzverkehr in immer mehr Teilkulturen beeindruckt (Kap. 10). Am Phänomen von Billigstprodukten werden die Mechanismen der Herausbildung des ästhetischen Alltagsbewußtseins nicht allein in ihrem rhetorischen Repertoire untersucht (Kap. 11), sondern auch auf ihre Tauglichkeit befragt, die zu groß angelegten Utopien des Konstruktivismus still und heimlich am anderen Ende der kulturellen Werteskala auf neue Weise fortzusetzen.

Im fünften Teil wird – ohne Anstrengung zu einer abstrakt summierenden Vereinheitlichung des kulturell Heterogenen und ohne Unterstellung eines monologischen Gesichtspunktes – der Ertrag der Popularisierung künstlerischer Strategien dargestellt. Gefragt wird nach der Organisationslogik von Rhetoriken und danach, wie die Differenzierung der Rezeption Zeichenmodelle als Gegenstand ästhetischer Erfahrungen so modelliert, daß durch technische Mediatisierung ein vom Fortschrittsdruck entlasteter Kulturbegriff entwickelt werden kann. 'Ästhetische Erfahrung als Provokation von Medienkultur' verschiebt die Gewichte. Nicht die

Identitätszersetzung und Austausch im Symbolsystem

„Der ästhetische Eigensinn als Medialisierung und Transformation der Identitäts-Ordnungen bricht verschwenderisch (wenn auch immer nur symbolisch) mit den Ganzheitssystemen. Er ist darauf angelegt, nicht allein die Systeme, sondern sich selber am Modell des Systems zu fragmentieren. Das Fragment als Konzept verweist zwar auf seine Denotate: Versatzstück, Ruine, Relikt, Trümmerstück, Strandgut. Aber es erschöpft sich nicht in ihrer dinglichen Repräsentation. Vielmehr ist es nur als Bewegung, als Konzept denkbar: Es ist Medium und Produkt eines Ganzheits-Aufbaus, der jederzeit gebrochen werden kann. Es ist Denkmodell eines Arrangements von Dingen und Zeichen in unabschließbaren Austauschprozessen des Symbolsystems. Vom Systemganzen unterscheidet es sich dadurch, daß es keine unüberschreitbare Außengrenze kennt, sondern auf wechselnden, nicht-hierarchisch gefaßten, sich gegeneinander nach neuen Aspekten verschiebenden Ebenen ein vorläufiges Ganzes in Ausschnitten, Exemplifizierungen (Synekdoche, pars pro toto, Muster) und invers veränderbaren Elementen begründet. Das Fragment eröffnet Wertlagen, Vernetzungsfiguren und strukturelle Qualitäten, die den ästhetischen Prozeß nicht auf Kunstwerke beschränken, sondern die Kunstwerke so einrichten, daß durch eine anders nicht mögliche, an Anderes nicht delegierbare Art der Beschreibung die semantische Struktur von Lebensformen ästhetisch sichtbar wird. Diese Leistung erhält sich auch auf der signifikanten Ebene einer Problematisierung der Kunst durch Kunst selber; das geschieht nicht durch Verweigerung der ästhetischen Formation, aber durch eine komplexe Destrukturierung des Bezeichnungsvorgangs; die formorientierte, selbstreflexive ungegenständliche Kunst von Kandinsky über das Bauhaus bis John Cage und Daniel Buren ist eine Provokation für alle Theorien der Bedeutung, nicht bloß für den weit verbreiteten Hang nach dem harmonischen Spiel der Darstellungsformen, die 'Bedeutung' haben müssen."

Produktion von Medien und Bildern, sondern die alltägliche und sozialgeschichtliche Modellierung der Sinne ist Voraussetzung und Grundlage der Apparatisierung der Wahrnehmung in der technischen Medienkultur. Aufklärung kann deshalb nicht an der Ontologie der Apparate, sondern nur an den Leistungen der Rezipienten festgemacht werden. Technische Medienkultur ist sozialgeschichtlich Erbschaft am bürgerlichen Humanismus und theoretisch ein Fortgang der Differenzierung in einem anthropologisch verstandenen Mimesis- und Poesis-Vermögen der Sinnesorganisation. Die subjektive Haltung zur Kunst wird öffentlich umgeformt in die Aneignung medialer Ausdrucksleistungen. Die Einschätzung des Status von Bewußtsein und Imagination kann öffentlich ausgeweitet werden zur Einschätzung des Verhältnisses von Rhetorik und Realität. Dabei spielen suggestive Vorannahmen über Wirkungspotentiale technischer Medien eine weit erheblichere Rolle bei der Einschätzung des Aufklärungsprozesses als belegbare Deformationen, die am Eigentlichkeitsgut des Wahren durch mediale Vermittlung erzwungen worden sind (Kap. 12). Entsprechend wird der hier vorgelegte Weg zu einer umfassenden und im Kontext entworfenen Theorie der Medienkultur abgeschlossen durch den Nachweis, daß Aufklärung nicht von der Eigentlichkeit eines Ursprünglichen abhängt, sondern im positiven Verständnis eines Kulturprozesses weiter möglich ist, der zum permanenten Imitieren zwingt (Kap. 13). Damit muß historisch die Suggestion der Universalien selbst dort überwunden werden, wo die Hoffnung auf Kultur das naturgeschichtliche Schicksal menschlicher Überlebenssicherung mit Übersteigerungsformeln positiver kollektiver Selbstfindung auszugleichen versucht (Kap. 14). Die bestimmende Einsicht in die Mechanismen ästhetischer Existenzformulierung liefert einzig die Anerkennung eines Kulturzerfalls, der nur so lange als drohend erscheint, wie seine Voraussetzung die theologische Suggestion des Paradieses unbemerkt wiederholt und als normative Last dem menschlichen Lebensgang aufbürdet.

II ZEICHENWAHRNEHMUNG

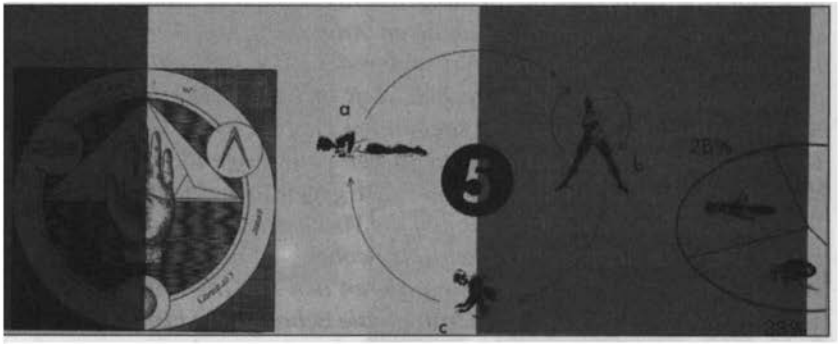
Exposition

Eine letzte universale Sprache: Piktogramme

Urmodell dürften geometrisch manipulierbare Männchen gewesen sein, wie sie die 'Mc Draw'-Zeichenprogramme zu Beginn der 80er Jahre den Computergrafikern zur Verfügung stellten. Otl Aicher hat für ERCO die Serie der mittlerweile international standardisierten Zeichensignale mit Hilfe weniger Regelmuster auf dem Bildschirm entworfen. Stehende Figuren, rennende Gestalten, einzeln, zu zweien, als Köpfe gereiht in Gruppen, ergänzt mit einzelnen Gegenständen, isoliert wie in einem lexikalischen Programm mit geschulter Zuordnung: ein Zeichenalphabet, ein Rätselspiel, hinweisendes Zeigen, mimetisches Sprechenlernen.

Die elementare Gestalt, höchst abstrakt, ohne sinnlich konkrete Merkmale, ein Spiegel futuristischer Vergleichgültigungsträume: keiner behaupte, die visuelle Form leite sich aus den Programmzwängen der Bildschirmtechnologie ab; keiner behaupte, es sei ein bloß ins Auge stechender Zufall, wenn diese lebensleeren und in ihrer ganzen Sanftheit unübersehbar monströsen Strichmenschen ein Spiegelbild unserer Zeit, der Entleerung der Sprache, der Entsinnlichung des Lebens liefern. Je stärker die Gefährdungen, Haß und Abgrenzung unter Menschen, zwischen Völkern, Ethnien und Nationen, je verworrener und unübersichtlicher das Sprechen zwischen Fremden, umso vertraulicher die mondiale Einheitssprache. Magie der Flughäfen, Signalisierung des Feststehenden an den Zeitmaschinen: wo immer Du hinkommst, es empfängt Dich, was immer Dir ein Heimatliches ansagte. Und seien es nur die Signalhinweise auf die nächste Toilette.

Die Piktogramme setzen ihre Beschreibbarkeit außer Kraft. Zumindest das ist ihr Programm. Es wäre bloße Koketterie, sie als die letzten gelingenden avantgardistischen Kunstwerke zu bezeichnen. Perfektion in der Reduktion der Mittel, eine dominierende Formästhetik bei allen Versuchen, Zeichen auf unmittelbare Verhaltenshinweise abzustimmen. Piktogramme wollen selbstredende Zeichen sein. Sie ersetzen die Sprachen der verschiedenen Kulturen und etablieren rein internationale Verhaltensweisen an den Schnittpunkten, wo internationale Lebenstechniken auf anders gewachsene und anders rhythmisierte Lebensweisen treffen. Die Regelung des Austausches zwischen dem Eigenen und Fremden in den Territorien, welche ein je Eigenes, wenn auch störend, als Zugang zum Weltweiten noch zulassen müssen, bilden vielleicht die Verwirklichung des Welttraums von der einen und einigenden, absoluten, identischen

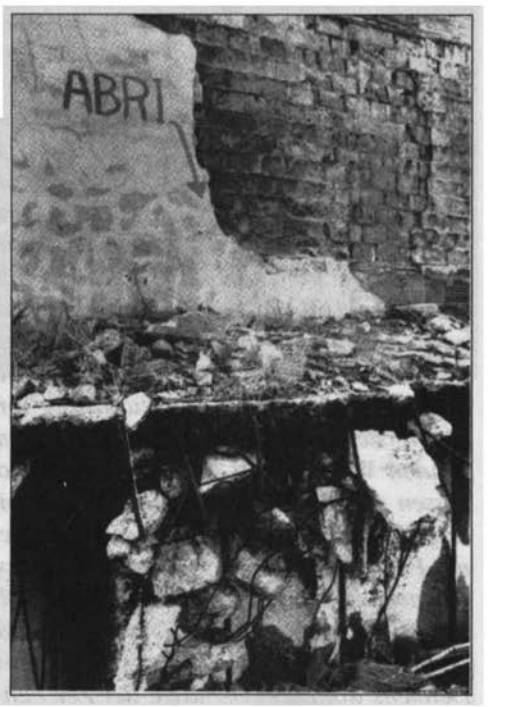

a
5
c

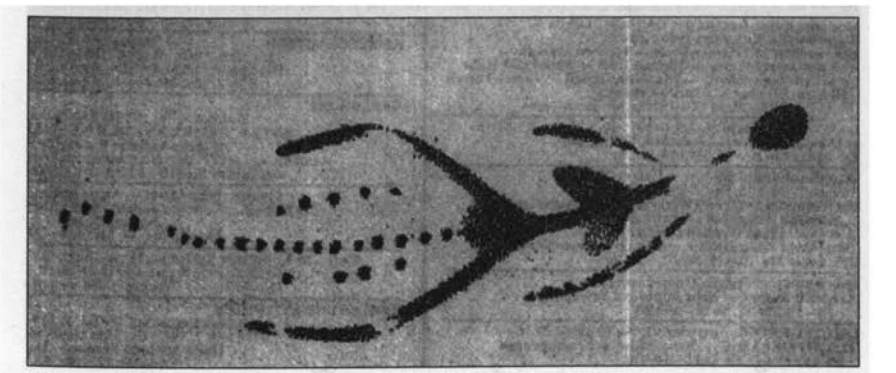
TAXI

Sprache. Piktogramme sind Zeichen, die selbstsprechend, also: hyperikonisch sein wollen. Sie ersetzen Sprechen-Müssen durch identifizierendes Dechiffrieren. Insofern markieren sie einen vollgültigen Schlußpunkt der Neuzeit mit ihrer Vorherrschaft des Visuellen. Als Triumph europäischer Lebensbewältigung sind sie auch wirksame Faktoren einer symbolischen Kolonialisierung der Welt. Agenten funktionalen Analphabetentums ist ihre wirksamste und gefährlichste Ideologie nicht die, daß sie Symbole in Signale, Interpretation in Gehorsam, Deutung in eindimensionale Ausführung tabuisierter Befehlserteilungen verwandelt. Ihre subtilste und wirksamste Ideologie ist die einer emotiven Anmutung von Vertrautheit. Wo immer, noch im Fremdesten, ein suchender Blick schweift: er findet an den Piktogrammen das Versprechen, daß nichts wirklich fremd zu werden droht. Die Ersetzung des suchenden Gesprächs in Sichtnähe zum Unvertrauten, die Lästigkeiten und Mühen eines fragenden Sich-Verständigens in einer fremden Sprache, ja selbst: gegenüber einer ganz anderen Schrift – sie entfallen. Und mit ihnen die Voraussetzung, Kultur des Anderen über das fragende Einfühlen und Beobachten der Menschen sich zu erschließen. Die Piktogramme eliminieren den Anfang und das Fragen, schleudern immer schon in die triumphale Behauptung hinein: sieh, hier bin ich und sage Dir, was zu tun bleibt. Piktogramme als letzte universalgültige avantgardistische Formkonfigurationen sind zugleich die abschließenden Beweise einer gelingenden Semiotisierung, Verzeichnung und signalhaften Funktionalisierung der Weltkultur. Ihre leere Allgemeinheit wird zum neuen Sinnbild: letztmögliche Einheit einer Welt, für deren Regulierung keine stoffliche Lebendigkeit einstehen mag, sondern nur Abstraktionen. Abschließender Triumph auch aller Medienwirklichkeit: vollkommene Signalökonomie, Reduktion des Aufwands.

Es kommen also einige Quellen des Zeichengebrauchs wie des Nachdenkens über dessen kulturelle Bedingungen in den Piktogrammen zusammen. Sie sind entsprechend: synthetisch. Um den Zusammenhang ist es deshalb nicht nur der verborgenen Mechanik des visuellen Alltagslebens zu tun, sondern einer um Medienwirklichkeit bemühten Nachzeichnung der historischen Entwicklungslinien des Zeichengebrauchs. Gerade die Piktogramme belegen, daß Zeichen immer direkter Produkte von Zeichenstrategien geworden sind. Zeichen in ihrem Zusammenhang zu denken, bedeutet nicht, einen Standpunkt außerhalb ihres Funktionierens einzunehmen. Die Darstellung der Zeichen ist ein Spiel mit ihnen, nur ein, zuweilen gar untergeordneter Teil, aber sicher kein Umgreifendes oder aufs Ganze Zielendes. Nicht Totalität ist ihr Ziel, sondern die Vervielfachung von Metaphern. Der Zusammenhang ist nicht methodisch, sondern selber im lebendigen Funktionieren gewirkt. Die Verallgemeinerung der Zeichen drückt einen kulturellen Gehalt aus, der sich als Bildfindung versteht. Deshalb ist die leere Allgemeinheit der piktogrammatischen Bilder – abgesehen von ihrem rückwirkenden Bezug auf alle aus Bildern entstehenden Denkfiguren und Schriftzeichen – jeder Kritik ihres vermeintlich mystifi-

VOGLIO
FARE
UNA SCRITTA

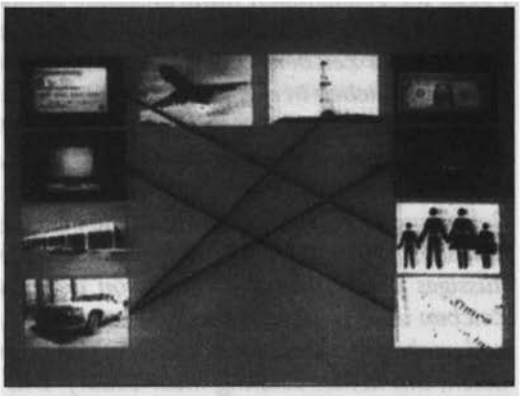

ABRI



zierenden Gehaltes überlegen: Sie läßt diese noch dort schlicht leerlaufen, wo diese das analytische Argument auf ihrer Seite weiß.

Kein Zeichen entfaltet Sinn ohne mythische Wirkung. Was verweist, verweist auf ein Stück bereits angeeigneter Welt. Alles Philosophieren setzt mit seiner Prädikation eine Semantik voraus, die nicht von Sprache und Denkzeichen geleitet, sondern von Wirklichkeit getränkt ist. Gäbe es nicht, was immer schon wirklich, weil als Wissen erschlossene Welt ist vor aller selbstbewußten Reflexion, es gäbe nichts, worauf jenes Wissen sich beziehen könnte. Aus dem philosophischen Argument des Anfangs folgt also keineswegs die Ordnung der Zeichen, sondern die Überfülle einer in sich geordneten Welt. Wirklichkeitsvoraussetzung einer Philosophie – im Nachdenken über eine Realität, die keiner Philosophievoraussetzungen bedarf – ist nicht das Zeichenbewußtsein oder die Herausbildung von allgemeinen Klassifikationsbegriffen, sondern das mythische Wissen, eine intime Kenntnis der Welt. Philosophie ist demnach nie Überwindung der Mythologie, sondern Selbst-Bewußtwerdung ihrer Daseinsmöglichkeit in einer auf Verstehen hin angelegten, Möglichkeiten lebendiger Aneignung zeigenden Welt. Es gibt keine Philosophie ohne Mythologie, kein Zeichenwissen ohne Inhaltswissen und keine Zeichen ohne symbolische Spannkraft. Im abstrakten Sinne eines Kategorientriumphes sind die Piktogramme Philosophie ohne Mythologie: Selbstverweisritual anstelle kraftvoller Erneuerung einer spannungsreichen Wirklichkeit. Nur die symbolische Eigendifferenzierung der Zeichen bildet den mythologischen Bezug allen Wahrnehmens auf Handlungswirklichkeit im Spiegel eines funktionalen Denkens ab. Das Lebendige der Zeichen ist eine vorgebende Hoffnung, ihre Funktionsweise untersuchen zu können, um mythologische Symbol- und reflexive Diskurskraft zu vereinigen. Es würde ein organisches Funktionieren befördern, das die erfahrbare Lust am Zusammenwirken menschlicher Artikulationsfähigkeiten zeigt. Zeichenprogramme am Bildschirm sind dagegen reduktive Stereotypien, die nur den Selbstlauf auto-reproduktiver Rechnungsvorgänge ästhetisch überhöhen (Rechnen, Fotokopieren automatisiert). Zeichengebrauch überschreitet das individuelle Subjekt. Bedingung seiner Möglichkeit ist Sprache als Kultur der Vielen.

Die Formen des Zusammenwirkens von Zeichen verweisen auf ihren Gebrauch in symbolisch-sozialen Handlungen. Deshalb spiegelt die formale Semiotik den Traum von der Herrschaft leerer Abstraktheit. Die Darstellung des Spiels mit der bewußten Verwendung der Zeichen hofft nicht, mit dem Wissen um Funktionen die mythische Wirksamkeit des Bezeichneten unter Kontrolle zu bringen, sondern diese Kraft, ohne welche 'Welt' nicht anzueignen wäre, von den Tabukräften eines naturwüchsigen Zeichengebrauchs und der irreführenden Suggestion einer vollkommen geordneten Welt entbinden zu können. Der bewußte Zeichengebrauch im Spiegel einer zeichengeleiteten Verwendung von Ausdrücken hat seinen Grund in der Unmöglichkeit dieser Ordnung, den Brüchen einer widerspruchsvollen Wirklichkeit, deren Vieldeutigkeit sich allem Nachdenken verstärkt eröffnet ohne Selbsterledigung des Realen.



Jede Verwendung von Zeichen pendelt immer zwischen zwei Polen, wobei in jeder Schwingungsintensität beide Pole anteilig wirken. Der eine Pol ist die vollkommen naturalistische Deutung von Zeichen. S. Rushdie hat mit den 'Satanischen Versen' erfahren, was deren Kernüberzeugung ist: daß alle Zeichenverwendung Reales beschreibt nur kraft der Gründung der Zeichen in religiöser Offenbarung, d. h. daß Zeichenrepräsentanz durch Göttliches gestiftet wird. Zeichentheoretisch heißt jede Offenbarung die zwingende, begründende Herleitung der Benennungen aus dem Substantiellen der Welt. Zeichen offenbaren nicht sich, sondern die Natur des Bezeichneten. Zeichensetzung ist nie beliebig, sondern onto-logisch, apodiktisch notwendig. Nicht nur ein falsches, sondern erst recht ein überflüssiges Zeichen muß als Negation der göttlichen Semiotik gelten. Das Zeichen wird in den Eigennamen aufgelöst. Nur vermeintlich konventionell, verkörpert der Eigenname doch das Eigentliche: Ausfluß des Bezeichneten, das keiner Setzung mehr bedarf. Das Zeichen selber verschwindet nicht in, sondern mit der Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Das Wirkliche muß demnach als stetig der Verunreinigung Unterworfenes geschützt werden. Rushdies Zeichen verletzen die Eigennamen des Wirklichen, damit dieses selbst. Zeichentheoretisch konsequent wird ihm nicht einfach Mißachtung eines Dogmas vorgeworfen, sondern Wirklichkeitsschändung größten Ausmaßes. Was als Verletzung der Semiotik des Heiligen sanktioniert werden soll, ist der Klage um Menschenrecht, Meinungsfreiheit und Ideologieterror nicht zugänglich. Es geht nicht um gesetzte Autoritäten, sondern das Beharren auf mythischer Unaufgeklärtheit, d. h. einer perversen Einlösung des Aufklärungspostulates für je konkrete Autonomie. Kulturen lassen sich nicht verrechnen, und sie lassen sich auch nicht ohne weiteres verstehen. Die Identität des Identitätslosen als ein Wesen, das keine Zeichen kennt, weil es dann von einer Materie abhängig wäre, mit der, willkürlich, die Bezeichnung realisiert würde, sprengt jedes Recht, für das Absolute Zeichen auszusprechen. Der 'Fall Rushdie' ist ein Beitrag zur Geschichte der Religion und Semiotik, nicht aber zur Problemsituation einer universalistischen Aufklärungsöffentlichkeit, die sich um ihre Partikularität betrügt.

Der andere Pol ist die vollkommen arbiträre Deutung von Zeichen. Sie setzt auf Typisierung der Kulturentwicklung – durch den Maßstab des Selbstbewußtseins der Zeichenverwendung, ein Zivilisationspathos also – und die Hoffnung, Handeln werde dort interessant, wo Identität aufgelöst und der Differenz Platz geschaffen wird. Dieses Spiel entsteht aus der bewußten Unterscheidung. Die Lächerlichkeit des abstrakten Meinungsfreiheitspostulates wird deutlich, wenn man die Evidenz des Unangreifbaren betrachtet, das sich nicht außerhalb, sondern im Inneren der eigenen Zeichenkultur abspielt. Daß wir nicht dieselben Formen der Identitätsfixierung haben wie gewisse islamische Fundamentalismen, können wir uns nicht als Verdienst anrechnen. Nicht das Sakralste, sondern das Profanste hat bei uns die Macht identitätsloser Absolutheit in sich aufgesogen. Unsere Semiotik des Heiligen lebt im Profansten, das durch Unauffälligkeit

tabuisiert worden ist. Das Signalsystem der internationalistisch formierenden Piktogramme ist unser Modell heiliger Selbstidentität. Das Mittelalter kannte noch Zeichenstrategien einer rituellen Inversion der vergöttlichten Ordnung. Der Gang durch die Wirkungsgeschichte der Zeichensysteme hat deshalb am Ausgang des Mittelalters zu beginnen. Nur von dort her ist die Semiotik als eine Organisation der Sinne und eine Verteilungsstruktur innerhalb der einzelnen Sinnestätigkeiten zu verstehen.

2. Zeichenkonzeptionen in der Alltagskultur von der Renaissance bis zur Gegenwart

2.1. Einleitung: Semiotik als Positivismus der technischen Mediengesellschaft

Der Aufschwung der Semiotik als einer oft substantiell verstandenen Klassifikationswissenschaft ist selber Ausdruck einer Medialisierung der Lebenswelt. Zwar ist das semiotische Repertoire durchaus geeignet (wir sehen zunächst ab von den begrifflichen und theoriegeschichtlichen Variationen des grundsätzlichen Gedankens einer Aneignung des Bewußtseins auf der Ebene der zeichengeleiteten Operationen) für die Beschreibung bestimmter Aspekte der Medienkultur. Allerdings scheint kein Grund für die vieler Orts beobachtbare Euphorie, mit der Semiotik sei das endlich zu erreichen, was vorher der Metaphysik, der Ontologie, der Erkenntnistheorie, der Vernunftkritik und dem Positivismus nicht gelang: eine Universalisierung der Erkenntnisausdrücke hinsichtlich eines geschlossenen Klassifikationssystems. Es wäre historisch und erkenntnistheoretisch falsch, dem Hang zu derartigen Identitätsbegründungen auf der Ebene der Medienkultur schon deshalb stattzugeben, weil die Semiotik ohne substantielle Ausdrücke auskommt, also Bestehendes im Sinne einer kulturellen Voraussetzung nur formal ordnet. Natürlich wird das schon deshalb nahegelegt, weil Zeichenstrategien zu einem hauptsächlichen Medium und zum Gegenstandsbereich alltäglicher Handlungen geworden sind und es deshalb so scheint, als ob Philosophie hier endlich ihren kategorial verfaßten Stoffbereich ontologisch evident bloß 'vorfinde'. Aber das täuscht. Zeichenkonzeptionen machen nur Sinn durch Selbstbegrenzungen, d. h. durch ihre Einreihung in nicht-identische Symbolisierungen. Daß sie gerade auf der Ebene technischer Medialisierungen sich immanent auf den Kulturwandel beziehen, macht ihre Stärke plausibel. Da aber Medialisierungen Systeme der Differenzierung sind, setzt der Zeichengebrauch immer schon die Deregulierung eines Nicht-Bezeichneten voraus. Ja: dieses wird gerade durch den Universalitätsanspruch der Semiotik erzeugt.

Je formalisierter Zeichenbewußtsein als Klassifikationsstruktur von Bezeichnungen erscheint, desto mehr tendiert das System zu einer Geschlossenheit, die kulturell zum Wirklichkeitsverlust führt. Es geht darum, Semiotik als spezifisches Interesse an Kulturerkenntnissen zu bestimmen. Für kulturelle Handlungen als solche ist Semiotik weder notwendig noch

hat sie Begründungsfunktionen. Tendiert sie aber zur Rekonstruktion, dann muß sie sich als Interpretationsmodell selber fiktionalisieren. Deshalb erscheint sie als strategische Wissenschaft typisch für das Zeitalter der technischen Medienkultur (ich sehe keinen Sinn, Semiotik aus der Urgeschichte abzuleiten, auch wenn Semiotik durchaus alle Gegenstandsbereiche unter ihren Gesichtspunkten darstellen kann; das gilt aber auch für eine dialektische Theoriebildung oder eine religionsgeschichtliche Anthropologie, die auf einer mehrwertigen Logik aufbaut und diese nicht erkenntnistheoretisch, sondern kulturell begründet;[5] bloß methodisch einen universalistischen Vorrang zu behaupten, würde ganz einfach die abstrakten Medthodendiskussionen der Scholastik, des Dialektbegriffs, des Positivismusstreits, der Hermeneutik-Diskussion, der anarchistischen Methodenkritik, der Sinn-/Systemdebatte etc. auf semiotisch formalisierter Ebene wiederholen,[6] ohne mehr dann Klassifikation als Grund für die Wahl oder Zurückweisung nennen zu können; die Bevorzugung von lexikalischen und klassifikatorischen Ordnungen unterliegt aber einer historisch rekonstruierenden Diskurskritik).

Das beschreibende Erfassen und die analytische Lektüre der historisch wirksamen Handlungs-Orientierungen durch Darstellungssysteme aus verschiedenen Erfahrungsbereichen und den sie tragenden Lebensformen führen zu einer kritisch erneuerten Aufklärung, die unter dem Anspruch einer semiotischen Wahrnehmung als Erörterung der fiktionalen und zeichenstrategischen Abhängigkeit des ästhetischen Bewußtseins und der Produkte, der ästhetischen Darstellung und Aneignung, von Produktion und Rezeption, bestimmt werden kann. Aber jedes Niveau zeichentheoretischer Klassifikation muß zwischen Zeichensystem und Lebensform als Konstruktionsbedingung ihrer meta-theoretischen Funktion unterscheiden können und kann letztere nicht einfach zum Medium der Realisierung der Formbestimmtheit des ersteren degradieren. Semiotik als Beschreibung von Zeichenfunktionen in der Symbolisierungs- und Wahrnehmungstätigkeit ist historisch ein Element und ein Produkt des Kulturwandels, welcher Wahrnehmung auf Artefakte und artifizielle Beschreibungen verlagert hat. Ein Universalisierungsanspruch der herkömmlichen Art würde bloß die Bedingungen des historischen Interessenzusammenhangs verleugnen. Semiotik ist also ohne Deregulierung und deren Integration in Selbstbegrenzung so wenig zu begründen wie irgendein Erkenntnissystem seit dem Modell der Aufklärung durch Selbstaufklärung. Die Wahrnehmung von Kultur spielt sich weiterhin als differenzierende Aktivierung der Einbildungskraft ab, welche die symbolischen Bedingungen des Urteilens aus der anthropologisch gesetzten Nicht-Identität als Selbstdifferenzierung und fortlaufende Interpretation des Unverfügbaren hervorgehen läßt. Zivilisation ist dafür kein Hoffnungsgut, sondern schlichte Voraussetzung. Es gibt gegenüber dem Potential solcher Aufklärungsprozesse keine Vorgeschichte, in der die Menschen ihre Symbolisierungen diesseits des Fiktionalisierungsdrucks hätten entfalten können. Deshalb kann Semiotik nicht so universal sein wie die Semiosen selbst. Zeichen-

bewußtsein ist an Nicht-Identität verwiesen wie alle anderen Erkenntnisvermögen. Das gilt auch für die methodische Darstellung dieser Vermögen und ihrer Produkte und für die Darstellung der Beschreibung und Ordnungsstruktur der Semiosen. Semiotik ist selber historischer Ausdruck, hinsichtlich ihres methodischen Selbstbewußtseins spezifisch neuzeitlich durch die Distanzierungsleistungen, die zugrundeliegen als zivilisatorische Verlagerung der Einsicht in Dinge auf die Einsicht in die Beschreibung der Dinge durch Artefakte und der Beschreibung der Artefakte durch höherstufige, artifizielle Modelle. Diese Modelle sind Teil der Möglichkeitsausdrücke, die Wirklichkeit problematisieren zugunsten eines Pluralitätskonzeptes, das eben nicht begründbar wäre, wenn Semiotik universal sich behauptet: die Differenz zwischen Wirklichem und Möglichem als zeichentheoretische Bezugnahme zu beschreiben, ist etwas anderes als die Erfahrung der genetischen Struktur dieser Nicht-Identität. Denn in dieser muß die prinzipielle Möglichkeit mitbedacht werden, daß Leben unbedeutend ist und Erkenntnis dysfunktional und nicht-homolog. Es gehen ganz andere Momente zusätzlich in die parallel zur Semiotik hinsichtlich derselben Voraussetzungen formulierten Medienstrategien ein (z. B. die Realität der Zeichenmodelle als Ausdruck am Objektivationsmoment 'Person', d. h. der Kulturkampf). Erst im Blick auf eine die Bezeichnung ermöglichende Nicht-Identität von Zeichen und zu Bezeichnendem (Zeichenbezug, d. h. vorab: Bedeutungstheorie) erhalten die pluralen Welten aktueller technisierter Medienbilderzeugung ihren differenziellen Reiz und ihre phantasmatische Bestimmtheit. Ihre Realität erneuert Momente einer medial fortgesetzten Aufklärung und ist kein Bruch mit, keine Alternative zu einer ontologisch zerstörten Notwendigkeit der Medialisierung. Die Vision einer in Unmittelbarkeit verschwindenden Gezwungenheit zur Anthropologie der Vermittlung wird als Skandal der Moderne denunziert, aber nicht als Grundlage aller sozialen Kommunikation erkannt. Semiotik hat deshalb ihren Vermittlungsdruck am Unvermittelbaren zu reflektieren und muß ihre Geschichte als besondere begreifen. Behauptet sie, bloß formale Universalisierung des menschlichen Tuns und Erkennens in einer kohärent gebildeten Struktur integrierter Ordnung zu sein, wäre sie nur ein auf der Ebene der technischen Medienkultur wiederholter Positivismus, dessen Universalisierung ja nur durch Verdrängung des eigenen historischen Entstehungszusammenhangs behauptbar wurde. Semiotik muß (das zeigen die Versuche zur Herleitung ihrer Geschichte, die von den Größen des Fachs, Eco z. B.[7], folgerichtig mit der Geschichte der Philosophie, der Erkenntnistheorien und Ästhetik identifiziert wird) sich als Moment des Selbstermächtigungsprozesses der Neuzeit dialektisch begreifen: als Modell der Integration/Aneignung und als Moment der Dezentrierung der Einheiten. Nicht zuletzt ist ihre Geltung bedingt durch Medientechnologien und technisch-apparativen Kulturwandel, die Logistik der Wahrnehmung, Militarisierung der Simulation[8], damit durch eine ganz andere Evidenz gesellschaftlicher Wirklichkeitserzeugung als die eines abstrakten Zuwachses an Einsichtsmöglichkeiten in die Künst-

lichkeit von Zeichenmodellen. Sie muß als dreistufiges Modell jederzeit auf die Struktur neuzeitlicher und moderner Wahrnehmung bezogen werden: als Beschreibung der Zeichenstrukturen der Alltagskultur (methodisch-strukturell); als historische Entwicklung des Darstellungsgegenstandes semiotischer Rekonstruktion von den Anfängen der Neuzeit bis zur Gegenwart (diachron-rekonstruktiv) und als Herausarbeitung der Artifizialisierung des Kulturwandels im Rahmen einer Zivilisierung, welche die Trennung der hochformalisierten Erkenntnissysteme von Alltagskulturen nicht zuläßt (synchron-kulturtheoretisch). Diese drei Ebenen sind verschränkt im Interesse einer Bestimmung der Leistungen der Semiotik durch Relativierung eines ontologischen Universalismusdrucks.

2.2 Epochenschwelle, Strukturen und Übergangsbestimmungen von Neuzeit

Das unter dem Zeichen der Aktualisierung des Apokalypse-Gedankens in den letzten Jahren neu gelesene und neu zugänglich gemachte Mittelalter ist der wesentliche Ausgangspunkt für diejenigen epochalen Bestimmungen, die nicht bloß Neuzeit und Moderne als Posthistoire des überwundenen Mittelalters beanspruchen. Der Gedanke einer Prarallelisierung der Moderne mit ihrer vermeintlich so anderen Ur- und Vorgeschichte[9] wird vielmehr von einer Folie derjenigen Strukturen abgesetzt, die ein Paradigma des Neuzeitlichen als Fortsetzung des Historismus und Positivismus des 19. Jahrhunderts nahelegen. Jacob Burckhardts kanonisch gewordenes Bild einer Renaissance, die mehr und Anderes ist als die Ablösung des Mittelalters, nämlich nichts weniger als die Selbstschöpfung der Moderne aus den Grundprinzipien der Entdeckung des Individuums, der Diesseitigkeit der Welt, der säkularen Kommunikation, der Aktualisierung der Tugendsysteme der Antike, d. h. insgesamt als genuine Eigensetzung[10], dieses Bild haben vor den aktuellen Annäherungen an das vorgeprägte Weltbild und Seelenleben des Mittelalters – Intensivierung von Angst, Untergang, Natur als Drohung – Forschungen korrigiert, die für die Neulektüre des historischen Zusammenhangs gerade wegen ihrer Ungleichzeitigkeit zu Positivismus und Historismus der Neuzeit beispielhaft geworden sind: „nouvelle histoire", „longue durée", Geschichtsschreibung als Geschichte des Alltäglichen sind hier die Stichworte.[11] Solche strukturellen Revisionen sind Ausdruck von Theorien, welche ihrerseits Voraussetzungen wie Resultate konkreter alltagsgeschichtlicher Prozesse darstellen. Neben die Analyse der Ordnungen des Feudalismus[12], des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft[13], der Wirtschaftsgeschichte[14], des Verhältnisses von Bildung und Imagination[15] treten beispielsweise Untersuchungen über Eheschließungsvorgänge[16] oder die minutiöse Rekonstruktion des Lebens eines nahezu Unbekannten, der von 1216 bis 1219 das

Terminologische Anmerkung zu Medientheorie und -ästhetik

„Der begriffliche Unterschied, der im Wortlaut von „Mediatisierung" und „Medialisierung" zum Ausdruck kommt, ist für die vorliegende Arbeit einfach nachvollziehbar: „Medialisierung" meint jede Darstellungsform überhaupt, „Mediatisierung" bezieht sich auf die formalen Mittel, mit denen Darstellungen produziert und realisiert werden; in gewisser Weise tritt „Medialisierung" mit dem umfassenden Begriffsinhalt der mittlerweile anders belegten Kategorie „Mimesis" an deren Stelle. Anders als „Mimesis" verweist „Medialisierung" prinzipiell auf die symbolischen Techniken der Darstellung dieseits der naturalistischen Analogien"

Medialisierung als Medienkultur

„Medialisierung als Medienkultur baut demnach grundsätzlich auf der systematisch erzeugten, gesellschaftlich erzwungenen Imaginationstätigkeit einer kompensatorischen Phantasie, sozusagen als Produkt und Gründungsschwelle des industriellen Lebenszusammenhangs, auf. Damit wird Realität abhängig von der Einsicht in die Bedeutung 'Realität' auf der Ebene der massenkulturellen Darstellung. Medien werden zu strategischen Faktoren der Manipulation der massenkulturell zugänglichen und verbindlichen Erfahrungsformen. Medialisierung ist von vornherein ein an Fiktionalisierungen gebundener Kulturkampf (dagegen auf Authentizität zu bestehen, negierte gerade die Möglichkeiten einer semiotisch erneuerten Aufklärung über die Tatsache, daß alle Realität, auch die der primären, authentischen, eigenen und eigentlichen Erfahrungen von Bezeichnungen, einem regulierten Apparat ihrer Beschreibung abhängt). Medienkultur beruht in jedem Falle auf einem komplexen Zusammenspiel von Fiktionalisierung, ihrer nichtfiktionalen Bezugnahme und einer melodramatischen Kompensation des Verdachts, Realität sei insgesamt nur 'Zeichen' und deshalb Abstraktion und Verlust."

Amt des Regenten im englischen Königreich als Stellvertreter des damals erst neunjährigen Heinrich III. versehen hat.[17] Belegen solche Ansätze eine Kontinuität der alten mit der Neuzeit, so muß noch stärker von einer komplexen Einheit dieser Sphären ausgegangen werden, wenn man die grundlegenden Symbolisierungen und Regulierungssysteme – Bild, Kirche, Kultur, die Politik des Imaginären und Heiligen – in eine dialektische Beziehung zum Selbstbegründungsanspruch der Moderne bringt. Geschichtlich läßt sich zeigen, daß die Historien der Angst Mittelalter und Neuzeit umgreifen[18], daß die Säkularisierung von theologischen Überhöhungsformeln und Verehrungsritualen prinzipiell schon zu mittelalterlichen Zeiten revidierbar sein mußte[19], daß systemtheoretische Erklärungen des Religiösen auf die Nicht-Säkularisation von magisch-rituellen Inhalten auch für die Neuzeit verweisen[20] und daß umgekehrt die Profanierung des Theologischen nicht bloß auf der Verschmelzung religiösen Wissens mit der Entwicklung einer an empirischen Klassifikationssystemen interessierten Kultur beruht[21], sondern auf dem Komplexitätsüberschuß eines bereits im Mittelalter sich entwickelnden Klassizismus[22], ohne welchen der Humanismus nicht hätte entstehen können. Es gilt also, Komplexitätsvorgabe, Einheit, dialektische Entwicklung der Kontinuität als Grundlage eines frühneuzeitlichen Paradigmas zu sehen, das den Zuwachs an Klassifikationen und an interpretierendem Zeichengebrauch, d. h. die Beschreibbarkeit der Absichten und Ziele, Mittel und Formen der benutzten und mitgeteilten Klassifikationen als eine kulturell ausdrücklich beanspruchte Zeichensprache zweiten Grades nicht auf primäre Errungenschaften gründet, sondern in langen Modifikationen herausbildet. Diese Modifikationen beinhalten u. a. eine Verlagerung von der Faszination am Realen auf zeichenbewußte Formulierungen der Darstellung des Realen, d. h. eine Komplexitätssteigerung im Symbolischen[23], allerdings auf dem Hintergrund der Kontinuität von im Mittelalter angelegten Renaissancen[24], sowie zahlreiche Formen einer vermeintlich zur Neuzeit gegenläufigen Reaktualisierung von Affektsteigerungen, die im Sinne einer historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucksschaffens eine Einheit von Antike, Mittelalter und Neuzeit am Zusammenhang von Pathosformeln und säkularen Darstellungsstrategien mittels hochkulturellen, aber massenwirksamen Thematisierungen nachweisen.[25] Insbesondere gilt es, heidnische und irrationale Elemente, die nicht in das rationalistische Paradigma passen, als prägende Alltagsfaktoren zu kennzeichen.[26] Die vermeintlich problemlose Einheit der Konstitutionsfaktoren von 'Neuzeit' – empirische Klassifikation; indexikalisch-propositionaler Zeichengebrauch: Verifikation im Rahmen eines Systems von Denotationen; Überprüfbarkeit der Zurechnungskriterien; Rationalisierung der Mitteilungsformen durch Herausarbeitung metatheoretischer Überprüfungsformen des Zeichengebrauchs in Experimenten und Mitteilungssystemen – verweist auf eine ähnlich komplexe Vorgeschichte. Es ist allein aus diesem Grund methodisch sinnvoll, davon auszugehen, daß es keine Alltagskulturen diesseits oder außerhalb der hochkulturellen Systeme geben kann. Es

gilt, gerade für die von modernen Institutionen beherrschten Strukturen der Alltagskultur, nicht zuletzt auch für die rhetorische Durchsetzung von kulturell zustimmungsfähigen Bildformeln, für die Verbindung und wechselseitige Fundierung von Kunst und Wissenschaft in ihrem öffentlichkeitswirksamen Handlungsanspruch, eine methodisch begründete Kontinuität im Zivilisationsprozeß auch für die vormoderne Geschichte anzunehmen. Das belegen eine Fülle von Forschungen, so zur Herausarbeitung der visuellen Darstellungsstrukturen mittels geometrischer Raumkonstruktion[27]; zur Aktualisierung vormoderner Mythen als Begründungsstoff eines moderneren Selbstverständnisses[28]; zur Emanzipation des Malers bereits (und entschieden) im höfischen Leben als Bedingung der später überzeichneten neuzeitlichen Autonomisierung[29]; zur kommunikativen Fundierung der humanistischen Kultur in einer italienischen Kontinuität zur Antike[30]; zum Nachweis, daß die visuelle Kultur der Renaissance keineswegs einer ikonografisch beerbbaren Text-Semantik gehorcht, vielmehr deren permanente Transformation und Verschiebung enthält, die keineswegs eindeutig auf ein bestimmtes Konzept der Alltagskultur, sondern auf eine Komplizierung der Interpretationsfunktionen sich beziehen[31]; zur Kritik an einem bloß metaphorischen Symbolismus, der die konzeptuelle Rolle älterer Formentraditionen, z. B. der Metonymien, Personifikationen, Exemplifikationen für die Interpretantenverschiebung vom Ikonischen zum Symbolischen bestreitet.[32] Erst recht verzichtet werden muß auf eine Plausibilisierung der Aufspaltung von Hochkultur und Alltagskultur durch die Absetzung der institutionell komplexen Gesellschaftsform von einer archaischen Zivilisationsetappe, wenn man die komplexen technologischen und sozialästhetischen Organisationen von Zeichenkonzeptionen des Heiligen in Betracht zieht, wie sie in der Konstruktion der Kathedralen, aber auch schon der romanischen Kirchen realisiert worden sind.[33] Solche Darstellungssysteme sind wie die Lebensformen multimedial und komplex organisiert und deshalb auch nicht rest- und bruchlos formalisierbar.

Bereits in dieser Phase kann davon gesprochen werden, daß ein Prozeß der Zivilisierung auf die wachsende Möglichkeit einer distanzierenden Einsichtnahme in die Bezeichnungsstrukturen der Zivilisierung tendiert. So verschieden die Alltagskulturen – geographisch; in der vertikalen Teilung der Gesellschaft; historisch etc. – sind und so unmöglich eine Verallgemeinerung semiotischer Interpretationsmodelle für Alltagskulturen erscheint, so plausibel ist der Hinweis auf immer schon vorliegende Tendenzen zur Einsicht in den Komplexionsprozeß der Zeichensysteme, deren Bezeichnungskraft immer mehr von der Einsicht in die Bedingungen bewußter Formulierung aus dem Blick eines Interpreten auf sich selbst bestimmt wird.

2.3 *Komplexitätssteigerung in Zeichensystemen*

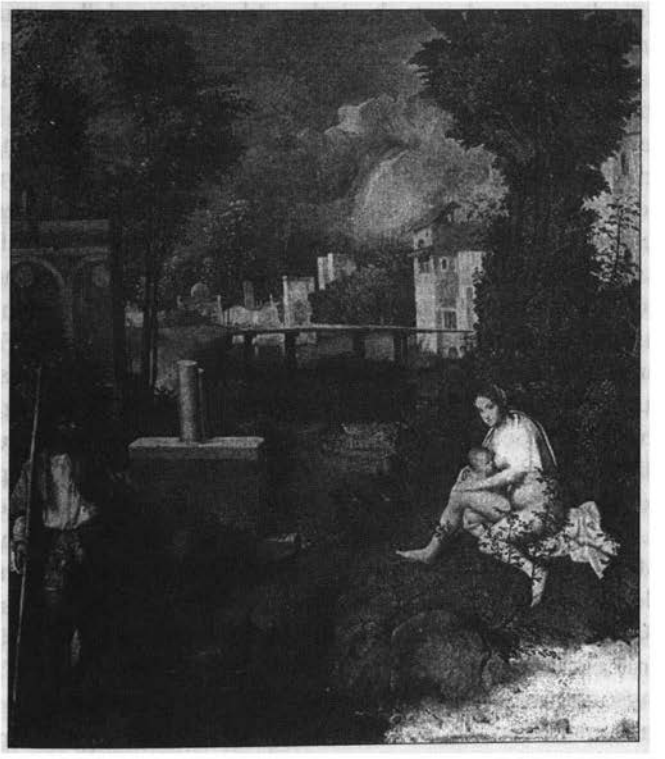
Zweifellos hat bereits das Mittelalter die Struktur einer universalen Ordnung.[34] Darin begründet ist das Problem jeder universalen Ordnung: daß die innere Struktur dieser Ordnung eine Systematik beansprucht, die einer historischen Rekonstruktion an Bedeutungsdichte prinzipiell überlegen ist, weil die Rekonstruktion Symbolisierungsleistungen zunächst immer in die anthropologische Ordnung symbolischer Selbstreferenz eingliedert, bevor sie spezifisch historische Beschreibungen ermöglicht. Diese Möglichkeit der Selbstvertretung von Symbolen[35] macht jede als geschlossene angesprochene kulturelle Einheit zu einer kulturellen Relativität für Andere, wenn deren strukturierende Symbole als explizite Bedeutungen anerkannt werden sollen. Diese Beschreibung wird zu einem Problem zweiter Ordnung: nicht die Darstellung der Propositionen charakterisiert das semiotische Funktionieren eines Systems (welcher kulturellen Entwicklungsstufe auch immer), sondern die Charakterisierung der Systemprinzipien, nach denen Klassifikationen als kulturelle Beschreibung verdichtet, als Identifikationsmechanismen funktional gemacht, als Interpretationsmodelle lebensweltlich durchgesetzt werden. Die Tendenz zur Semiotisierung der Abstraktionsmodelle für Zeichenhandhabungen auf dem Niveau der entfalteten kulturellen Systeme innerhalb der neuzeitlichen Alltagskulturen setzt sich seit je als Medienstrategie fiktionaler Zeichenbildung gegen die autoritäre Hagiographie, gegen Ikonisierung und Theophanie durch. Entscheidend ist die Ablösung der bloßen Setzung durch das Verfikationsprinzip, d. h. durch Einsicht in die Produktionsbedingungen des als Symbolisierung intendierten Zeichenprozesses, insgesamt als Epochenwandel: Auflösung der attributiven Allegorien, der moralischen Unterweisung und metaphysischen Zweckbestimmung, die für die mittelalterliche Ästhetik[36] unüberschreitbar gewesen sind. Der Zuwachs an visuell in Richtung einer neuen Sensibilität und Aneignung des als Natur rezipierbaren Imaginären entwickelten Zeichenmodellen bedeutet eine grundsätzliche Orientierungsänderung der leitenden Ausdrücke des Imaginären.[37] Visualisierungen sind nunmehr öffentlich diskutierte Interpretationen. Sie werden zu Antriebskräften einer semiotisch interpretierten Erfahrung und gelten nicht länger als autoritäre Evidenzen der heilsgeschichtlich chiffrierten Wahrheit, die gegen die symbolische Plausibilität selbstbewußter Erfahrungen durchgesetzt werden.[38]

Das vordem bloß abstrakt Visuelle, die intellektuelle Demonstration konventioneller Zeichenaussagen verwandelt sich in die Ambivalenz und Ambiguität des als Bild sich erschließenden Imaginären.[39] Die vordem textsemantisch zugespitzten Bilder, nichts weiter als linear verbindliche Schrift zum Zwecke der liturgischen Anverwandlung einer binären Moralitätsentscheidung zwischen Verdammnis und Erlösung, werden umgeformt zu ästhetisch eigenständigen Erfahrungen der Differenz von Text und Bild. Die Evidenzansprüche werden aufgelöst zu kontrafaktischen

Erfahrungen eines Schönen durch die Einsicht in die prinzipielle Differenz von Bildzeichen und Bezeichnetem. Das drückt sich in einer Umfunktionierung des Bildes vom Künstler zu einem säkularen Mystagogen aus, der auch für die mystifikatorische Dekoration und Inszenierung der öffentlichkeitswirksamen Präsentation der Auftraggeber besorgt zu sein hat und der dafür mit der Zuschreibung ästhetischer Genialität die ursprüngliche Unlernbarkeit seines Tuns behauptet.[40] Die ästhetische Selbstbegründung der Zeichendifferenz ist Produkt nicht eines hochkulturell erzwungenen Funktionswandels der Vorstellungskraft[41], wie sie Pico della Mirandola in einer Schrift von 1500 konzeptuell beansprucht[42], sondern ein erfahrungsgeleitetes Produkt des alltagskulturellen Zivilisierungsprozesses. Das Moment einer ideellen Kontrolle ungestümer Gefühle, Rhetoriken und Bildwirkungen verweist nicht nur auf einen sozialen Vorgang, sondern auf das mentale Figurationsmoment der Zivilisierung: auf die Kontrolle des Imaginären und der Imagination, durch welche die Bilder als ambivalent, die Zeichen als Ordnung, die Rhetorik als Zeichenstrategie, die Bezeichnungen als Interpretanten der Rezeption ganzer Zeichensysteme lesbar geworden sind. Komplexe visuelle Strukturen beruhen auf einer Homologie des formbildend Ästhetischen mit der alltäglichen Wahrnehmung. Die Öffentlichkeit einer modellhaft lesbaren Bildrhetorik markiert den entscheidenden Bruch mit den theophanatischen Systemen ikonischer Repräsentation.[43] Dieser Bruch wird möglich entlang der Chronologie der Durchsetzung neuer Medien. Mit den Reproduktionstechniken des 15. Jahrhunderts und den Bildpolemiken der Reformationszeit beginnt die Produktion von Bildformeln als Kampfrhetorik und Technologie, als Fiktionalisierung, ideologische Rhetorik und visuelle Interpretation von Wirkungsintentionen einsehbar zu werden. Nur wenn Bildprägungen praktisch, d.h. mittels Produkten bestritten werden, wird einsehbar, daß Bilder subjektiv gesetzt, rhetorisch kalkuliert, mit einer ganz bestimmten Wirkungsabsicht hergestellt werden. Die Interpretation der Interpretationsabsichten macht die Differenz von Symbolisierungsmaterial und Interpretationssystem am Material selber lesbar, ohne daß dessen Organisation einer auf Komplexität bedachten, hochkulturellen Formungsabsicht entsprungen wäre. Diese Differenz bezeichnet das alltagskulturell wie zivilisationstheoretisch entscheidende Lernen eines Lesens, das nicht mehr Assimilation ist, sondern Rekonstruktion der Interpretationsbedingungen durch Bezug einer Differenz zwischen bezeichnetem Gehalt (Interpretant als Verhaltensmodell) und Zeicheninhalt auf die Intentionen und Interessen eines Zeichenproduzenten. Die Gutenbergsche Galaxis ist deshalb weniger Paradigma einer Schrift, das von der visuellen Erfahrung des Gedruckten, der seriellen Ordnung der Buchstaben, der Kontinuität des Textes, der linearen Konstrollstruktur der Schrift insgesamt sich herleitet[44], als vielmehr medial vermittelte Einsicht, daß die Herrschaft des Bildes auf der Zivilisierung des Blicks, der sozialen Regulierung eines kollektiven Organs beruht unter der Vorherrschaft des Augensinns als dem eigentlichen Begründungsphänomen von Neuzeit.[45]

Selbstdistanzierung muß in Einheit mit der Faszinierthheit gegenüber der erneuerten Macht der Bilder gedacht werden: Faszinierthheit setzt hier ästhetischen Sinn und die Aktivierung einer subjektiven Rezeption voraus und ist aus dem Bann der theophanatisch-symbolischen Faszination einer bloß religiösen Verinnerlichung herausgetreten. Subjektive Aktivierung, ästhetische Selbstdifferenzierung sind Momente von Abstraktionsleistungen einer vermittelten Öffentlichkeit, einer Medialisierung der Kommunikationsprozesse, eines Aufschubs unmittelbar physischer Bildwirkung und einer Kontrolle der Zeichenproduktion durch Aktualisierung der Differenz von Bildsprache und Bildwirkung mittels der Erfahrungen eines neu und schärfer trainierten Augensinns als Disziplinierungsorgan in einem hierarchischen Rationalisierungsprozeß.[46] Zivilisierung heißt gerade im mentalitätsgeschichtlichen Geschehen der Neuzeit auch Disziplinierung und Funktionalisierung. Mit den Satiren und Flugblättern, der Kampfrhetorik und Bildpolemik der Reformationszeit werden nicht nur die Zeichenmodelle öffentlich, sondern auch die Strategien der Wirkungskalkulation mittels Zeichen.[47] Die Mediatisierung öffentlichkeitswirksamer Rhetoriken; die Möglichkeit, im Ausmaße der intendierten Durchsetzung spezifischer Sichtweisen verstanden oder nicht verstanden, akzeptiert oder bestritten zu werden; der Aufbruch aus einem feststehenden Interpretations- und Repräsentationssystem[48] sind immanente Momente einer Entwicklung frühneuzeitlicher Alltagskulturen, für die neue Medienmodelle durchaus die Konstellation eines funktionalen, an Zugriffen auf Selbstmodellierungsansprüche (s. u. 2.5.) ausgerichteten Kulturwandels bestimmen. Der Wandel des Öffentlichkeitskriteriums, der Wandel der Klassifikationsstrukturen, die Durchsetzung explizit benennbarer Beschreibungssysteme deuten auf einen Zuwachs an Abstraktion hin, die durch die Verbreitung medial geformter neuer Paradigmata sozial rezipierbar wird. Diese Rezeption besteht in der Ablösung des religiösen durch das wirtschaftliche Alltagsleben.[49] Gesellschaftlich relevante wie quasi-natürliche Tatsachen werden empirischer Vergleichbarkeit unterworfen, Wissen anhand von Beobachtungskriterien entwickelt und von den autoritär formierten Wissenssystemen abgelöst, die durch die Behauptung einer spezifischen Sensibilität für empirische Sachverhalte dekonstruiert werden. So wie die Darstellungen des Heiligen keineswegs einfach säkularisiert, sondern in metatheoretischen Selbstreflektionen der Darstellungsformen des fiktional erschlossenen Heiligen umgewandelt werden, so wird die Zersetzung des realistischen Universalismus im nominalistischen Wissenssystem der Neuzeit in einen Fortgang probabilistischer Interpretationen umgewandelt, der mit dem Bilderkrieg (also im 8. Jahrhundert) beginnt und sich in der Vision der Verankerung der Aufklärung in den Selbstwahrnehmungssystemen eines bruchlos mediatisierten Alltags gesamtkulturell vollendet. Für die Semiotik gibt es methodisch den Zwang zur Auflösung der Unmittelbarkeit auch im Bereich der Alltagskulturen; sie zielt auf die Einheit der Strukturierung von Kulturen mit sowohl artifiziellen wie komplexen Interpretationen der Zeichenmodelle.

CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO ·
QVEM PAREM SVMMIS DVCIBVS PERHENNIS ·
FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER ·
SCEPTRA TENENTEM ·



2.4 *Alltagskultur und Kulturwandel*

Das Einwirken neuer, auf breitere Beeinflußung abzielender Zeichenkonzepte, die Entwicklung neuer Wissensstandards, Erklärungsmodelle, Wahrnehmungsformen und Selbstverhältnisse, die Durchformung der Alltagskulturen mit Wissensgut, Denkweisen, Handlungsformen der humanistisch entwickelten Hochkultur bilden die Ausgangsbedingungen für den Entwicklungsprozeß neuzeitlicher Lebensformen. Entscheidend muß dabei erkannt werden, daß der entwickelte Humanismus, daß die verdichtete und komplexe Entwicklung heterogener Zeichensysteme für verschiedene Zwecke keineswegs als artifizielles und isoliertes hochkulturelles Einzelsystem entstanden ist, sondern in einem Funktionszusammenhang von vorneuzeitlichen, langsam und über lange Zeiträume sich entwickelnden Lebensformen. Philosophisch begründete Tugendsysteme wandelten sich zu alltäglich wirksamen Prestigemodellen.

Die Vision öffentlich-praktischer Ethik wird von den Utopien der Renaissance über die französische Revolution als Erbschaft an Ungleichzeitigkeit die politischen Befreiungsbewegungen der Neuzeit bis zum Normenkonflikt politisch antagonistischer Systeme der Gegenwart begleiten. Die erkenntnistheoretische Entlastung des Wissens von ontologischen Letztbegründungen und metaphysischen Identitätsmodellen wurde über die Entwicklung von Meßgeräten, die Empirie des 17. Jahrhunderts in der holländischen Kultur, konkrete, sensualistische Philosophien, eine neue gesellschaftliche Sensibilität gegenüber 'Natur' schließlich in ein komplexes System alltäglicher Selbstbeobachtungen und -kontrollen umgeformt. Die wachsende Vermitteltheit als Adaption abstrakter Orientierungsmuster bezeichnet alltagskulturell ebenfalls die wieder dominierende Vermitteltheit der Geldform, in welcher Dinge über Umrechnung auf Zahlengrößen und deren Rückbezug auf konkret schätzbares Gebrauchswertvolumen ein alltägliches Erkenntnisprodukt wurden, aus dem auch die Formen neuer künstlerischer Darstellungen z. B. bei Piero della Francesca hervorgingen.[50] Wie stark die auch die Wissenssysteme formal bestimmenden Errungenschaften als öffentliche Wahrnehmungsformen zu einem neuen kulturellen Selbstverständnis entwickelt wurden, zeigen unter anderem die zahlreichen Beispiele einer für Einübung in neue Repräsentationen genutzte Inszenierung der auf Naturbeobachtung beruhenden neuen Ästhetik. In Bildzyklen, Tanzformen und im urbanen Festwesen wurden solche Modelle zu Gebrauchsformen und Demonstrationsweisen alltagskulturellen Handelns weiterentwickelt.[51] Erst aus diesem Zusammenspiel an der Basis der Alltagskultur entstehen neue Ordnungen des Sehens[52], in erster Linie ein Empirismus[53], der das Festwesen ebenso anleitet[54] wie die Erfahrungsorganisation in der Konstruktion mathematischer Perspektivität.[55] Die humanistische Kultur ist hier auch immer Alltagskultur und bedeutet: Zentralisierung der Schrift und der Texte, der Diskurse und Archive[56]; Verrechtlichung von Moral; Universalisierung des Beobachtungs-

aprioris mittels Falsifikation; Beobachtung, sensuelle Wahrnehmung einer in sich stärker strukturierten Außenwelt; Klassifikation als bewußte Semiotisierung von Teilbereichen des Erkennens; Interpretation von Anzeichen und ganzen Zeichensystemen durch Interpretation ihrer Denotations- und Repräsentationssysteme. Dabei werden die alltagskulturell fruchtbar gemachten humanistischen Selbstreflektionen[57] zunehmend den schriftlich-diskursiven Darstellungsformen unterworfen: eigentliche Lebensgestaltungsratgeber für alle möglichen Zwecke entstehen in Richtung eines von Lorenzo Valla skizzierten autonomen Gestaltungswollens[58]. Die Verstärkung solcher Reflexionsleistungen und ihre Verschränkung mit dem Prozeß der zunehmenden Rationalisierung ermöglichen über die Schrift institutionelle Kritikfähigkeit (und, symmetrisch dazu, sanktionierende Kontrolle der Ordnung dieser Institution, apparatisiert in Gestalt der Inquisition[59]). Denn die das Schreiben ermöglichende kulturelle Alphabetisierung umgreift Wissen und Selbstbewußtsein und bedarf des Schriftlichen als eines Zentrums demonstrierbarer, öffentlicher Symbolisierungsfähigkeit durch individuelle Erarbeitung angemessener Selbstinterpretation[60]. Was beschrieben werden kann, das kann auch argumentativ bestritten werden. Gerade die Linearität und Zentralität der Schrift erzwingt zusätzliche Korrekturmaßnahmen gegen abweichende Weltbeschreibungen. Unverträglichkeit zwischen offiziellen und oppositionellen Denotationen, die Brüche zwischen den semantischen Systemen, Assymetrien der Interpretation, Verzerrungen in der Anverwandlung von Repräsentationssystemen werden im Gegenzug zur Kritikfähigkeit der Schrift durch institutionelle Kontrollinstrumente vom Typus der Inquisition zwangsweise im Sinne einer Kohärenz ausgeglichen[61]. Diese Kohärenz entwickelt Formen von Weltbeschreibungen, die in den Lexiken und Archiven eine abstrakte Enzyklopädie kategorial synthetisierten Wissens als Diskursregelung durchsetzen. Grundsätzlich aber bezeichnet das einen Funktionsprozeß, in dem die Herausbildung von Modernität mit praktischem Handeln ebenso verknüpft wird wie mit den über Geld und allgemeine Vertragsformen regulierten Alltagskulturen und den theoretischen Weltinterpretationen[62]. Humanistische Kultur als Bezugsgröße kann demnach unter dem Zeichen der Aufarbeitung von Antikität immer als Alltagskultur verstanden werden[63]. Die spezifisch humanistische Ausdrucksform des Dialogs[64] ist prinzipiell urbane Kultur[65]. Solche urbane Kultur bewirkt eine Rückbindung des Abstraktionszuwachses in konkrete Lebensformen, visuelle und praktische Systeme als Modifikationen eines republikanisch idealisierten Gemeinwesens[66]. Die Durchsetzung abstrakter Operationen und Kenntnisse, von Quantifikation und Klassifikation nach überregionalen Tauschregeln und Handelsbedingungen, die Kenntnisse der entsprechenden Zahlenarten und numerischen Operationen sind Belege für die sich wechselseitig durchdringenden Systeme von Wissens- und Alltagskultur[67]. Der Stellenwertcode bei Zahlendarstellungssystemen zusammen mit der Regelstellencodifizierung durch die Zahl Null sind spezifisch neuzeitliche Instrumente, die für die Alltagskultur von entscheidender Bedeutung gewor-

den sind, auch wenn an ihrem Beginn wissenschaftlich kalkulierte Handlungsprogramme, nämlich Maschinenkonstruktionen von Leibniz und Pascal bis zu Rechenmaschinen aller Art[68], sowie die Leistungen früherer, im Sinne zivilisierter Verfeinerung bereits moderner Kulturen z. B. des Islams[69] stehen. Dem entspricht das neuzeitliche, utopische Bildungsideal, das Recht auf die Ausbildung spezifisch individueller Fähigkeiten, die Selbstbefähigung zur autonomen Berufsausübung im Rahmen einer nicht mehr ständisch-feudal gebundenen Privilegienordnung, die allerdings noch über Jahrhunderte die utopisch-bürgerliche Ausprägung republikanischer Öffentlichkeit und das Autonomierprinzip der individuellen Arbeitsfähigkeit und Selbstversorgung zu behindern bestrebt war. Das spezifisch Neuzeitliche in der Handhabung solcher Abstraktionen ergibt sich diesseits bloßer Säkularisation einer Zerstörung des Heiligen[70]. Modernität hat sich nicht linear entwickelt[71]. Deren apparative und abstrakte Momente reihen sich in einen gesamten Gesellschafts- und Kulturwandel ein, dessen bestimmende Akzente so umschrieben werden können:

– Individualisierung des Besitzanspruchs kraft meßbarer Arbeitsleistung und kraft individueller Berechnung von abstrakten Äquivalenten[72];
– Koppelung von rationaler Selbstdistanzierung und von Perspektivensystemen einer in Distanz beobachteten Natur[73];
– Ablösung scholastischer Ontologien durch das skeptische Ideal einer Rhetorik, die sich von mythographischen Verwendungskontexte löst[74];
– Modifikation der sakralen Topographie der transzendenten Stadt, des himmlischen Jerusalem[75], Verwandlung der Architektur in eine Organisationsleistung des berechnenden Ingenieurs, der die Utopie des freien, harmonikalen, auf den Menschen zentral bezogenen Raumklangs der Symmetrie (dies das Renaissance-Ideal; nicht die Arbeitsteilung ist neu, sondern die Transparenz der Raumkonstruktion im Rückgriff auf Antike[76]) zunehmend in die Ordnungsutopie zentralistischer Idealität und panoptischer Kontrolle des Peripheren verwandelt;
– Komplexitätssteigerung durch volle Entfaltung der Geld- und allgemeinen Vertragsform[77]; entsprechend Rationalisierung der Kommunikation durch eine paradigmatische Transformation des Wirtschaftslebens in Richtung Monetarisierung aller Bereiche; Urbanisierung;
– Entwicklung von Figurationsmodellen und visuellen Ordnungen, die erstmals als auf empirische Erfahrungen bezogene Darstellungssysteme fungieren, wobei Illokution zunehmend durch indikativ-propositionale Kommunikationsformen abgelöst werden[78];
– Systematisierung vertikaler sozialer Ordnungen, Hierarchisierung durch Distribution von Geschmacksträgern und Regulierung z. B. von öffentlichkeitswirksam symbolisierenden Kleiderordnungen, wobei zunehmend die obrigkeitsstaatliche Struktur in eine variable Geschmacksregulierung, in symbolische Formen konnotativ verzeichneter Herrschaft verwandelt werden;

– Verwandlung von naturgeschichtlich beanspruchter Evidenz und der Semiotik des Heiligen in säkulare Kommunikation; der Kulturwandel der Neuzeit bedeutet insgesamt Kommunikabilität der Kommunikationsvoraussetzungen, ausgedrückt durch neue Mittel und Rezeptionsformen: Auf- und Ausbau des Verlagswesens, der Zeitungen und Zeitschriften; Alphabetisierung, Literarisierung und Humanisierung der alltagskulturell erschlossenen Interpretationsmodelle, wobei nicht der Inhalt, sondern die Formen der Kommunikation die Rationalisierung der Verwendung von Zeichen, Zeichensystemen, bezeichneten Intentionen belegen, die im Kampf um die Zentralisierung spezifischer Medien als ungleichzeitige, periphere, teilautonome miteinbezogen werden.[79];
– Dialektik von Rückgriffen auf Authentizität durch Intimisierung des öffentlichen Lebens und von Dramatisierungen eines exemplarisch lesbaren Rollenverhaltens, wobei die Rückgriffe auf Authentizität jene Ungleichzeitigkeitsstruktur des modernen Lebens ausdrücken, welche keineswegs durch professionelle Formen vermittelter Rationalität[80] ausgezeichnet sind, sondern durch die ständige Umarbeitung lebensgeschichtlicher Erfahrungsformen, die nicht einer umfassenden Abstraktion 'neuzeitlichen' Verhaltens eingegliedert werden können[81];
– Zivilisationsaneignung als permanente Kulturkritik, resp. als paradigmatisches 'Unbehagen in der Kultur'[82]; Reflexivität als Modus von Traditionsbewußtsein; die reflexive Differenzierung, durchaus in Kontinuität mit den archaisch-traditionalen Selbstempfindungsformen, bedeutet eine Akzentuierung der Natur des Menschen als der Naturbedingung von Kultur innerhalb der Gesellschaft[83];
– permanentes Entstehen von Gegenkulturen im Prozeß der Neuzeit durch praktische De-Semiotisierung der zentralisierten Codes und der formbildenden Komplexität durch De-Strukturierung institutioneller, symbolischer, materieller und imaginärer Lebensformen, z. B. mittels Negation von Geschmack[84], mit dem Ziel der Entfaltung anderer Lebensbezüge[85], von Subkulturen[86], alternativen politischen Rhetoriken als Initiierung veränderter kultureller Verhaltensmuster[87].

Der für Alltagskulturen typische neuzeitliche Kulturwandel beinhaltet 1. die Tendenz zur Erkenntnis der Bedingungen und Inhalte der Rationalisierung von Handlungs- und Interpretationsweisen; 2. die Einsicht in die Kommunikationschancen, die eine Verwandlung der physischen Zeichenträger in die Thematisierung der sie bedingenden formalen Zeichenmodelle eröffnet, wenn menschliches Handeln paradigmatisch als Interpretationshandeln, d. h. nur kraft eines transparenten Bruchs zwischen Zeichen und Bezeichnetem erfahren werden kann; 3. den Prozeß stetiger Grenzziehungen gegen nicht-zugelassene Codes: der Synkretismus der Alltagskulturen, das Subkulturelle, Marginalisierte ist auf Semiotisierung bloß im Modus des Ausgeschlossenwerdens von öffentlichen, zentrale kulturelle Bedeutung beanspruchenden Darstellungsweisen bezogen[88]; 4. die Funktio-

Kulturklage, Technikverehrung

„Technische Mediatisierung zählt also nicht nur athropologisch, sondern auch sozialgeschichtlich zu den Voraussetzungen jener Klage um den durch Technik bewirkten Kulturzerfall."

Zeichen als fiktionale Setzung

„Nicht daß Zeichen wirken, sondern daß sie als fiktionale Setzungen, als besondere Produkte und Leistungen menschlichen Bewußtseins eingesehen werden, entscheidet über die Möglichkeit eines selbstbewußten Zugangs zu den Zwängen, Formen und Perspektiven des Zivilisationsprozesses."

Unmöglichkeit von Authentizität in der industriellen Bildproduktion

„Die Industrialisierung der Bildproduktionstechniken und die massenmedial wirksame Urbanisierung bestimmen den Funktionswandel der Kunst durch die Apparatur als eine Verschiebung, die nicht einfach motivliche Ästhetiken transformiert, sondern grundsätzlich einen Bereichswandel des Poetischen erzwingt: die massenmedial wirksame Werbe-Rhetorik ist die reale Kunst der Inszenierung der gesellschaftlich wesentlichen, handlungsbestimmenden Wunschbilder, eine Symbolisierung des imaginären Reichs jener Topographie, das die Phantasmen der subjektiv-poetischen Künste besetzt hielten und das sich nun einzig nach der Maßgabe technisch-fiktionaler Herstellung behaupten läßt. Die Verschiebung dieser Behauptung auf rhetorische Leistungen der apparativen Durchdringung der Massenphantasien ist das Kriterium für die Beanspruchung der poetischen Relevanz. Sie leistet die Lenkung von Massenphantasie durch die Visualisierung der die Rhetorik verteilenden Motive und Prägungsformeln. Daß die Motive und die Prägungsformeln aus dem Bereich der Kunst stammen, wird fälschlich immer wieder für den Beleg der 'wahren Originarität' gehalten und ausgespielt. Solches Sich-Wähnen zielt nicht nur am Kern der Sache, sondern an Offensichtlicherem vorbei. Wenn nämlich gerade der Verzicht auf Authentizität, ja: ihre Zerstörung, zum Maßstab der poetischen Relevanz wird, dann ist der Rekurs auf Authentizität nicht allein technisch, sondern in erster Linie ästhetisch ein Widersinn."

nalisierung von Interpretationsvoraussetzungen: zur Verwendung gelangen explizite und zusätzliche Rückversicherungsinstanzen für die Kommunikationsintentionen, illokutionäre, intentionale, propositionale, deskriptive und indikative Akte. Diese Akte sind innerhalb der Alltagskulturen als Medialisierungsleistungen wirksam: nicht die Existenz, sondern die Funktionsweise von Medien (darunter sind im weitesten Sinne auch die Typologien der Sprechakte, die Artifizialisierung der Ausdrucksweisen, die Modellierung der Kommunikationsformen im Zivilisationsprozeß zu fassen, der primäre Affektevidenz aufzulösen trachtet) entscheidet über die Zugehörigkeit zu einer spezifischen Kultur und zur Selektion der Standards von alltäglicher und nicht-alltäglicher Kultur; 5. die Einsicht, daß der Zivilisationsprozeß im Zuwachs an semiotischen und metasprachlichen Darstellungsmitteln des zeichenhaften Selbstbezugs der Menschen zu ihrer individuellen wie kollektiven Affektstruktur und ihrem Erlebniszusammenhang besteht, der vom bewußten Einsatz zeichentheoretischer Organisationsmittel abhängt. Nicht daß Zeichen wirken, sondern daß sie als fiktionale Setzungen, als besondere Produkte und Leistungen menschlichen Bewußtseins eingesehen werden, entscheidet über die Möglichkeit eines selbstbewußten Zugangs zu den Zwängen, Formen und Perspektiven des Zivilisationsprozesses.

2.5. Zivilisierung als Selbstkontrolle: Distanzierungszuwachs

Den entwickelten Formen kapitalistischer Industriegesellschaft und der Moderne mit ihren Vermittlungsinstanzen und medialen Selbstdifferenzierungsformen, wie sie sich in langen Schüben vom 13. bis ins frühe 19. Jahrhundert entwickelt haben, liegen vorreflexive, archaische, traditionale und mythische Lebensformen keineswegs als zu überwindendes Material, sondern als reale Erfahrung und Produktionsgegenstand ihrer Aneignung zugrunde.

Folklore und Riten, Oralität und Fruchtbarkeitszauber, konkrete Jahreszeiten (nach Modalitäten der Intensitätsbildung, in der die natürliche Zeit als gesellschaftliche Symbolik strukturiert wird[89]) und Animismus der Natur, gestische Kommunikation und das spezifische Fest-Dekor verweisen alle auf erhaltene archaischere Aneignungsformen von Natur. Wenn man die Lesestoffe der Populärliteratur untersucht[90], die populären Bildtypologien[91] sowie die zugehörigen Vertriebssysteme in der Volkskultur[92], insgesamt den Reichtum der gegen-hochkulturellen Ausdrucksformen[93], dann eröffnet sich die Struktur einer Populärkultur[94], die den Mechanismen gesellschaftlicher Geschmacksregulierung als Differenzierung und Verteilung kultureller Besitztitel und den entsprechenden Herrschaftsstrukturen[95] immer wieder eigenständige Ausdrucksformen entgegenhält. Dabei

sind diese folkloristischen Formen keineswegs das Andere der formierteren Hochkultur oder gar Beispiele für die Bewährung des Traditionalen diesseits eines Zugriffs durch Vermittlungsmedien. Sie fungieren als Grundlagen und als Moment in einem gesamtkulturell wirksamen Prozeß. Marginalisierungsvorgänge und Selbstbehauptungen, Zentralisierung und Ausgrenzung, Semiotisierung und De-Semiotisierung bilden einen dialektischen Zusammenhang innerhalb einer spezifischen gesellschaftlichen Struktur und beschreiben in ihren Ausdrucksformen ein speziell zivilisatorisches Kulturverständnis. Das Unbehagen in der Kultur verweist auf Modellierungsansprüche, die weder spurlos geleistet noch bruchlos in kulturelle Ausdrucksformen einer ungefährdeten, übergreifenden Identität umgesetzt werden können. Deshalb ist die archaische Grundlage medial zersetzter und damit reflektierbarer Lebensformen im Industriekapitalismus und den modernen, institutionellen bürokratisierten Gesellschaften immer auch expliziter Gegenstand regulierender Eingriffe, Objekt eines Kulturkonflikts. Das läßt sich deuten als Ablösung der maskenorientierten Rauschgesellschaft von der kalten Ekstase der bürokratisierten Regelung selbst der Entgrenzung[96], d. h. der Kontrolle der kompensierenden Inversionen der Autoritätsverhältnisse. Denn die reflexive Zersetzung muß in gewissem Maße die Gültigkeit seines archaischen Oppositionssystems erhalten. Kriegerische Hoffnungen auf eine kollektiv-psychische Regeneration im Rückgriff auf exzessiv moralentbundene physische Gewalt bilden hier nur ein spätes, wenn auch eindrückliches, historisches Zerfallsprodukt. Abweichungen von den Drücken der Modellierung der Affektkontrolle sind nicht nur der stetig aktualisierbare Gegenstandsbereich des Zivilisationsprozesses, sondern können gelten als Basis des Vormodernen innerhalb der Modernität selbst (das muß genauso verstanden werden wie der Rousseausche Rückgriff auf Natur, der Natur nicht als außenliegendes Anderes oder verschwundenes Früheres der Gesellschaft meint, sondern als ihre Grundlage in ihr selber). Vormodernität meint nicht nur das zeitlich Vorausliegende oder das Konstitution stiftende Oppositionssystem. Es meint den Aktualisierungsgrad einer Antithetik, die zum Modell kultureller Widersprüchlichkeit und damit zum inneren Organisationsgrad von Modernität sich konkretisiert hat. Die mittelalterliche Kultur, das vorneuzeitliche Alltagsleben als eine Welt drastischer physischer Gewalt, eine Kultur vor der Entfaltung von Privatisierung und Peinlichkeitsschwelle, geprägt von rohen Handlungen, einer Unmittelbarkeit noch nicht verfeinerter Triebe und Affekte, eine Lebensform noch nicht delegierten physischen Selbstschutzes – insgesamt: als noch nicht mediatisierte Lebensform[97] –, diese Kultur wird in nicht mehr unmittelbar traditionalen, sondern zusätzlich akzentuierenden Darstellungsformen fiktionalisiert und durch gegenkulturelle Interpretationen problematisiert. Das gilt für rituelle Kommunikationssysteme als Ausdruck von Fruchtbarkeitsritualen wie dem Karneval[98], als Ausdruck stetiger Integration verschiedener Kultursysteme (vertikal und horizontal, gesellschaftliche Binnen-, wie geografische Außenstruktur betreffend), ebenso wie für die

spezifischen Ausdrucksformen der Vulgärkomödie[99], des Populärtheaters insgesamt[100]. Dasselbe gilt aber erst recht für die Bedeutung der Vorliebe für fiktionale Formen, Farcen und Fantasien als Kampfmittel gegen ständische Privilegien[101]. Methodisch von besonderer Bedeutung ist die Einsicht, daß archaische Relikte und vormoderne Traditionen zivilisationstheoretisch keineswegs einen alltagskulturellen Entfremdungszusammenhang als für Gesellschaft und Selbstempfinden typischen bezeugen[102]. Die literarisch-karnevalesken Gegenwelten des Mittelalters[103] sind nicht Ausdruck einer folkloristischen Neigung, sondern eröffnen Strukturen, die als plebejisch subversive Kulturkritik zu Kampfmitteln gegen hochkulturelle, moderne Institutionen umgeformt worden sind. Ihre Schemata sind zwar zunächst körperliche Metaphern, d. h. realstoffliche Praktiken, die aber in der binären Struktur bereits semiotische Klassifikationsstrukturen aufweisen. Die Verbindung von stofflicher, sozialer und semiotischer Metaphorik erweist solche Techniken als außerordentlich komplex (nicht nur hinsichtlich ihrer Funktion, sondern auch hinsichtlich des Ausdrucks): Befreiung vom System herrschender Wahrheit durch Spott, Lachen, punktuelle Umkehrungen unter systematischem Nutzen einer aus der vorgestellten Zweileibigkeit der Welt folgenden Ambivalenz: oben/unten, Lachen/Trauer, Lob/Spott, Leben/Tod, Fruchtbarkeit/Verwesung, Genuß/Leiden. Solche Schemata der Inversion (realer und metaphorischer Tauschbarkeit) werden volkskulturell nach genau festgelegten Regeln angewandt und in die Sprache des Leibes, des Stofflichen übersetzt. Die Metaphorik des Leiblichen unterläuft die zivilisatorisch relevanten Scham- und Peinlichkeitsschwellen und propagiert das Obszöne als wörtlich gemeinte lokale Topographie, als Gegentext oder Nicht-Text, als grotesken, unfertigen, entstehenden Körper des Natürlichen gegen die Erstarrung der zivilisatorisch kontrollierten Körper (gerade deshalb ist die Körpermetaphorik, die Drastik der Intensivierung des Verpönten, die Radikalisierung des Obszönen als einer Sub-Version nicht dem ethnischen Bereich der Vormoderne zuzurechnen, sondern bleibt ein für Zivilisation höchst gefährliches und höchst notwendiges, demnach außerordentlich ambivalentes Gut[104]). Strukturell leitend ist die rituell erzeugbare Aufhebung der Grenzen zwischen Körper und Welt (man sieht: das ist eine stoffliche wie eine semiotische Strategie). Es geht um die Verringerung jener Zivilisiertheit erst konstituierenden Distanzierungs- und Selbstdistanzierungsprozesse. Dieser grotesk entstehende obszöne Körper ist rituell eine archaische Regeldurchbrechung der Zivilisierung; er hat als Instanzen: den Marktplatz, die orgiastische Festlichkeit, die groteske Verkörperlichung menschlicher Realität im Sinne einer übersteigert gezeigten Hinfälligkeit der höheren Ideale unter dem Druck der niedrigen körperlichen Reiche. Diese magisch wirksame materielle Leiblichkeit ist bis auf unsere Tage wirksam geblieben und in ihrer sozialen, körperlichen und zeichenstrategischen Dimension Gegenstand einer paradigmatischen linguistisch-soziologischen Kulturtheorie geworden[105]. Regulierungen, die am Körper als Macht angreifen, verraten gerade in ihrem Abstraktionsanspruch[106], daß Interpretationsauffas-

sungen kulturell geläuterter Einstellungen offenbar nur unter dem Druck einer Revitalisierung möglicher Entgrenzungen gegen-zivilisatorisch artikuliert werden können. Die Motivation zu zivilisatorischen Selbstkontrolleistungen hängt dialektisch von der Repräsentation ihres permanenten Angriffsmaterials, der Revitalisierung von Entgrenzungsaffekten ab[107] (Repräsentation hier verstanden als virtuelle Darstellung anstelle einer dazu symmetrischen realistischen und realen Handlung, Repräsentation in Verlängerung des Kathartischen also). Die Aktualisierung von zu überwindenden Widerständen äußert sich in der dialektischen Struktur der Zivilisierung, die ohne punktuelles und rituell wie semiotisch kontrolliertes Durchbrechen der Peinlichkeitsgrenzen nicht als kulturbildende Lebensform funktional angeeignet werden kann. Deshalb sind Traumwelten, ist das ganze System der Kompensation von Leidens- und Entsagungsdrükken notwendig, welche sich den Disziplinierungsansprüchen des Zivilisationsprozesses entziehen. Formen der Affektentlastung erzeugen Formen eines regulierenden wie de-strukturierten Rückgriffs auf vor- und frühzivilisatorische Verhaltensweisen. Das gilt besonders für Ausdrucksformen der erotischen Drastik. Den Zivilisationsprozeß kann man als Prozeß eines Zuwachses an regulierenden Distanzierungen von primären Affekten verstehen. Ob man Jacob Burckhardts Entdeckung des Individuums meint oder Max Webers Rationalisierung: der Prozeß der Zivilisation basiert auf der Verwandlung von Fremdzwängen in Selbstzwänge. Für den einzelnen Menschen ist deshalb die stringente Aufspaltung von privater und öffentlicher Sphäre unerläßlich. Der Prozeß der Intimisierung fungiert dabei als schützendes Äquivalent für die Absage an direkte physische Gewaltausübung zur Durchsetzung eigener Interessen[108]. Die typisch modernen Struktursysteme der isolierten Kleinfamilie und der begrenzten Kindheit gründen in diesem affektkontrollierenden und zentralstaatenbildenden Zivilisationsvorgang[109]. Dabei kann man die soziale Regulierung des Zwangs zum Selbstzwang sozialpsychologisch mit bestimmten Projektionen und Inversionen der Drücke und Lasten, Verzerrungen und pathogenen Abbildungsstrukturen im Modell 'Familie', mit der lebensgeschichtlichen Integration familialer Kompensation eines Verlusts an Handlungsspielraum in Verbindung bringen[110]. Der wiederum darin begründete Hang zur Verfeinerung der Sitten, die Intimisierung körperlicher Selbsterfahrungen, die Differenzierung öffentlicher Schutz- und Kontrollaufgaben institutionell geregelter, durch Verfahren legitimierter Gewalt bilden einen subjektiv-objektiven Funktionszusammenhang, dessen diachrone Entwicklung zugleich den synchronen Prozeß der Zivilisierung beschreibt, ohne daß dieser Prozeß individuell gesteuert oder umfassend wahrgenommen werden kann[111]. Affektmodellierung, Selbstverfeinerung, Zähmung der Angriffslust auf der subjektiven, Objektivierung und Erhöhung der Scham- und Peinlichkeitsschwellen und Delegation der Gewaltausübung an ein staatliches Monopolorgan auf der objektiven sozialen Seite[112] bilden einen Zusammenhang, der das Verhältnis des Menschen zur Natur ebenso verändert wie sein Selbstempfinden und die Ein-

schätzung der Relation zwischen Einzelnem und Gesellschaft, welche schließlich seine Beobachtung steuert, daß die Entwicklung der gesellschaftlichen Verhältnisse grundsätzlich eine Atomisierung für das neue Ängste erfahrende Individuum beinhaltet und damit eine Rückkehr der Angsterfahrung aus dem Bereich der Gesellschaft erzwingt. Das Verhältnis von Einzelnem und Gesellschaft erscheint als Verhältnis der Fremdheit[113]. Distanzierung und Affektivierung, Distanzbildung und Engagement sind die dialektischen Pole einer umfassenden sozialen Befindlichkeit, für deren Kultur die Trennung in eine beherrschte, rational erfaßbare äußere Natur einerseits, eine zunehmend irrationale, unberechenbare, mit moralischen Maximen und aktivem Engagement angereicherte innere Natur andererseits typisch ist. Die innere Natur wird hinsichtlich der gesellschaftlichen Bedingung des individuell empfundenen Lebens als Gesellschaft begriffen. Es scheint, als sei die beanspruchte technische Beherrschung einer instrumentell gehandhabten Natur (unbesehen der Erfahrung dysfunktionaler Auswirkungen) symmetrisch zu einem tabuisierten, ins Nichtregulierbare verwiesenen Bereich einer Gesellschaft ein seelisches Ausdruckspotential, das die äußere Manipulation mit einem möglichst vollkommenen Schutz des Inneren zu verbinden trachtet. Diese beiden Überhöhungen und wechselweise bedingten Verzerrungen – hier eine instrumentelle Rationalität technischer Manipulation, dort eine moralisch gebotene Irrationalität unüberschaubarer und unkontrollierbarer Kräfte – sind Momente eines einzigen Funktionszusammenhangs, der als Dialektik von Integration und Ausgrenzung zum Zivilisationsmodell wird.

Dieser Zivilisationsprozeß spielt sich nicht im bloßen Übergang zu neuzeitlichen Alltagskulturen ab, sondern bleibt eine Grundlage des modernen Lebens. Die Modernisierung als Überwindung der magischen Handlungshemmungen einerseits, das Überwälzen der Kontrollasten auf reflexive Selbstbeobachtung andererseits ist eine moralische Fiktion. Sie bewirkt die spezifisch moderne Dialektik von Affektstau und Triebmodellierung, Selbstkontrolle und Entgrenzung mit der Tendenz auf Reaktualisierung der zivilisatorischen Tabubildungen. Engagement wird nicht mehr als irrationale Affektivierung durchschaut, sondern moralisch aufgewertet als noch nicht gelingendes rationales Probehandeln für einen virtuellen Distanzierungszuwachs[114].

2.6. *Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik der Alltagskultur*

Regulierungen im frühneuzeitlichen Prozeß der Herausbildung funktionalen zivilisatorischen Verhaltens sind ebenso zeichengesteuert wie Prozesse der Dregulierung eines motivational formulierten Zivilisationsanspruchs. Deshalb müssen Zeichenkonzeptionen des alltagskulturellen Handelns immer im Verbund mit anderen Theoriebildungen – Ethnomethodologie, Kulturgeschichte, Kulturtheorie, Soziologie, Psychoanalyse, Sozialpsychologie usw. – auf dem Hintergrund eines hermeneutischen Selbstbewußtseins und damit der Oppositionsstruktur von Modernität untersucht werden. Eine Trennung von vorgeblich archaischer Alltagskultur – für deren methodische Mystifikation der Terminus des Folkloristischen zu Recht abwertend gebraucht wird – und den elaborierten Kultursystemen, die Divergenz von Hoch- und Volkskultur, Zivilisation und plebejischer Primitivität ist ebensowenig haltbar wie die kulturelle Ausgrenzung spezifischer Alltagskulturen unter dem Signum des Illiteraten, Barbarischen oder Marginalen. Denn gerade die formalisierbaren Wissenssysteme gehen für deren Teilnehmer überschaubar aus dem Alltag hervor und dringen wieder ins Alltagsleben ein[115]. Es sind nicht die Entwicklungsgrade des Medialen, sondern bloß die Codes und Kanäle, d. h. die Verfügung über Rhetoriken und Strategien, welche über die punktuell signifikante und jeweils selektive Zuschreibung von kulturellem Prestige entscheiden. Es existiert keine Volks- oder Alltagskultur diesseits oder unterhalb der Prozesse der Institutionalisierung, Rationalisierung und Reglementierung von Kultur- und Kommunikationsformen im Gesamtprozeß der Modernisierung des gesellschaftlichen Lebens. Die Bewußtheit der Zeichenkonzeptionen ist auf allen kulturellen Niveaus abhängig nicht allein vom Reflektions- und Abstraktionszuwachs, sondern von der Re-Aktualisierung seiner Grenzverletzungen, den Rekursen auf mythisch-magische Weltdeutungen, der Intensivierung und Entgrenzung zivilisatorisch eingebundener Triebpotentiale. Ohne diesen praktischen Rekurs ist die theoretische Konstruktion des Zuwachses an Einsicht in die zeichentheoretischen Darstellungsbedingungen fiktionalisierter Erfahrungen nicht möglich. Die Einsicht, daß Realität ein Beschreibungsmodell für die Aneignung von Zeichensystemen zur Regulierung eines realitätsgerechten, angepaßten Verhaltens ist, mag zwar einem Plädoyer für den Fortgang der Zivilisierung unmittelbar einleuchten. Daß aber der Handlungsanspruch der Wirklichkeitsangemessenheit immer auf einem komplexen Mitteilungssystem an konkret Andere beruht, die Mitteilung der Zeichenordnungen auf dem Selbstverhältnis als hypothetische Konstruktion des Anderen, erzwingt eine Unauflöslichkeit prinzipieller wie je aktueller Kommunikations-, Wahrnehmungs- und Erkenntnisgrenzen (das ist hinreichender Grund, vor einem Reduktionismus der sich selber universalistisch setzenden Semiotik mit dem Hinweis zu warnen, daß Semiotik

Psychologie und Soziologie weder ersetzen[116], noch ihren substantiellen Gehalt mitbezeichnen kann, vielmehr ihren eigenen Formalismus an der Einsicht in die Gehalte solcher Wirklichkeitsbeschreibungen historisch relativieren muß). Aus der partiellen, immer notwendigen Opposition zu einem reibungslosen Zivilisierungsprozeß liefern die Alltagskulturen die konstitutive Grenze von Nicht-Kommunikabilität, die für den Fortgang der Semiotik eine Selbstkritik der utopistischen Suggestion erzwingt, Zeichenverhalten sei abschließend formalisierbares, eindeutiges Ordnungsverhalten, Realisierungsgröße eines semiotisch erneuerten Behaviorismus.

Auf dem Hintergrund dieses methodischen wie substantiellen Postulats läßt sich der Prozeß der Neuzeit bezeichnen als eine Systematisierung interdependenter Zeichensysteme mit der Tendenz zu einem erzwungenen Zuwachs an subjektiver Einsicht in die Bedingungen der Rationalisierung kommunikabler Erfahrungen. Die Verwandlung von Fremd- in Selbstzwänge wird zunehmend abhängig von der Einsicht, daß sie eine prospektiv wirksame, personal zu leistende Tätigkeit ist. Die Modellierungs- und Anpassungsprozesse als Adaptionen von Fremdbestimmtheit werden abhängig und damit korrigierbar durch die Einsicht in die Semiose der Darstellung, Vermittlung und Modifikation der Notwendigkeit und Chancen des soziogenetischen Affektregulierungsmodells. Pluralität und Polyvalenz kultureller Äußerungsformen unterliegen dem Perspektivproblem der Erkenntnistheorie: eine aus externen Rekonstruktionsinteressen beschriebene Alltagskultur muß nicht dieselbe Semiotik produzieren wie eine semiotisch geklärte praktische Teilhabe an ihr. Selbst wenn formale Transformationssysteme homologe Strukturen behaupten könnten, wäre das System des Ausdrucks nicht identisch mit den Regeln der homolog strukturierten Codes und Medien.

Eine empirisch gehaltvolle Semiotik an der Grenze zur kulturellen Überbestimmtheit – dies die rationalistische Variante der Strukturgleichheit – läuft deshalb immer Gefahr, transkulturelle Konstanten für die Einheitlichkeit von Weltbildern anzunehmen. In der zunehmenden Institutionalisierung von Expertenkulturen, deren historisch letzte vorerst die Zeichensystematisierungsgemeinschaft der Semiotiker darstellt, tendiert die Konstruktion 'Alltagskultur' leicht dazu, das bloß Andere der sich selber bewegenden Theoriemodelle der Semiosen zu werden. Der enzyklopädische Anspruch der Semiotik macht aber Sinn nur im Rahmen einer strikten Selbstbeschränkung[117]. Versteht man eine gegebene empirische Summe von Propositionen – vorausgesetzt, alle Erfahrungen könnten propositional dargestellt werden – als systematischen Satz von Transformationsregeln, dann lassen sich diese Propositionssysteme als mögliche Welten verstehen, diese wiederum als zeichentheoretisch rekonstruierbare Kulturen[118].

Die Beibehaltung einer anthropologisch veranschlagten Differenz zum Anspruch homologer zeichentheoretisch rekonstruierbarer gesellschaftlicher Regelsysteme ist sinnvoll und unerläßlich. Kulturmodelle handeln nicht immer von Zeichenobjekten in der Totalität der Objekte und Re-

geln, welche Gütererzeugung, Gesellschaftsbeziehungen, Weltorientierungen und Kulturwandel ermöglichen[119]. Gerade weil die Signifikantensysteme langsam wechseln, die semantischen Systeme aber rasch[120], ist Alltagskultur ein Zeichensystem, das nicht zugleich handhabbar und beobachtbar ist[121]. Die plausible Forderung nach Überwindung der Metaphysik des Referenten[122] erzwingt nicht eine Semiotik jenseits der Differenz von Natur und Kultur. Diese Differenz ist unauflösbar für die Einsicht in die gegen die Naturalisierung der Welt als Zeichenstruktur notwendige Akzentuierung der Künstlichkeit menschlicher Zeichensysteme, die nicht mit Natur, aber auch nicht mit den Konstrukten ihrer Systematisierbarkeit zusammenfallen[123]. Wahrnehmungspsychologische Grundlagen der Semiotik[124] sind ebenso theoriebegründende Bedingungen der Semiotik wie die Lehre vom Menschen als eines Mängelwesens, für das Kommunikation nur innerhalb der Grenzen der Nicht-Kommunikabilität, d. h. der Nicht-Eindeutigkeit von Erfahrungsangemessenheit an Sprache und Denken möglich ist. Ein Kulturzerfall kann sinnvollerweise nie aufgehalten, sondern immer nur aus dem Blick einer anderen Kultur rekonstruiert werden; allein der Zerfall eröffnet eine Transparenz der Regulierungssysteme. Es gibt keine transkulturelle Dualität im Sinne eines Gegensatzes zwischen offenen und geschlossenen Kulturen, als Differenz von Geschichte und Eschatologie, Sakralität und Funktionalismus. Beiden Typen sind eindeutige Relationen von Zeichen und Bezeichnetem, Ordnung und Artikulation, Code und Rhetorik, Struktur und System zugrundegelegt[125]. Wenn die Geschichte der Semiotik nicht kohärent aus der Beobachtungsperspektive eines individuellen Bewußtseins zu leisten ist, dann ist eine Klassifikation der Alltagskulturen unmöglich. Die Transformation der Ausdrucksformen in Bezeichnungssysteme würde nur die Struktur der Handlungen abbilden. Zwar könnte man bei einer solchen semiotischen Transformation behaupten, es handle sich nicht um eine bloße Verschiebung auf formale Sprachmodelle, sondern um die Erläuterung impliziter, verborgener Funktionsweisen, um eine echte Transformation also[126]. Problematisch bliebe aber dennoch die 'obere' Grenze. Daß man Kultur besser versteht, wenn man sie als semiosehaltiges Kommunikationssystem beschreibt[127], kann auch bedeuten, Wirklichkeit umstandslos als Zeichensystem aus der projektiven Vorabkonstruktion eines idealen Zeichenerzeugers und idealen Zeichenrezipienten abzuleiten und abstrakt auf Empirie abzubilden[128]. Auf dem Prinzip der Unterbestimmtheit aller Übersetzungsleistungen[129] muß bestanden werden, weil selbst die Möglichkeit, kohärente Transformationssysteme zu entwickeln, nicht erläutert, weshalb Alltagskulturen formalisierungsbedürftig sein sollen. Die anthropologische Konstante einer Symbolik der Differenz läßt sich schärfer fassen, wenn man die semiotischen Mechanismen als sozial revidierbare Bezeichnungen der Darstellung akzidentieller und historisch singulärer Erfahrungsformen identifiziert. Es bleibt eine Sinndifferenz zur Formalisierung, die normativ unauflöslich ist. Diese Sinndifferenz kann nicht nur als Wahl alternativer Oppositionen begründet werden[130], sondern verweist prinzi-

piell auf einen Überschuß an erfahrungsrelevanter Unbestimmtheit und Ungenauigkeit. Es ist nicht sinnvoll, solche Unbestimmtheiten aufzulösen. Man müßte dann wiederum mit einem Sinnbegriff arbeiten, der semiotisch ein-eindeutige Relationen zwischen Funktion und Zeichen voraussetzte und damit unweigerlich auf die vermeintlich überwundene Metaphysik des Referenten[131] rekurrierte. Vagheit kann als Theorie der Nichtbegrifflichkeit[132] eine Topologie des Metaphorischen beanspruchen, ohne das Metaphorische umstandslos in eine formale Semiotik zu integrieren. Gerade die Alltagskulturen haben eine Kontextvielfalt und Adaptionsvariabilität, die den Funktionen der Kontextsicherung im Grenzbereich einer Logik des Unbestimmten[133] oder Nichtbegrifflichen überlegen sind. Eine Semiotik, welche dem Ideal huldigt, im Sinne einer Logik der Bestimmtheit die Ambivalenzen zu eliminieren – und einiges spricht dafür, daß diesem Ideal aktuell immer mehr gehuldigt wird -, wäre einfach eine Fortsetzung des Positivismus des 19. Jahrhunderts mit anderen Mitteln (und verkennte den ursprünglichen Impuls von Peirce, Deutungshandlungen gegenüber dem 'lumen naturale' für letztlich unerklärlich anzuerkennen). Mit der Typenregel, die dem semiotischen Klassifikationsinteresse, besonders dem Wunsch nach kontextunabhängigen Taxonomien entgegenkommt, werden seit alters her empirische Definitionen aus dem Wissenschaftsdiskurs ausgegrenzt. Mit einer so motivierten Eliminierung der Sinn-Frage wird ein spezifisch kulturelles Erkenntnisideal wiederholt, das im Paradigma vorgebildet ist, Philosophie habe auf die empirische Beschreibung realer Inhalte zu verzichten. Da für Alltagskulturen das Regulierungsmedium 'Wahrheit' hinter dem von 'Sinn' zurücksteht, tendiert eine formale Semiotik dazu, gegenüber der kulturellen Mannigfaltigkeit und dem Prinzip der Unterbestimmtheit aller Übersetzungen zeichentheoretisch die Aporien des historischen Positivismus fortzuschreiben[134]. Dem entspricht, daß Semiotik wie Positivismus auf dem Apriori des beobachtenden, protokollierenden, datenverarbeitenden Einzelorganismus bestehen. Kulturell beinhaltet diese Verankerung der Semiosen in einem individuellen Organismus das Problem, wie der universale Darstellungsanspruch der Semiotik als Kulturmodell interpretiert werden soll, wenn er vom normalen Fortgang der zivilisatorischen Außensteuerung (der Erfahrung eines dem Einzelnen überlegenen Zwangs, der Lerneffekte produziert) und dem Prinzip abstrakter Antworten auf Fremdzwänge nicht mehr unterschieden werden kann. Die Korrelationssignifikanz als Erfolgskriterium semiotisch interpretierter Kommunikation, d. h. die Deckungsgleichheit der Grundmengen der Signifikanten mit den ihnen zugeordneten Signifikaten legt nahe, Alltagskulturen nicht normativ am Ziel einer solchen Strukturgleichheit zu messen. Konstitutiv gelten vielmehr Differenzen und Abweichungen. Die Zeichenkonzeptionen der Alltagskulturen der Neuzeit bestehen nicht allein in der Komplexitätssteigerung gesellschaftlich relevanter, individuell zuschreibbarer zeichentheoretischer Erklärungsmodelle für zivilisatorische Kontrollansprüche, sondern in der korrigierenden Einsicht der Komplexitätssteigerung durch Akte der Re-

Medien sind „extensions of men"

„Unabhängig davon, wie diese Ausgriffe und Ausdehnungen im einzelnen beschaffen sein mögen; dieser Medienbegriff integriert die technologisch-ästhetischen Momente in die Struktur einer immer scho medial verstandenen sozialen Kommunikation"

Vom Verschwinden des schlechten Geschmacks

„Restlos abgeschottete Individualität hier, universal entleerte Signalsprache dort – dazwischen wird die kritische Utopie der experimentellen Konstruktion, das Leitbild der Problematisierung der Bedeutungen durch Differenzierung, aufgerieben. Vor mehr als 20 Jahren konnte der Zusammenhang von Ästhetik und Massenkultur noch innerhalb der Fragestellung nach der Struktur des schlechten Geschmacks untersucht werden. Es ließ sich zeigen, wie ein kollektiver Geschmack, eine Massenkultur eigener Art, schubartig die Formen und Innovationen sich anverwandelte, die bis vor kurzem noch im hermetischen Alleingang des Künstlers, in formalisierenden Verdichtungen, entworfen worden sind. Eine solche Darstellung wäre heute nicht mehr möglich. Die Beschleunigung der Umcodierung, die zunehmende synthetische Simulierung von Zeichensystemen erlaubt eine solche soziologische Dechiffrierung nicht mehr. Die Massenkultur ist selber zum Programm und Objekt der kulturellen Verzeichnung geworden. Sie ist in Formulierungen und Fragmentierungen verwickelt und sogar ihrer Opposition, der Hochkultur, integrierbar: Sie ist eine Subkultur für andere Subkulturen geworden und wird das parallel zur Telematisierung auch im Bereich der Massenmedienästhetik (Film, Design) immer endgültiger."

Mimesis

„Dabei verdeutlichen Erfahrungen der aktuellen Medienkultur die medialen Bedingungen jeden ästhetischen Handelns und sind insofern für eine Anthropologie des technischen Zeitalters und seine Reflexion entscheidend. Über die Notwendigkeit der Mimesis ist Kunst ohnehin mit Technik gekoppelt. Die symbolproduzierenden Apparate sind deshalb Differenzierungen der längst erfahrenen Ungenügsamkeit menschlicher Organleistungen."

gulierung und Deregulierung. Die Struktur der Ästhetik als Differenz, die Grenzen des Kommunikablen bilden prinzipielle Erkenntnisvoraus-setzungen. Das muß nicht erst bei spätneuzeitlichen Zeichenmodellen berücksichtigt werden, sondern auch bei der historischen Rekonstruktion mittelalterlicher Semiotiken. Wird das Unbestimmtheitsprinzip, das nichts anderes bedeutet als die substantielle Tatsache, daß die geschichtliche und zivilisatorische Entwicklung nicht von Primitivität zu Komplexität schreitet, sondern ab ovo Komplexität strukturiert: wird das Unbestimmtheitsprinzip verletzt (z. B. in der geschichtlich und zivilisatorisch unsinnigen Variante einer systemtheoretischen Projektion, kulturell bedeutsam sei Reduktion der Komplexität – ein anti-evolutionäres Argument) dann entstehen Defizite, die der formal hochkomplexen Perspektive heutiger Semiotik als plausibel erscheinen, die aber verzerrend sind, weil 'Abweichung' nicht mehr als alltagskulturell bedeutsam anerkannt wird, sondern nur dem Theorieraster der selektiven Begriffe entspringt. Wenn nach verbindlicher Theorieüberzeugung[135] Massenkommunikation nicht in einer semiotischen Matrix dargestellt werden kann, da die Semiose auf dem individuellen Organismus eines Interpreten 'beruhe', so mißachtet (abgesehen von der unklaren Bedeutung des 'beruhen auf') eine solche Semiosekonzeption den sozialen Konstitutionszusammenhang der symbolischen Formen ebenso wie die Einsicht in den hermeneutisch bedingten Interessenzusammenhang aller Erkenntnis- und Symbolisierungsakte und die anthropologische Struktur der Geschichte als einer Differenzleistung, in der Aktualisierungen niemals aus individualorganischen, sondern nur aus sozialen und anthropologischen Modellierungen des Wahrnehmungsapparates hervorgehen. Damit negiert Semiotik die notwendige Einsicht in ihre historischen Bedingungen, die offensichtlich nicht durch individualorganische Geltung, sondern durch sozial angeeignete Differenzierung motiviert ist. Die Struktur der ästhetischen Differenz, die den Zivilisationsprozeß als Zeichenregulierungssystem einsichtig macht, zwingt dazu, den individualorganismischen Semiotikbegriff auszuweiten auf ein System von Interpretanten und Interpreten, in dem die Relationsgrößen der Meta-Stufe die bedeutungstragenden Größen sind. Ein solcher gehaltvoller Semiotikbegriff ist abhängig von Kulturleistungen nicht durch Formalisierung, sondern die einen zeichentheoretisch relevanten Überschuß produzierenden Alltagskulturen. Deren Komplexität ist die Instanz einer Ent-Automatisierung und Deregulierung, durch welche semiotische Diskurse nicht nur erst in Gang gebracht, sondern in ästhetischer Kritik fundiert werden. Aus solch anerkannter Interpretationsbedürftigkeit entsteht ein Reflektionszuwachs, der die Umwandlung der Fremdzwänge in Selbstzwänge als erfahrungsbezogene Zeichenstrukturen selber zum Gegenstand von Wahrnehmung macht. Der Zwang einer probabilistischen und reflexiven Identität, die mediale Vermittlung des Selbstbezugs als kulturelle Erfahrung werden neuzeitlich nicht geschaffen, sondern auf besondere Art deutlich. Als semiotische Leistungen sind sie bestimmbar durch kulturelle Ausdrucksformen, deren Zeichenkonzeptionen aus einem Sy-

stem interdependenter, variabler, sich verändernder Zeichensysteme alltagskulturell hervorgehen.

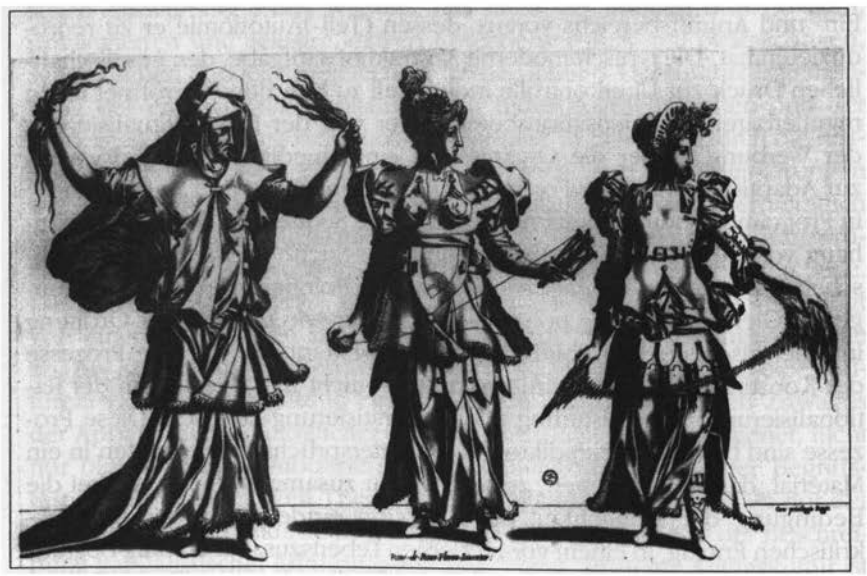
2.7. Voraussetzungen einer Semiotik gegenwärtiger Alltagskultur

Die Alltagskulturen der letzten beiden Jahrhunderte kann man verstehen als Summe von Lebensformen, in denen unter dem wachsenden Druck einer bis in die Nischen vordem nicht regulierten Handelns hineindringenden Funktionalisierung die weiterhin wachsende Komplexität einer differenzierten Gesellschaft an Leistungen der Selbstregulierung und Selbstdifferenzierung gebunden wird. Dabei bestimmen Erwartungen[136] ebenso die Abhängigkeit des Handelns von der Einsicht in die Verwendungsvoraussetzungen zeichentheoretisch angeleiteter Handlungsorientierungen wie die Mystifikationen[137], die sich auf die bewußt artifiziellen Dimensionen der Zeichensysteme stützen. Umcodierungen und Inszenierungen, die als metasprachliche Zugriffe auf die Zeichenrepertoires zur Steuerung von Verhalten gelten können, sind eingespannt in einen Prozeß, der durch folgende Verallgemeinerungen charakterisiert werden kann:

– der immer schnellere Wechsel zwischen den Prozessen der Semiotisierung und der De-Semiotisierung verweist darauf, daß in der kulturellen Entwicklung der kapitalistischen Industrie- und der staatskapitalistischen Bürokratiegesellschaften die Zentren zeichentheoretischer Darstellung zwar immer stärker von Machtstrategien besetzt werden, daß sie aber gerade deshalb als Mystifikationen lesbar werden, die durch De-Mystifikationen und Gegenfiktionen umcodiert und demontiert werden können;
– der Umgang mit Kulturmodellen und die Systme der semiotischen Identitätsbildung verlaufen nicht mehr traditional. Der dadurch indizierte Reflektionszuwachs bedeutet aber keineswegs eine abstrakte Subjektivierung und damit eine bloß informelle Komplexität antithetischer Bedeutungsansprüche, sondern eine objektive Verschiebung zwischen Programmaspekt und individueller Urheberschaft: es scheint, als ließen sich die zeichentheoretischen Implikationen des zeitgenössischen Alltagsverhaltens weniger an ein hermeneutisches Prinzip subjektiver Rückbezüglichkeit binden als vielmehr an die Regulierungsnormen von Apparaten; Handeln erscheint zunehmen als Vollzug apparativer Selbstprogrammierung durch Übernahme eines Inszenierungs- und Handlungsvokabulars, das Verhalten an die Einsicht in die Abhängigkeit des Handelns von bewußten Zeichensetzungen bindet, wobei es um Verschiebungen und damit die Erfahrung von Spielmöglichkeiten und individuellen Selbstdifferenzierungen gegenüber Regulierungsapparaten geht.

Alltagskulturelles Zeichenhandeln ist eingespannt in einen Prozeß der Urbanisierung, der in den gegenwärtigen Metropolen zu einem Ende kommt: zu einer funktionalen Determinierung regulierter und geordneter Handlungsabläufe, die nicht-adäquates, dys-funktionales, am gemessenen Stand ungeordnetes und damit nicht-beobachtbares und nicht-klassifizierbares Handeln ausgrenzen, unsichtbar machen oder einschließen[138]; zu einer intentional endgültigen Überbrückung von Naht- und Bruchstellen eines Übergangs von archaischen in moderne urbane Lebensformen mit dem Resultat einer zunehmenden allseitigen De-Strukturierung[139] vor allem in den kulturübergreifenden Ballungsgebieten, den Metropolen erster, dritter und vierter Welt. Hier erscheint im Extrem, was für Moderne grundsätzlich gilt: die Interpenetration von Kultur und Gesellschaft durch typisch okzidental fixierte Werte, u. a. eine rationalistisch-universalistische Individualethik[140]. Doch der an einer universalistischen Handlungsvernunft orientierte Kulturentwurf[141] des rationalistischen Selbstverständnisses erzwingt aufgrund der Divergenz von archaischen und modernen Lebensformen eine prinzipielle Differenz zwischen System und Lebenswelt[142], die durch den Zuwachs an Legitimationskrisen gekennzeichnet ist. Eine grundlegende Widersprüchlichkeit durchzieht das gesamte Kultursystem. Widersprüche können fundamentalistisch oder mystifikatorisch[143] zurückgebunden werden an Erwartungen einer technischen Verwertung jenes Wissens, das nicht der intimen und privaten, privilegierten und selbstreflexiven Orientierung kulturell beabsichtigen, symbolischen Handelns zugerechnet werden kann[144]. Der Kulturzusammenhang der entwickelten kapitalistischen Industriegesellschaften und der modernen Bürokratiegesellschaften insgesamt ist bestimmt durch die restlose Durchdringung der Alltagskulturen durch abstrakte Regulierungen wie Bürokratie, Technokratie, Szientokratie auf der einen, vermeintlich Gefühle und Gestaltungskorrekturen revozierende Formulierungsansprüchen, Stilisierungsabsichten, Ausstattungsattitüden auf der anderen Seite. Das konkrete Alltagsleben wird zu einem Darstellungspostulat und hängt von einer strukturellen Beschreibung solcher Durchdringungsvorgänge ab. Als Kulturwandel interpretiert, beansprucht diese Tendenz eine Kulturentwicklung in Richtung einer durch die Einsichten in den Zuwachs der Apparatisierung möglichen Reflektion explizit kulturbezogener, nicht nur bloß indirekt symbolisierender Handlungsansprüche. Der Begriffsraster einer entwickelten Theorie der Alltäglichkeit kann deshalb nur der einer historischen Anthropologie der Modernität und speziell der Beschreibung kapitalistischer Erfahrungsmodelle[145] sein. Moderne Alltagskultur ist die Summe von Denotations-, Signifikations- und Stilsystemen, die als Repräsentationen der Prozesse, Institutionen und Ausdrucksformen der übergreifenden Industriekultur fungieren. An diesen Zusammenhang angeschlossen sind scheinbar symbolisch anders spezifizierte Repräsentationssysteme wie das der Mode[146], der sozialen Konstruktion der Geschlechter-

verhältnisse[147], überhaupt aller bereits gesellschaftlich (rituell oder institutionell, systematisch oder habituell) geregelten Mythologisierungen und mystifikatorischen Inszenierungen des Selbst. Die Organisation ihres Tätigkeitsinhaltes ist die Regulierung der durch Industriearbeit erzwungenen, kompensierend freigesetzten Phantasie als Arbeit. Kennzeichnend für das vermeintlich gegenindustriell erschlossene Territorium der Paradiese, Surrogate, Imaginationen, künstlichen Landschaften und stilisierten seelischen Aggregatzustände[148] ist die Verschiebung von Sinn auf Form. Aber diese Form ist eine Konzeption und eine Konfliktzone. Denn moderne Alltagskultur wird zum Konfliktmodell wegen der Divergenz von subjektiver Kulturaneignung und den objektiven Repräsentationssystemen[149] und wegen der Fülle von Ungleichzeitigkeiten im Lebenszusammenhang, speziell der (visuellen, habituellen, zeichentheoretischen) Realisierung von Geschlechterrollen[150]. Die Pluralität der Erfahrungsmomente bei reduktiver Handlungsbewertung durch abstrakte Geltungsnormen und -medien (Macht, Geld) im Rahmen der Besitzstrukturen der kapitalistischen Warengesellschaft erzeugt eine permanente Kulturkrise, weil archaische Bezüge und traditionale Lebensformen (Religion, Familie, Subsistenz) sowohl Konstitutionsbedingungen wie auch, vorrangig, objekthafte Verwertungsmaterie, Zirkulationsmedium für sekundäre Inszenierungen, Umcodierungen und Interpretationen sind. Kapitalförmige Abstraktion bedingt die Zersetzung der traditionalen vormodernen Strukturen. Zugleich setzt aber dieser Zugriff die authentische Nicht-Zersetzbarkeit, den Bestand ihres Ein- und Angriffsbereichs voraus, dessen (Teil-)Autonomie er zu reproduzieren hat. Die typisch moderne Abstraktionsaufgabe, den gesellschaftlichen Druck zur Überkontrolle individuell zu bewältigen, eröffnet einen regulierbaren Kompensationsbereich, der von der Hyper-Ritualisierung der Werbung[151] über die Organisation eines medialen Verbundsystems zur Adaption komplexer Formationen von Lebenszeit und Imagination[152] in Programmproduktionen und geschlossene Sequenzen, den Zusammenhang von Zerfall der Öffentlichkeit und der Suche nach einem authentischen individuellen Leben[153] bis zu brisanten Pointierungen einer erzwungenen Gleichzeitigkeit[157] politisch-technischer wie rhetorischer Ordnung in einer faschistischen Politik reicht[155]. Es scheint sinnvoll, die Prozesse der Konstitution moderner Alltagskulturen nicht nur als Medium der Rationalisierung, Kapitalisierung und Apparatisierung zu lesen. Diese Prozesse sind bis zum Kontradiktorischen widersprüchlich: sie greifen in ein Material, das sie umformen, zersetzen, neu zusammenstellen, wobei die Bedingung der Möglichkeit der Adaption eindeutig im modernitätskritischen Entzug, in einem vor-modernen Lebenszusammenhang begründet ist. Der für Modernität seit dem 19. Jahrhundert spezifische Prozeß der Zeichenbildung alltagskulturellen, apparatisierten Verhaltens ist nicht bestimmbar durch eine mannigfaltige Fülle horizontal (Regionalismen, Länder, Kontinente, Sprachgrenzen, Handelsbeziehungen etc.) und vertikal (schichtenspezifische Ritualisierungsformen, Attitüden, Folklore, Moden, Subkulturen, Kommunikationstechnologien, Bräuche, Verfügen über



Medien, Öffentlichkeitsregulierung, Strategien symbolischer Gewalt etc.) unterscheidbarer Kulturformen, sondern durch einen Prozeß oppositioneller Bedeutungssetzung von der Artikulation spezifischer Zugehörigkeitserklärungen bis hin zu den eigentlichen Diskursen. Das gilt auch für die Verschiebung der Regulierung der Körper (Modell des Selbstbezugs) auf die Regulierung der Diskurse, Reden, Ausdrucksformen über den Körper. Gesellschaftliche Regulierungsinstanzen im Sinne objektiver Zivilisierungsdrücke sind nicht zu trennen von der Organisation der Diskurse, in denen Zugangsbedingungen und Tauschformen der diese Anforderungen symbolisierenden Bezüge geregelt werden. Die gesellschaftliche Regulierung der Anerkennungs- und Darstellungswürdigkeit von Erfahrungen (der politische Kampf um Apparate ist hier immer einer um Erfahrungsäußerungen und umgekehrt) zeigt, wie im engeren Sinne von Klassifikations- und Zeichenstrategien die Diskurse Funktionen und Dysfunktionen in verschiedenen Bereichen festlegen: Arbeit und Krankheit, Einschluß und Freiheit, mentale Defekte und Asozialität, Kriminalität und Sexualität sind nicht einfache, medizinisch-pathologisch vorzulegende Sachverhalte, sondern beschreiben Interpretationen von Prozessen, die zunächst physisch, am Körper, als Zugriff der Macht, als Kontaktgröße zwischen Regulierungsbefehlen und Erleiden sich abspielen und die sich immer mehr auf die Ebene der Programmierung der Apparate und ihrer präventiv psychisch integrierten Anerkennung, d. h. der Diskurs- und Zeichenbildung für die als Selbstwahrnehmung bewährte Kontrolle der durch diese Programme gesetzten Inputs und Impulse verlagern. Der zivilisationstheoretisch interessante Zuwachs an Formulierung der primären körperlichen Regulierungsbefehle auf der Ebene der Interpretation ihrer auch mental zu regelnden gesellschaftlichen Bezugnahmen spielt sich in der sozialen Wirklichkeit selber als Verschiebung in Richtung auf die Beherrschung der Bezeichnungen ab. Deshalb sind taxonomische oder diskursive Rekonstruktionen des entsprechenden Gesellschaftswandels von der Wahl eines Theoriemodells abhängig, das sich durch Konkretisierung der Universalien der menschlichen Gesellschaft[156] oder Klassifikation von Zeichenrepertoires begründet, die die Geltung der Codes an die Mechanismen ihrer rhetorischen Durchsetzung, also an die Nachvollziehbarkeit der Darstellung von Darstellungen verweisen[157]. Der Versuch einer Konkretisierung universaler gesellschaftlicher Strukturen beinhaltet natürlich ein Wissen um die anthropologische Notwendigkeit von Imagination, Visualisierung und Regulierung des Verhaltens durch bewußt fiktionale und veränderbare Zeichenmodelle. Die natürliche Wandelbarkeit des Menschen als soziale Konstante[158], die Herausbildung von Figurationen als Funktionsmodelle für eine Erfahrung von 'Welt', deren notwendige Öffnung die Distanzierung zur physischen Unmittelbarkeit ebenso voraussetzt wie sie die Erfahrungen einer utopisch interessierten Konstruktion öffnen – Hypothese des 'als ob', Probehandeln, Experiment, Modifikation etc. -: sie bestimmen die Konstruktion der Signifikate durch die Signifikanten innerhalb der semiotisch formulierten Bedingung für die Wahr-

nehmung alltagskulturellen Handelns im Rahmen der Anthropologie. Erst im engeren Sinne das klassifikatorische Modell einer soziologisch dichten Semiotik der Alltagskultur artikuliert das historisch bestimmte (kulturgeschichtlich differenzierende) Interesse an einer systematischen Erfassung derjenigen Gegenstände, mit denen Menschen ihre Realität gliedern. Ein solches Klassifikationsinteresse ist auf Teilungen und Unterteilungen ausgerichtet. Auf einer syntagmatischen wie einer systematischen Ebene können beliebige Gegenstände als Träger der semiotischen Signifikation, d. h. der oppositionellen Operationen im Sinne einer aktuellen Hierarchisierung und Zentralisierung semiotisch ausgezeichneter Objekte dienen. Es gibt keine Hierarchie der Dinge, sondern nur ihre Gliederungen. Kleidung, Nahrung, technische Bildermedien, Autos sind mögliche Modelle für die Strukturierung des sozialen Verhaltens[159] wie für die linguistische Systematisierung der Zeichenmodelle, ihrer Produktions- und Zirkulationsbedingungen. Die zentralen Problemfelder einer semiotischen Aufarbeitung von Alltagskulturen sind Bereiche einer historischen Auseinandersetzung mit denjenigen Modellen und Medialisierungen, in denen Ansprüche auf gesellschaftlich relevante Erfahrungsdarstellungen, ästhetische Ausdrücke und symbolische Benennungen angemeldet, bestritten, durchgesetzt und zurückgenommen werden.

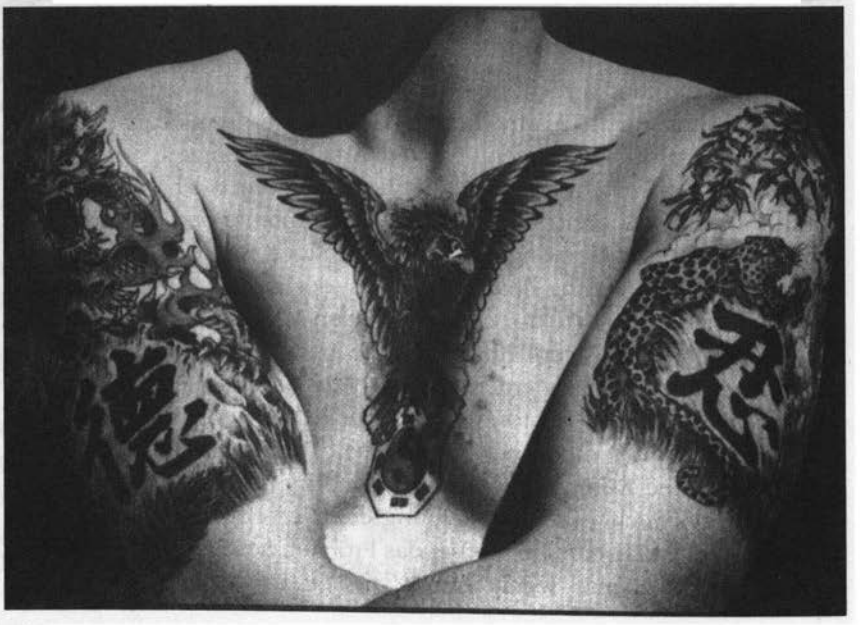
2.8. Semiotische Konzeptionen in der Industriegesellschaft

Industriekultur ist ebenso sehr ein Wahrnehmungszusammenhang wie eine Organisationsstruktur der Produktion, Distribution und Zirkulation der symbolischen, materiellen und strukturellen Bedingungen der Einrichtung von Medien und Vergegenständlichungsformen menschlicher Arbeitskraft und von Lebenszeit. Die Organisation der Wahrnehmung hat eine historische Signifikanz und kommt unbewußt, kollektiv und intermedial-synästhetisch zustande. Die Tendenzen zur Technisierung (Fordisierung, Taylorisierung[160]) des Handelns beinhalten Formbildungen von Abstraktionen, deren Resultat eine soziale Wahrnehmungsdifferenzierung ist. Im Zusammenhang von Urbanität, Technik, Visualisierung und Apparatisierung des modernen Lebens verschränken sich die besonderen Techniken der Warenästhetik, der Markenartikel und der Werbung (s. a. Kapitel 3) mit dem dialektischen Prozeß der Moderne, der sich als seine eigene Urgeschichte setzt.

Modernität läßt sich beschreiben im Hinblick auf ihr vermeintliches Oppositionssystem, die Phantasmagorien des Unbewußten, die im ästhetischen Fluidum und der visuellen Durchdringung der Stoffe und Dinge mit Bezeichnungen, Formen von Stilisierungen, erotischen Inszenierungen als historisch unbewußte, dennoch systematisch industriekulturelle Funktionskomplexe zum Ausdruck kommen. Die sprachliche und histori-

sche Ausdrucksqualität wird über spezifisch architektonische Errungenschaften, die Pariser Passagen, zu einer öffentlichen Erfahrung, zu einem Tagtraum, der als gegliederte Ingenieurleistung des Industriezeitalters zugleich dessen Ursprungsphantasie darstellt[161]. Modernität ist demnach artifizielle Konstruktion fiktiv erschlossener Formulierungen für die Selbstbegründung einer Tradition der Traditionslosigkeiten. Deshalb verwandelt sich Erfahrung in Erlebnis; das Gedächtnis wird zum Reizschutz, Technik unbewußter Registratur; Erleben, Aufzeichnung, Speicherung und Verarbeitung werden auch im inneren Bildproduktionsbereich zunehmend automatisiert; Apparate auf der Seite der Registratur, die Ausbildung einer selektiven Indifferenz durch Schock-Training auf der Seite der subjektiven Inszenierung[162] bestimmen Zeitrhythmus und Reichweite urbaner Wahrnehmung[163]. Die Technisierung des Visuellen, die Apparatisierung der verhaltensorientierenden Identifikationsleistungen sowie die Wahrnehmung ihrer Produkte und Darstellungen an massenmedial ausgerichteten Vermittlungsorten mit einer bewußt multimedialen Inszenierung der Wahrnehmungsstruktur (visuell, auditiv, taktil, gestisch, olfaktorisch, das Symbolische und Motorische einbeziehend): Kino, Radio City Halls, Telegrafenamt, Straßen, Überquerungen, Passagen und Bahnhöfe markieren das Feld von meist piktogrammatischen, oft sigmatisch oder signaletisch, immer aber visuell dominierten Zeichensystemen als Verallgemeinerung eines immer schon medial ausgerichteten urbanen Verhaltens. Diese alltagskulturelle Wahrnehmungsstruktur – Opposition neuer technischer zu älteren konkretistischen Wahrnehmungsformen – ist der Hintergrund für die formulierte Signifikanz neuer Erfahrungen, z. B. neuer Raum-Zeit-Bezüge[164]. Formen des Wahrnehmungswandels verweisen prinzipiell auf einen umfassenderen Kulturwandel, der folgende Momente beinhaltet: Auflösung traditionaler Lebensformen; fiktionaler Ersatz für verlorene Traditionen; Proletarisierung, Maschinisierung und Enteignung des lebenszeitlich gebildeten Produktionsvermögens; Zuwachs an Kompensationsformen für die funktional zerstörte frühere Autonomie; Zuwachs an Kompetenzen im Umgang mit Abstraktionen (Geld; Macht; semiotische Hinweise auf die Reproduktionsagenturen der Arbeits-Lebenszeit; Supermarkt, zentrale Märkte; Verkehrswege; logistische Versorgung des Lebens in trennbaren Infrastrukturbereichen; Kalkulation der Abläufe und des Aufwands für die Subsistenzversorgung). Zu berücksichtigen ist die spezifische Verbindung der Regulierung des Müßiggangs, der Zerstreuung, der Illusionierung[165] mit der Architektur der inszenierten Massengesellschaft, wobei die freizeitlichen Selbstverhältnisse als eine Art Architektur des geregelten Imaginären interpretiert werden können. Das Funktionieren massenkultureller Denk- und Lebensformen als eigentliches historisches Schicksal der Geschichte der modernen Gesellschaft[166] ist ohne Dysfunktionen, namentlich ohne Konfrontationen von Zentrum und Peripherie, überlagert und vervielfacht durch die Reibungsenergie vertikaler hierarchischer Strukturen, nicht beschreibbar. Aber das Problem des Regionalismus ist in diesem Modell ebenso wenig lösbar wie die Ungleichzeitigkeiten des

FREIHEIT
PROLETARIER ALLER LÄNDER
VEREINIGT EUCH!
KARL MARX
AUST



Formen- und Stoffreichtums im Umgang mit Natur in den Archaisches noch immer erinnernden modernen Alltagskulturen. Der Regionalismus ist durch die Gewalt der Abstraktionen, die als synonym für Fortschritt gelten können[167], zu einem bloß instrumentellen Oppositionsprodukt des Zeichen-Universalismus der internationalen Warenproduktions- und -konsumptionsgesellschaft degradiert worden. Die internationale Medialisierung, die Nivellierung des Handlungsreichtums auf wenige Stereotypien über Medien vermittelnd und technisch eingeübter Leitbilder und Identifikationsmodelle, die Reduktion der Wertedarstellung haben die Begriffssemantik von 'Bewußtseinsräumen' und regionalistischen Bewußtseinsformen aufgelöst[168]. Kulturelle Dissidenz verschwindet hinter den technisch erwirkten formalen Klassifikationen. Deren Formalisierung findet bereits in der Herausarbeitung jener zivilisatorischen Tendenzen statt, die das Bewußtsein als reflexive Leistung an sich selber erfährt. Der Reflexionszuwachs im Wissen um die Zeichenbedingtheit der Mitteilung Anderer für ein Selbst (als technische Implikation des Transports von Signifikaten mittels Interpretationen) und das Wissen um die Zeichenbedingtheit der Dechiffrierung von Voraussetzungen, Intentionen und medialen Konstruktionen eines Aussagesystems legen für die heutige Semiotik nahe, reale Ungleichzeitigkeit und kulturelle Dissidenz in den Bereich der bloß vorläufig noch unexakten und unzureichend erschlossenen Ethnologie abzuweisen. Die Auflösung der Dissidenz in Gliederungsmomente eines Bezugs auf eine durchgängige, einheitliche Sprache markiert die Negation dieser Pluralität (allerdings beginnt die Aufklärung über die Formalisierungsdrücke bereits mit der Dechiffrierung der Zeichenbedingungen von Darstellungen: die Rückführung auf ein Medium der Aussage, ein technisches Mittel ist eine aktivierbare Kulturkritik und zersetzt die geschlossene Semantik einer Kultur an Stelle ihrer undurchschaubaren Wirklichkeit). Gerade für die Kultur der Industriegesellschaft als einer modernen, d. h. durch den vielfältigen Einsatz medialer Kommunikationsformen gekennzeichneten Lebensweise ist diese abgedrängte Symbolik handlungsleitend. Umgekehrt erhöht das den Einsatz von Fiktionalisierungsmitteln und erzwingt den Einsatz mystifikatorischer und mythologischer Modelle. Als Mystifikation kann jedes Zeichenrepertoire angesehen werden, das die Begründung moderner Lebensformen aus den Resultaten einer entwickelten Kommunikationstechnologie zur Darstellung eben dieser Lebensformen herleitet. Moderne Mythologie als selbstgesetzter Ursprung der Moderne impliziert einen Realitätsbegriff, der ohne die fiktionalen Techniken der Massenmedien und des Kitsches, der Bildsimulation und der bürokratischen Verwaltungsmaschine, der Apparate des anerzogenen und jederzeit über Sanktionen revozierbaren Selbstverhaltens, der Namentechnik einer sich selber sakralisierenden Werbung, der Prädominanz visueller Identifikationen im urbanen Verhalten, ohne die allseitige Mechanisierung vordem auf Naturaneignung bezogener Verhaltensweisen[169] gar nicht faßbar ist.

Die semiologische Opposition zwischen Fiktion und vermeintlicher Authentizität, formuliert als Opposition von Signifikations- und Repräsentationssystemen, von Signifikation und Denotation, Rhetorik und System, Code und Interpretation[170] entfaltet das Problem der unerschöpflich bleibenden Selbstreferenz der modernen Mythologie als Typologie von euphoristischer Kulturintegration und apokalyptischer Kulturkritik. Daß allein die Vermitteltheit aller Erfahrungen jene Differenz erzwingt, welche die Divergenz von Zeichen und Bezeichnetem als historische Anthropologie von sozialen Zeichenmodellen und ihrer Wahrnehmung konkretisiert, ist der Hauptangriffspunkt der apokalyptischen Kampfrhetorik, die mit einem lerntheoretischen Reduktionismus das Ideal einer vorgeblichen Unmittelbarkeit authentischen Erlebens retten will. Das Abzielen auf einen Mechanismus vermeintlicher Originarität lebensweltlichen Selbstempfindens nimmt hinter dem Vorwand der Rettung eines Eigentlichen die gesamte Kultur moderner, d. h. vermittelter Erfahrungen, in eine Glorifizierung einer Vorgeschichte zurück, deren Idealtypik als Fehlen von Kommunikationstechnologien und -medien, als Leistung einer Ursprungsidentität beansprucht werden[171]. Für die alltagskulturell bedeutsamen Zeichenkonzeptionen der Moderne, d. h. die Formationen, die sich in der Industriekultur seit dem 19. Jahrhundert herausgebildet haben, sind visuell dominante Erfahrungsformen signifikant, die in hochkulturellen Selbstvergewisserungsformen und Geltungsansprüchen reflektiert worden sind. Dabei gilt es zu beachten, daß die graduell und qualitativ zunehmende, auf die Abschottung der Reizschutzfunktionen des Gedächtnisses von den öffentlichen Diskursen abzielende Signalökonomie zwar ganz neue Medien erzwingt und entsprechende Wahrnehmungen problematisiert, aber durchaus in einer älteren, vormodernen Tradition von Zeichenprozessen steht[172]. Sie könnten gelten als historische Leistung der Vermitteltheit: Wegverkürzungen; Vernetzung; allseitige und gleichzeitige Erreichbarkeit prinzipiell öffentlichkeitsfähiger Daten und Operationsregeln – von Grammophon und Schreibmaschine über die klassischen elektronischen Massenmedien Radio und Fernsehen bis zu den Computern; Industrialisierung des Bewußtseins als Inhalt dieser Massenmedien; Maschinisierung und Apparatisierung der alltäglichen Handlungen[173]; Technisierung der Wahrnehmungsverarbeitung, der Bewegung, der Beschleunigung und Adaption dieser Beschleunigung in Formen identitätszersetzender Selbstwahrnehmung als Wandel des Zwangs zur Permanenz des Wandels[174]. Dabei werden Funktionen der Registraturen und Apparate, der Automatisierung und Aufzeichnung der neuen Zeit-Phänomene auf Wahrnehmungsebenen zu Aufgaben einer ausdrücklichen Aneignung. Der aus Opposition entspringende Zuwachs an Reflektionsnotwendigkeit gegenüber Zeichensystemen und, mehr noch, Systemen (Modulen, Serien, Kontexten) von Zeichensystemen ermöglicht erst Einsichten in die historische Dimension der anthropologischen Symbolisierungsbedingungen. Der Apparatisierung entspricht die permanente Interpretation derjenigen als fiktional empfundenen Instrumente des Menschen, welche die Aneignung der Tatsachen

Realismus, Medien, Realität

„Die Gestaltqualität des Realen kann durchaus im Sinne einer primären Semiotik der Natur als für kulturelle Deutung bedeutsame anerkannt werden, ohne eine ikonische Selbstverbürgung der Ausdruckskraft außerhalb des menschlichen Geistes anzunehmen. Die Möglichkeit einer Überverdeutlichung des symbolisch Meinbaren setzt immer noch voraus, daß am Abzubildenden ein Sinngehalt des Gemeinten durch Verbildlichung mithilfe eines Mediums und einer Darstellungsexplikation konstruiert und nicht allein im Modus eines Entzugs an Darstellung durch Selbstevidenz beschworen wird. Der Intensitätsgrad der Verbildlichung im Objekt des Bildes ist zwar eine Voraussetzung für die kulturelle Interpretation des Wechselspiels von Bild und Begriff, aber zugleich ohne interne Modifikationen der Bedeutung dieses Verhältnisses nicht konkret erfahrbar."

Scanning als neuem Bildparadigma? Phantasma, begrenzt

„Das Selbstverhältnis wird zum Produkt der Programmierung und ist nicht länger mehr ästhetischer Ausdruck. Deshalb müssen die Bedingungen von Programmen, die im Dreischritt von Registrieren/Speichern/Rechnen sich als Selbstdarstellungsberechnungen der befehlssprachlich geformten Computerprogramme vollenden, als Interpretationsbedingungen wie als Möglichkeiten einer Selbstdifferenzierung begriffen werden, welche die Fiktionalitätssteigerung als Möglichkeit eines Bruches mit den identitätssichernden Repertoires im Sinne der älteren metaphysischen Letztverbürgung erfahren lassen."

Evolution ist keine Maschine, Mimesis bleibt Differenz

„Versteht man unter Kultur die Formierung und Formulierung des Austausches zwischen arbeitenden, symbolfähigen, ins Offene konstruktiv gezwungene Menschen und der stofflich-wirkenden Natur, die als Unverfügbare umschrieben und angeeignet wird, dann gibt es keinen Ausbruch aus der iterativen Kette der Medialisierungen. Selbst evolutionäre Generalisierungsprinzipien und neuronale Dispositionen sind Momente dieser Selbstverständigung über den lebensweltlichen Bezug der jeweiligen mimetischen Vermögen. Die philosophische Tradition ist deshalb eine Realität der aktuellen Imitationsprozesse. Freizuschlagen sind produktive Momente, beispielsweise Verschiebungen. Das gilt für den Aufbruch aus den Mystifikationen der Kultur ebenso wie für den Utopieanteil der Natur. Mimesis heißt nicht bloße Nachbildung, sondern dialektisch Aktivierung der Notwendigkeit einer Deregulierung der akkomodativen Schemata. Mimesis zielt auf das noch nicht Erfüllte einer Anverwandlung, für die kein Eigentlichkeitsgut Bedingung ist. Mimesis bleibt Differenz und Nicht-Identität verpflichtet."

als Ausdrucksleistungen konzipieren, wobei das Symbolische als Setzung eines Zwischenbereichs zwischen Mensch und Welt[175] prinzipiell nicht durch einen Reduktionismus geklärt werden kann.

Alltagskonzeptuelle Zeichensysteme der Moderne unterliegen immer mehr dem Zugriff medialer Kommunikationstechnologien. Die Mechanisierung und Apparatisierung der modernen Lebensformen haben deshalb mit einiger Vehemenz die Diskussion um die Unterscheidbarkeit von Mensch und Maschine, Mechanismus und Organismus, natürlicher und künstlicher Intelligenz, Denken und Denken des Denkens, Wahrheit und Irrtum, Offenheit und Determiniertheit der Fehlerkorrektur, Grundlagen von Lernen durch Programmierungen oder durch akzidentielle und innovativ formulierte Revidierbarkeit in Gang gebracht[176]. Die Mathematisierung der Denkoperationen, die Formalisierung der Beschreibung von Denkvorgängen, Vermutungen über die programmatische, simulatorische oder quasi-naturalistische Darstellbarkeit von Denken tendieren zur Bildung alltagskulturell abgekoppelter Eliten. Aber die Geschichte der Medien ist auch eine Geschichte der aus militärischen Motiven und Quellen ermöglichten Technologisierung gerade der alltagskulturellen Wahrnehmung, der Darstellungsformen und Handlungsmodelle durchgesetzter operativer Zeichensysteme. Damit kongruiert die Tendenz zu einer allgemeinen Signalkultur: Zeichensysteme zur Decodierung von operativen Technologien, Maschinen, Instrumente, Apparate, die einen wachsenden Anteil an zeichenprogrammatischen Benutzungsvoraussetzungen aufweisen. Ausdruck davon ist nicht nur die alltäglich wirksame Präsenz von Medientechnologien, sondern auch die, der Ausweglosigkeit der gedachten wie empfundenen Ambivalenz und vermuteten Ununterscheidbarkeit von Menschen und Maschine entliehene, Ritualisierung von Selbstauflösungskonzepten, Strategien einer Entkoppelung von Persönlichkeit, Identität und interpretiertem Handeln[177].

2.9. Lebensformen und Darstellungsmodelle

Kaum ein Kanal, kaum ein Code, keine mediale Struktur, nicht das Repertoire, erst recht nicht die Reflektionszusammenhänge im modernen urbanisierten Leben bleiben über längere Zeit unverändert (oder hinreichend stabil innerhalb einer Variations- und Modifikationsbreite). Permanent bleibt nur die Beschleunigung der auferzwungenen Adaption und damit der Wahrnehmungswandel. Bereits die Aneignung der Markenartikeltechniken[178] verweist auf Beschleunigungsformen der artifiziellen Inszenierungen im Rahmen einer prinzipiell radikalisierten Trennung zwischen Gebrauchswert/Stoff/archaischer Naturaneignung/Qualität und Hülle/Styling/Bezeichnung/Preis/Quantifizierung. Dieses Prinzip, eingeübt in den Metropolen des 19. Jahrhunderts auf dem Hintergrund der

Die Freiheit selbst kämpft in ihren Reihen

A-I-Z
DER SINN DES
HITLERGRUSSES:
MILLIONEN
STEHEN
HINTER MIR!
leiner Mann bittet um große Gaben

Zersetzung der agrarischen Großfamilie, der entsprechenden Produktions- und Lebensformen, der mythischen Weltbilder im Prozeß der ursprünglichen Akkumulation[179], verlängert sich in diejenigen Kommunikationskonzepte und -bedingungen hinein, in denen neue technische Bild- und Kommunikationsmedien mit einer Hoffnung auf fiktionalen Ausgleich der Zersetzung der verlorenen Bezüge antworten. Die sozialen Bedingungen der Fotografie[180] antworten den technologischen Voraussetzungen[181] ebenso wie den öffentlichen[182] und den wissenschaftsstrategischen Neustrukturierungen der Wahrnehmung[183]. Der Zusammenhang von Technik, Ausweitung der Sujets, Erwartungshaltungen und Anwendungsbereich der Fotografie[184] hat nicht nur die dem Authentizitätskonflikt zwischen Mensch und Maschine vorspielende Debatte um die (u. a. urheberrechtlich prüfbare) Unterscheidbarkeit der Echtheitsgrade zwischen Kunst und Reproduktion politisiert, sondern auch einen possessiven Bildhunger erzeugt[185], der 1890 mit der Installation von Sofortbild-Automaten eine neue wahrnehmungstheoretische Dimension erreicht. Neu sind keineswegs nur das Wissen über Bedienungsanleitungen, über Dechiffrierungsdrücke durch neue Signale und Hinweiszeichen. Es geht um ein neues Selbstverständnis: um die konzeptuelle wie lernende Einrichtung einer Selbstsicht durch den präventiv und suggestiv unterstellten Blick eines Anderen auf dieses Selbst. Dieses Selbstverhältnis ist medial nicht länger mehr darstellbar als ontologisches Produzieren von Bildern oder interpretierbar als Manifestation einer sozusagen stellvertretenden Authentizität. Das Selbstverhältnis wird zum Produkt der Programmierung und ist nicht länger mehr ästhetischer Ausdruck. Deshalb müssen die Bedingungen von Programmen, die im Dreischritt von Registrieren/Speichern/Rechnen sich als Selbstdarstellungsberechnungen der befehlssprachlich geformten Computerprogramme[186] vollenden, als Interpretationsbedingungen wie als Möglichkeiten einer Selbstdifferenzierung begriffen werden, welche die Fiktionalitätssteigerung als Möglichkeit eines Bruches mit den identitätssichernden Repertoires im Sinne der älteren metaphysischen Letztverbürgung erfahren lassen. Der sozial bedingte Zeichengebrauch der Fotografie scheint dem ursprünglich ebenso zu entsprechen wie die wesentlich spätere Systematisierung der experimentellen und erkenntnistheoretischen, ästhetischen und wissenschaftlichen Momente der technisch entwickelten Sach-Fotografie[187]. Gerade am altehrwürdigen Portrait[188] wird die Apparatisierung durch die Technik als sozialer Wahrnehmungswandel insgesamt erkennbar: Inszenierung als strategischer Akt[189].

Zugleich wird der Zuwachs an Demokratisierung abendländischer Bildkonzeption durch die fotografische Bildmaschine als Illegitimität von Nicht-Darstellungswürdigem ebenso diskreditiert[190] wie die Fixierung des Realen im Augenblick des Übergangs dieser Realität an das Bildmedium[191] als Verdacht propagiert, gerade über den Zuwachs an durch Fiktionalisierung bewirktem Bildverschleiß lasse sich das Paradigma der amoralischen Abstumpfung durch Verwischung der Differenz zwischen Realität und Bild als Lerninstrumentarium für beschworene Eigentlichkeit auf-

bauen. Antimediale Medienstrategie, Realitätsbesitz durch mediale Fiktionserzeugung – das wird eines der modellbildenden Paradoxa des modernen Kulturkampfs bleiben[192]. Bereits die Apparatetheorie der Fotografie – die darauf zielt, nicht den Moment des Bildfixierens zu analysieren, sondern auf die Bildstruktur hinzuweisen, daß ein fotografiertes Bild den einen Auslöser betätigenden Menschen einzig an die Endlosreihen der prinzipiell im Apparat vorgebildeten und begrenzten Möglichkeiten, d. h. an die Vorprogrammierung der Bilder anschließt – liefert die Möglichkeit, dem Kulturkampf der Eigentlichkeits-Rhetorik die Einsicht in die Differenzierbarkeit der Kultur diesseits des Realitätsdrucks einer vormedialen Modernität und der Mystifikation des unschuldigen und 'reinen' Auges entgegenzustellen[193]. Die Tendenz zur Rationalisierung[194] bewirkt nicht nur die Entmystifikation traditionaler Weltbilder, sondern, konsequent weitergedacht, Entmystifikation der Entmystifikation selbst. Daß dem eine theologische Formulierung zugrunde liegt, ist durchaus sachlich gerechtfertigt, ergibt sich daraus doch eine Strukturgleichheit zwischen erneuerter fundamentalistischer Religiosität und moderner medienstrategischer Mystifikation. Das Verhältnis von Religiosität und Tiefenpsychologie, Legendenbildung und erneuertem Transzendenzhunger[195] macht plausibel, daß die Revokation populärer Frömmigkeit, die Inszenierung liturgie-ähnlicher Initiationsstrukturen[196] im wesentlichen bloß eine Variante der medial perfektionierten Erweckungs-Rhetorik ist, wie sie modern in den mystifikatiorischen und mystagogischen Figuren der Massenkultur, im Film, in den Comics, in der Zeichensprache des Heldischen, im Klatsch, in den Popularisierungsformen des Starkults als den eigentlichen (substantiellen, keineswegs säkularen) mystagogischen Äquivalenten zu einer Hermeneutik des Heiligen vorliegen[197]. Diese innere Einheit von Religiosität und Ethnologie gilt es, als Dimension des modernen Alltagslebens auch methodisch im Auge zu behalten. Volkskundliche Forschungen, ethnologische Reflektionen, linguistisch aufgebaute Mythenstrukturen und semiotische Theorien in den Bereichen von Folklore und Populärreligion, den Distributions- und Produktionssystemen spezifischer Zeichenmodelle, legen nahe, Volkskultur nicht als Opposition zu Modernität oder als Ausdruck von etwas Archaischem zu beanspruchen. Vielmehr sind die vorgeblich typischen Wesenszüge folkloristischer und prämoderner Lebensformen, der Hang zum Traditionalen, die zugeschriebene Undurchschaubarkeit der Realitätsbedingtheit von Glaubensformeln, die Echtheit der Beziehung zur Natur, die Intensität qualitativ unterschiedener Zeitrhythmen nichts anderes als Kompensationsprojektionen innerhalb der modernen Gesellschaften[198]. Das Repertoire der Folklore kann dagegen nicht interpretiert werden als auf Ursprung bezogenes gesunkenes Kulturgut, sondern muß als dialektische Aneignung von Grenzen, Widerständen und Problemfeldern (mit unterdefinierten, nicht festgelegten Problemlösungsstrategien) innerhalb der modernen Kultur konzipiert werden[199]. Auf diesen Hintergrund beziehen sich Untersuchungen zur Entstehung neuer politischer Linguistiken und veränderter Klassifikationssysteme[200] ebenso

wie Darstellungen der Karikatur[201], des modernen Formenwandels sozialer, religiöser und kultureller Ausdrucksleistungen, die einer früheren Zeit entstammen[202]. Die reflektierte Aufarbeitung der historischen Voraussetzungen der Methodenwahl der Ethnologie kann als Auseinandersetzung mit der Medienkultur der bürgerlichen Gesellschaft interpretiert werden[203]. Die Symbolisierungssysteme der Ethnologie sind in den Prozeß der Regulierung symbolischer Gewalt unvermeidlich dann einbezogen, wenn symbolische Gewalt in einer Gesellschaft konstitutiv ist und die zeichentheoretische Regulierung von Integrationsformen des Akzeptierens von Gewalt zu gewährleisten hat[204]. Daß hier nicht auf ein archaisches Ursprungsgut rekurriert werden kann, belegt der Hinweis darauf, daß inhaltliche und ästhetische Bestimmungen der Konstitution von als modern angesehenen Medienstrategien nicht mit der Geschichte ihrer technischen Entstehung und Durchsetzung zusammenfallen, sondern antizipierend und ungleichzeitig formuliert sein können[205]. Diese diskursiv nutzbare Verschiebung kann aber auch in der anderen Richtung, als Revokation einer neuen Mythologie im Sinne der Selbstzersetzung einer als Überkontrolle empfundenen Moderne beansprucht werden[206]. Mystifikationen als strukturierte Aussagesysteme sind unerläßliche Ansatzpunkte für die Interpretation des Verhältnisses der kulturellen Niveaus, v. a. der Beziehung zwischen sogenannter Hoch- und sogenannter Trivialkultur. Nachdem auf der hochkulturellen Ebene Errungenschaften der Alltagskulturen im Rahmen einer als tragisch, in sich zerrissen empfundenen, zwischen subjektiven Aneignungs- und objektiven Darstellungsmomenten schillernden Kultur[207], nachdem die Darstellungsweisen von zeichenbewußt ausgedrückten Selbstverhältnissen – Mode; Koketterie; geschlechtliche Spannungsdramaturgie; Abenteurertum; literarische Surrogate eines Massenzeichengebrauchs in der Populärliteratur des 19. Jahrhunderts[208]; Häuslichkeit kompensierende Phantasmen[209]; Gegenkulturen, besonders des proletarischen Lebenszusammenhangs[210] – Eingang in die offizielle Wahrnehmung gefunden haben[211], bleibt die Wahrnehmung der Modernität von Populärkulturen als Erneuerung wiederholbarer Traditionsformeln und damit eine differenzierte Fortschrittskritik an die Einsicht gebunden, daß Technik sich längst in die Volkskulturen vorgeschoben hat[212]. Das Bild eines vortechnischen Volkskundlichen ist fast immer ein Produkt oder Konstrukt antimoderner Kulturkampf-Rhetorik. Die Volkskultur liegt nicht der technischen Modernisierung voraus, sie geht vielmehr als kompensierendes Theoriekonstrukt aus den Lebensbedingungen der technisch-zivilisatorischen Umwelt hervor. Ein solches Konstrukt kann in verklärende Folklore umgemünzt oder als Form benutzt werden, Perspektiven für die inneren Divergenzen des Alltagslebens zu aktualisieren mit dem Ziel, Ungleichzeitigkeiten als Vorprägungen von Werteleitbildern im Abschied von den monokulturellen Drücken einer funktionalistisch verkürzten Moderne zu formulieren. Antimodernität als Kampfrhetorik und die Erinnerung an technikkritische Ungleichzeitigkeit prämoderner Lebensformen sollten verstanden werden als Systemstrategien mit der Tendenz zur Revision

von Überkomplexität und Übertechnisierung. Diese Ungleichzeitigkeit ist der Ansatzpunkt für die Auseinandersetzung mit den kulturellen Leitbildern verschiedenster Gestaltungsstrategien zwischen innovativer, aus Utopie gespeister Sozialkritik und neo-sensualistischer Lebensform-Verklärung[213].

2.10. Wahrnehmung durch Artefakte

Die Einschätzung der aus urbanen Lebensformen, Bürokratisierung, tertiarisierter Kultur (Kulturbetriebswirtschaft), medialen Darstellungsformen und simulatorischen Bildproduktionsweisen hervorgehenden Wahrnehmungsstrukturen ist ebenso kontrovers wie der in allen Sparten tobende Kulturkampf um Geschmacksmuster, Werthaltungen und Verbindlichkeitserklärungen von einzelnen Rhetoriken. Der Aktualisierungsdruck weiter zurückgreifender historischer Interpretationen ist unter dem Druck eines Kampfes gegen die funktionalistisch zerfallende Architektur seit dem 2. Weltkrieg zu einem eigentlichen Verbundsystem anti-modernistischen Denkens weiter entwickelt worden[214]. Deren vorerst letzter Punkt markiert die Revokation des Primitiven als Zurückweisung einer Zivilisationstheorie, die, mit allen Differenzierungen, selbst in der Gestalt der Funktions- und Figurationssoziologie eines Norbert Elias das Primitive als Opponent des apriorisch feststehenden eigenen Systeminteresses ganz einfach projektiv voraussetze und deshalb, trotz aller Differenzierungen, als kolonialistische Unterwerfungsstrategie denunziert werden müsse[215]. Bestimmungen des Wahrnehmungswandels verweisen nicht nur auf die Umschichtung der Sinne durch Medientechnologien, sondern auf gesellschaftliche Veränderungen dessen, was künstlerische und künstliche Funktonen einzelner Symbolisierungsleistungen sein sollen. Der Einfluß technischer Medien in diesem Wandel ist Ausdruck der Funktionsverlagerung und aktives Moment des Wandels selbst. Das gilt für die Medialisierung der Öffentlichkeit, die Bildung von Teilöffentlichkeiten (z. B. als Medieninteressen, Verbunds- und Produktionssysteme aller Art), die Veränderung der Codes und Gewohnheiten (Telematisierung von bargeldlosem Zahlungsverkehr über Kabelfernsehen bis zum 'minitel', Privatisierung der Programme durch partikulare Interessen) ebenso wie für nach-authentische Wahrnehmungsformen. Ihre Wandlungskraft beziehen diese aus der Reproduzierbarkeit von Interpretationsstrategien, die nicht mehr an Originarität, Authentizität, bestimmte Orte, die meditative Wirkung und die Unmittelbarkeit des authentisch vorfindlichen 'Wirklichen' (das sich definieren läßt als Unverfügbarkeit, d. h. sich der Medialisierung Entziehendes) sowie der Spurensicherung des Authentischen gebunden sind. Reproduzierbarkeit bewirkt die Transformation des Realen in eine mentale visuelle Struktur, die innerhalb des Bewußtseins als fiktionale Variabilität funktioniert.

JUPITER SIMULATION

Vermitteltheit der Bedeutungen als Aussage von Medialität bewirkt Ent-Auratisierung der Wahrnehmungsinhalte. Umgekehrt ist die Reproduktion Voraussetzung der Darstellung eines Wahrnehmungszerfalls, der die Einsicht in seine Sachgehalte historisch eröffnet durch Bezugnahme auf massenkulturelle Regulierungsformen sozialer Wahrnehmungsveränderungen. Eine der Hauptthesen für diesen sozialen Wandel behauptet den Zuwachs an Aufgeklärtheit durch Adaption der apparativen Erzeugung des Realen: Wahrnehmungsschulung als Komplexitätssteigerung durch den Bruch mit der bannend-meditativen Auratisierung der Einversenkung, die durch operativ-testende, taktile Wahrnehmungsformen abgelöst wird, deren transsubjektive soziale Bestimmung als Konzentration in der Zerstreuung[216] angesprochen werden kann. Diese konzentrierte Zerstreuung assimiliert sich den operativen Testfähigkeiten der Apparatur (Kamera, Arrangement, Montage, Kino) und verwandelt sich in ein gesellschaftliches Organ. Die Veränderbarkeit des Realen wird erfahrbar als Leistung einer fiktionalen Konstruktion durch realitätserzeugende Apparate.

Die Konstruktion der Montage-Dimension der äußeren wie der inneren, der gesellschaftlichen wie der imaginativen Wirklichkeit, exemplarisch im russischen Avantgardefilm für die ästhetischen Theorien des frühen Strukturalismus erprobt, belegt die Politisierung der Alltagskultur durch Medialisierung. Nicht die Politik als davon gesonderte Strategie der Nutzung der Medien bestimmt diesen Zugriff, sondern die ästhetische Struktur einer politisch gehaltvollen neuen Wahrnehmung. Diese gründet in der Hoffnung, ihre Form nicht mehr kultisch, sondern differentiell zu entwickeln, als Bewußtsein der Realität des Fiktionalen, dessen apparative Darstellung als Differenzierung der erzeugten Künstlichkeit sozial erfahren wird. Die Apparate fungieren als Vermittler dieses Erkenntniszuwachses und als ästhetische Produzenten der medialen Differenz, die über die Künstlichkeit des Bezeichnens die Welt der Signifikate als veränderlich erscheinen lassen. Das Realitäts- und Bedingungsverhältnis soll sich umkehren. Mittels dieser Apparaturen (Paradigmen sind die chirurgisch verfahrende operative Filmkamera und der Schnittplatz) wird Identität in ein Probehandeln transformiert. Mittels Verallgemeinerung apparativer Darstellungsformen[217] entsteht die Erfahrung, daß Darstellung von der Einsicht in die Darstellung von Modellen für die Aneignung einer in Montagen interpretierbaren Realität abhängt[218].

Die Berechenbarkeit kompensatorischer Erfahrungen, von Informationen anstelle 'wirklicher' Erfahrung, setzt nicht allein die Wirklichkeit der Beschreibung einer nicht-eigentlichen Realität (Fiktion anstelle des Authentischen) alltagskulturell für die Aneignung neuer Gewohnheiten frei, sondern führt auch zur Überzeugung, den Wirklichkeitsanspruch der alltagskulturell eingreifenden neuen Bildermedien als spezifische Einflußnahme und Wirksamkeit der sozialen Funktion solcher Medien bestimmen zu können. Der Wirklichkeitsanspruch insgesamt geht auf Medienkultur über, auch wenn Kultur ohne Medialisierung, d. h. ohne Fiktionalisierung und darstellende, symbolische Interpretation, nicht definierbar

ist: diese Explikation ist schon deshalb neu, weil sich höherstufige Medialisierungen zwangsläufig einstellen und sich der Kulturwandel auf die Medialisierung der Aneignungsweisen solcher Medienkultur verschiebt. Kultursoziologische Fragestellungen zur Einwirkung der Propaganda auf die Persönlichkeit[219], der soziologischen Funktionen von Kunst[220] verstärken die Zuschreibung der Medienwirkung bis zur Mystifikation, massenkulturelle Erfahrungen als Re-Auratisierung einer Disposition zu paradieshungrigem Erleben anstelle vermittelter Erfahrungen einzusetzen. In diesen Zusammenhang sind Darstellungen des Problems der Massen als einer zeichentheoretisch zu rekonstruierenden Medienkultur in verschiedene Bereiche der Wirkung von Fremd- und Selbstzwängen einzurücken. Die Rhetorik der Werbung[221] bezieht sich nicht allein auf Interpretanten-Analysen und pragmatische Decodierungen, sondern auf spezifisch massenkulturelle Übersteigerungsformen, die in der Anwendung literarischer Stereotypien[222] ebenso verwendet werden wie in der Ästhetisierung der Entfremdung[223] als einem herausragenden Modernitäts-Topos, der sexuellen Kompensation und der Sexualisierung von Erinnerungsverlust[224], die Berechenbarkeit durch spezifisch abenteuerliche und melo-dramatische Mystifikationen[225], der triumphalen Suggestivität propagandistisch durchgesetzter Massenidole[226] und ihren historischen Vorprägungen, die selbst philosophische Heroisierungen aus der Trivialgeschichte populärer Lese-Erfolge der beginnenden Industriegesellschaft herzuleiten erlauben[227]. Nicht nur die Formen des Freizeitverhaltens mit seiner Tendenz zu auratischen Rückbezügen, sondern auch ganz spezifisch protestmotivierte Äußerungsweisen sind von einem rituell erneuerten Anti-Ritualitätszwang bestimmt[228]. Die Dialektik zwischen der Notwendigkeit, ein kohärentes Ausdruckssystem zu schaffen und dennoch immer wieder am Nullpunkt einer offenen Entwurfsmöglichkeit und der Evidenz des jeweiligen Engagements beginnen zu können, diese Dialektik von Formierung und Intensivierung durch Deregulierung ist das soziale Gegenstück zu Medienstrategien einer mythologischen Verhaltensweise, in der die Erneuerung des handlungsdefinierenden Schemas (mitsamt der visuellen Struktur, dem Weltbild, den Rhetoriken und Gesten[229]) immer wieder an zumindest scheinhaft neuen Figurationen durchgespielt werden muß[230]. Eine andere Auflösung der Dialektik einer als Realität sich erfahrenden Imagination stellt die in jüngster Zeit große Resonanz findende Vorstellung einer Ununterscheidbarkeit von Zeichen und Realität unter den Vorzeichen einer semiotischen Apokalypse dar[231].

Dagegen ist nicht nur auf das Problem einer Meta-Theorie hinzuweisen, die diese Unterscheidung auf der Ebene der diesen Tatbestand kulturell diagnostizierenden Begrifflichkeit wird voraussetzen müssen. Es gilt auch, im Maß eines wachsenden selbstverständlichen Umgangs mit simulatorischen und fiktiven Weltdeutungsinstrumenten, mit medialisierenden und mediatisierten Zeichenstrukturen aller Art, daß die Differenzierungskraft wächst und überhaupt keine Rede von 'selbstgenügsamen' Zeichensystemen diesseits des Unterschieds zu den nicht-verfügbaren Signifika-

ten sein kann. Allerdings besagt der Zuwachs des durch Medien geschulten Differenzierungs- und Reflektionsvermögens nichts über die Qualität der sozialen Interaktion und des lebensgeschichtlichen Aufbaus von Selbstbewußtsein (nicht geringe Richtung der Kritik der Medienwirkungen unterscheiden diese Aspekte immer noch nicht ausreichend vom Kompetenzzuwachs in den Wahrnehmungsunterscheidungen). Medienkultur intensiviert die Erkenntnisleistungen und verhilft tendenziell zu einer Demontage bloß auratischer, als autoritär bannend zurückgewiesener Authentizität. Die Wirkungen der Inaktivierung durch passive Medienanverwandlung blenden wiederum Authentizität über bloß passive Indifferenz aus. Die Untersuchung der Medienwirkungen zieht deshalb zunehmend linguistische, strukturelle und rhetorische Systeme in Betracht. Eine besondere Rolle spielt der Nachweis des Prozesses der Medialisierung, z. B. der medialen Umformung vordem nicht-mediatisierter Handlungsweisen in der Politik[232]. Wie schwierig die theoretische Darstellung des Zeichenwandels in einer mediatisierten Massenöffentlichkeit[233], der Kommunikation zwischen Menschen und zwischen Mensch und Maschine[234], selbst der syntaktischen Zeichenstrukturen in noch nicht geklärten neuen Darstellungsapparaten[235] auch ist, die mythologische Wirksamkeit der kollektiven Phantasie, die durch solche Formeln der passiven Verdeutlichung typisch 'modern' wird (auch wenn das der hochkulturellen Konnotation dieses Begriffs ebensowenig paßt wie die Einsicht in die Technisierung gerade der 'Volkskultur'), läßt sich von der Geschichte der phantasmatischen und militärischen Medailisierung der Alltagskultur nicht mehr trennen[236]. Die Telematisierung, zunächst des poetischen Bildschirmsehen[237], die Artikulationsbedingungen der Massenkommunikation mit ihren Parametern der Wegverkürzung und Signalökonomie, die Ubiquität der Schaltungen mit der Erreichbarkeit jedes Netz- und Rasterpunktes machen deutlich, daß Medien der Massenkommunikation als entwickeltste Diskurse und Technologien gerade ihres Erfolges wegen (der soziologisch unter Manipulationsverdacht gestellt wird) von alltagskulturellen Handlungen zur Konstitution von Bedeutungen nicht mehr strikte geschieden werden können[238]. Medialisierung als Medienkultur baut demnach grundsätzlich auf der systematisch erzeugten, gesellschaftlich erzwungenen Imaginationstätigkeit einer kompensatorischen Phantasie, sozusagen als Produkt und Gründungsschwelle des industriellen Lebenszusammenhangs, auf[239]. Damit wird Realität abhängig von der Einsicht in die Bedeutung 'Realität' auf der Ebene der massenkulturellen Darstellung. Medien werden zu strategischen Faktoren der Manipulation der massenkulturell zugänglichen und verbindlichen Erfahrungsformen. Medialisierung ist von vornherein ein an Fiktionalisierungen gebundener Kulturkampf (dagegen auf Authentizität zu bestehen, negierte gerade die Möglichkeiten einer semiotisch erneuerten Aufklärung über die Tatsache, daß alle Realität, auch die der primären, authentischen, eigenen und eigentlichen Erfahrungen von Bezeichnungen, einem regulierten Apparat ihrer Beschreibung abhängt). Medienkultur beruht in jedem Falle auf einem komplexen Zusammen-

spiel von Fiktionalisierung, ihrer nichtfiktionalen Bezugnahme und einer melodramatischen Kompensation des Verdachts, Realität sei insgesamt nur 'Zeichen' und deshalb Abstraktion und Verlust[240].

Die Geschichte der technischen Aufzeichnungssysteme und der elektronischen, multimedial angelegten Medien erweitert den Wahrnehmungs- und Reflexionshorizont nicht durch den Funktionswandel dessen, was als Kunst normativ soll gelten können (Kino, Film, Malerei, rezeptive Genauigkeit), sondern durch den Umgang mit den Realitätsproblemen einer 'Wirklichkeit' nur noch fiktional verzeichnenden Bildproduktionsmaschine. Die Anverwandlung der technologischen Bedingungen in der ästhetischen Formation eines Mediums werden zu spezifischen Wahrnehmungsleistungen. Die Konstitution der 'kiné', der unterbrechenden Pause zwischen zwei Bildern als Bedingung ihrer technischen Projizierbarkeit und als Bedingung ihrer neuronalen Integration, damit als Grundeinheit des Filmischen (Bild/Unterbruch/Bild)[241], markiert den wahrnehmungstheoretischen Zugriff auf fiktionale Bildherstellung wie die semiotische Unterscheidungsnotwendigkeit zwischen Struktur und Sprache des Films[242]. Der gesellschaftliche Phantasieort 'Kino' als Konzentration eines neuen Typs von Wahrnehmung, die Dissoziation der Ereignisketten als Ausdruck eines kulturellen Wertewandels, die Demontage geschlossener Sequenzen, ihre Re-Montage durch eine als Apparatur erkennbare Apparatur, die Konstruktion des Realen als Rekonstruktion/Aneignung der Imagination, die Rekonstruktion der Bewegung als einer spezifischen Sprache[243], der Aufbau eines Kunstanspruchs[244] und, symmetrisch dazu, die Strategien der Filmindustrie als einer Massenverwertung der Nicht-Kunst-Aspekte (Dramatisierungen, Psychologie, Typologien)[245]: all dies etabliert den Film als anspruchsvolle Wahrnehmungsform gegenüber einer gesellschaftlichen Entwicklung, deren Erzählstruktur im Film selber zu einem Zeichen-System und damit zu einem Reflexionsproblem wird. Film und Kino, Erzähl- und Rezeptionsstruktur können als Indikatoren dienen für gewandelte Formen gesellschaftlicher Repräsentation. Es ist deshalb sinnvoll, von einer funktionalen Definition von Kamera und Apparatur auszugehen und ein Paradigma von Erzählung und Erzählstruktur zu entwickeln, in das alle Typen von Charakterisierungen integriert werden können. Der Gesichtspunkt für die Artikulation einer solchen Struktur scheint zunächst eine Vielfalt von Narrationsmöglichkeiten, von Logiken der Lektüre, Identifikationen und Sprachen[246] zu sein. Aber der Film transportiert auch ein Universum quasi-natürlicher Zeichen; er läßt Objektbestimmungen als Textsystem ebenso zu wie die Deutungen durch kulturelle Codierung[247]. Die Mischung und Kombination von syntagmatischem und paradigmatischem, metaphorischem und metonymischen, über Ähnlichkeit und Kontiguität funktionierenden Montageformen[248] erhöht die organisatorischen und formalen Probleme in der Ordnung des syntaktischen und semantischen Materials[249] ebenso wie den Komplexitätsgrad der wahrnehmungspsychischen Organisation der Lektüre[250]. Aber gerade die Entwicklungsgeschichte der Filmtheorie belegt, daß ein Re-

Der Traum von der Auflösung der Bilder in Befehlssprachen träumt von Ordnung und scheitert am Bild

„Die Behandlung von Bildern als einfache Oberflächen verwandelte Betrachter in programmierende Funktionäre einerseits, Objekte von Bildsequenzen andererseits. Selbst unter katastrophischen Vorgaben lassen Bilder sich nicht als Befehlsprogramme, als identische Übertragungs-Oberflächen, die sich in homologe Benutzeroberflächen umsetzen, verstehen. Denn analytisch sind sie immer schon an Problematisierungsleistungen der Betrachter gebunden, sei es auch nur im diffusen Sinne der Verschiebung bloß repetitiver Muster. Die Vision einer direkten Empfangbarkeit der Bilder, die technische Simulation als Distribution in einem totalen Netz, tendiert, ihrer eigenen Vision gemäß, zur Herstellung einer nach-politischen Lebensform, da in der Verfügbarkeit der Programmfunktionen bisherige, klassische Öffentlichkeit zerfallen sei. Wäre so etwas realistisch, dann wäre damit im Vorgriff die Umwandlung des Filmischen in die Regulierung kinematografischer Unterhaltungsindustrie bezeichnet, aber auch der Konflikt zwischen der Utopie des Kinos und der reduktiven Ausgrenzung von Alternativen bestimmt. Der Umbau der Öffentlichkeit 'Kino' von der befreienden Konzentration durch nach-auratische Zerstreuung in Ritualisierung und Hyper-Ritualisierung schematisierter (kompensatorischer) Handlungsmuster im Narrativen wie im Ästhetischen bezeichnet das kulturelle Paradigma einer Entwicklung zum inszenierten Wahrnehmungszerfall. Wie immer Strukturen des kinematografischen Erlebens sich partiell erhalten mögen, wie immer sich Einschätzungen technisch-utopischer Kontrollszenarien gegenüber den elektronischen Bildmedien begründen lassen: aus der Sicht des Films ist der Verlust Anzeichen eines Kulturwandels, der einzig in Öffentlichkeit ein Fundament haben kann, aber nicht in deren Zersetzung."

kurs auf die Sprache des Films nicht erklärt, weshalb ein Zeichensystem[251] über einen Interpretanten überhaupt etwas bezeichnet[252], selbst wenn das operative Funktionieren des Zeichenbezugs, also das, was bezeichnet wird, formal geklärt worden ist. Die technische Konzeption erklärt noch nicht Kommunikation[253]. Es gilt, sowohl den Produktions- wie den Rezeptionszusammenhang in der Filmtheorie vom Paradigma der Sprache abzulösen und auf vielfältigere Methoden zu stützen. Die Ambiguität[254], eine spezifische Dialektik von Metapher und Metonymie[255], die Montage kultureller mit quasi-natürlichen Zeichensystemen, die strategische Medialisierung von Vertriebsformen, die Organisation des Kinematografischen als einer spezifischen (nachklassischen) Öffentlichkeit sind Bestimmungsgrößen der kinematografischen Signifikation, die nicht mehr gemäß dem linguistischen Paradigma als sprachliche Verzeichnung der Zeichensetzung behandelt werden kann, sondern die spezifisch soziale, politische und öffentliche Konstruktion einer 'Architektur der Phantasie' zu berücksichtigen hat[256]. Je nach Akzentuierung eröffnet sich auch die theoretische Möglichkeit, Oralität und Gestik im audiovisuellen Simulationsverband als Fortsetzung einer oral bestimmten Lebenswelt zu interpretieren[257]. Allerdings gilt für viele der klassischen, d. h. linguistisch und textanalytisch orientierten semiotischen Filmtheorien, daß ihnen der Gesamt-Wahrnehmungszusammenhang fehlt, was dazu führt, daß sie Ritualisierungen und Umcodierungen bereits codierter Darstellungsformen nicht als Ritualisierung im Sinne eines sich selber bezeichnenden medialen Ereignissystems verstehen, das durch Kanalisierung, Eingrenzung und Stereotypen-Bildung auf Wahrnehmungszerfall hin angelegt ist (vgl. dazu unten Kap. 9). Der Prüfstein der Wahrnehmung durch Artefakte und die Chancen, die ihrer Integration in ein traditional weniger komplex vermitteltes Weltbild zugeschrieben werden, sind nicht transkulturelle Bezugsgrößen, sondern historisch bedingt und kulturell variabel. Die Bedingung der Beschreibung von Film als Sprache (womit nicht die filmkritische Aneignung der Beschreibung gemeint ist, obwohl diese in ihren besten Ausprägungen[258] die Qualitätsgrade der verschiedenen Transformationssysteme, der Gesten, der Worte, des Dekors, der Architektur, des Schnitts der Sequenzbildungen, der Verhältnisse zwischen Semiotik und Psychologie etc. berücksichtigen) und seine Einschreibung in das Symbolische als artifizielle, technische Phantasmagorie der Apparate sind weniger ästhetische Bestimmungen seiner Affinität zum Realen[259], als Versuche einer Differenzierung der über Artefakte darstellbaren alltäglichen Realitätsbezüge[260], Differenzierung zwischen Erfahrung und Reflektion, Bezug und Bezeichnung, Bezeichnetem und Zeichen, die von Einwirkungen massentechnologischer Mystifikation nicht getrennt werden kann. Film und Kino können als Paradigma und Anwendungsfall dienen für die Mediatisierung, Technisierung, Apparatisierung, Rhetorisierung, Artifizialisierung des Alltagslebens im Sinne eines äußerst ambivalenten und offenen Kulturkampfs in hochtechnisierten, zivilisatorisch intendierten modernen Gesellschaften, die sich im Inneren der Relation von realer Imagination und

fiktionalisierter Realität des Unverfügbaren bestimmen. Medialisierung ist deshalb die Leistung der sozialen Interpretation als Grundlage der Symbolisierung in den einzelnen Bereichen und damit der Voraussetzung für Kommunikationsprozesse, die darauf verweisen, daß ihnen Nicht-Identität zugrundeliegt.

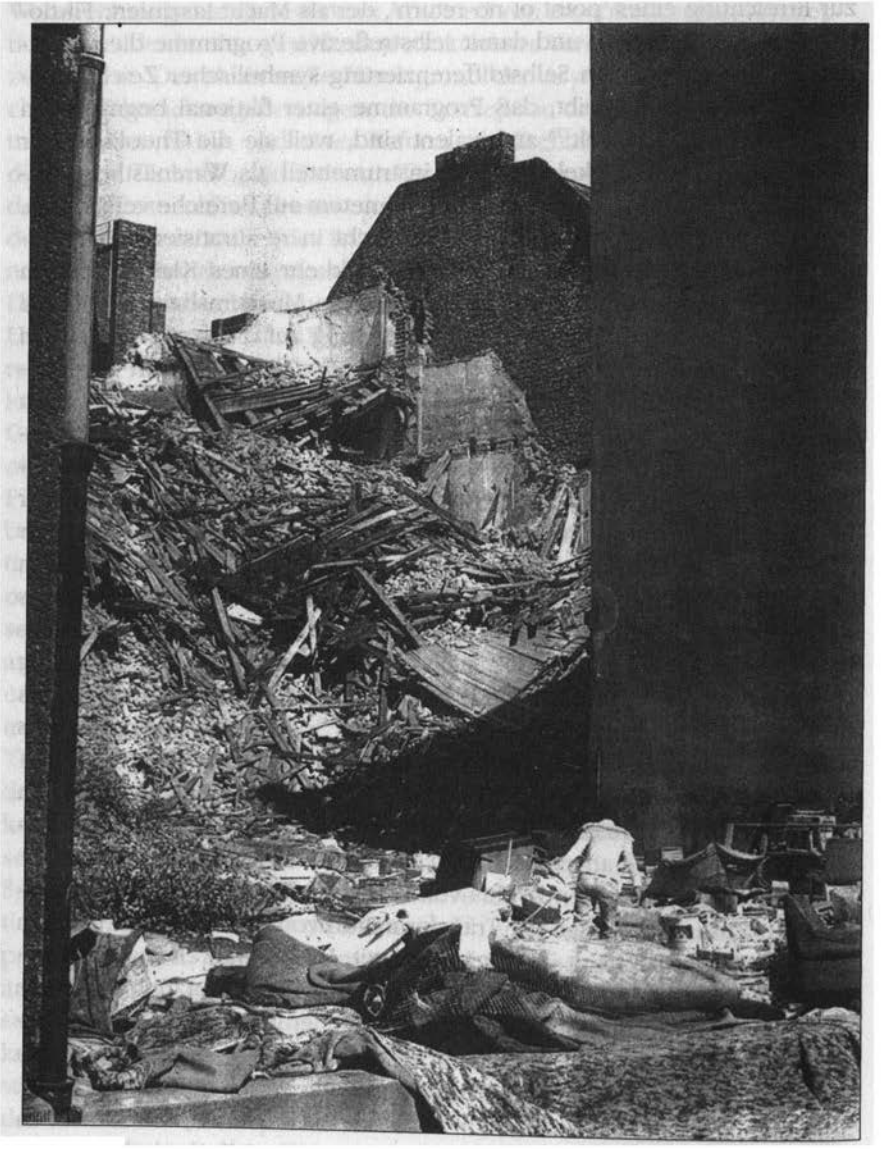
2.11. Das Kulturproblem der Gegenwart

Entwickelte Alltagskulturen und die Beschreibungen/Rekonstruktionen ihrer Zeichenkonzeptionen beinhalten und belegen den Druck zu entwickelten Selbstkontrollen und Selbstbeobachtungen. Die durch Urbanisierung, Industriekultur, Technisierung der Kommunikation, Professionalisierung des Aneignungsverhaltens geschulte Wahrnehmung erzwingt Bewährungsproben nicht gegenüber einem unvermittelt Wirklichen, sondern gegenüber Darstellungsweisen von 'Wirklichem'. Warenproduzierende Industriegesellschaft als Kulturproblem im Anwendungsfall zivilisierter Eigenansprüche beschleunigt die Problematisierung von Gegenwärtigkeit, ihre kulturelle Einheit, Form und Kohärenz. Das entscheidende Faktum ist der Verlust der Einheit, die erzwungene Krise der Kohärenz durch die konfliktreiche Divergenz von hochformalen, komplexen Äußerungsansprüchen und Massenkultur mit ihren medialen Popularisierungsstrategien. Eine entsprechende Modellierung der Sinne gründet in einem sozialen Zusammenhang, der die Formation der Industriekultur – geistig als Einheit des gebildeten Weltbürgertums; sozial als Prinzip autonomer Arbeit, formaler Vertragsfreiheit; politisch als Entwurf und Regulativ von Egalität und Freiheit; ökonomisch als Prinzip einer sich selber steuernden, progressiven Akkumulation; wissenschaftlich als Durchsetzung des experimentellen und instrumentellen Anwendungsdenkens unter dem Regulativ eines allgemeinheitsfähigen, vorurteils- und herrschaftsfreien Diskurses – seit Anfang an als Kultur der Krise begleitet. Die Krise, die aus einer kulturellen Zerrissenheit hervorgeht, ermöglicht Zusammenhang als hypothetischen Entwurf einer umfassenden Identität nur als Fiktion, als Gegen-Tatsache zur realen Form des Zusammenhangs des gesellschaftlichen Lebens. Die Krise, die den Zusammenhang als Zerrissenheit bestimmt, ist ein Modell gegenseitiger kultureller Abgrenzung und Anverwandlung, von Codierungen und Recodierungen bereits verzeichneter Stilausdrücke und Stilisierungsansprüche. Dabei gibt es keine kohärenten, die Fragmentierungen übergreifenden Systeme mehr: der Zwang zum Stilwandel ist der Ausdruck einer Krise, die den Kulturzusammenhang nur noch als Zerfall der hochkulturellen Regulative und Visionen, d. h. in einem Prozeß des geschichtlichen Zuwachses an Fragmentierungen und Segmentierungen, im Zerfall der Hochkultur in eine Fülle von Subkulturen begreifen läßt[261]. Der normative Anspruch aller programmatisch ausgerichteten Subkultur ist Bestandteil und damit Modifikationsgröße

eines Systems, das die Krise seines subkulturellen Zerfalls selber produziert und als Bestimmung seines eigenen Systemanspruchs aufrechtzuerhalten sucht[262]. Versuche einer Mediatisierung auf Zeit, die Ökonomie des Bildschirmkonsums lassen sich interpretieren als Absichten, den durch Wahrnehmungszerfall bewirkten Abschied von monokulturellen Konzeptionen wieder in eine geschlossen strukturierte Vereinheitlichung zurückzuzwingen. Der strukturelle Hintergrund der Asymmetrie gesellschaftlicher Geschmacksregulierungen; die Konzeption des Design als einer kulturellen Innovation und einer Reform gesellschaftlicher Werteleitbilder, die durch Technologien industrieller Produktion diktiert wird, weil sich deren Defizite in die Lebenswelt insgesamt verlagern, sind Ausdruck von durch Zeichenmodelle (des Stils, des guten Geschmacks, des angemessenen Gebrauchs, der richtigen Form) angeeigneter historischer Realität[263]. Der Kulturzerfall eröffnet gegenwärtig die Möglichkeit eines strategischen Umbaus der pyramidalen Wertedifferenzierung in eine kulturelle Indifferenz (s. u. Kap. 4 und 14), die mit Veränderungen der Hierarchien durch ironische und metaironische Zersetzungen arbeitet. Der zeitgenössische Gestaltungsmanierismus, der sich unter dieser Kampfparole der Antimodernität zu einem neuen Ornamentalismus und einer neo-sensualistischen Philosophie entwickelt hat, ist nichts anderes als ein, wieder hochkulturell beabsichtigter, Re-Codierungsprozeß der Gestaltungsleitbilder und ästhetischen Prinzipien des Billigstwarenhauses[264]. Nicht mehr die funktionsorientierte Strategie sozialästhetischer Ordnungsinnovation gilt als Norm, sondern eine hochkulturelle Stilisierung re-codierter Zeichenprinzipien aus der massenkulturellen Warenästhetik für die Territoriumssicherung und Abgrenzung neuer und alter gesellschaftlicher Eliten[265]. Damit taucht in der Geschichte der wiederholten Neuheiten (s. dazu unten Kap. 6 und 7) das Konstitutionsprinzip des Kitsches[266] wieder als Ausdruck und Motiv der Kulturkrise auf: Unvermittelbarkeit von Stilausdruck und Erfahrungskohärenz im Sinne eines auf Identität, abschließende Formulierung, erschöpfend rubrizierende Kulturkonzeptionen ausgerichteten Modells. Spezifisch technologische und apparative Einwirkungen auf die Konzeptionen eines kulturkritischen Design[267] entsprechen theoretisch der propädeutischen Funktion der Semiotik für eine umfassende Medienanalyse[268]. Die Tendenz geht dahin, Design, Medientechnologie und Wissenschaft als mögliche apparative Eliminierung der Wahrnehmungsfähigkeit operabel zu machen durch eine fiktionale Überbelastung der Widerstände von Zeitrhythmen in den inneren, bildproduzierenden Apparaten des Menschen[269]. Das spezifische Problem massenkultureller Verformung, das Horkheimer/Adorno[270] weit über die Ideologiekritik und eine Kulturkritik der Werte in eine Rekonstruktion quasi-naturgeschichtlich wirksamer Mystifikationen hinausgetrieben haben, erscheint nicht mehr nur als Problem zeichentheoretischer Hierarchiebildung[271] oder der Differenzierung kultureller Niveaus, sondern als strukturelles und inhaltliches Äquivalent zu einem inkonsequenten Nominalismus, der als Entzauberung

der Neuzeit noch jene Kritik der Metaphysik behindert, die sich konsequent zu einem Nihilismus radikalisierte[272].

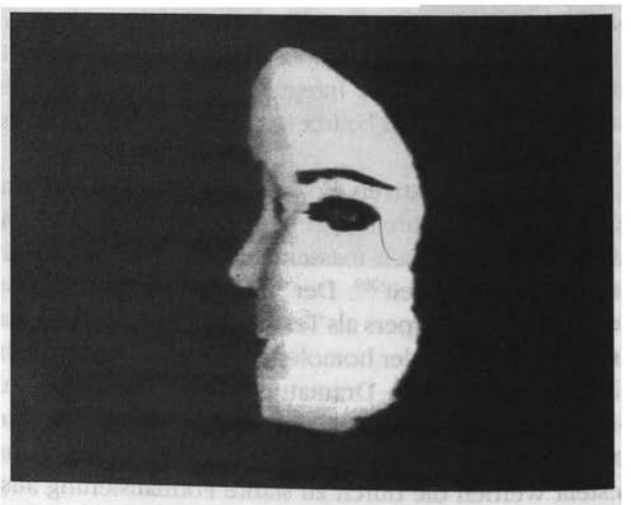
Surrogate der massenkulturellen Mystifikationen sind nihilistische Programme einer regressiv aktualisierten Tabuverletzung und eines Hangs zur Erreichung eines 'point of no return', der als Macht fasziniert. Fiktional bewußt eingesetzte und damit selbstreflexive Programme dienen dagegen der imaginativen Selbstdifferenzierung symbolischer Zeichenmodelle. Zugestanden bleibt, daß Programme einer fiktional begründeten Musealisierung der Welt[273] ambivalent sind, weil sie die Theologie der Werbung weiterentwickeln und die instrumentell als Warenästhetik gesetzte Differenz von Zeichen und Bezeichnetem auf Bereiche verlängern, von denen nicht gesichert ist, daß sie nicht in re-auratisierte Erlebnis-Inszenierungen umgewandelt werden (Rückkehr eines Klassizismus in der Architektur, deren avancierte Aufgaben im Museumsbau liegen und nicht mehr im Sozialbereich). Die Orientierung auf die kommunikativen Bedingungen der Aneignung von Kultur muß sich im Bereich der Massenkultur als Bearbeitung der 'stummen' Kultur unterhalb der semiotisch formalisierten Zeichenrepertoires konkretisieren[274]. Dieses Oppositionssystem schwankt zwischen einer Verherrlichung des Kults der unartikulierten Normalität (im Sinne einer verehrungswürdigen Trägheit) und der raffinierten Stilisierung von Verweigerungsgesten als designstrategischer Erneuerung der Verwertungschancen. In dieser Widersprüchlichkeit kann der für Industriekultur funktional und universal bedeutsame Begriff des Kitschs als die gesellschaftliche Divergenzen und Verzerrungen spiegelnde Verformung aller Ausdrucksabsichten[275] definiert oder als Übersetzung der informativen Ordnungen eines hochkulturell stilisierten Repertoires in seriellen Ordnungen identifiziert werden[276]. Dagegen erscheinen als nicht mehr zureichend Definitionen, die an der Wertigkeit einer Avantgarde[277] oder an den Selektionsnormen einer auf Wahrheit verpflichteten gestalterischen Expression, d. h. als moralischer Kampf gegen bloße, abstrakte 'Schönheit'[278] ansetzen. Kitsch kann sinnvoll fungieren als Parameter für Verschleiß, für den Zyklus von Geschmacksgütern und die immateriellen Zusammenhänge der Transformation von Abfall in Wert, Wert in Abfall[279], Dauerhaftigkeit in Vergänglichkeit, Unsichtbarkeit in Dauerhaftigkeit. Er dient als Maß für die Beschleunigung der Abnutzung[280], für die aktuelle Werteproduktion als Ausdrucksregulierung eines unvermeidlichen Verschleisses (der, nur scheinbar widersinnig, Prestige durch den Zerfall der Dauerhaftigkeitswerte der älteren bürgerlichen Kultur sichert). Somit erscheint Kitsch nicht allein als Modell einer Krise, sondern auch als deren Repräsentationsmodell. Dieses kann sozialästhetisch und erkenntnistheoretisch zu einer Theorie der Nicht-Wertigkeit, einer Theorie des Wertewandels im Bereich der nicht-identifizierten, unsichtbar gemachten Stoffe und Formen, der Produktivität der kulturellen Residualkategorie, von Müll und Abfall, verallgemeinert werden[281], wenn man die spezifischen Wahrnehmungsbedingungen der ökonomischen Verdinglichungen und der Ausgrenzungen aus dem Diskurs der Werte berücksichtigt



(vgl. dazu unten Kap. 11). Die damit eröffnete Divergenz zwischen System und Ordnung, Chaos und Form, Abfall und Kultur liefert die Kennzeichnung einer Repräsentationsstruktur, die alle Erzeugnisse der Industriegesellschaften und Lebensformen der Moderne umfaßt. Die Antithetik der sozialen Spannungen belegt 'Kitsch' als Modell von Industrie- und Medienkultur auf allen Ebenen von Einstellungen, Normen, Wahrnehmungsakten und Produkten, damit als Kritik an der Dichotomie der Kulturmodelle[282] durch die Rekonstruktion der Verlaufsformen zwischen Umcodierungen, Auf- und Abwertungen, Absinken und Re-Aktualisierungen. Es geht um die Rekonstruktion der Bedeutung spezifischer Teilkulturen[283], Gebrauchsformen der ästhetischen Inszenierung[284] und des Wachsens der anonymen Gestaltungskraft[285], wobei die Darstellung massenkultureller Rezeptionsbedürfnisse auf die strukturelle Analyse einer Psychologie der Produktion, Distribution und Adaption des Kitschs angewiesen ist[286].

Das Kulturmodell der Krise und das Kulturproblem der Divergenz zwingen zur Modifikation der Ausdrucksformen einer als anthropologisch, d. h. unaufhebbar verstandenen Entfremdung und der unauflöslichen Zwänge zur Vermittlung[287]. Die Fortsetzung kultureller Interpretationen hängt von der Erhaltung der Struktur der Differenz ab. Eine Intention auf kulturelle Selbstaufklärung muß den Reichtum massenkultureller Sensibilisierungen und Stilisierungen für eine Wahrnehmung retten, welche diesseits des Realitätsdrucks abstrakter Utopismen die Herrschaft der formalistischen Klassifikation und ihrer gesellschaftlichen Repräsentanten verweigert. Ein solches Aufklärungsprojekt ist Moment einer Krise und Existenzbedingung der aktuellen Kultur. Weil die Krise die Bedingung der Geltung einer solchen Kultur ist, beinhaltet ihre Intention das Bestehen auf einer artikulierbaren Dissidenz, auf Verweigerung und Individualität innerhalb der sozialen Struktur und den Feldern des Symbolischen. Nur die zeichenbewußte Revidierbarkeit des Hangs zur normativen Regelung erzwingt eine Kritik der Macht, die den Letztbehauptungsdrücken der erwirkten Unumkehrbarkeit noch Bilder einer Vision der gegen Unmittelbarkeits-Mystifikationen wirkenden Dissidenz entgegenhalten kann[288]. Es gilt das Problem eines semiotischen Positivismus und Formalismus theoriestrategisch durch die Integration autonomer und als 'monströs' empfundener Bereiche zu bearbeiten und den Formalismus theorieimmanent zu brechen.

Solche Perspektiven eröffnen zum Beispiel feministische Modelle der semiotischen Beschreibung einer zeichentheoretisch angeeigneten Kultur hinsichtlich spezifisch massenmedialer Zeichenpraktiken zur Konstitution von 'Weiblichkeit'[289]. Der massenstrategisch wirksamen Konzeption des weiblichen Körpers als Text (von der Semiotik formal übernommen)[290] und den Theorien der homologen Adaption von vorgeblich kontextunabhängigen, zwischen Dramaturgie und Form nicht unterscheidenden Bildschirmproduktionen[291] sind weiterreichende wahrnehmungspsychologische und zeichentheoretische Modelle entgegenzustellen[292]. In Frage gestellt werden die durch zu starke Formalisierung ausgeklammerten hi-



storischen Sinn- und Wertdimensionen. Alternative Lektüren kultureller Prägungsfaktoren[293] bilden in zeichentheoretischer Hinsicht Möglichkeiten einer historischen, praktischen wie symbolischen Intervention. So eröffnete Interventionen indizieren einen prinzipiellen Problemstand. Deregulierung und Selbstkritik als semiotische Perspektiven der Interpretation des Kulturproblems der Gegenwart erscheinen als interessegeleitete Erkenntnismodelle in einem umfassenden Kulturwandel, dessen Ziel nicht vorweggenommen werden kann. Ein Plädoyer für die Kultur der Differenz erscheint als gut verträglich mit den semiotischen Perspektiven einer Kritik der Macht durch differentielle, entautomatisierte Zeichenregulierungen. Das Kulturproblem der Gegenwart ist beschreibbar als Entwicklung polykultureller Leitbilder, als Zulassen der Gleichzeitigkeit heterogener Systeme (auch auf der Ebene der Beschreibung der Zeichenfunktionen), der Existenz divergenter Niveaus, von Reibungs- und Durchdringungsflächen, welche die Alltagskultur gegen Marginalisierung und Parzellierung von Einzelnem schützen können. Die innerhalb der Semiotik bestimmbaren Beschreibungsprobleme verweisen auf die Zeichenkonzeptionen der spezifisch modernen Alltagskulturen der letzten 200 Jahre und darin v. a. auf das Problem der Einführung neuer Rhetoriken, die parallel zur Umschichtung der Lebensformen in den Metropolen durchgesetzt werden. Flanieren beschreibt deren Beginn und ist zugleich Rekonstruktionsfigur, Denkbild und semantische Aktivierungsgröße, deren Umrisse erst nach dem Ende ihres historischen Auftretens, den Träumereien des frühen 19. Jahrhunderts, kurz vor dem zum Alptraum sich wandelnden Einbruch der grossen industriellen Maschinerie, deutlich werden .

Exposition

Spuren, Städte

Wer Gleichungen liebt, in denen Wirkliches, auf meist kühn übertriebene Weise, kenntlich werden soll, der mag sich, was die Anthropologie städtischen Lebens anbetrifft, mit folgender Maßregel anfreunden, mindestens solange, bis solche Zeichensetzung in den späteren 80er Jahren endgültig zu öder Mode und einem überall sich geistlos aufdrängenden Konformismus verkommen ist: je zahlreicher wilde, unordentliche und unverständliche Kritzeleien an Wänden, Mauern, versteckten und prominenten, anstößigen und unausdenklichen Orten angebracht sind, umso kräftiger die subversive Vitalität dieser Stadt, umso eindrücklicher die in ungewohnten Nahtstellen aufeinanderprallenden Verschiedenheiten der sozialen Niveaus, von Hoffnungen und Haltungen, Lebensweisen und Gewohnheiten. Sind die Städte im 19. Jahrhundert unvermeßbare Schauorte, Bühnen einer Inszenierung von Waren und visuellen Anreizungen für den Verkehr mit den luxurierenden Produkten des technischen Industriekapitalismus geworden, so holt deren abgedrängte, lumpenproletarischer Bodensatz die Wirklichkeit der Städte im 20. Jahrhundert auch visuell ein. Es scheint, als ob der Mangel an selbstbestimmtem sozialem Handlungsspielraum im Subproletariat dazu verleitet, alles Lernen auf die Strategiespiele mit technischen Medien zu verlagern. Hier werden neue Fähigkeiten trainiert, hier wird an einer kleinen Maschinerie eine entzogene Herrschaftsmöglichkeit kompensatorisch ausgespielt. Dialektik und unbezweckte List: die Verwertungsnotwendigkeit der Kriegsforschung erzwingt eine Formierung der Freizeit an technischen Apparaten. Aus ihrer Handhabung geht eine selbstbestimmte Ästhetik hervor. 'Rap' und Graffiti sind ihre vorerst letzten metropolitanen Früchte. Ihre ästhetische Form ist komplex. Sie verwendet zahlreiche Einzelmotive aus unterschiedlichsten Teilkulturen. Sie recodiert Material weniger der Hoch- als vielmehr der Massenmedienkultur. Als avancierte Montage allerdings zersetzt sie die Einheitlichkeit massenmedialer Mythologisierungen. Ihre Ästhetik ist im wesentlichen gegen-organisch. Sie versucht, möglichst innerhalb des Vorgangs des Bruchs und der Auseinandertrennung zu verbleiben. Darüber spinnt sie ein Netz improvisierenden Kommentierens. Graffiti sind solche besonderen Darstellungen, Systeme der Systemlosigkeit, Programme der Programmlosigkeit, Setzungen eines Entzugs an allgemeiner, unspezifischer Lesbarkeit. Sie zertrümmern den Code der Decodierung, zersetzen Lektüren und ihre Textkörper. Als triumphale Inanspruchnahme illegitimer Orte sind sie Entwürfe einer zielgerichteten Geheimsprache. Sie leben von der demonstrierten Macht, verweigerte Orte zu okkupieren. Was außerhalb der Binnenperspektive – Gruppennamen, Selbstwertgefühl, individuelle Manier, hierarchisches System von Mut und Erfindungsgabe, Benennbarkeit einer je besonderen

Semantik– bleibt, ist die errungene Selbstbehauptung in den Spuren eines Namenlosen, das die Geheimnisse des Bezeichneten in einer berauschenden Poesie grellbunter Formkristallisationen verschwinden läßt. Graffiti rütteln öffentliche Sprachen, vor allem die der Werbung durcheinander. Sie zerlegen deren Schein, sprengen die vorgeblich geschlossene Form, um an den verdeckenden Manipulationen ein Arbeitsmodell in seiner abstrakten Leitidee herauszuschälen: Techniken der reizerregenden Störung treten an die Stelle fetischisierter Lockungen. Natürlich werden diese medienstrategischen Interventionen, Unordentlichkeit und der Charme entlegenster Orte, die Subversion der Rhetoriken einem erneuerten und erweiterten Reservat für ästhetische Annektierungen durch Mode und Werbung zugeführt.

Der Bilderkrieg geht weiter, Ästhetisierung triumphiert zwischenzeitlich; die Schulung an technisch manipulierenden Medienphänomenen treibt die Schraube einer Militarisierung im ästhetischen Kampf immer weiter in Richtung einer Selbstbehauptung städtischer Lebensformen. Graffiti sind deshalb ein Schlüssel für die Wahrnehmung der neuen urbanen Wirklichkeit im ausgehenden 20. Jahrhundert. Ihr prinzipieller Feind ist die postmodern dekorierte Trabantenstadt, deren Urbanisierung und Modernisierung mit einem gigantischen Klassizismus verkleidet wird, um das soziale Elend hinter triumphalen Pathosformeln zum Verschwinden zu bringen. Ricardo Bofills Topographien („Antigone" in Montpellier, verschiedene Bidonvilles um Paris) sind herrschaftssichernde Fortschreibungen dieser Stilfixierung auf die großen Melodien der Architekturkunst.

Ihrem symphonischen Pathos antwortet die verzerrende Grellheit einer zerrüttenden Graffiti-Musik, gestische Schreie, remontierende Rückkoppelungseffekte eines erbarmungslos von unten und außen aus Zwischenzonen und Unsichtbarkeiten heraus deklarierten Krieges. Graffiti entfalten ihre Kraft als totemistische Leitformel und Kampfschwur im Krieg um eine andere Stadt. Dem pathetischen Elend in den klassizistisch verbrämten Bidonvilles antwortet die Zertrümmerung aller Regeln. Graffiti sind Anzeichen eines Kampfes um die Rückgewinnung einer Unordnung zwischen den Manipulationssystemen in den Städten. Sie träumen einen Freiheitstraum, der an die uralte Prägung der Stadt als Ort universal versprechender Freiheit erinnert. Ihre Radikalität hat durchaus eine konservierende Wurzel: sie nimmt die archaische Bedingung des Urbanen zum Nennwert. Das zwingt zum Kampf gegen alle Urbanisierung, die nur die herrschafliche Verwaltung des horroriserten Niemandlandes betreibt. In den Graffiti lebt die negative Anthropologie einer universalen, ungehemmten Beschleunigung. Sie bewährt die technischen Medien als Lernfelder einer aus der Sicht der reflexiven Aufklärung und der Herrschaft der Schrift unausdenkbaren anderen, verführerischen und zugleich angsterregenden, jedenfalls verschwenderischen Souveränität. Deren archaischer und untergründiger Mythos belebt auch das zahlreiche Schwemmgut der auf grenzenlose Vitalität Hoffenden. Die Stilisierung des urban Souveränen zum Mythischen nimmt diesem die Kraft und schafft an der

Stelle der unüberschaubaren Dissidenz eine erneuerte logozentrische Ordnung. Deshalb setzt Graffiti auf Selbstauslöschung und permanente Veränderbarkeit, stetige Neuerfindung nicht von Worten, sondern von Sprachen. Ihre Antriebskraft ist die beschleunigte Wirklichkeit eines Verschwindens, dem die ästhetische Theorie und mediale Propaganda im Inneren der urbanisierten Macht (Institutionen einer entsprechenden Publizität: das Paris der Medienphilosophen, das New York der Kunststrategen) nur noch mit dem intuitiven Nachzeichnen eines bereits gemalten Bildes beikommt. Bloß haben die Akteure die Bühne dieses Bildes langst geräumt. Wechsel der Mystifikationen in der leeren Traumform.

3. Industriekultur und Warenpropaganda

3.1. Vom Ende des Flanierens

Der Flaneur durchstreift die Städte als erotische Felder eines ihn überraschenden Erkenntnisgewinns. Er leistet sich einen Müßiggang, der noch nicht durch Proletarisierung erzwungen ist. Er darf mit der interessanten Unübersichtlichkeit der Städte vor den großen Achsenbildungen rechnen. Er kennt sich im Gewimmel aus, beherrscht die Kunst des Sich-Verirrens. Er betrachtet seine Umgebungen mit einer Neugierde, die anonym genug ist, daß sie verhalten forschende Blicke und Müßiggang erträgt, und gleichzeitig so traditional, daß die obsessiven und bedrohlichen Kehrseiten der Massenanonymität noch nicht vorherrschen. Bald wird der Flaneur verschwinden. Er ist ein Opfer der Beschleunigung und der Apparatisierung/Mechanisierung zugleich. Er ist noch Denkfigur, Bild für eine klassische Öffentlichkeit, für Jahrhunderte eines geschichteten Erfahrungsschatzes, der in den modernen Städten angesammelt worden ist. Dieser Schatz ist das Synonym für den Prozeß der Moderne: Ungleichzeitigkeit, Widerspruch, öffentliche Dispute, Annäherung, Solidarität durch und als Differenz, Freiheit der Vorurteilslosigkeit. Die anthropologische Offenheit des Urbanen macht das Leben an sich selber utopisch. Die Stadt ist das Versprechen für die Einlösung aller Lebensentwürfe. Daran wird sich immer ein spezifischer Kampf entzünden. Stadt lebt von der Grenze der bürokratischen Kontrollen, Einkreisungen und registrierenden Verwaltungstechniken[294]. Dieses Rebellische, die Erotik der Dissidenz konstituiert erst Öffentlichkeit. Damit ist kein Revoltismus gemeint, aber ein Hinweis auf die modellierende Kraft des Urbanen als eines Experiments für den Umbau menschlicher Handlungsweisen. Das markiert die historische Phase der eigentlichen modernen Metropole: sie liegt zwischen der humanistischen Projektionsutopie einer nachfeudalen (belesenen) Freiheit und der Endgültigkeit des Städtischen im Zerfall des Metropolitanen, das wir heute bestimmen können[295] als Totalität des Konsums, von Zonenkontrolle (Luxus; Slum), Destrukturierung und Zusammenhanglosigkeit (die in Lateinamerika und USA als Inversion des Ghettos, als Selbstbewaffnung freiwillig sich ghettoisierender Reichtumsbezirke erscheint), Explosion, zentrumslose Unüberschaubarkeit (die Banlieu-Politik um Paris: Klassizismus des Sozialelends mit einer Dezentralisierung der notwendigen Infrastruktur; Unerreichbarkeit des Stadtzentrums, das für immer neue Musealisierungen, Akkulturierungen in der Transfor-

Autopoesis ist eine Metapher des externen Beobachters

„Autopoesis ist die in sich selber beruhigte Variante einer apokalyptischen Dezentrierung der menschlichen Symbole. Eine ästhetisch geordnete Natur ist eine Fiktion, die hinsichtlich ihrer medialen Strategien reflektiert werden muß. Deshalb verweisen Fiktionen auf die realen Medien ihrer symbolischen Herstellung und Regulierung sowie auf die Gebiete ihrer Handhabung, aber keineswegs auf die Ersatzformen einer trauernden Erinnerung an den Verlust des Metaphysischen. Fiktionen sind Formen einer Bearbeitung des Zwangs zur Antizipation und zur Eröffnung immer neuer Dezentrierungen. Wie Kommunikation Nicht-Kommunikabilität nicht nur voraussetzt, sondern stetig produziert, so setzt Theorie Theoriemangel voraus und erzeugt diesen als Bedingung ihrer Ordnung. Das bedeutet, daß die Entwicklung von Medien aus alltagskulturellen Problemen genau in der Weise hervorgeht, wie der Bedarf an Reflektion aus Lernprozessen und Lebensformen."

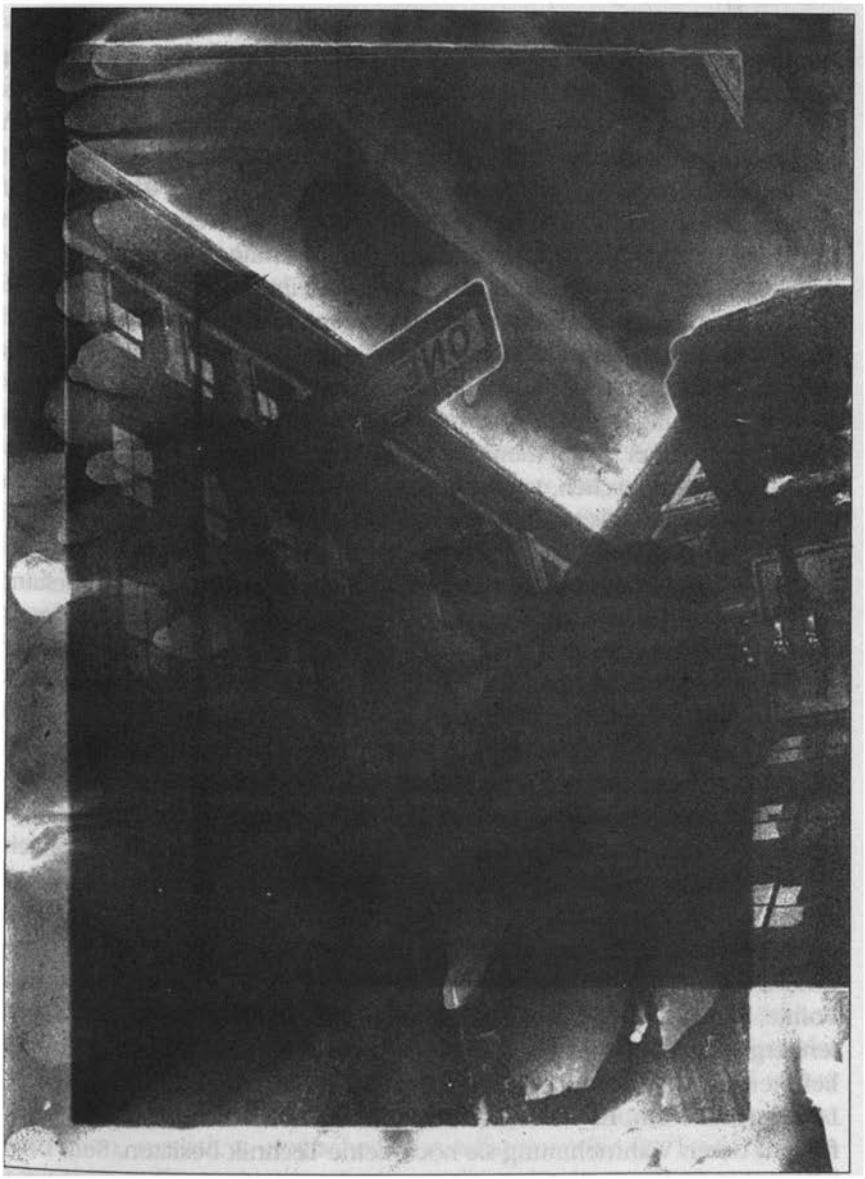
Dinge und Bilder

„Dinge und Bilder stehen unter dem Druck einer Ent-Äußerungs-Bedürftigkeit. Vom Ding zum Bild fortschreitend, müssen Bilder entäußert werden, wenn sie als existierend sollen gelten können. Dieser Zwang ist nicht der der Vergegenständlichung. Gegen die erneuerte Instanz der Innerlichkeit von Ideen, Bildern und Visionen beinhaltet er keineswegs einen instrumentellen Begriff von Kommunikation, nach dem nur existiert, was für Andere dargestellt wird. Er verweist vielmehr auf die ästhetische Notwendigkeit der Herausbildung der Differenz zwischen Erfahrung und Interpretation als Ausdruck der Wahrnehmung von 'Wirklichkeit'. Damit diese Differenz Gestalt gewinnt, muß sie dargestellt werden in überpersönlicher Art. Vergegenständlichung gilt als Symbolisierung der Bezugnahme auf Bedeutungen. Daß, was ist, interpretiert werden können muß, nicht einfach behauptet und in Beschlag genommen werden kann, wirkt sich für die poetische Differenzierung des Bewußtseins als Ausformulierung der Bilder aus."

mation der klassischen Stadtöffentlichkeit in strategisch erschlossene Reizzonen eines Kulturbetriebs geöffnet wird; Vertreibung des Handwerks, der Eingesessenen), vor allem als totale Verwaltung, die noch in der Destruktiertheit des Chaotischen funktioniert.

Aus dieser Optik, die in der Zentrumsarchitektur, den Zonenplänen und insgesamt der Ordnung des Städtischen als einer Planung noch des Unplanbaren, der Integration noch des Unbebauten, der Definierung noch der Grauzonen[296] zu einem bürokratischen Abschluß kommt, gilt es einen Blick zurückzuwerfen auf die visuelle Konstitution der Modernität und die Experimente des Urbanen, die in der Entwicklung der Industriekultur nicht nur neue Techniken der Warenpropaganda erzeugt haben, sondern die aktuell bestimmenden rezeptiven Strukturen gegenüber massenmedial wirksamen Bild- und Ausdruckssystemen (Kino, Film, TV etc.). Die Modellierung des sozialen Wahrnehmungsvermögens, die Regulierung der imaginativen Topographien spielen sich in diesem Kontext ab. Es handelt sich um signifikante Strukturen, deren Organ nicht mehr individuell oder in einem Persönlichkeitsmodell gefaßt werden kann. Das Spezifische ist ein gewandeltes Selbstverständnis, die Herausbildung einer neuen Dominanz des Sehens, der visuellen Identifikation und Registratur von immer schnelleren, flüchtigeren Reizen. Belege dafür sollen hier nicht in erster Linie statistisch beigebracht, sondern topologisch an der Antizipationskraft der Imagination entwickelt werden, die für das bestimmte Faszinosum des Städtischen angemessener ist als die den Planungsregionen entstammenden Beschreibungsformen. Es geht um die Erklärung des Verschwindens der Stadt, des Endes des Flanierens in den neuen strategischen Rhetoriken einer mechanisierten Bilderöffentlichkeit, in der Werbung und einer Ritualisierung der Dominanz des Augensinns. Motive der Stadt (3.1.) bilden die Grundlage. An der Entwicklung der Markenartikelindustrie, neuer Werbeformen werden sozialgeschichtliche Zusammenhänge für die Typologie der Ästhetik des 19. Jahrhunderts (3.2.) untersucht. Deren Umformung in aktuell wirksamen Werbestrategien steht in Kontinuität zu den Strukturen des vorigen Jahrhunderts und v.a. in Parallele zum sonstigen politischen und historischen Geschehen, das die Verfügung über Luxus an die Beherrschung von Benennungs- und Zeichentechniken bindet. Dieser Zuwachs wird theoretisch skizziert als Zuendekommen der im 19. Jahrhundert gelegten Fundamente der Waren-Ästhetik. Das Ende als sachliches bildet heute die Gier nach dem Inszenierungstheater der Assimilation von Tauschwert/Marke und personalem Stil/Prestige.

Bereits am 10. Januar 1775 schreibt Georg Christoph Lichtenberg in einem Brief und in moderner 'cross-reading'-Montagetechnik[297] aus London – es ist sein zweiter Englandaufenthalt und er blickt auf Cheapside und Fleetstreet, das Banken- und Zeitungszentrum der Metropole – an Ernst Gottfried Baldinger: „Dem ungewöhnten Auge scheint dies alles ein Zauber; desto mehr Vorsicht ist nötig, alles gehörig zu betrachten; denn kaum stehen Sie still, Bums! läuft ein Packträger wider Sie an und ruft by

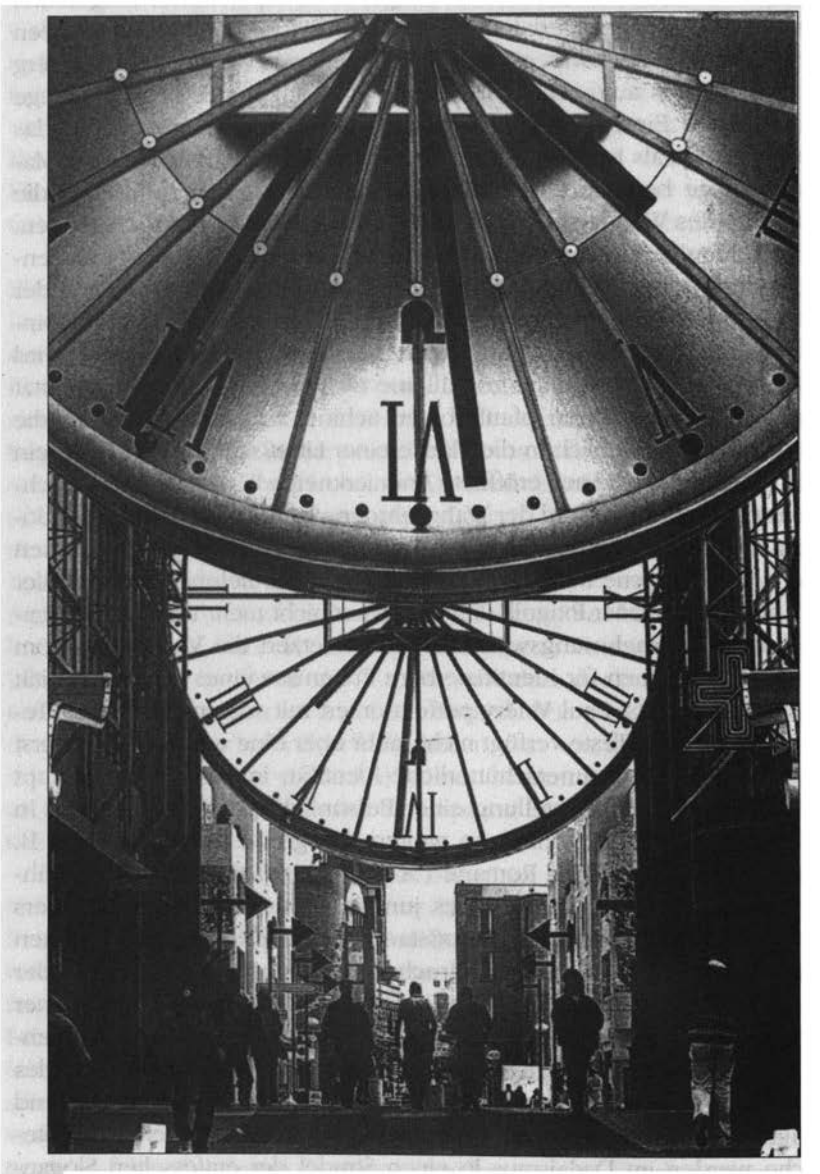


Your leave wenn Sie schon auf der Erde liegen. In der Mitte der Straße rollt Chaise hinter Chaise, Wagen hinter Wagen und Karrn hinter Karrn. Durch dieses Getöse, und das Sumsen und Geräusche von Tausenden von Zungen und Füßen, hören Sie das Geläute von Kirchtürmen, die Glocken der Postbedienten, die Orgeln, Geigen, Leiern und Tambourinen englischer Savoyarden und das Heulen derer, die an den Ecken der Gasse unter freiem Himmel Kaltes und Warmes feil haben... Ehe Sie es sich versehen, nimmt Sie ein schönes, niedlich angekleidetes Mädchen bei der Hand: come, my Lord, come along, let us drink a glass together, or I'll go with You if You please; dann passiert ein Unglück 40 Schritte vor Ihnen... Zwischendurch hören Sie vielleicht einmal ein Geschrei von Hunderten auf einmal, als wenn ein Feuer auskäme oder ein Haus einfiele ... Das ist Cheapside und Fleet Street an einem Dezemberabend"[298].

1840 hat Edgar Allan Poe in 'Der Massenmensch'[299] dem städtischen Blick, dem zerstreuten Flaneur, dem urbanen Chaos ein ethnologisches Denkmal gesetzt, das vor allem in einer genauen Beobachtung der historischen Übergangsstufe zu einem automatisierten Verhaltenstraining des Einzelnen in einer anonymen Masse besteht. Er portraitiert den modernen Großstadtmenschen, verdammt zur Einsamkeit, ohne Einsamkeit ertragen zu können, als einen schuldbeladenen Massenmenschen. Die Zuschreibung von Schuld und 'wahrer' Kriminalität liefert hier zunächst Metaphern für die Destrukturierung eines Lebens, das ohne den Widerstand der Desindividualisierung in physisch fühlbaren Massen nicht auskommt. Das Kriminelle wird angesprochen als Disposition einer unvermeidlichen Annäherung, als erotischer Zwang zur Erfahrung der Übermacht der Vielen und Anderen über das Einzelne und Eigene. Kriminell in diesem urbanen Sinne ist der Status des Voyeurs, mit dem der massensüchtige Sucher des Selbstvergessens sein Spiel bezahlt. Poe portraitiert diesen modernen Voyeur, der sich, Spielball dessen, was um ihn und mit ihm geschieht, vorbehaltlos von den Ereignissen bestimmen läßt; den Beobachter an sich selbst, der immer auf dem Sprung ist, sich an allem zu interessieren, was er nicht ist[300].

Schon bei Lichtenberg findet sich diese Lust am Flüchtigen, am Unkontrollierbaren, auch an der unkontrollierbaren poetisch-metaphorischen Pointe, die dem Geräusch des Zusammenstoßenden inhaltlich folgt. Lichtenberg gibt den Gesichtspunkt einer literarischen Schilderung im überlieferten Sinne auf und geht breit und leidenschaftlich auf die niedrige Lebenssphäre ein. Er versucht, seine Sinne für eine Erfahrung zu schärfen, für deren Wahrnehmung sie noch keine Technik besitzen. Sein Briefstil wird experimentell: detailreiche Anschaulichkeit, Zusammenschießen verschiedenster Beobachtungspartikel, Synästhetisierung der Wahrnehmung auf verschiedenen Kanälen, Entzifferung von Überlagerungen, die wiederum eindrucksmäßig montiert werden, ein Hin-und-Her-Springen, eine stets wieder wandelbare, neu vorgeschlagene Kombination von Sinnesfetzen. Der literarische Text erscheint als Textur, wie ein Auge, das gleichzeitig in die verschiedensten Richtungen blickt. Das Einschieben

der aufgeschnappten Redewendungen, Anreden, Ausrufe, Anrempeleien, Gerüche und Gerüchte macht die Technik modern und zu einer literarischen Montage mittels der schnellen Schnittfolge von auditiven und visuellen Sequenzen. Gäbe es schon die später bestimmende großflächige Außenwerbung: Sie würde erst recht ins Auge springen als Objekt einer komplexen ästhetisch-künstlerischen Montage, so wie später Stoff-Fragmente, Zeitungsteile, Alltagsmaterialien in den kubistischen Collagen und den Assemblagen von Schwitters über die Surrealisten bis zu Rauschenberg und dem Fluxus auftauchen. Das Auge ist noch ungeübt. Noch lange haben spätere Einsichten in den literarischen Ertrag dieses Motivs das ungeübte Auge als Faszinosum seiner Ununterscheidbarkeit von der Magie der Dinge benutzt. Carl Einstein beschreibt in „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders" (1906) Gestalten von Litfaßsäulen als Personen. Es gibt keinen Grenzschutz realistischer Wahrnehmung gegen die Lebendigkeit des Fiktiven. Bebuquin, wütend, betrunken, unterwegs, will der Sonne in den Bauch treten, erschrickt, ein Brillant kommt ins Spiel, Dinge, die nichts miteinander zu tun haben, nur von einer Frauengestalt wird weiter berichtet: „Die Hetäre zog alleine weiter. Man ließ sie unbenutzt stehen, sie spannte ihren pfaufarbigen Schirm auf, sprang wild in die Höhe, dann fügte sie sich in die Fläche einer Litfaßsäule. Sie war nur ein Plakat gewesen für die neu eröffnete Animierkneipe 'Essay'"[301]. Der rauschhafte Entgrenzungszustand der Wahrnehmung ist nicht künstlichen endogenen Mitteln geschuldet, sondern erscheint als eine den öffentlichen Bildern angemessene Reaktion. In den 20er Jahren nehmen Schriftsteller wie Walter Serner oder Pitigrilli den Reiz einer nicht mehr traditionell organisierbaren Wahrnehmungswelt auf und zersetzen die Vorstellung vom festgefügten Rahmen für identifizierbare Ereignisse eines seiner Identität mächtigen Subjekts. Paul Valéry perfektioniert mit seinem „Monsieur Teste" dieses Modell; Teste verfügt nicht mehr über eine wohlgeformte, erst recht nicht über eine unerschütterliche Identität, im Grunde überhaupt nicht mehr über die Vorstellung einer Persönlichkeit 'im' Menschen. In diesen Kontext wären zahlreiche weitere Zeugnisse zu stellen[302], z. B. Huysmans vorkatholische Romane ('A rebours'), Louis Aragons Erzählung 'Libertinage', die Romane des jungen Heinrich Mann. Besonders wichtig ist die Verbindung des Großstadtmotivs, der expressionistischen Intensivierung mit den formal anspruchsvollen Konzeptualisierungen der Montage als einer Form der Destrukturierung des Urbanen und seiner Rekonstruktion im endlosen Fluß bedeutungsloser Fragmente, die in immer neuen, surrealen, alogischen Konstellationen für die Erfahrung des Poetischen in Form eines medialisierenden Schocks, eines überraschend Unzugänglichen sorgen[303]. Alle verfügbaren Quellen, optische und literarische werden im Dadaismus in einen Strudel der entfesselten Slogan-Rhetorik der Werbung hineingezogen. Karl Kraus nutzt die 'cross-reading'-Montage für die strategische Sprachkritik an der Enthüllung der alltäglichen Formeln. Alfred Döblin befreit schließlich 1930 in 'Berlin Alexanderplatz' die eingesprengten Realitätspartikel, die ohne Filter und Kon-



trolle eindringen, vom literarischen Formzwang und schiebt während des Schreibens immer wieder Sätze aus eben Aufgeschnapptem und Gelesenem ein, durchdringt so die Zeitebene der literarischen Produktion mit der Gleichzeitigkeit der sprachlichen Phänomene, der Montage der Realität selber. Das bezeugt einen Blick, der an sich ein visuelles Training absolviert. Damit wird, auf der Folie der Überbeanspruchung, deutlich, wie ungeübt das Auge von Natur aus ist. Der Augensinn ist das komplexeste Organ gesellschaftlicher Wahrnehmung. Zahlreiche literarische Zeugnisse von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zu den Surrealisten, Joyce und 'Manhattan Transfer' von John dos Passos, belegen die zeichentheoretisch bedeutsame Struktur einer Konfrontation des städtischen Wahrnehmungsraums mit einem assoziativ entgrenzten Bewußtseinsstrom und einer außerhalb der Selbstbetrachtung angesiedelten Organisation der Wahrnehmungsinhalte. Deshalb fragmentiert sich das Subjekt im Blick auf Urbanität durch sich selbst. Der Bedeutungszuwachs entspringt experimentellen Zeichenstrategien; die poetischen Praktiken punktueller Synthesen von Fragmenten nehmen einen immer wichtigeren Platz im alltäglichen Handeln ein. Es ist nicht der Modus kommunikativen Handelns zentral für die Urbanisierung der Wahrnehmung und des Blicks, sondern die strategische Identifikation mit den Bedeutungsebenen von zufälligen, willkürlichen, alogischen Anzeichen, welche die Metropolen, untercodiert, vage, unbestimmt, aus sich entlassen. Das auf Reflexbeschleunigung trainierte und doch permanent ungewohnte Auge wird zum Konzentrationspunkt einer multimedialen Beschreibung von Außen. Es gibt keinen endogenen Bezugspunkt mehr: Metropolitane Urbanität ist die Struktur der endogenen Bezugslosigkeit um den Preis des Überlebens. Das markiert das besondere Problem einer angemessenen Erklärung des ungeheuren Schubs, den die Organisation des städtischen Lebens bis in die Mikrostruktur des individuellen Bewußtseins in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfahren hat. Neue literarische Techniken, die Zerstückelung der Sprache[304], die Konfrontation eigentlich unerträglicher Materialien, der innere Fluß der Assoziationen und die ständige Besetzung durch äußere Anreize wurden mit neuen urbanen Erfahrungen verbunden: Massenelend, Reichtum, Technologieschub, Entfesselung der Produktivkräfte in der Fabrik, Umbau der Städte zu Zentren des Warenkonsums. Umgekehrt wirken kulturelle und künstlerische Neuerungen auf die Art, wie die Realität interpretiert wird. Folgenreich in diesem Zusammenhang ist die Aufspaltung der Künste in dokumentierend-abbildende Fotografie und experimentell-formavantgardistische Kunst. Die Metropolen erzeugen nicht nur Massenmedien, sie werden selber zum Massenmedium: zum totalen öffentlichen Warentheater. Das bedingt neue Orte, Formen: Warenhäuser, Schaufenster, Werbung, Hinweise, Sektoren- und Vektorenbildung, die an den alten bäuerlichen Gebrauchswertmärkten vorbeiführen und gewissermaßen Auge und abstrakte Identifikation der Tauschwerte industrialisieren. Die Metropolen lassen sich definieren als Architektur derjenigen Orte, die über Kaufen, Luxus und Verschwendung angeeignet, d. h.

zu Orten systematischer gesellschaftlicher Asymmetrie, zu eigentlich wahrnehmbaren Zentren der Werte gegen abgewertete Peripherien werden. Das enge Verhältnis von Metropole und Massenmedien, die immer stärkere Durchsetzung des städtischen Lebens mit visuellen Darstellungstechniken führt zu einer Veränderung nicht nur des inneren Gefüges der Metropolen, sondern auch der Art und Weise, wie sie wahrgenommen und interpretiert werden. Die Orte des Luxus und der Verschwendung, von Armut und Elend sind auch die Orte, an denen die maschinisierte Produktion in den Reichtum ästhetischer Warenkörper umschlägt. Die Stadt gleicht immer mehr einer riesigen Maschinerie zur Versorgung verschiedener, heterogener Lebensformen. Als solche wird sie zu einer technischen Leistung ersten Ranges. Das dürfte viele der futuristischen und expressionistischen Konnotationen der Großstadt erklären; bildsprachliche Untersuchungen als Indikatoren für diesen für städtisches Leben grundsätzlichen Wahrnehmungswandel belegen kulturelle Paradigmen: die futuristische Euphorie markiert einen technofanatischen Kulturbegriff, die expressionistische Unruhe und Melancholie entbirgt bereits eine apokalyptische Untergangsvermutung.

Die technische Leistung bezieht sich auf den Zwang zur Rekonstruktion des Realen mittels der Montage. Alles kann mit allem montiert werden. Das gilt aber nicht mehr im Sinne eines älteren Synkretismus, sondern als Verweisdimension des Wirklichen selber, d. h. nicht im Bezug des Bewußtseins auf Natur, sondern der Selbstdifferenzierung des gesellschaftlichen Lebens. Deshalb wird das Auge als mentales Artefakt ausgebildet, Realität zum Objekt ihrer Darstellung, Produkt der Medialisierung der Interpretationssysteme. Die Systematisierung dieses Montageaspekts ist es, was Walter Benjamin an Charles Baudelaire herausarbeitet. Er gilt ihm als erster und zugleich vollendetster lyrischer Physiognomiker der modernen Metropole, zugleich als der erste, der das Training der Asozialität als städtisch passionierter Voyeur ernstnimmt. Vor allem in seinen 'Fleurs du Mal' findet sich das für den montierenden Blick interessante Material, seltsamste Geschöpfe und Gerüche, Geräusche und Gestalten. Es ist eine Lyrik der Ortlosigkeit, eine Sprache, die sich eher der Nacht als dem Tag verschreibt. Die Stadt, Paris selber als Allegorie wie Symbol, wird zum poetischen Subjekt. Ihre Poesie ist nicht mehr dem schönen Schein, sondern der Erfahrungsindifferenz von Gut und Böse, Schön und Häßlich verpflichtet. Die Erfahrung ist eine durch und durch dämonische. Der Mensch ist ohne Heim und voller Gier nach Heimatlosigkeit. Der Dichter wird zum asozialen Begleiter der Dissoziation, zum Stadtindianer. Der 'Apache' tritt an die Stelle des Flaneurs, das Genießen wird zur Arbeit, Handeln zur Strategie, Betrachten zu Erobern, Wahrnehmung zur Selbstauslieferung an die erdrückenden und überraschenden Ereignisse. Baudelaires Diktum, er habe mehr Erinnerung als ein tausend Jahre dauerndes Leben bieten können, muß verstanden werden als Ausdruck einer Transformation, in der Geschichte auf die Sensationsmaschinerie des Metropolitanen übergeht. Realität ist, daß Realität synthetisch wird, fiktio-

nales Produkt für erdrückende Bedeutungsfülle, sofern diese strategisch als Erinnerung und das heißt bei Baudelaire: poetisch, erschlossen werden kann. Gerade deshalb muß Wahrnehmung dissoziiert, Erfahrung zersetzt werden. Schön ist nur noch das Vergängliche. Schön ist die Erfahrung des Prozesses der Dissoziation und Demontage. Es geht um Entgrenzung, amoralische Intensität. Dafür findet Baudelaire Metaphern, die sich gegenständlich der Motivwelt des Häßlichen, Verwerflichen und Tabuisierten verbinden. Das sich an der Indifferenz zwischen Gut und Böse, Häßlich und Schön, vor allem an der Erfahrung der Schönheit des Entsetzlichen entzündende Entsetzen, d. h. die Konstitution des Ästhetischen an den Gehalten einer sozialen Erfahrung, ist etwas ganz anderes als der mittelalterliche Tugendterror, den Bosch und Grünewald schildern. Es geht nicht um das Erschaudern vor den Freveln, mit denen die Vorstellung sich belastet, um die Vision des Paradiesischen als negatives Äquivalent zur eigenen Sündhaftigkeit zu errichten. Es geht um das Entsetzen als zeitgenössisches und modern verbindliches Medium von Wahrnehmung.

Nicht mehr Konzentration, sondern Dissoziation bestimmt die Erkenntnis. Die Straße schafft Kirche, Himmel und Hölle ab, weil sie das reale Pandämonium ist. Daß die Stadt zur Erzeugerin allen nur erdenklichen Entsetzens wird (die Weiblichkeitsmetapher führt prompt zur Personalisierung dieser spezifisch erotischen Qualitäten: Frau als Synekdoche von großstädtischem Leben, hier von Paris), ist ein von der Generation der Baudelaire, Gautier, Courbet, Daumier gefeiertes Ereignis in einer Modernität, die Chateaubriand 1849 erstmals als auf sich selber und nicht mehr oppositionell als auf Antiquität bezogene Größe definiert[305]. Nicht nur Häuser und Straßen, auch Waren und Menschen verändern sich. Im Gleichklang mit dem vermeintlich totalen industriellen Triumph der maschinisierten Produktion – 1855 findet in Paris die zweite Weltausstellung für industrielle Güter und Produktionstechnologien statt – spielt sich die Veränderung der Inszenierung der Körper ab: Körper als Waren, deren Materie nur noch Träger für Zeichensetzungen, beliebige Erscheinungsbilder und ästhetische Anreizungen ist; Körper als Menschen, deren Stofflichkeit zum Vermittlungsmedium für Kalküle der Selbstinszenierung und damit der Theatralisierung der Selbstdifferenz, der Veröffentlichung publikumswirksamer und glaubwürdiger Selbstinterpretationen instrumentalisiert wird, die sich dem früheren, älteren Bestand personaler Identität überstülpen. Moralisch gefestigte Identifikation wird aufgelöst. Käufliche Figuren drapieren sich im Gewand des alten Flaneurs. Kurtisanen und Dirnen erobern Bereiche, in denen sie vordem nichts zu suchen hatten, Bereiche grundsätzlich neuer Warendarstellungsarten und Zirkulationsstrategien. Die Tarnung funktioniert in den Passagen als Mischung von Unterscheidung und Nichterkennbarkeit. Zunächst fallen die Kurtisanen unter dem Glanz anderer Waren nicht auf. Im neuen distanzierten Verhältnis zwischen einem physikalischen Kern des Körpers und einer darumgelegten disponiblen Hülle sind es gerade die Kurtisanen, die für einen geschulten und dem Neuen sich hemmungslos ausliefernden Betrachter,

zum eigentlichen Synonym werden für das Gepräge und Antlitz der Stadt, für die Verschmelzung der Begeisterung für Waren mit der Preisgabe des subjektiven Lebens, den Möglichkeiten des ortlosen Außenseitertums, der Erotisierung des Auges zwischen anonymen Passanten. An den Kurtisanen differenziert sich der gesellschaftliche Augensinn zu einem zivilisatorisch medialisierenden Instrument.

Der Schlüssel für die technischen und zivilisatorischen Leistungen der Metropole liegt im Funktionswandel der Prostitution; das verkennt, wer in dieser nur das moralische Spielfeld ethnischer Interessantheit oder sozialer 'Devianz' sieht. Schön wird zu einem Begriff für die Gestalten eines Bewußtseins der Hinfälligkeit alles Existierenden im dichten Moment eines punktuellen Selbstverlusts. Der nie festhaltbare Augenblick bestimmt die neue bewußte Funktion des Auges, das Sehen auf alles Bekannte ausdehnt, bis kein Blick mehr sieht, was einfach ist, es sei denn allein, was neu erscheint, weil es neu gelesen wird. Das so an Hüllen trainierte Auge bestimmt das urbane Leben und stellt die Vorbedingung aller Warenästhetik auch dann dar, wenn eine explizite Strategie der Ästhetisierung der Waren zu Tauschwertkörpern genetisch als das frühere erscheint. Denn das so trainierte Auge erhält seine gesellschaftliche Bestimmtheit erst als strategische Kompetenz auf der Ebene der Werbung, dann, wenn die Bezeichnungen selbstreferentiell und nach ausdrücklich semiotischen Aspekten strategisch (hinsichtlich der Qualität des Zeichens, d. h. seiner Relation zu Rubriken und lexikalischen Strukturen) interpretiert werden. Es gilt, die Struktur der Warenästhetik nicht der Ökonomie der Dinge, sondern der Regulierung der Bedeutungen und den Rhetoriken der Verdeutlichung der metaphorisch transformierten Signifikanten zuzuschreiben. Ohne den Zusammenhang der Stadt als Massenmedium mit dem so differenzierten Auge sind weder die moderne Kunst noch die Drastik der modernen Massenpsychologie und Massenwerbemittel verständlich.

Visuell großflächige Werbung ist eine wesentliche Bestimmung des städtischen Wahrnehmungsfeldes. Daß sie ins Auge eindringen kann, gehört zum Selbstbezug der visuellen Identifikationsleistungen. Die Metropole erzwingt visuell andere Bezüge zum Erinnerungsvermögen; Visualisierung wird zu einem Organisationsprinzip des Metropolitanen in den Städten. Es geht um ein Teilfeld des Visuellen, nicht darum, es zum urbanen Prinzip zu totalisieren, sondern darum, die Totalisierung als visuelle Strategie in den Kernzonen des Städtischen zu begreifen. Die Epoche der Verstädterung ist zivilisatorisch und über die Regulierungsgewohnheiten in der bürgerlichen Klasse als Training des differenzierenden Blicks vorgeprägt. Die Zentralisierung der politischen Funktionen aus einem panoptischen, über die Kanalisierung der Schönheit abstrakter Tauschwerte, d. h. über Techniken der Verdinglichung vermittelten Blick, ist ein bestimmendes Moment der historischen Organisation des Bürgertums und seiner Medien, der Industrialisierung und Urbanisierung, der Herausbildung von Agglomerationen. Die strategische Abschottung des Zentrums

von der Peripherie, die mechanisierte Erschließung und Durchdringung, Annäherung und Abgrenzung der Sektoren, die Reduktion der Reibungsflächen, die Erhöhung der logistischen Grenzschutzmöglichkeiten markieren die Herrschaftsökonomie der modernen, instrumentellen Metropolen (in die, zwangsläufig, der motorisierte Verkehr auf den optischen Achsen eindringt) und führen zum Untergang des alten Flanierens. Damit ist ein Epochenwandel dargestellt, der bürgerliches Leben nicht länger als Strategie einer die aristokratischen Gewohnheiten imitierenden Macht definiert, sondern als Selbstbezugsgröße realisiert. Die Haussmannisierung von Paris steht auf dieser historischen Schwelle: militärisch noch eine feudale, strukturtechnisch bereits eine bürgerlich-ökonomische Maßnahme.

Das Flanieren gehört zu einer Zeit, in der das Bürgertum noch Möglichkeiten der Repräsentation im aristokratischen Stil gefunden und auf deren Themen zurückgegriffen hat: Stadtwohnung und Sommerresidenz außerhalb, Villa und Park, Gewächshaus und Landschaftsgarten. Es gibt aber, gerade in Deutschland, auch den umgekehrten Vorgang, daß die Aristokratie versucht, sich bürgerlichen Machtbezeugungen anzuschließen. Auf Veranlassung des Prinzen von Preußen finden 1845 bis 1847 regelmäßige Ausfahrten im Tiergarten statt. Die Beteiligung an diesen Fahrten in Berlin soll, nach den Zeugnissen, die Königswald[306] gesammelt hat, außerordentlich gewesen sein. Erklärt werden muß dies auf zwei Achsen: der strikten Trennung der ökonomischen von der politischen Macht, d. h. der Verzögerung der bürgerlichen Emanzipation, und des gegen das Ausland eingeklagten Kulturdefizites sowohl des Bürgertums wie der Aristokratie; damals war dieses Einklagen auf Kultur bezogen und deshalb imitativ, nicht aggressiv. Blumengeschmückte Equipagen in mehreren Reihen, eine öffentliche Repräsentation des alten und des neuen Adels, des Adels des Geschlechts und des Adels des Unternehmerstandes, eine historisch signalisierte Vereinigung zur Herrschaft gegen davon Auszuschließende, den proletarischen Pöbel. Das Durchfahren der Stadt wurde mit der Geste des Besitzers vollzogen, der seinen stolzen Garten zeigt: das Königspaar, Prinz und Fürstlichkeiten, Minister und Generäle, Gelehrte und Officiere, Mitglieder der Akademie und der königlichen Hoftheater paradierten zusammen vor dicht gedrängtem Publikum. Das sollte die letzte Gelegenheit so geeinter adliger Repräsentation bleiben. Die bürgerlichen Revolutionsversuche haben solchen Unternehmen 1848 ein prinzipielles Ende bereitet. Trotz der Kontinuität des Obrigkeitsstaates im Verband von Militarismus und Sexualneurose – wovon Heinrich Manns „Der Untertan" (von 1918) beredtes Zeugnis ablegt – entsprach eine solche feudale Repräsentationsweise nicht mehr den realen Machtverhältnissen und den Interessen des bürgerlichen Selbstbewußtseins. Das Bürgertum begann, diese in ganz anderem und ganz anders eingreifendem Ausmaße ins Gesicht der Stadt einzuzeichnen. Motivlich gilt die Faszination des Blicks, der das Antlitz des Städtischen erschließt, in der Revolutionszeit und grundsätzlich für die Zeit von 1848 bis 1945 als vorherr-

Bedeutung: fortgesetzt zugeschriebenes Existieren, Dasein

„Wie immer bildlich – metaphorisch oder gar visuell – das Problem der geistigen Anschauung interpretiert werden soll, es besteht kein Zweifel, daß Bedeutung als Wert und Wert als Orientierungsmaßstab über-individueller, kultureller Anerkennung auf überpersönlich, also notwendig Sichtbares, auf zwingende Evidenz, auf Daseiendes angewiesen ist. Hinter dieser abendländischen Ontologie des Sichtbaren als des Wahrheitsträgers steht eine Lebensweise, deren philosophische Momente sich deutlich von anderen Kulturen abgrenzen lassen. Es gibt andere Denksysteme, welche Bedeutung nicht an Prinzipien stofflichen Daseins binden. Typischerweise hat unsere Kultur der Verstofflichung des Wesentlichen eine Kehrseite, die auch schon in einer unüberschaubaren Fülle rhetorischer Behauptungen angesprochen worden ist: daß die Sprache gerade – und dies immer – vor dem Eigentlichen, dem Absoluten, dem Nichtberührbaren, dem zu schützenden Kostbaren versage. Das wird an der Sprache des Herzens, der Herzensneigungen und -vermutungen deutlich: sie ist der privilegierte Sektor des Nichtantastbaren, der erzwungenen, aber auch ermöglichten Fluchten in die Sprachen des Unaussprechlichen, in das Überfließen der Bildbegierden und Poetiken. Geht es aber hart auf hart, dann gilt: wahr und werthaft bedeutsam ist nur, was erwiesen, gezeigt, tastend ergriffen werden kann. Immaterielle Bedeutungen werden vom Objektivismus des auf stofflicher Plausibilisierungen angewiesenen Denksystems als Verstiegenheiten, Privatsprachen, individuelle Mythologien oder schlicht als pathologische Verrücktheit denunziert. Was nicht dem Darstellungsdruck der Bedeutungshaftigkeit gehorchen kann, ist bereits entwertet. Solches bedeutungslos Gemachtes, das durch seine, oft erzwungene, Unsichtbarkeit seine Bedeutungslosigkeit ständig unter Beweis stellt, erscheint wegen des Materialitätszwangs des Existenzerweises notwendig als ein Kleines, das tendentiell aus dem Reich der Materie verschwindet."

schend in Paris. Dort konzentriert sich das kulturelle Potential einer ganzen Epoche unter dem durch Rimbaud apodiktisch formulierten Verhaltensideal: 'il faut absolument être moderne'. In Paris entstehen die modernen Warentempel und die Passagen, in Paris wird die kapitalistische Warenästhetik zu einem System perfektionierter inszenierter Erotik und Ästhetik ausgebaut, in Paris entstehen neue Formen, Techniken und Inhalte der Warenpropaganda, des Designs und der Reklame. Zu Paris rechnet weiter die Asozialität des Künstlers und die damit verbundene Möglichkeit, Kunst als Fluchtort wie als Grenze ästhetischer Autentizität, als Expression ideologie- und sozialkritisch nutzbarer Formulierungen einzusetzen. Die auffällige Verzögerung der Faszination rankt sich im Ausland allerdings um ein vormodernes Paris. In der Leipziger Illustrierten Zeitung erscheint 1847/48 eine anonyme Beschreibung der Boulevards[307]. Dieses Datum bezeichnet geschichtlich eine der letzten Möglichkeiten, die alte Stadt zu sehen. Am 2. Dezember 1851 setzen der Staatsstreich von Louis Napoléon und seine Ausrufung zum Kaiser der jungen Republik ein abruptes Ende. Paradox bricht erst jetzt der ungehemmte Einfluß von Militär und Börse in der Interessenlinie des Bürgertums durch. Auf Kosten des Kleinbürgertums und der Arbeiter wird ein wirtschaftlicher Aufschwung durchgesetzt, der eine moderne Lebensweise mit all den Anzeichen, die wir für typisch großstädtisch halten, v. a. Lärm und Hektik, etabliert. Die Hauptstadt des Second Empire wird strategisch bereinigt durch Baron Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). Die Architektur des bürgerlichen Blicks bricht sich reale Bahn. Haussmann, der sich als 'artiste démolisseur' preist, ist eine Mischung zwischen Ingenieur und Mythologe, Architekt und Utopiker und verliebt in die zentralistischen Ordnungsutopien der Renaissancephilosophen und -architekten (Campanella, Filarete). Er wird von Napoleon zum Präfekten des Seine-Departements mit dem Auftrag ernannt, ein neues Paris durchzusetzen, dessen neuen Strassenplan Napoleon eigenhändig entwirft[308]. Die Anlage schnurgerader Prachtstraßen war verkehrstechnisch und militär-strategisch auf der Höhe der Zeit. Von sternförmig angelegten Plätzen sollten ausgedehnte Boulevards in alle Richtungen ausstrahlen: Étoile und Trocadéro im Westen, Place de la Bastille und Place de la Nation im Osten. Ganze Viertel wurden auf der Achse Rue Lafayette/Rue d'Allemagne abgerissen. Die Haussmannisierung, die einen Funktionswandel der seit 1760 in Mode gekommenen Boulevards bewirkte, war ein autoritär durchgesetztes Ordnungsmodell für die militärische Herrschaft über eine Stadt, deren Bevölkerung traditionell anti-obrigkeitsstaatlich und besonders gegen Polizei und Militär eingestellt war. Es galt, das alte, verwinkelte Paris mit den strategischen Flucht- und Barrikade-Möglichkeiten aufzulösen und zu einem dem Warenverkehr förderlichen Gebilde umzurüsten. Parallel dazu wurde eine Umsiedlung der wohlhabenderen Familien von Ost nach West ermöglicht und eine soziale Segregation durchgesetzt[309].

In drei Bauwellen – 1860 bis 1870, 1880 bis 1884, 1901 bis 1913 – entstand in der Gegen der Condorde und der Champs Elysées ein neues

Paris, ein Luxusviertel, etwas monoton, aber weiträumig, gut erschlossen und bestens abzusichern. Glanzstück: die Avenue de l'Impératrice, heute Avenue Foch, eine einhundertzwanzig Meter breite Prachtstraße vom Triumphbogen zum Bois de Boulogne, dem neuen Attraktionsort des Westens. Zola und Proust beschrieben, wie sich zu Beginn der Saison auf Promenaden und Reitwegen des Parkes die kritische Musterung der Damen- und Herrenmoden zu einem eigentlichen System symbolischer Zirkulation ausbildete. Im Zuge der Haussmannisierung wurden 25.000 Gebäude abgerissen und 40.000 Neubauten, vorwiegend im Westen der Stadt errichtet. 1860 wurden die Außenbezirke eingemeindet, die heute zur Entlastung des Zentrums mit der Diffusionsstrategie der neuen Banlieuplanung autonom gemacht werden. Da die Neubaumieten für die Werktätigen zu hoch waren, wanderten sie in den Norden der Stadt ab. Das hat die Distanzen zu den Arbeitsplätzen ebenso vergrößert wie die 'Planungskapazität' der Verkehrstechnologen. Die Überbevölkerung des nördlichen Ostens der Stadt bewirkte das Entstehen von Elendsvierteln. Im Gegenzug zur Proletarisierung der Metropole wurden Monumentalbauten errichtet: das neue Handelsgericht, die Oper als propagandistisches Nationaldenkmal im Stil Napoléon III zur Feier der Zerschlagung des Aufstands der Commune von 1871. Als dritte Maßnahme des Face-Liftings wurden Nutzbauten realisiert: fünf neue Brücken, die Vergrößerung der ursprünglich zu klein angelegten Endstationen der Eisenbahnlinien. Die Eisenbahn als Kathedrale des modernen Konstruktionszeitalters erscheint demgemäss als entsprechend neues Motiv in der impressionistischen Malerei. Daß die impressionistische Malerei durch ihre Zuspitzung auf die Subjektivierung des Schauens und die Momentanisierung der Zeit die erste konzeptuell auf Form bezogene Malerei des Malens von eben diesen Forzusammenhängen, also eine Form avantgardistischer Selbstreflektion ist, wurde damals schon wahrgenommen, seis als technische Affinität zu technischen Bildkonzeptionen (der Fotografie) und als Ermöglichung einer neuen subjektiven Ästhetik, seis als Denunzierung der Historienmalerei, die ihren Schein an der Punktualisierung und Verflüchtigung des Ewigen durch die Produktion der impressionistischen Bilder im Auge des Rezipienten zerbrechen sah und entsprechende Maßnahmen zum Schutz der staatsfördernden klassizistischen Tugendästhetik einklagte.

Solche motivlichen Aufarbeitungen beziehen sich auf die visuelle Strukturierung einer Wahrnehmung der Metropole ebenso wie auf die Vorgabe der Umwandlung der Städte in Ballungsgebiete mit vordem unbekannten, drastischen Zuwachsraten. Ob die Stadterneuerung die Bevölkerungsexplosion in den Metropolen möglich gemacht, oder ob, umgekehrt, die Bevölkerungsexplosion die Agglomeration erzwungen hat, läßt sich nicht genetisch entscheiden, sondern muß als Funktionszusammenhang begriffen werden. Jedenfalls wachsen von 1820 bis 1850 und weiter bis 1900 die Metropolen in einem unvorstellbaren Ausmaß[310]: New York von 170.000 auf 680.000 und 4,2 Millionen; London von 1,3 Millionen auf 2,3 und 6,4 Millionen; Paris von 885.000 auf 1,3 und 3,3 Millio-

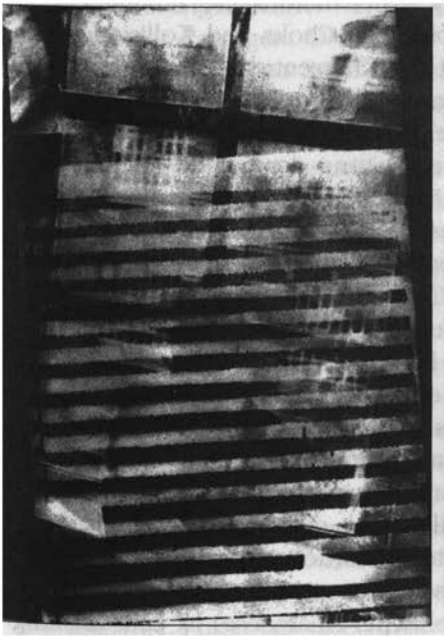
nen; Berlin von 220.000 auf 440.000 und 2,4 Millionen. Das ist der Hintergrund für die Entwicklung perspektivischer Richtungssysteme, von panoptisch angelegten Achsen, die urban und visuell, real und fiktional orientierend sind. Architektur, Geschichtsbewußtsein, Regulierung der gesellschaftlich dominanten Sinnesvermögen, Konstruktion und tiefer liegende unbewußte Dispositionen gehen eine intime Verbindung ein. Der Mythos von Paris als der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, dieser Mythos, der über Generationen von Künstlern und Reisenden zu einer eigentlichen Hyper-Mystifikation weiterentwickelt worden ist, liegt in einer neuen urbanen Erlebnis-Metaphorik gegründet. Die Grundthese in Benjamins 'Passagen'-Werk beschreibt eine ebenso transparent wie unbewußt gesetzte Selbsterzeugung der modernen Geschichte als urbaner Kultur. Er weist darauf hin, daß das perspektivische Ideal des Durchblicks zwei Seiten hat, die in der Präsentation der Waren und der Konstruktion in Eisen-Glas ihren Ausdruck fanden: die Neigung zu technischen Großprojekten, die nur unter Mobilisierung der entfaltetsten Vermögen zu leisten waren und die Tendenz zur künstlerischen Veredelung technischer Notwendigkeiten (ein stehendes Beispiel dafür sind Guimards Metro-Eingänge). Haussmann versuchte sogar, Paris unter ein Ausnahmeregime zu stellen, um die ihm verhaßte Unordnung, das lustvolle Chaos, unter entsprechend rigide Kontrolle zu bringen. In Reden vor der Kammer, z. B. 1864, bringt er einen abgründigen Haß gegen die wurzellose Großstadtbevölkerung zum Ausdruck. Was ihm vorschwebte, hat die Semantik der Stadtplanung seither als Mischung von Ordnungstechnik und pompöser Repräsentation perfektioniert, aber immer im Rahmen eines Kampfes gegen Undurchdringlichkeit beibehalten.

Die technisch-architektonische Durchdringung ist Ausdruck der tieferliegenden Modellierung des Augensinns als des bewaffneten Kontroll- und Identifikationsorgans. Die Planungstechnik gründet in der Beherrschung des Auges, den Identifikationsleistungen des Sehens. Urbanität ist auf der Ebene geplanter Regulierung ein optisches System; die Dialektik von Unsichtbarkeit und Ausgrenzung bestimmt noch immer eine ästhetische Logik im Umgang mit Problemen. Sie zu definieren, bedeutet, sie zu lösen, indem man sie ins Unsichtbare verschiebt. Es ist in den 1870er Jahren der Zeitpunkt einer Verbindung dieser neuen Kontrolltechniken mit der Umstrukturierung der Öffentlichkeit erreicht. Sie wird von Genuß auf Arbeit umgepolt. Das setzt die Aufhebung der alten Boulevards und der alten Kunst des Flanierens voraus. Die Boulevards sind trotz Geschäftigkeit seit 1820 immer noch primär Orte des Müßiggangs und eines auf Langsamkeit erpichten Flanierens. Der Flaneur ist eine Kunstfigur, eine Konstruktion, die mit der technischen Konstruktion der Passagen eng verbunden ist. Die Passage ist das bestimmt Richtungslose in einem Zwischenraum, der weder innen noch außen denotiert, dafür umso mehr betrachtende Diffusion, d. h. Assimilation an ein Eroberungssehen konnotiert[311]. Der Flaneur ist noch nicht defensiv auf Reizintegration eingestellt; er kann sich noch suggerieren, das ganze Geschehen sei ein Spek-

takel, das nur zur Befriedigung seiner Schaulust in Szene gesetzt worden sei. Der Blick des Flaneurs – er ist das Modell für die Konstruktion eines gesamtgesellschaftlich ausgezeichneten Mediums – macht aus Menschen und Waren Träger von Darstellungen. Was geschieht, ist ihm Ausdruck der inneren Zeichendispositionen; er liest das Geschehen als Rhetorik einer Oberflächeninszenierung. Die Haussmannisierung entzieht dem Flaneur den urbanen wie den gesellschaftlichen Ort. An die Stelle des Müßiggangs und der grands boulevards treten die städtischen Verkehrsadern, die Richtungen und Unterbrechungen, welche die Intimität des Flanierens liquidieren. Der Flaneur kommt, real und bildlich gesprochen, unter die Räder.

Benjamin bestimmt das geschichtliche Ende des Flanierens als Einsicht in die Traumlogik der Urgeschichte der Moderne: Rationalisierung und Irrationalisierung zugleich. Benjamins Darstellung von Paris ist vom Interesse bestimmt, in der Gegenwart der Massengesellschaft die Traumreste des Ursprungs modernen Lebens aufzuspüren. Neben erkenntnistheoretischen, kulturellen, geschichtsphilosophischen und den Interessen an der Massenpsychologie räumt er den neuen visuellen Techniken wie Fotografie, Warenpräsentation und Werbung einen großen Stellenwert ein. An Baudelaires Gedichten, seinen Hauptzeugen, untersucht Benjamin die Frage, wie die Veränderung der individuellen Modellierung des Augensinns und Blicks als Indikator für gesamtgesellschaftliche Umwälzungen verstanden werden kann. Er sieht das Auseinandertreten von Gedächtnis und Erinnerung als für die Metropole typisch an. Das kollektive Bewußtsein stellt sich auf Chok-Training ein. Es enthält immer weniger Gedächtnisspuren und immer mehr Anreizungsmaterial für einzelne, diffundierende Eindrücke und vage Erlebnisse[312]. Baudelaires Sensibilisierung für Blicke, seine Auffassung von der Wortkunst als einem Fechthandwerk, die Subjektivierung der metropolitanen Ereignisästhetik liefern ihm das entscheidende poetische Bild: Die Überzeugung von der Unkontrollierbarkeit des Poetischen, vom Auftauchen der verdichteten Bedeutsamkeiten durch einen zwischen Dingen auftauchenden Korrespondenzmechanismus, eine kosmologische Kraft der Korrespondenzen[313]. Darin erscheint die Qualität der Beziehung zwischen den poetologischen Größen als eine selbstbezüglich in sich strukturierte Gestalt. Sie entspricht der Selbstbegründung der Moderne als einer Setzung von Ursprungslosigkeit wie auch der einzigen ihr gültigen Bildung von Tradition: der Traditionslosigkeit alles Früheren, Abgelegten. Diese dialektische Bestimmung einer unbegründeten Ursprünglichkeit überträgt Baudelaire auf die Strukturierung des poetischen Blicks.

Von seinen Beobachtungen der zeitgenössischen Kultur, des Alltagsverhaltens und Kunstbetriebs belegen zahlreiche Baudelaires Bezug zu dieser dialektischen Struktur des Poetischen. Am deutlichsten wird das an seiner Bestimmung der Mode als Einheit von Verflüchtigung und Dauer, in welcher die spezifisch moderne Dialektik einer bloß noch flüchtigen Dauer, das Moment des Modischen als das typisch Moderne aufscheint[314].



Dauer kann nur noch als Flüchtigkeit, Entzug inszeniert werden. Deshalb entbirgt sich die universalkosmologische Potenz des Poetischen nur noch im Zufälligen: die Metaphysik zerfällt an sich selber zur fragmentierten und zerrissenen urbanen Erlebnisästhetik. Entscheidend für die historische Tendenz zur Ästhetisierung der Wahrnehmungspartikel ist die Transformation der Erfahrung in bloße Erlebnisse. „Je größer der Anteil des Chokmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein, desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses"[315]. Die zeitgenössisch herausragende Bedeutung Baudelaires besteht nach Benjamin darin, die Chokerfahrung ins Zentrum der artistischen Arbeit zu stellen. Der Chok als Darstellungsmedium eines als Reizschutz und nicht mehr als Erinnerung fungierenden Bewußtseins trifft im Paris des 19. Jahrhunderts auf die großstädtischen Massen, auf eine amorphe Inversion des Sinnestrainings im Auge der Passanten. Die Erscheinung, die den Großstädter fasziniert, ist die Faszination an den Geschehnissen, die unkontrollierbar in der Menge sich abspielen. Der Rhythmus beschleunigt sich, die Wahrnehmung wird überreizt, die Erlebnisse werden zu Chokpartikeln zertrümmert. Parallel dazu wird das Arbeitstempo durch die Maschinerie der Fabrik immer mehr beschleunigt. Typisch werden Neuerungen, „die das eine gemeinsam haben, eine vielgliedrige Ablaufreihe mit einem abrupten Handgriff aufzulösen"[316]: Streichholz, Telefonautomat, Fotografie. Der zunehmende, wenig später motorisierte Verkehr zwingt dazu, die Bewegungen als eine Folge von Choks und Kollisionen, als Diskontinuum in der Verschiebung der Kraftzentren auf jede einzelne, noch die entlegenste Detail-Bewegung zu berechnen. Dazu bedarf es eines Bewußtseins, das nicht mit der Bildung verarbeitender Erinnerung belastet, sondern zur spurlosen Bearbeitung der gerade nicht-erinnerungsfähigen Reize bereit ist. Eine ähnliche Struktur haben die öffentlichen Ausdrucksformen dieser Sinnesmodellierung, z. B. die Aufmachung hervorgehobener Inseratenteile in Zeitungen. Die Reklame entwickelt eine Ausdruckssprache für den neuen Rhythmus: pointierter, präziser, knapper, schneller. „So unterwarf die Technik das menschlichen Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chokförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde"[317]. Die Mechanisierung aller Lebensbereiche[318] bezeugt die urban differenzierte Zivilisierung des Selbstbezugs als eines experimentell nach Außen projizierten Ausdrucksvermögens. Die Disposition zur immer komplexeren Reizverarbeitung (die offensichtlich einer anderen Logik folgt als der biographischer Anamnese) ist eine Leistung der metropolitanen Medialisierung. Der Film gehört zur Innenausstattung solches Erkenntnisvermögens. Die Verbindung der Moderne mit der entwickelten technischen Medialisierung der Wahrnehmung liefert die urba-

ne Zivilisierung der Sinne mittels einer Dominanz des trainierten visuellen Vermögens. Mit der Mechanisierung wird das vermeintlich chaotische Durcheinander der Metropolen zum Gegenstand eines umfassenden Trainings, seine Bedingungsmerkmale als visuelle Identifikation der Reizerhöhung artifiziell zu adaptieren. Das Verhältnis von Ordnung und Unordnung wird immer stärker der Automatisierung unterworfen. Schon der erwähnte Poesche Massenmensch erscheint im Gedränge der Großstadt als eine Art Automat. Bei James Ensor, dem paradigmatischen Maler dieser neuen Zivilisationsmaschine 'Metropole' tritt neben die Masken als Symbole der amorphen Menge die Ordnungsmacht: Militär und Polizei. Maske und Uniform und ihre stetige Umwandlung und Verwandlung: Maske als Schutz, Uniformität als Vorgabe für eine subjektive Deregulierung der Ordnungen, sind Realsymbole der Vergesellschaftung des Individuums in inszenierten Rollen. Was Personalität ist, verschiebt sich auf die Kenntnis solcher Rollenmöglichkeiten, was Identität ist, auf die Zeichenrepertoires einer Zitation des nach außen verlagerten, ironisch gebrochenen Selbstbezugs. Man sieht sich mit den Augen der Anderen, wobei diese 'Anderen' virtualisiert sind in Größen eines Spiels mit sich selbst durch die Anderen (dies die klassische Kierkegaardsche Umschreibung der Ironie[319]). Obwohl die Verbindungslinien dieses Wandels der Selbstbefindlichkeit mit den technologischen Manifestationen des Zeitalters bekannt sind, sollen sie hier, wegen ihrer Wichtigkeit für das Verständnis einer Architektur der öffentlichkeitsregulierenden Imagination, doch kurz nachgezeichnet werden. Das erfordert einen Blick auf die Architektur der Passagen. Die Pariser Passagen, deren technisches Konstruktionsprinzip gegen Ende des Jahrhunderts im Eiffelturm einen monumentalen, einen Jahrhunderttraum realisierenden Ausdruck fand, entstehen ab 1822 als Handelszentren für Luxuswaren. Sie sind ein eigentliches Modell für die Präsentation von Dingen als Botschaften, Rhetoriken einer träumerischen Neigung zur Reduktion der Objekte auf ihren Schein. Dazu kommen die Weltausstellungen. Nichts bündelt besser als sie die ästhetischen und wahrnehmungsmäßigen Modellierungen des metropolitanen Lebens. „Weltausstellungen sind die Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware."[320] Nationale Ausstellungen der Industrie gibt es in Frankreich zwar seit 1798, aber eine eigentliche Industrialisierung der Rezeption und der Wahrnehmung der Leistungen der Industriegesellschaft wird erst mit den Weltausstellungen und einem gewandelten Wertegefühl um die Mitte des 19. Jahrhunderts sichtbar. „Die Weltausstellungen verklären den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem der Gebrauchswert zurücktritt. Sie eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen zu lassen. Die Vergnügungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt"[321]. Ausstellungswesen und Reklame, Präsentationstechniken und die Durchdringung der Öffentlichkeit mit neuen Rhetoriken und Bildern gehen eine enge Verbindung ein. Benjamin behandelt das Werk des Jean Ignace Grandville als Vorahnung einer Werbesprache, die in kosmischer Manipulation die Etablie-

rung von Bezeichnungen anstelle der Dinge zur Groteske übersteigert. 'Un autre monde' von 1844 zeigt Dinge als Fetische, als maschinisierte menschliche Automaten in der Gestalt von Objekten, die sich über den ganzen Kosmos ausdehnen. „Die Inthronisierung der Ware und der sie umgebende Glanz der Zerstreuung ist das geheime Thema von Grandvilles Kunst."[322] Reklame, rhetorische Isolierung der Dinge, Instrumentalisierung der Bezeichnungen der Dinge, ihre Einpassung in die Slogans der Werbung – in dieser Weise wird der gesamte Bereich der Güterproduktion auf der Ebene der Zirkulation, als sekundäres Inszenierungssystem ritualisiert. Die Sprache der Dinge, die Zeichen ihrer Darstellung, die Sprache der Öffentlichkeit, der Ausdruck des Verhaltens, die Selbstinszenierung werden in dem Maße zur Mode, wie die Mode als eigentliches rituelles Bezugssystem für die Assimilation des Verhaltens an die entwickelten Regeln der kapitalistischen Warenkultur herausgearbeitet wird. „Die Mode schreibt das Ritual vor, nach dem der Fetisch Ware verzehrt sein will."[323]

Grandville habe als erster dargestellt, daß der Fetischismus den Lebensnerv der Mode ausmache und daß das als Sex-Appeal des Anorganischen deshalb begriffen werden müsse, weil nur in der Projektion auf einen solchen Materialbereich die Künstlichkeit des zeichenstrategischen Einschreibens eindrücklich genug dargelegt werden könne. Diese ebenso rituelle wie artifizielle Zeichenstrategie ist, was Benjamin motiviert, Ursprung und Moderne dialektisch zu verschränken. Die rationalste Konstruktionsform zeitgenössischen Verhaltens wird zu einem pseudo-archaischen, rituellen Akt. Die Ware wirkt durch eine Verehrung, mit der ein gesellschaftlich modellierter Blick sich auf ihre Verlockungen und Versprechungen eingeschworen hat. Die Ware als Fetisch wird zum Bild. In genau diesem Sinne sind auch Passagen, Häuser und Straßen Bilder. Umgekehrt präsentieren sich die Denkbilder des Modernen, das Träumerische, die Flüchtigkeit, die in sich selber als Ursprung verdoppelten Phantasmagorien des Imaginären als architektonisch realisierte Räume. Das Bild wird zum Traumbild, die Moderne zu einem Zeitraum und Zeit-Traum. Es ist das modellierte Unbewußte, das den Ursprung als Schein und Wider-Schein der Ästhetisierung bestimmter dinglicher und als dinglich konzipierter Eigenschaften produziert. Nur diese Modellierungs- und Zivilisierungsstruktur erklärt den damaligen Aufschwung in den Bereichen von Mode und Reklame, Plakatwerbung und Fotografie. Die Fotografie beginnt, massenwirksame Inszenierungen und Formen nicht zuletzt deshalb zu erproben, weil neue Öffentlichkeit und Verkehrsformen die einer älteren Kunstform wie der Malerei nicht traditionell zugänglichen Übersteigerungsrhetoriken erfordern. Die Veröffentlichung der Propaganda für industrielle Güter, die am deutlichsten in den Markenartikeln, als Bezeugung patronaler Ursprungssicherung, erkennbar wird, erfordert nicht allein neue Druckverfahren und Distributionsformen, sondern eine massenwirksame suggestive Ästhetik. Sie wurde, was das Zeichnerische anbetraf, am japanischen Vorbild, d. h. exogen entwickelt und

verfügte über keine Vorbilder im europäischen Kulturkreis; das trifft auch auf die Behandlung des Verhältnisses von Schrift und Bild zu: Die Integration der Schrift als Teil des Bildes mußte experimentell entwickelt werden; die spezifisch grafische Ästhetik ist in ihrem künstlerischen Kern eine für Design und Werbung wesentliche Reformleistung, auch wenn die Künstler diese Leistung als Avantgardekünstler zu beanspruchen trachteten[324].

Um die Jahrhundertmitte weitet die Fotografie den Wirkungskreis der warenförmig bestimmten Bildproduktion aus. Sie bietet Figuren, Landschaften und Ereignisse in unbeschränkter Menge an, die vordem überhaupt nicht verwertbar gewesen sind[325]. Ihr Objektiv beginnt in vordem unsichtbare Bereiche einzudringen. Die Reklame wird an Stelle der Malerei zum bildbestimmenden Darstellungsmedium, v. a. hinsichtlich der informativen Funktion, d. h. des Hinweises auf die gesellschaftlich relevanten Motive und Themen, die als Marken und Namen auftreten. Im Zeichen des schönen Scheins werden die Bilder zu Wunschsymbolen. Sie leben von einem Überrealismus, der nicht mehr durch Codierung, sondern nur noch durch abbildende Verdoppelung des Realen als Schein seiner selbst zu erwirken ist. Im Inneren der Wahrnehmungsapparate werden Dispositionen erzeugt für die spezifischen Rhetoriken der Werbe-Wunschlandschaften, die heute die internationalste Darstellungsform menschlicher Belange geworden ist. Das Prinzip der Einsicht in die Künstlichkeit der Inszenierungsformen gegenüber warenästhetisch isolierten Tauschwertaspekten und damit der Reduktion der Dinge zu Trägern von Namen steckt bereits in der Grandvilleschen Maskierung der Natur.

Die Konstitution der Moderne durch die Mode ist deren innerster Kern, denn die Figur der Mode läßt Geschichte aus einem ewigen Kreislauf simulierter Natur hervorgehen[326]. An den die Weltausstellungen begleitenden Vergnügungsindustrien, Spektakeln und Sonderveranstaltungen wurden die „Spielarten des reaktiven Verhaltens der Massen"[327] verfeinert, vervielfacht, damit auch der Boden für die Reklame bereitet. 1855 durften Waren erstmals mit Preisen ausgeschildert werden. Bild, Name und Preis bilden den Zusammenhang für die Organisation der Wahrnehmung der Waren und die Bestimmungsmomente der Warenwerbung. Die Preisschilder und Namen, Benennungen und Bezeichnungen sind Denkmodelle für die ästhetische Verdeutlichung der urban-metropolitanen Montageprinzipien, die der Wahrnehmung durch Choks entsprechen und die deshalb später entsprechend begeistert vom Surrealismus, aber auch bei Duchamp aufgenommen worden sind, welcher 'Kunst' nur noch in problematisierender Hinsicht auf die Perfektionierung der alltagskulturellen Erzeugung industrieller Bilder gelten läßt[328]. Die enge Verwandtschaft der literarischen mit den reklameindustriellen Erneuerungstechniken hat mit diesem objektiven Vorgang in zweiter, mit der Fundierung der Fetische und Bilder im Traum in erster Linie zu tun. „Die Dichtung der Surrealisten behandelt die Worte wie Firmennamen und ihre Texte sind im Grunde Prospekte von Unternehmungen, die noch nicht etabliert sind"[329]

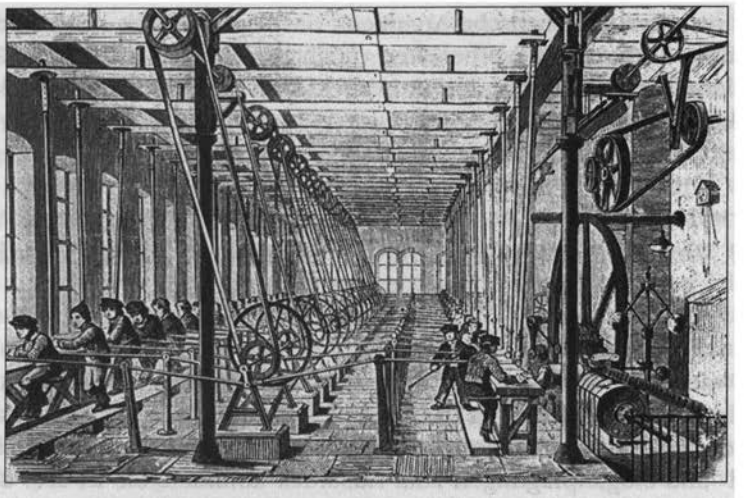
Die Reklame nutzt die Triebmomente des Alltagslebens als eine artifizielle Komik, die das Utopische als fiktiven Überschuß produziert und damit vom politischen Handeln abkoppelt. Das Phantasmische versorgt sich selber mit der Plausibilität des Scheins. Die Konstruktion von Nähe und Ferne, die Wunschökonomie der synthetisch erzeugten Traumbilder ist eine Frage der Technik geworden. Die A-Moralität der Werbung wird zum Motor einer Medialisierung, die der Kunst das Feld des Moralischen nur überläßt, weil das Ästhetische nicht mehr Moralität verkörpert, sondern zum Produkt der instrumentellen Rhetorik des Glücks der Dinge geworden und damit insgesamt in den Bereich der öffentlichkeitswirksamen Bildmanipulationsstrategien abgewandert ist. Es ist die Technik, die schneller wird als die Kunst und dieser das Tempo diktiert. „... und je atemberaubender dieses Tempo wurde, desto mehr griff die Herrschaft der Mode auf alle Gebiete über. Schließlich kommt es zum heutigen Stand der Dinge: die Möglichkeit, daß die Kunst keine Zeit mehr findet, in den technischen Prozeß sich irgendwie einzustellen, wird absehbar. Die Reklame ist die List, mit der der Traum sich der Industrie aufdrängt"[330]. Die Industrialisierung der Bildproduktionstechniken und die massenmedial wirksame Urbanisierung bestimmen den Funktionswandel der Kunst durch die Apparatur als eine Verschiebung, die nicht einfach motivliche Ästhetiken transformiert, sondern grundsätzlich einen Bereichswandel des Poetischen erzwingt: die massenmedial wirksame Werbe-Rhetorik ist die reale Kunst der Inszenierung der gesellschaftlich wesentlichen, handlungsbestimmenden Wunschbilder, eine Symbolisierung des imaginären Reichs jener Topographie, das die Phantasmen der subjektiv-poetischen Künste besetzt hielten und das sich nun einzig nach der Maßgabe technisch-fiktionaler Herstellung behaupten läßt. Die Verschiebung dieser Behauptung auf rhetorische Leistungen der apparativen Durchdringung der Massenphantasien ist das Kriterium für die Beanspruchung der poetischen Relevanz. Sie leistet die Lenkung von Massenphantasie durch die Visualisierung der die Rhetorik verteilenden Motive und Prägungsformeln. Daß die Motive und die Prägungsformeln aus dem Bereich der Kunst stammen, wird fälschlich immer wieder für den Beleg der 'wahren Originarität' gehalten und ausgespielt. Solches Sich-Wähnen zielt nicht nur am Kern der Sache, sondern an Offensichtlicherem vorbei. Wenn nämlich gerade der Verzicht auf Authentizität, ja: ihre Zerstörung, zum Maßstab der poetischen Relevanz wird, dann ist der Rekurs auf Authentizität nicht allein technisch, sondern in erster Linie ästhetisch ein Widersinn. Solche Argumente möchten sich Wirkung sichern, wo die Mechanismen der Wirksamkeit des menschlichen Bildvermögens und der Imagination künstlerisch selten begriffen worden sind: auf dem Feld der Öffentlichkeit der Bilder, der Künste, der Techniken. Was später als Traumfabrik und Kulturindustrie von solcher Warte aus denunziert wird, hat seine Urkunde als Reklamebild. Es ist die Wirksamkeit der List, mit der die Phantasie in Industrialisierungsbereiche der Wunsch-Ökonomie abwandert, welche die künstlerische Leistung der veröffentlichten Phantasmen interessant macht.

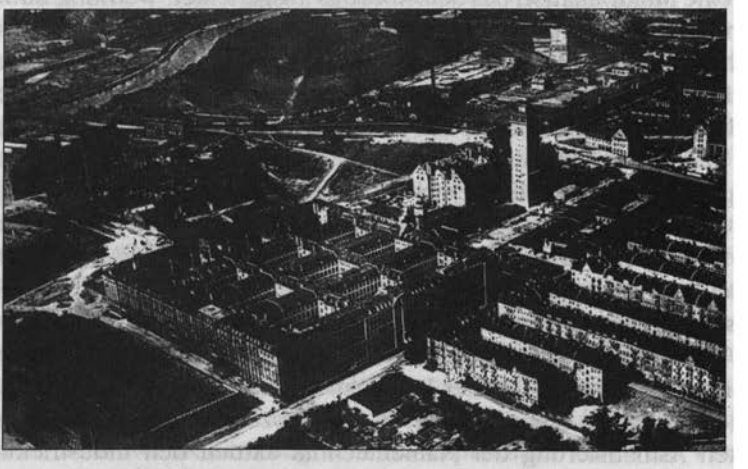
Das reaktionäre ästhetische Argument, das Eigentlichkeit sich einer subjektiven Authentizität vorbehalten möchte, sieht nicht, daß der Traum mittlerweile eine ganz andere Ausdrucksform und Produktionslogik entwickelt hat.

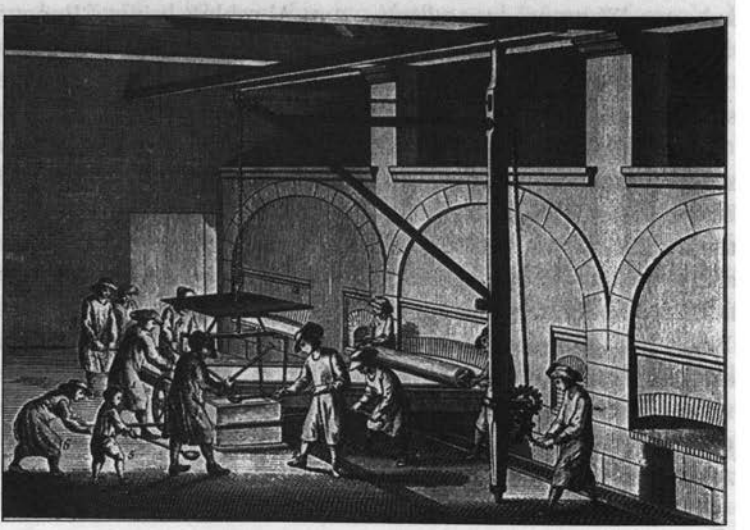
3.2. Professionelle Werbung als Objekt von Luxus. Aspekte einer Theorie der Markenartikelwerbung

Die moderne Werbung setzt zwar Güter um, aber sie stellt auch eine Technik der Visualisierung dar, deren Objekt nicht nur der Lebensstil ist, sondern ihre Bezugnahme auf dessen Modellierungsstrategien, wie sie an Bild- und Sloganprägungen zum Ausdruck kommen. Sie ist also apriori auf eine Multiplikation des Selbstbezugs ausgerichtet: Werbung informiert nicht und transportiert nicht nur utopistische Zerfallsprodukte eines idiotischen Glücksversprechens; sie nimmt auch nicht nur Bezug auf die vom Rezipienten zu leistenden rhetorischen Verweise auf andere Rhetoriken und erschöpft sich nicht in den Konnotationen der Stile und Appelle, die auf Generalisierung auszeichnungswürdigen Handelns und Verhaltens ausgerichtet sind[331]. Sie hat sich zu einem Zeichensystem der Bezugnahme auf Werbung als eines artifiziellen, nach eigenen Regeln konstituierten Spektakels entwickelt. Die Rhetorisierung der universalen Gleichgültigkeit, die Verflüchtigung jeden Inhalts entspricht nicht nur dem Selbstverständnis einer gewandelten Funktion, die nach dem Durchgang durch die Verschleißprozesse der wiederholten Verwendung von Prägungen aus allen Archiven menschlicher Imagination unumgänglich scheint. Sie entspricht vor allem einem gleichlaufenden sozialen Prozeß, der in der perfekten Ästhetisierung der Namentechnik aktuell den industriekulturell verankerten Warenpropagandismus zum Abschluß bringt ('Benetton' ist etwas wesentlich anderes als 'Maggi': das Stoffliche dient heute nur noch als Sichtbarkeit geleisteter Zugehörigkeitserklärungen, d. h. einer linguistischen und namentheoretischen Kompetenz).

In dem Maße, wie die Arbeitskraft zum disponiblen Gerät einer Zeitmaschine umgebaut worden ist, nämlich zum Lohnäquivalent, in dem Maße wird die Geldform selber zum verbindlichen allgemeinen Genußmittel. Der Zugriff auf den Lebensstil – das ist die eigentliche Leistung der Werbung – setzt voraus, daß die Menschen zwischen einem Kern und der Hülle der Dinge unterscheiden können, zwischen ihrer Substanz und ihrer Erscheinung, ihrem Status als Objekte und ihrer visuell-imaginativen Präsenz. Die Bevorzugung der Bezeichnungsdimension macht die Werbung zu einem ästhetischen Selbstverhältnis alltagskultureller Stilbehauptungen. Jede Diskussion von 'guter' oder 'schlechter', 'origineller' oder 'unzulässiger' Werbung geht am hier zu Verhandelnden von vornherein







vorbei und ersetzt einen Indikator des Zivilisationsprozesses durch eine moralisch maximierte subjektive Geschmacksästhetik. Werbung sanktioniert Genußrechte. Sie erklärt die Repräsentationsformen der Zugriffsrechte auf den Warenfluß von der Fabrik bis ins Schaufenster. Sie macht die Dinge vom rücksichtslosen Genuß in dem Maße abhängig, wie die Rücksichtslosigkeit kraft Benennung auf die Perfektionierung der zeichenstrategischen Aneignung der Genußversprechen zielt. Sie etabliert den Fluß der Dinge als einen eigentlichen Text. Die Kenntnis der transformationellen Erzeugungsbedingungen des Textes im Sinne einer ästhetischen Transformationsgrammatik nach dem linguistischen Modell Chomskys[332] wird zum Modell und zur Bedingung von Genuß. Es wäre kurzsichtig, am Materialismus der Werbung bloß das sensuelle Moment herauszustreichen. Die Etablierung der Lektüre eines Textes, der auf Genuß fixiert ist, zwingt zur Revision einer sozialwissenschaftlich fundierten und allgemein anerkannten Theorie, die allerdings auch früher schon bestritten worden ist: der Asketismusthese von kapitalistischer Kultur. Max Webers Behauptung, wonach der protestantische Geist der Askese, die weltbejahende Entsagung den Kapitalismus erst möglich gemacht habe, wurde bereits von Werner Sombart in einer Aufsehen erregenden Schrift von 1912 – 'Luxus und Kapitalismus' – zurückgewiesen. Nach Sombart entsteht der Kapitalismus nicht aus Askese, sondern aus Verschwendung. An seinem Beginn steht nicht die reformatorische Innerlichkeit, sondern ein sozialer Funktionswandel der Geschlechterbeziehungen, der auf die Trennung von Liebe, Leidenschaft und Ehe wegen des Codifikationsmangels der Intimität und einer juristisch noch nicht gezügelten Passion hinwirkt[333]. Der Geist der Verschwendung ist luxurierende und objekthafte Projektion. Es gibt für ihn einen, weitherum belegbaren und in der Werbung rituell ausgereizten Zusammenhang zwischen Warenkörper und Frauenkörper. Hatte schon Benjamin, wie erwähnt, die Regulierung des Blicks in der metropolitanen Architektur im Zeichen einer Dialektik von Reizidentifikation und träumerischer Unbewußtheit auf den Testfall der neuen Prostitution in den Passagen angewandt, so muß mit der Luxusthese die Erotisierung alles Objekthaften der Ästhetisierung der Bezeichnungen und der Darstellungen aller Objektwertigkeiten an die Seite gestellt werden. Deshalb tritt in den Fokus gesellschaftlich produzierten, luxurierenden Reichtums der belebte Tauschwert- und Inszenierungskörper der Verschwendung: die Amoure und Kokotte. Sombart stellt ihren Inszenierungswillen als genetischen (nicht funktionalen) Ursprung der Ästhetisierung eines nur geldförmig zu realisierenden Mehrwerts in verschiedenen Ausprägungen von den Fürstenhöfen, den urbanen Zentren der Neureichen bis zur eigentlichen Hochblüte der Kokottenverehrung im Paris des Gründerkapitalismus dar. Nicht wenig vom Wirtschaftsschub der Gründerjahre nach 1871 wird als ökonomisch genießbares Prestige in dekoratives Raffinement und eine als Warenästhetik fungierende erotische, lebendige Trägerpuppe der Tauschwerte umgewandelt. Die Amoure will gesellschaftlich inszeniert sein. Sie betritt, mehr oder minder offensichtlich, in jedem

Innovation und Gewalt

„Innovation, so scheint es, kann in dem Maße anerkannt werden, wie die Aufrechterhaltung einer fiktiven Mitte den etablierten Geschmack sichtbar formalisiert und den Impuls der ästhetischen Erfahrung, das Dysfunktionale in den geschichtlichen und gesellschaftlichen Fragmentierungen konkretisiert. Natürlich läuft die Erneuerung Gefahr, bloße Reize für die öffentlich ritualisierte, kompensatorische Berauschung anzubieten. Die Avantgarden belegen die Aporie der ästhetischen Erneuerung: oft liefern sie gegen die konzeptuellen eigenen Absichten dem affirmativen Geschmack ein neues Dekor für die Rettung der 'schönen Kunst' als Delektation an den vertrauten Erfahrungen. Der Skandal wird zum Kalkül, das gesellschaftliche Wirkung preisgibt. Gegenüber der ideologischen Indienstnahme ist diese Preisgabe der interessantere, weil schweigsamere Fall der Nutzung ästhetischer Gewalt. In jeder mystagogischen und sakralisierenden Haltung gegenüber ästhetischen Zeichenprozessen wird eine Ästhetik der Gewalt aufrechterhalten, die sich innerhalb der Symbolisierung selber formiert, nicht durch einen externen Zugriff auf die Verwendung der künstlerischen Resultate."

Deregulierung

„Die strukturelle Funktion von Symbolsystemen – Weltdeutung; soziale Integration; Strukturierung der Wirklichkeitserfahrung; Kontrolle der Imagination – muß diese als Deregulierung ihrer etablierten Entzifferbarkeit konkretisieren. Das symbolische Denken als spezifischer Modus nicht nur der Aneignung ästhetischer Produkte, sondern einer ästhetischen Produktion von geschichtlichem Bewußtsein, unterliegt im Wandel der Modellbehauptungen selber einer anthropologischen Variabilität. Diese scheint mir die wesentliche Instanz einer ästhetischen Kritik der Geschichte und der Macht zu sein, weil historische Kritik am geschichtlichen Identitätszwang nur um den Preis einer transzendenten Entwicklungslogik selber als Bestandteil dieses geschichtlichen Zusammenhangs beansprucht werden könnte."

Falle aber jenseits der protestantischen Ethik, Bühne und Parkett und bezieht im idealen dispositiven Fallen nicht eines, sondern mehrere Betten. Das heißt: sie muß sich zeigen lassen können. Der dekorierte Luxuskörper ist eine Verkörperung des schönen Scheins und findet seinen Ausdruck in der Mode.

Die messende Einschätzung, ein spezifischer Blick, reguliert die Orte seines Erscheinens, neue Örtlichkeiten: Feste, Theater, Variété. Nach Sombarts Auffassung sind es weder Askese noch Rationalität, weder die ökonomische Vernunft noch die triebkontrollierende Verstandeszensur, die den Prozeß der Kapitalisierung in Gang setzen, sondern ein über die Halbwelt ermöglichter Selbstdarstellungsprozeß, der dem nicht mehr abstrakt bleiben sollenden Reichtum die Darstellungsmaterialien, abgrenzbare Knappheitsgüter mit vorzüglich exotischem Zuschnitt sichert. Würde man die Askese-These zum religiösen Nennwert nehmen, dann wäre nicht einsehbar, weshalb die Rationalisierung nicht einmal ansatzweise gelingt. Sombarts These dagegen erklärt, warum der die politische Kultur der Industrialisierung aneignenden Macht des Bürgertums eine ideologisch ausgegrenzte, zugleich begründende Doppel-Moral zugrunde liegt: Versuch einer nachträglichen Kompensation der sehr wohl rational verstandenen Lasten der Selbstkontrolle, die zwar der Einsicht in den Profit entspringt, nicht aber einer gelungenen Triebmodellierungsarbeit. Die gesellschaftliche Funktionale der Handlungen erzwingt ein Dispositiv, das sich nur auf die Kalküle des Verstandes stützen und deshalb Moralität nur privat gelten lassen kann. Die Privatisierung entspricht dem öffentlichen Diskurs einer Rhetorisierung in der Abwehr der publik gewordenen Kompensationsversuche. Die Organisation des Verbotenen, der Prostitution und Genußmittel[334] zeigt deutlich, daß die bürgerliche Gesellschaft in solchen Bereichen nicht ihre Grenze findet, sondern daß der rhetorische Protestantismus der Askese nichts anderes als eine libidinöse Anheizung der projektiven Regulierung der Übertretung zum Verbotenen ist und daß deshalb das Kriminalisierte und Pönalisierte die Grundlage der bürgerlichen Kultur, Motor ihrer Macht, darstellt. In den Gründerjahren kommt das Zugeständnis der notwendigen Kompensationen einfach öffentlicher zur Darstellung als sonst. Der Frauentyp eines P.A. Renoir taucht entsprechend, wenn auch in gezügelter Form, in der Werbung, v. a. auf Emailplakaten, auf, z. B. bei 'Opel'. Das heimliche Ideal dieser kulturell euphorischen Selbstdarstellung des Bürgertums ist nicht die Hausfrau und Mutter, sondern die Rennommierkokotte, die Tänzerin, Sängerin und Maitresse der Belle Epoque[335]. Der Zusammenhang von Luxuskörper, Luxusartikeln, Stilisierung weiblicher Erotik zur tabulosen Ware, ihre Erotisierung als eines amoralischen, affektivierbaren Besitzgutes und die rhetorische Zirkulation der Prestigesymbole, die Herausbildung spezifischer Öffentlichkeiten, spezifischer kultureller Standards, Normen und Gewohnheiten für die Konkretisierung des Geldbesitzes ist die Grundlage der Markenartikelwerbung. Das betrifft die Motive, den Adressatenkreis und die typologische Struktur der visuellen Repräsentation. Die spezifische Indu-

strialisierung des den Luxus konnotierenden Symbolbereichs und der erotisierenden Repräsentation in der Werbung belegt jenes von Sombart für prinzipiell gehaltene Verhältnis von Luxus und Kapitalismus aus dem Geist der Verschwendung: Die Werbung hat insofern erotisch zu sein, als sie insgesamt von der so delegierten souveränen Disposition zur Verschwendung zeugt. Werbung ist, volkswirtschaftlich und empirisch, ein Verschwendungsgut, das nicht das bezweckt, was zu erreichen es vorgibt. Sombart weist zu Recht darauf hin, daß man den Kapitalismus und das Bürgertum nicht versteht ohne Einsicht in die Durchsetzung des Illegitimitätsprinzips der Liebe und die symbolische Realisierung des erotisch als Besitzgut konkretisierten Reichtums mittels visueller Metaphern. Die Kurtisane wird zu einem Denkbild und folgt den Abstraktionstendenzen ihrer Zeit. Sie wird zu einem Körper, auf den Benennungen projiziert werden können, die nach sozialem Prestige, dem Verfügen über Mehrwert und Kultur differenziert werden. Stil hat, wer die geeignetsten Objekte für die Verlebendigung der ihn auszeichnenden abstrakten Reichtümer findet und wer über Mode und Luxus als geschmacksbildende Rituale einer öffentlichen Unterhaltungsgesellschaft bestimmt. Dieses Prinzip der Stadt und der Jahrzehnte der Operette ist später in die technischen Bildmedien, in Starkult, Film und audiovisuell propagierten Sport übergegangen. Kapitalisierung wie Urbanisierung setzen das Verschwendungsprinzip des Luxus ebenso voraus wie die luxuriöse Praxis. Sombart redet vom 'Sieg des Weibchens'[336] als dem sozialpsychologischen Motor der industriellen Tätigkeit. Das Weibchen repräsentiere eine spätaristokratische Kultur der Verschwendung, wie sie für die substitutiv entwickelten Geschmacksstrukturen des Bürgertums bis hinein in die Kunstphilosophie des interesselosen Wohlgefallens am 'Erhabenen', das an feudale Würde anklingt, historisch nachweisbar ist. Die Askese hat die Funktion einer internen Kontrolle jener Außenbeziehungen, die propagandistisch für die hinreichende Differenzierungen eines eigenen Standpunkts, einer besonderen Ideologie, herausgestellt werden. Gleichzeitig mit ihrem öffentlichen Auftauchen (und dem Zugeständnis, sie nicht moralisch signifikant fixieren zu können: man sieht den Menschen wegen ihrer Zivilisierung durch Artefakte immer weniger an, wer sie 'wirklich' sind, was einen Zuwachs an demokratischer Rollenvielfalt bedeutet[337]), und den neuen Selbstdarstellungsgesten der Kokotten in den Pariser Passagen tritt eine andere gesellschaftliche Projektionsfläche in die Öffentlichkeit: die Litfaßsäule. Man verstünde sie schlecht, sähe man darin nur räumlich-physikalische Notwendigkeiten am Werk. Sie liefert über diese hinaus eine imaginäre Topographie: Projektion der gesellschaftlichen Phantasmagorie der Ware als Phantasma des Ästhetischen an den Dingen, die sich dem Rausch der sich ihrer Bemächtigenden hingeben. Die Fetischisierung von Dingen zu solch libidinös begabten Wesen erstreckt sich auf die Objektivierung der lebendigen Erotik. Das spezifische Fluidum urbaner öffentlicher Inszenierung, die Undurchdringlichkeit der Masken und Tarnungen hat hier einen Ort, der in der Beziehung zur Warenästhetik die gesellschaftlichen Sinne mo-

IDOLATRIA
F. Depero-Rovereto
DEL
CORDIAL CAMPARI
LIQUOR

delliert hat. Markenartikel spielen dabei eine propagandistische Rolle für die Perfektionierung der Namentheorie, d. h. die Entkoppelung der Bezeichnungswerte von stofflichen Trägern und ihre Projektion auf ganz andere Trägermodelle. Die Stilbehauptungen können sich mit typischen Anti-Stil-Objekten schmücken, so wie die Entwicklung der Kunst Attitüden dezidierter Antikunst verwertbar gemacht hat. Da die Markenartikel nicht Massengüter in erster Linie sind, sondern Produkte einer individuell heraushebenden Verfeinerung, steckt in ihnen immer schon ein Stück Luxus. Dieses Stück ist das Phantasma einer exklusiv individuellen Handhabung der Kultur, Traum einer Individualisierung, die nur kontrafaktischer Schein der Tatsache ist, daß der individuelle Spielraum in der Massengesellschaft sich zunehmend auflöst.

Eine Möglichkeit, das kapitalistische Ertragsvolumen, in Tauschwerten gerechnet, zu erhöhen, ist die Häufung. Ein zweiter, der typisch moderne Weg, die Verfeinerung. Es ist der Feinbedarf, der zur Entwicklung der Transporte und zur Errichtung kostenintensiver profitabler Technologien beigetragen hat. Das gilt klassischerweise für den gesamten Sektor der Genuß- und Luxusgüter, die immer schon ausgedehnte Kommunikationsstränge zur Kontrolle der Verteilung und Bezugsberechtigung von Knappheitsgütern vorausgesetzt haben. Der nicht auf überlokale Märkte angewiesene Bedarf an Gebrauchsgegenständen für die Masse der Bevölkerung wird bis zum Ende der frühkapitalistischen Periode durch Eigenwirtschaft und Handwerk befriedigt[338]. Es gibt in dieser Zeit keinen nennenswerten Bevölkerungszuwachs und damit keine Steigerung der Transportfähigkeit von Waren. Es besteht kein Bedarf an zusammengesetzten Gütern, die Techniken der Gütererzeugung und des Gütertransports bleiben traditionell. Es gibt keinen Markt für spezifisch kapitalistische Produktion und ihren Warenabsatz. Sombart nennt nur zwei Ausnahmen vor der Zeit der intensiven Kapitalisierung: die Kolonien und die modernen Heere. Die gesellschaftliche Erzeugung von Prestige, durch das die Produktion bestimmter Güter konnotiert wird, erzwingt die luxurierenden Dispositionen, die zur Produktion von Warenästhetik im strengen Sinne, zur theatralisch-öffentlichen Inszenierung von Dingen als Abstraktionen vom Konkreten führen. Luxus, Markenartikel, die Überlagerung der Wahrnehmung der Dinge durch die der inszenierten Ereignishaftigkeit und schließlich der Zugriff der Werbestrategien auf diese zeichentheoretisch angeleitete Konstruktion der gesellschaftlichen Neigung zur Anerkennung von Luxus und Warenästhetik bilden die für die Entwicklung der Werbetheorie entscheidende Kette. Werbetheorie meint ein doppeltes: die theoretische Rekonstruktion der visuellen Strategien und Dispositive, sowie die theoretisch motivierte Praxis der Visualisierung selber. Beide erfahren einen Zuwachs an Fiktionalität in dem Ausmaß, wie die Warenästhetik totalisiert wird und die Werberhetorik ins Zentrum der öffentlichen Bilderkultur rückt. Die 'Handbücher für Reklame', die praktischen Tips für die Propaganda als Kunst des Geschäfts[339], das Gebaren der unternehmerischen Privatleute bilden den Anfang. Es folgen massenpsychologische

und statistische Werke, kulminierend in Domizlaffs Appell an strikte Veröffentlichung der Marken- und Namentechniken[340].

In den Vereinigten Staaten von Amerika werden zur Zeit des Zweiten Weltkriegs die enzyklopädischen Werbetheorien geschrieben, die in philosophischer Manier sämtliche Denk- und Triebregungen, Affekte, Eigenheiten und Bewußtseinsakte auf dem Hintergrund einer typisch angelsächsischen, positivistisch gefilterten Sensualismus zu einem Stufenmodell artikulierter Einflußnahme, dargestellt als Handlungsstrategie, ausbauen[341]. Eine eigentliche Theorie als Anleitung für die publizistische Praxis der Warenpropaganda gibt es vor der Einführung des Markenartikels nicht. Erst die Demokratisierung der Luxusästhetik im Rahmen der strukturell erzwungenen Kampagnen der Volksgesundheit, v. a. der Rationalisierung und Mechanisierung der Ernährung in der Aera des Industriekapitalismus motivieren eine theoretische Durcharbeitung der symbolischen Aneignungsbedingungen solcher Güterklassen und Artikel. Die Symboltheorie öffentlicher Waren-Propaganda wird zur Grundlage der ökonomischen Produktion und Kalkulation, wobei die Ästhetik des Luxus kulturell die Begleitmusik liefert für ein Bürgertum, das sein Lebensprinzip, die Ökonomisierung der Arbeit, nun auch politisch und kulturell darstellen kann. Sombarts und Webers Thesen lassen sich, genau besehen, verbinden. Askese ist der zivilisatorische und strategische Appell an die Selbstmodellierung der Sinne, die sich als Arbeitsvermögen maschinell und industriell umbauen lassen; Luxus ist einerseits Motor der Produktion, andererseits Kampfmittel gegen die Aristokratie auf deren wirksamstem Feld, der Befriedigung des Inszenierungsbedürfnisses kompensatorischer Spektakel. Die Macht der Aristokratie gründete auf dem Spektakel, nicht auf der Politik.

Werberhetorik wird aus dem Markenartikel entwickelt und umgekehrt. Erst der Markenartikel verlangt eine spezifisch auf Originarität ausgerichtete rhetorische Aura. Die Werbung für Markenartikel wendet sich nicht mehr an bestimmte, dem Händler bekannte Personen, sondern an die Masse unbekannter Verbraucher. Der Markenartikelwerbung liegt eine Dialektik zugrunde: die Auratisierung patronalen Namensschutzes kontrastiert dem Verlust an individuellem Handlungsspielraum in der Industriekultur. Ideale oder empirische, spekulative oder statistische Erforschungen nicht mehr der Lebensgewohnheiten, sondern der Belastbarkeit der Psyche unter Ausreizung der gestiegenen visuellen Verarbeitungskapazität gegenüber Reizen lösen den Bezug zu etablierten, autochthonen und lokalen Verbrauchsgewohnheiten auf. Es wird der Passant, eine historisch neue Konsumfigur, angesprochen. Der ästhetischen Inszenierung kommt die aus dem Zeitkontext zu erklärende Dauerhaftigkeit des Emailplakates entgegen, eignet es sich doch besonders für die Außenwerbung: Dauerplakate als Wegweiser und soziale Unterweiser für eine neue Produktekultur, die auf die Motorisierung der Beweglichkeit und neue Orte strategischer Inszenierungen verweisen[342]. Die Technologisierung der Produktion schlägt sich in der Verwissenschaftlichung der Konsumbedürfnisse

RANK XEROX
Neuheiten an der Büfa

CHOCOLATS
Lindt & Sprüngli
BERNE
ZÜRICH

und der Kalkulation der Verbraucherinteressen nieder[343]. Dieser Prozeß erstreckt sich auf neue Verpackungstechnologien: abgepackt wird zunehmend in Blechdosen. Die industrielle Fertigung haltbarer Güter – die nicht mehr als Objekte, sondern als angeschriebene und ausgezeichnete Markenartikel identifiziert werden müssen – fällt in die Zeit, in der die Durchsetzung der Marken die massenhafte Verwertung ermöglichen soll. Mit einer besonderen visuellen Aufmachung wird der Markenartikel zum entscheidenden technischen Instrument eines exemplarischen Zugriffs auf die Massenpsychologie. Daß die Propaganda der Nationalsozialisten auf den Errungenschaften der Markentechnik ebenso aufbauen wie sie diese, wesentlich, weiterententwickeln, ist eine Tatsache, auf die nicht genug hingewiesen werden kann. Die Werbeszenen zeigen allerdings wenig Neigung, ihre propagandistische Großmannssucht auf diese sie erst ermöglichende Quelle zurückzuführen.

Ein halbes Jahrhundert nach Jules Chérets ersten großen Entwürfen wird in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg der Gebrauchsgrafiker zu einem wissenschaftlichen Designer mit einer besonderen Berufsethik. Er hat von nun an die größtmögliche technische Handhabung gegen die hohe Kunst auszuspielen und wird zum aufwendigen Arrangeur des Banalen. Daß Künstler oft aus Broterwerbsengpässen diese Tätigkeit übernahmen, spiegelt sich, z. B. bei Otto Baumberger[344] in einer im Namen der hohen Kunst exzessiv und obsessiv gepflegten Denunzierung der trivialen Massenkultur. Das ist eine reaktionäre Haltung, die erst heute bei PR-Strategen verschwindet, welche die Öffentlichkeitsmanipulation als Erbe der konzeptuellen Kunst und als beispielhafte Kunst unserer Tage verstehen, um die Komplexität selbstreferentieller Rhetoriken an den Rezeptionszuwachs der Konsumenten zu binden, wogegen die skeptische Verachtung des Publikums durch die bildenden Künstler als Rückzugsgefecht eines seiner zeichentheoretischen Transparenz und Wirksamkeit nicht vertrauenden Darstellungsmodells erscheint. Der Aufwand, Banalität als Reiz des Ästhetischen zu inszenieren, ist der ökonomische Faktor des Symbolischen. Symbolisch bestätigen umgekehrt Werbung und Emailplakate den mythologischen Erfolg der Unternehmer. Er fungiert als Kontrollmittel für die neuen Designerberufe, die erst nach dem Ersten Weltkrieg in eigentlichen Hochschulen für angewandte Kunst professionalisiert wurden. Früher wurden die Gestaltungen meist firmenintern durch Techniker erstellt. Der Auftraggeber konnte dem Reklamehersteller einen Entwurf vorlegen oder diesen beauftragen, durch einen Grafiker einen Entwurf anfertigen zu lassen. In dem Maße, wie die Gestaltung ausdrücklicher Zielwerbung und verfeinerten Ansprüchen zu genügen hatte, wurden professionelle Gestalter beigezogen. Die Etablierung des Markenartikels als einer Produktegarantie, die nicht allein die umschriebene Substanz des gehandelten Gutes umfaßte, sondern ebenso die identische Verpackung und die Preisgarantie[345], erlaubt eine direkte Umwerbung der Endabnehmer[346]. Ist die Werbung für einen bestimmten Markenartikel einmal etabliert, lassen sich folgende Kriterien für den strategischen Ausbau

nennen: Auszeichnung seiner exklusiver Merkmale; gleichbleibende Qualität; direkt den Verbraucher ansprechende Zugehörigkeitssicherung; auf langfristigen Erfolg ausgerichtete Sicherung des Identitätsmodelles; Versprechen einer über Inszenierungen von Prestige gesicherten Wiedererkennbarkeit der Exklusivität des Produktes (Geschmackspolitik, Deklaration); systematisch aufgebautes, engmaschiges Vertriebsnetz; Benutzen von Verkaufsorten mit einem bestimmten Geschmacksniveau, Sicherung der instrumentellen Kanäle im Kontext der Lebensformen der Zieladressaten. In der Behauptung, die Qualität der Güter komme durch den Mechanismus der Entscheidung der Konsumenten zum Erfolg, ist als Modell die Rationalität der Marktteilnehmer leitend. Das gilt aber nur für die etablierten und erfolgreichen Marken. Diese können, der langen Anlaufzeiten wegen, über die Kosten finanziert werden. Bei den meisten Artikeln beherrschen einige wenige Anbieter den Markt[347]. „Markierungen – Markenzeichen – wurden zum Surrogat für das Bedürfnis des Anbieters, Vertrauen in seine Produkte zu schaffen und für den Käufer zum Äquivalent für den persönlichen Kontakt mit dem Hersteller"[348]. Deshalb hat die Massenproduktion den Markenartikel hervorgebracht und nicht, wie von der Branche gerne behauptet, ihn gefährdet. Es ist nicht eine familial und autoritativ hergeleitete Beglaubigung der früheren Gebrauchswertkriterien, die als Traditionsgut gegen die banalisierende Vermassung in endlosen Kämpfen trotz der Verbilligung der Konkurrenz behauptet wird; es ist umgekehrt gerade die Vermassung, die Differenzierungsbedürfnisse als Abgrenzungsstrategien provoziert, die in immer neuen, als Mode lancierten oder Stil behauptbaren Namensbezügen dieses Bedürfnis verwerten. Gerade die Hersteller von Massenartikeln sind darauf erpicht gewesen, ein Image zu entwerfen, durch das die Produkte herausgehoben werden können. Der Konsum ist abhängig von einer rhetorisch trainierten, historisch gewandelten Rezeption. Die Wahrnehmung wird zunehmend auf den ästhetischen Reiz von Warenerscheinungsbildern eingestimmt. Daraus ergibt sich eine stilsichernde oder stildekonstruierende Hierarchie, die an oberster Stelle die Teilnahme an der Pflege der quintessentiellen Dinge[349] setzt, die sich in einer Struktur absinkender und heraufgeholter Codierung und Recodierung ihre spezifische Leitbildfunktion zu sichern trachten. Wandelbar ist die Zustimmungsfähigkeit zu Namen und Moden; nicht wandelbar ist die die Rhetoriken publizistisch erst absichernde Funktion eines spezifischen Stils, in dem sich die Geschmacksstrukturen mit leitfossilartig benutzten Dingen als Gütezeichen eines stilvollen Verweisens auf das verbinden, was Stil repräsentiert: das Verfügenkönnen über die stilsichernden Güter. Nicht die Darstellung dieses Sachverhalts, sondern der Sachverhalt selber ist zirkulär und funktioniert nur in dieser zirkulären Selbststilisierung. Werbung wird zum Styling am Produkt und, nicht weniger, zum Styling an der durch Stilprätentionen regulierten Imagination. Je ausgegrenzter die Eigenständigkeit und Besonderheit eines Produktes, desto mehr verlagert sich die Stilsicherung auf die Propagandastrategien und Rhetoriken: nicht mehr die Werbung transportiert das Pro-

dukt, sondern das Produkt die Lifestylingchancen einer ästhetisch deklarierten Inszenierungswerbung. Die Werbung setzt sich an die Stelle des Image und wird zum Styling ihrer selbst. Das ermöglicht eine Abgrenzung von möglichen Konkurrenten immer dann, wenn das Styling, nicht aber die physikalischen Eigenschaften des Produktes sich unterscheiden. Ökonomisch entsteht eine Verschiebung, die sich in der Wachstumsbranche der Imitationen, Diebstähle und konnotativen Übernahmen nicht nur der Gehalte, sondern von Verpackung und Erscheinungsbildern artikuliert. Äußerlich homogene Güter können nur noch durch Werbemaßnahmen differenziert werden. Die Werbung triumphiert in der namentechnischen Verzeichnung der Natur. Das zeigt das Beispiel der Erzeugung von Marken bei Naturprodukten, z. B. bei Früchten. In der Theorie wird das gehandelt als Schaffung von Produktedifferenzierungen durch Markenartikelwerbung[350]. Der entscheidende Punkt ist aber nicht diese Differenzierung, sondern die namens- und bezeichnungstheoretische Substitution von Natur durch Bezeichnungen. In dieser Substitution drückt sich deutlich ein Kulturwandel als Zivilisation der Artefakte und als Komplexitätssteigerung der Wahrnehmung aus – auf Kosten der Interaktionskompetenz mit dem stofflichen Reichtum der Natur. Der Triumph der Werbung ist ohne Denaturierung der Ernährung, ohne synthetische Serialisierung immer geringerer, sich stetig angleichender Produktpaletten nicht zu erklären. Es geht nicht um Differenzierung, sondern den Zwang zur totalen Publizität. Werbung muß definiert werden als „all sorts of public messages for commercial purposes"[351]. Ersetzt man die kommerziellen Zwecke durch spirituelle, dann wird die Affinität der Werbung zur Theologie ebenso deutlich wie der Hang beider zur Regulierung der Öffentlichkeit und die Tendenz der Werbung, religiöse Formeln, Slogans und Bildprägungen zu übernehmen[352]. Der prinzipiell öffentliche Zugriff auf materielle und imaginäre Kultur ist nicht nur für die Frühzeit der Markenartikelwerbung das wichtigere Datum als die Funktion, Eigenschaften von Produkten zu propagieren, sondern vorgeprägt durch eine in anderen Bereichen perfektionierte Argumentationskultur. Von Anfang an stehen mehr oder minder wissenschaftliche, experimentelle und auch einfach spekulative Erwägungen zum Konsumentenverhalten und seiner psychologischen Beeinflußbarkeit im Zentrum des Werbegeschäftes, auch wenn die Ökonomie der Wunschbildung nicht als manipulatives Gut, sondern als teil-unbewußter Ausdruck der funktionalen gesamtgesellschaftlichen Situation anzusehen ist. Die Werbung soll nicht nur beeinflussen, sondern den Kaufakt dispositional legitimieren. Die Werbung wächst in dem Maße, wie die Grundbedürftigkeiten gesättigt sind. Das bedeutet: sie kann nur ästhetisch wachsen.

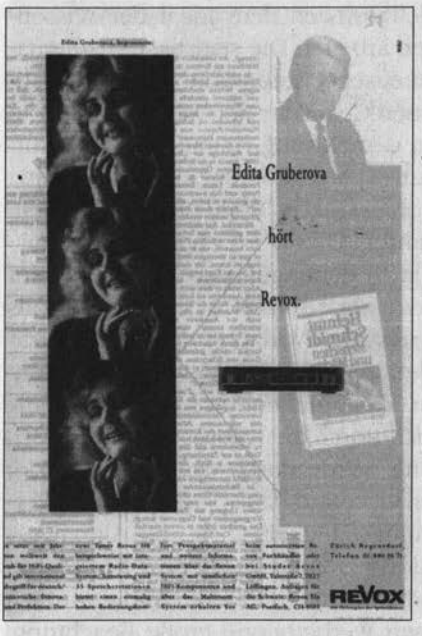
Eine nach heutiger Ansicht professionelle Werbung – systematisch formulierte Ziele; überprüfbare Verwirklichung durch Zweck-Mittel-Beziehungen; Instrumentalisierung des Werbeplans; Erfolgsforschung und Kontrolle; Budget und betriebswirtschaftliche Kalkulation der Mittel – gibt es, nach übereinstimmender Eigenschätzung, um die Jahrhundertwende

Bild, Begriff, Innovation, Gesellschaft, Biologie, Imagination

„Die Verdeutlichung der ästhetischen Erfahrung des Neuen, das deregulierend in etablierte Lernmuster eingreift, ist eine Dimension allen Lernens und speziell der kulturbildenden Symbolisierungen. Insofern ist die Verbürgung des immer schon Natürlichen kein Anstoß für Lernprozesse. Deshalb gelingt auch die archetypisch so überaus strapazierte Begriffslosigkeit der Bilder und ihre strikte Entgegensetzung gegen alles Begriffliche nur, wenn an die Stelle einer aktivierungsbedürftigen ästhetischen Erfahrung ein Automatismus gesetzt wird, der Ästhetik eliminiert. Ästhetische Divergenz zwischen Bedeutung und Beobachtbarkeit ist das Begriffliche am Bildlichen selbst. Bilder müssen in kulturell spezifischen Kontexten als Bedeutungen aktualisiert werden, indem eine Entsprechung zwischen Gestaltung und Struktur den ästhetischen Bedarf in konkreten Visualisierungen bearbeitet, ohne die ein Bild nicht existieren würde. Die Gefahr der lähmenden Überbestimmtheit von Symbolen entspricht symmetrisch der einer Beschwörung der in sich geregelten, aber keiner Explikation zugänglichen Welt schweigender Symbolismen. Symbolsysteme sind in anthropologischer Hinsicht sowohl determiniert wie determinierend. Determiniert durch letztlich biologische Funktionskomplexe, determinierend hinsichtlich der Bestimmtheit, die den biologischen Funktionen in einer ästhetisch-kulturellen Darstellung verliehen wird. Was an kulturellen Variationen vorliegt, drückt die Determiniertheit aus, die Voraussetzung ist für die symbolisch differenzierende Variabilität der je bestimmenden kulturellen Ausdrucksgrößen innerhalb vergleichbarer System-Umwelt-Beziehungs-Kontexte. Das heißt: die Anerkennung einer Biologie der kulturellen Determiniertheit schließt symbolische Akkulturierung des Besonderen nicht aus, sondern erfordert diese. Anthropologie der Einbildungskraft zielt nicht auf den Organismus des Seelischen, sondern auf die Regulierungen der imaginativen Energien. Entgegen allen überzeitlichen Suggestionen ist eine Einbildungskraft ohne spezifischen historischen Kontext blind, sind ihre Symbolisierungen ohne differenziellen Bezug zu den Medien gesellschaftsrelevanter Symbolisierungen und damit des Zwangs zur diskursiven Kommunikation leer."

ebensowenig[353] wie eine experimentelle wissenschaftliche Psychologie, die mit strikte mathematischen Modellen, nach dem Ideal der Wissenschaftstheorie der Naturwissenschaften arbeitet. Die statistisch-mathematische Universalisierung und die ästhetische Autonomie der publizistischen Maßnahmen macht den modernen Charakter der Werbung aus und folgt nicht der Sacheinsicht, sondern dem Zwang, immer größere Aufwendungen, v. a. für die Visualisierung, zu rechtfertigen. Dazu benutzt die Branche immer noch scheinbar objektive, in Wirklichkeit vor allem Objektivitätsmythen anheizende Verfahren. Die statistische Elementarpsychologie als Kronzeuge untersucht die Beziehungen und Wirkungen auf Menschen nach Reiz-Reaktionsmustern ohne Rückkoppelung, d. h. als bloße Input-Technik. Dazu benutzte man den Vorläufer der behavioristischen Psychologie: die mechanistische, atomistische oder auch 'Elementarpsychologie' genannte Psychologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die mechanisierte Psychologie läßt sich durch die Auffassung charakterisieren, der Inhalt einer Wahrnehmung werde durch das Verhältnis der einzelnen Teile einer visuellen Information und das spiegelbildliche Verhältnis der Elemente der Wahrnehmungsfähigkeit, d. h. die Aktualisierung eines bloß rezeptiven Adäquationsverhaltens gekennzeichnet und quantifiziert. Diese Überzeugung findet als akademische Tradition nach dem Ersten Weltkrieg in der damaligen Werbetheorie große Beachtung. Der Grund ist klar: das quantifizierende Modell liefert die Argumentation für eine reizintensive Werbesprache und damit eine Ökonomie der aufreizenden Ästhetik. Die Werbung baut die Wahrnehmungsadäquation der angezielten Effekte aus einzelnen Teilen auf. Man führt Untersuchungen durch über die Wirkung von Farben, Größe und Zahl der Buchstaben, der Schrift, über Größe und Plazierung der Anzeigen. Die Psychologie der Werbung beruht bei Pionieren wie Münsterberg und König[354] auf mathematisierbarer, idealer Verwissenschaftlichung mechanischer Abläufe. Das hat nicht zuletzt damit zu tun, daß nur Begriffe, die Objektivität suggerieren, zusammen mit entsprechenden Planungsmodellen die Budgets für eine im wesentlichen intuitive Entwurfspraxis sichern. Die mythologisch angereicherte mechanische Verwissenschaftlichungsrhetorik orientiert sich an elementaren Gestaltungs- und Informationseinheiten, ohne die spezifische Dynamik der Gestaltformulierungen zu berücksichtigen[355], am Gesetz der Nähe, der Gleichartigkeit, am Theorem von der semantischen Geschlossenheit, später am Modell der corporate-identity. Die mechanische Tradition hat sich später zu einer enzyklopädischen Idealprojektion der Verzeichnung menschlicher Affekte und Zeichensetzungen weiterentwickelt.

Hinsichtlich der Ökonomie, aber auch der Psychologie sind statistisch-empirische Untersuchungen abschließend versucht worden mit dem Ziel der Formalisierung: „Chek Lists of Advertising Essentials"[356]. Es gibt ökonometrische Untersuchungen[357] und Affektenzyklopädien[358], die eine Anthropologie steuerbarer Affekte als Vorgabe für die Virtualisierung der diese Affekte erzeugenden publizistischen Reizformulierungen entwik-


Edita Gruberova
hört
Revox.
REVOX

BRAK
LIQUEUR

keln. Diese Visison vollendet eine Strategie, den Menschen, seine Lebenswelt und Personalität als technisch bearbeitbare, quasi-physikalische Ereignisstruktur zu beschreiben und durch simulatorische Äquivalenzen zu bewahrheiten[359]. Sie ist eine Revokation der die Werbung konstituierenden Ästhetik und ersetzt den Zuwachs an Differenzierungsvermögen in der Entwicklung ritueller, hyper-ritueller und visueller artifizieller Formeln durch die Unmittelbarkeitsbehauptung der Denotate eines Arrangements, das sich erst durch Einrechnung der Kontext-Verweise bestimmen läßt. Aus der Sicht einer heutigen bürokratisch-verwissenschaftlichten Werbeforschung und PR-Theorie, die sich immer weiter von der kulturellen Funktion der praktischen Zeichen-Modellbildungen entfernt, ist interessant, daß in der Aera der Wirkung der mechanistischen Psychologie eine Bibliographie von 1918[360] schon 150 Titel aus dem Bereich der Reklame verzeichnet. Die Lehrbücher aus der 20er-Dekade sind demgegenüber nicht nur systematischer; sie artikulieren vor allem ein erstarktes Selbstbewußtsein der Werbebranche, was nicht nur auf die nun schon Jahrzehnte anhaltende Einübung in die Massenkonsumkultur zurückzuführen ist, sondern auch auf die durch die sozialpolitische Krise motivierte, beschleunigte Verschiebung der gesellschaftsrelevanten Propaganda auf die technisch reproduzierbaren Rhetoriken und Kampagnen. Immer stärker wird die Marktposition des Verbrauchers in die Kalkulation einbezogen. Dieser könne widerspenstige Kleinhändler zwingen, sich Markenartikel anzuschaffen[361]. In orientierenden Büchern der damaligen Zeit[362] werden als wirtschaftliche Faktoren der Werbung genannt: Vermehrung des Reinertrags, Vergrößerung des Umsatzes, Beschleunigung des Absatzes; volkswirtschaftlich: gesteigerte Produktion, Preisbegünstigungen, Verbesserung der Warenqualität, Wecken neuer Bedürfnisse, Bejahung des Fortschritts, Bildung neuer Märkte, Förderung von Handel und Export, Indienstnahme großer Mengen an Berufen, Gewerben und Industrien. Außerdem findet die erzieherische Wirkung auf den Konsumenten durch Verfeinerung des Geschmacks eingehend Erwähnung. Noch werden die einzelnen Werbeformen nicht strikte auseinandergehalten; das Emailplakat beispielsweise wird nur bei Hellweg und Lauterer gewürdigt[363]. Ein wirklich modernes Niveau hinsichtlich der Massenbeeinflussungstechnik erreichten die Werbung und das Produktdesign in einer breiten Öffentlichkeit erst im Nationalsozialismus. Er betrieb Werbung total und mit großem Forschungsaufwand. Planungsmodelle und Kalkulation der Mittel waren auf die instrumentelle Anwendung von Beeinflussung ausgerichtet, denen sich die formal-ästhetischen Entscheide der Wahrnehmungswirkung einzupassen hatten. Werbung wurde in dem Ausmaße strategisch, wie ihre Inhalte auf die Re-Auratisierung tiefliegender Symbolzusammenhänge, historisch nach rückwärts, griffen. Die spezifische Modernität der Strategie kann nicht von ihrem dialektischen Pol einer auf Archaisches zielenden Ungleichzeitigkeit getrennt werden[364]. Erst in der Aera organisierter Masseninszenierung[365] wird die industrielle Massenproduktion zu einem in der Öffentlichkeit genutzten Prozeß. Pro-

paganda als Warenpropaganda ist auf der Ebene der symbolischen Strukturen identisch mit der Rhetorisierung der Autorität, dem Vaterländischen, der Sakralisierung des Heldenhaften, der Mystifikation der Erlösung. Die propagandistische Öffentlichkeit der Industriegesellschaft ist die ethische Kooperation innerhalb der Fabrik, d. h. die Serialisierung des Einzelnen zu einer reibungslosen Meta-Maschine als Inbegriff von Stärke, Lenkung, Schutz mit den Konnotationen von Sauberkeit, Ordentlichkeit. Das wird in der Werbe-Rhetorik genutzt auf der Ebene der Güter, der Tugenden und der Bilder. Redlich[366] geht davon aus, daß Werbung Massenabsatz ermöglichen muß und daß formalästhtische Mittel unter Berücksichtigung der Wahrnehmungsneigungen des menschlichen Sinnesapparates (Repetition, Sinnbildung durch Vertrautheit) strikte davon auszugehen haben. Ähnlich massenwirksam wird die Zeichensprache und Psychologie der Plakate in den späten 30er Jahren auf experimentell-statistische Wahrnehmungs- und Reizbeobachtungsgrößen ausgerichtet[367]. Solche Totalisierung der strikten öffentlichen Darstellungsformen ist in der Struktur der Markenartikelwerbung von allem Anfang an als Herrschaft der Namen und Bezeichnungen über die Dinge und Menschen eingeschlossen. Deshalb wurden die Strategien der Nazis als Maßstab für koordiniertes, abgesichertes Vorgehen zum Vorbild einer integrierten Werbung und der Corporate-Identity von Firmen, aber auch von auf Zeitbegrenzung von Anlässen hin gebildeten Unternehmungen. Die Eröffnungsfeierlichkeiten der olympischen Spiele und die sie begleitenden Verwertungsmaßnahmen setzen diese Tradition fort; nähme man die Symmetriebehauptung des in Massenornamenten rituell belegten Totalitarismus der Nazis und des Stalinismus zum Maß, dann muß das Massenästhetik-Argument auf die westliche Hemisphäre anläßlich der Inszenierungsästhetik olympischer Spiele spätestens mit Los Angeles 1984 und unbedingt angewandt werden. Es ist nicht das Hakenkreuz, das eine universale Präsenz hat, es sind die Schriftzüge von Coca-Cola und Levi's. Das Prinzip ist dasselbe. Der gesellschaftliche Umbau der Wirklichkeit in den Köpfen der Menschen, bewirkt durch Umsiedlung und Entwurzelung, strukturelle Anpassung und Ausbeutung, Urbanisierung und Marginalisierung, gründet in dem warenästhetisch perfektionierten Umbau der Wahrnehmung durch die Überlagerung mit urban auf Dauer gehaltenen Ausreizungen flüchtiger Ereignisgrößen, auf die ein nicht mehr Erfahrungen verarbeitendes Identifikationsvermögen umgestellt wird. Das hat nicht nur politische und soziale, sondern auch erkenntnistheoretische Komponenten.

Die naturgeschichtlich keineswegs selbstverständliche Verschmelzung von Geldausdruck, Markennamen und Stoffbezeichnung erzwingt die Konstitution der Marken durch spezifisch publizistische Maßnahmen, gründet aber nicht darauf, daß die Benennung der Waren als koordiniertes Denkhandeln vorausgesetzt ist[368]. Die Waren werden an sich selber sinnbildlich gemacht. Die Koordination des Erkennens ist eine bloße Funktion im Geflecht einer Ästhetisierung des gesamten modernen Verhaltens. Die Waren verweisen auf die Repräsentation ihres Namens als Sinnbild

ihrer Warenhaftigkeit und erscheinen als Disposition des Namen-abrufen-Könnens im Kopf der Käufer. Das markiert den historischen Einbruch der Vermittlungsagenturen und Visualisierungsinstanzen in die alltägliche Massenkultur als Bedürfnis-Semantik im Kopf der Käufer. Daß Erinnerung durch Ereignis, aber keineswegs durch irreflexive Unterscheidungslosigkeit, abgelöst wird, hat sich systematisch zu einem bedrohlichen Wechsel der kulturellen Interpretationsmedien der Gesellschaft entwikkelt: in der Massenkommunikation werden die symbolischen Zeichenaneignungen durch habituelle Demonstrationen der Signalökonomie, d. h. durch einen offensichtlich 'nützlichen' Behaviorismus abgelöst. Die Wurzeln eines kulturellen Teilbereichs, in dem die Zeichen auf sich selber, nicht mehr auf ein als Realität gesetztes Differentielles verweisen, liegen in der Transformationsbewegung der Waren zu Wortmarken und Bildzeichen[369]. Die ökonomische Entwicklung zur totalen Warenästhetik und zur neuheiteren Inszenierungsgesellschaft[370] ist erkenntnistheoretisch durch die kulturelle Umwandlung der Dinge in Erscheinungsbilder und der Waren in Träger von Stildeklarationen bedingt. Der wirtschaftliche Erfolg einer sich abzeichnenden Kulturbetriebskulturwirtschaft hängt konsumgeschichtlich mit der Etablierung der Markenartikel zusammen. Es ist markentechnisch rentabler geworden, Museen zu gründen als Produkte zu erfinden[371]. Die Dinge werden mythische Zustimmungsgrößen zu differenzierten Lebensstilen, die eine Anverwandlung einer huldvoll von Außen dargebotenen Lebendigkeit suggerieren. Die Organisation der Selbstbezüglichkeit der ästhetisch intensivierten Tauschwerte setzt eine kulturelle Einübung der systematischen, artifiziellen Trennung der Sachgehalte der Objekte von der Konventionalität ihrer Wiedererkennen sichernden Bezeichnungen voraus. Ihre Perfektion verwandelt die Werbung in den 50er Jahren dieses Jahrhunderts zu einer gegenüber der alten moralischen Differenz von Wahrheit und Lüge immunen Inszenierungskompetenz industriell hergestellter, symbolischer Gleichgültigkeit. Alles kann an die Stelle von Allem treten, sofern nur der Akt der Bezeichnung selber zur Ware wird. Die ursprünglichen Waren haben nur noch für die Zirkulation der Bezeichnungen zu sorgen. „The essential element is that it appears on the merchandise itself and stays there until the merchandise reaches the consumer"[372] und, so müßte ergänzt werden, bis zur Stilzugehörigkeitserklärung des Konsumenten in der Öffentlichkeit, d. h. virtuell gegenüber Anderen. Marken und Namen, die Waren zirkulieren lassen, werden am Inszenierungserfolg gemessen. Deshalb eignen sich die als Stilwerte gesicherten, urkundlich als authentisch deklarierten Namenträger für die alltagskulturell so beliebt gewordene Musealisierung aller eine Aura sichernden Markenartikel und Dinge. Das ist nicht nur einem magischen Glauben geschuldet, den schönen Schein ästhetischer Zeugnisse von Früherem in die kompakte Gegenständlichkeit ihres Prestigewertes zurückverwandeln zu können, sondern mindestens so sehr der simplen Neigung zur Sicherung eines Stücks 'Kultur', das einen spezifisch auratisierbaren Namen trägt. Damit wird der Mensch zum Träger der Werbung und taucht in der

alltagskulturellen Banalität einer suggestiven Individualisierungsrhetorik als Motiv vermehrt auf, wird zum Attribut einer Inszenierung, zum Ausdruck eines Programms, zum Bildschirm einer Datenformulierung. Die Menschen werden scheinbar zu Typen, welche die Typologie der Menschen in der Werbung definieren. Damit ist ein Umschlagpunkt erreicht: der totale Werbeerfolg bewirkt zwar eine programmgerechte Indifferenz, da 'Differenz' nur ein spezifischer Bereich stilsichernder Maßnahmen ist, aber dieser Erfolg erzwingt den Ausdruck dieser Indifferenz als einer Ritualisierung von Programmen, als punktuelle und habituelle Größe einer Behauptung, die sich nur mittels restloser Identifikation mit öffentlichkeitswirksamen Rhetoriken als gelungene Indifferenz behaupten könnte. Gerade das gelingt nicht, weil Indifferenz als undurchschaute Trägheit den Formulierungen zugrundeliegt und als Resultat einer Aufhebung von Differentiellem nur die Einsicht in die Notwendigkeit dieser Differenz bewirken würde. Die Herrschaft von Bildzeichen und Wortmarken in einer Gesellschaft, die namenstheoretische, auto-poetische Simulation ohnehin nur einer Minderheit der über Eigentum verfügenden metropolitanen Tertiärökonomikern zuschreibt und keineswegs der Gesamtbevölkerung, diese Herrschaft verhindert den Erfolg der Werbung dadurch, daß ihre Repräsentation so öffentlich geworden ist, daß sie überhaupt nicht mehr wahrgenommen werden kann.

Es ist typisch nicht für Aktualität, sondern für eine Ideengeschichte der Punktualisierung kultureller Endgültigkeitserklärungen, die zu allen Zeiten stattgefunden haben, daß jenseits der Gegenwart Weiteres nicht denkbar sein soll. Dem entspricht die Propaganda für einen Indifferenzialismus, der vorgeblich ein brandneues Produkt der Simulationsgesellschaft und technischen Kultur sei. Es gilt dagegen, Indifferenz als anspruchsvollen Modus ästhetischer Bezugnahme auf die Tendenzen kultureller Vergleichgültigung zu etablieren, d. h. als Repräsentation einer gesteigerten Differenz zwischen verdrängter Realität und synthetisch aufgewerteten Bildern. Die Repräsentation des ästhetischen Differenzialismus, der keine Einsicht in die Indifferenzleistung hat, setzt an Stelle einer erneuerten Aneignung und Rezeption bloß die Kontinuität der machtvoll bannenden Bilder. Dagegen muß ein Begriff der Indifferenz entwickelt werden, der nicht die banale Vergleichgültigung aller Bezeichnungen preist, sondern die ästhetische Artikulation vom utopistischen Handlungsdruck einer moralisch funktionalisierten Welt mittels ästhetischer Argumente zugunsten einer immer komplexeren Aneignung der Problembeschreibungen befreit.

III DIFFERENZDENKEN IN KUNST UND KULTUR

Exposition

Autorschaftsklage

Donald Judd setzt unentwegt und unbeirrt seine Polemik gegen falsche Sachwalter der Kunst, Ausstellungsmacher, Vermittler, Galeristen, Museumsdirektoren fort. Noch sind seine kritischen Ausführungen gegen Mammutausstellungen wie 'Bilderstreit', die dessen Initianten Gachnang und Gohr nicht in den Katalog aufnehmen mochten, in frischer Erinnerung, da zerrt Judd ein notorisches Unverständnis des bisher makellosen Förderers der neuesten Kunst, des Grafen Panza di Biumo aus Varese, ins grelle Licht seines umfassenden Strafgerichts. Man mag dabei die Schärfe des angeschlagenen Tones schon deshalb begrüßen, weil er einen kleinen Gegen-Pendelschlag gegen die Referenzrituale anzeigt, welche die Gefälligkeitsprosa der Katalogeinleitungen in den letzten Jahren bis zum Brechreiz unterwürfiger Heldenverehrung überdehnt haben. Man mag sich weiter wundern, mit welcher Verbissenheit Judd die Schändung seiner Kunst in Millimetermaßen anzugeben bereit ist und in welcher Kleinteiligkeit er künstlerische Urheberschaft für eine Kunst an der Gestaltung des Einzelnen festmacht, in der die schematisierende Anleitung der Wahrnehmung, d. h. nicht die Individualität, sondern die Typologie des Sehens, wesentlicher ist als das je Unwiederholbare des Einzelstücks. Aber darüber läßt sich rechten und Judd sei zugestanden, daß er den Ernst der Kunst an solchen Details bemißt. Was dagegen kaum wundert, ist die Verallgemeinerbarkeit der Juddschen Diagnose, Künstler verfügten nicht einmal über einen Ansatz zur Kontrolle ihrer Produktionsmittel. Da zu denen die Agenturen der Zirkulation und die Herrschaft über Symbol- und Diskurssysteme wesentlicher rechnet als die meist ohnehin vor-industriellen Fertigungsgeräte, fällt der Befund auf die Künstler zurück, zu deren Charakteristik und Habitus gehört, sich um dergleichen Profanitäten nicht zu kümmern, weil die praktische Handhabe des Geschäfts allzu leicht rufschädigend von denen ausgelegt werden kann, die sich gegen die Überlegenheit des Genialen mit der Unerforschlichkeitserklärung allen künstlerischen Tuns schützen möchten: die Möchte-Gern-Helden der Kunstgeschichte von morgen, die, wenn nicht ein entsprechendes Werk, dann immerhin den entscheidenden Habitus dafür einzuwerfen haben.

Der Kerngehalt der Überlegungen Donald Judds ist ebenso faszinierend wie problematisch. Faszinierend, weil, was 'Kunst' genannt werden soll, eindeutig definiert, umrissen und festgelegt werden kann. Problema-

tisch, weil die Optik, aus der 'Kunst' beschrieben wird, einzig die des Kunstproduzenten ist. Damit verteidigt Judd die idealistische Ontologie poetischer Selbstentäußerung. Er trennt die Stoff-Findung einer Idee von den Zuschreibungen derjenigen Bedeutungen, durch die eine soziale Handlung in ihrem Radius zur Definition derjenigen Sachverhalte, Ereignisse und Objekte festgelegt wird, die ihrem Geltungsbereich eingegliedert werden. Die Angriffe Judds sind nicht zufällig gegen die Manipulatoren des Kontextes, der sozialen Symbolik, gerichtet. Es gibt dazu nicht nur Anlässe eines aus seiner Sicht verbrecherischen Versagens, sondern eine erkenntnistheoretische Notwendigkeit: Judd leitet die Bestimmungskategorien von Kunst sämtlich aus den als 'Kunstwerke' monadisch sich zeigenden Einzelfällen ab. Insofern verläuft die Existenz der Kunst immer außerhalb der sozialen Nachfrage, der Manipulation und Herstellung von ästhetischen Wertschätzungen, Bedeutungen und Diskursen. Folgerichtig kann Kunst dann nur in der Millimetergenauigkeit der Ausführung einer vom Künstler autoritativ gesetzten Idee oder Maß-Angabe gemessen werden. Judd kämpft rigide gegen Künstler, die einen anderen Kunstbegriff und einen anderen Habitus ins Spiel bringen: Modelltheoretiker, Konzeptualisten, Sensualisten, Ekeltechniker, Subkulturästheten und viele andere. So wichtig Judds Invektive als Beitrag zur Sozialgeschichte künstlerischer Selbstbehauptung der Gegenwart auch ist: seine Position ist wohl chancenlos, weil er einen Kunstbegriff fordert, der nur normativ und dogmatisch durchzusetzen ist und der in einer atemberaubenden Schein-Unschuld und Hartnäckigkeit das Persönlichkeitsbild der humanistischen Aufklärungskämpfe als Versuch einklagt, abschließend verbindliche Systeme des Denkens als Propädeutik ästhetischer Genußrechte durchzusetzen. Insofern verkörpert Judd's Kunst das letzte Paradox einer Autorschaftslosigkeit der Werke kraft Selbstüberformung der Idee; ein letztes Zeugnis des alteuropäischen Kunst-Urhebers.

4. Vom Ende der Differenz: ästhetische Perspektiven auf einen Motivzusammenhang der Moderne

Wie komplex die Beziehungen zwischen einer unter dem Appell an Anti-Modernität vollzogenen Demokratisierung ästhetischer Formen und der ästhetischen Fixierung auf die kulturelle Ohnmacht eines erzwungenen Ausgangs aus der subjektiven Geschmackstheorie, d. h. einer banalisierend beanspruchten Transformation der hochkulturellen Sphäre sind, belegt eine Attacke, die Donald Judd – dessen Werke für die rationalistische Herrschaft der Kunst über ihre Aneignungsmittel eintreten, d. h. auf dem Selbstverweis ihrer sich jeder Interpretationsschlüssigkeit entziehenden Rekursivität bestehen – zu einem Rundschlag gegen aktuelle Kunst und die, wie er sagt, 'Mode des Postmodernismus' motiviert hat[373]. Interessiert am unverfügbaren Wert einer individuellen Urheberschaft plädiert Judd gegen den pluralistischen Zerfall des Ideologischen und gegen eine Ausdehnung des Ästhetischen auf das Leben für ein 'wirkliches Urteilsvermögen', das die geschmacklichen Wertigkeiten filtert, sichert und bestimmt, was in der aktuellen Kultur hinsichtlich der Komplexitätssteigerung künstlerischer Formzusammenhänge überhaupt darstellungsbedürftig sei. Judds Forderung ist eine altvertraute, die von ihm mit anrührend ehrlicher Empörung eingeklagt wird. Es geht ihm um die Macht der Vernunft, wie sie der Begründungsmodus der reflektierenden Urteilskraft an der Ästhetik der Erfahrungen als Kunsttheorie einerseits, Sinnlichkeitsausdruck andererseits, durchspielt. Erreicht werden soll ein Diskurs unter verständigen, an Auseinandersetzung interessierten, sich kohärent unter den Bedingungen der 'Als-ob-Zweckhaftigkeit' der Natur verhaltenden Menschen, die mit ihrem Wissen und der Klärung der Harmonie ihrer Erfahrungen auf die Ungebildeten erzieherisch einwirken. Judds Forderung ist die nach dem Weltgerichtshof 'Vernunft' und findet im ästhetischen Feld den klassischen Ort ihrer symbolisch-öffentlich regulierenden Bewährung. Rationalität bewährt sich an der Ordnung interpretationsnotwendiger Erscheinungen: das Reale unterliegt der ästhetischen Selbstbehauptung; diffuse und fließende Bilder werden in die Ordnung der Schrift, des Kontinuierlichen, der Sukzession und Hierarchie transformiert. Ästhetisches Vermögen gilt Judd als Durchsetzung einer Ordnung, die Prämissen, Erörterung, Deduktion, Überprüfung, Selbstbegrenzung dialektischer Erkenntnisüberschreitung und Darstellung unterscheidet und in ein Klassifikationssystem rationaler Urteilsäußerungen eingliedert, deren Erfahrungsprinzip

Kunst, Design, Moderne, Wahrnehmung, Postmoderne: Kategorien des Selbstverhältnisses von Subjektivität 1

„Unter Kunst *verstehe ich eine poetische Tätigkeit, deren komplexer Vorgang formalisiert und in einem Werk verdichtet wird. Das Prinzipt der* Poetik *(oder Poesie) besteht in der Herausarbeitung von Möglichkeiten, die einen Überschuß gegenüber dem beschreibbaren Realen beinhalten und deren Herausarbeitung ohne den Einsatz der Medialität und ihrer subjektiven Differenzierung durch eine linguistische Strukturierung des einmal formulierten Konzepts, Darstellungs- und Handlungsanspruchs nicht möglich wäre. Die* Modernität der Kunst *besteht nicht generell im Prinzip der Autonomie, sonst müßte Modernität in der bildenden Kunst für jede erwiesene Darstellung kraft ästhetischen Eigensinns gelten; theoretisch wird, v. a. in der Philosophie, der Fehler einer soziologischen Zuschreibung der Autonomie für den Differenzierungsprozeß des 19. Jahrhunderts notorisch gemacht. Giottos Malerei bezeugt den ästhetischen Eigensinn durchaus mit Wirkung auf künstlerische Autonomie, wenn auch der moderne Autonomiebegriff etwas ganz anderes bezweckt: die Subjektivierung der Zeichensysteme für die disponible Deregulierung objektiver Kulturansprüche. Solches wird niemand Giotto zuschreiben. Es bleibt aber ein Theoriefehler, Autonomie institutionentheoretisch auf die gesamtgesellschaftliche Differenzierung einzuschränken.* Modernität der Kunst *gründet in einer* bestimmten Autonomie, *nämlich der Selbstbezüglichkeit des abstrakt nach formalen Gesichtspunkten formulierten und arrangierten künstlerischen Materials. Dieses Prinzip geht aus der Selbstwahrnehmung und Selbstkritik des modernen Bewußtseins hervor und indiziert in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine an Abstraktionsformen orientierte Reform der ästhetischen Ausdruckspotentiale durch Kunst und durch Design; von dieser Parallelität zeugt jede historische Betrachtung der Begründungsbewegung der Moderne. Die ästhetische Struktur des Bewußtseins gründet in der* experimentellen Nichtdelegierbarkeit der Symbolsysteme, *die weder unmittelbar gesellschaftlich noch ökonomisch noch rechtlich noch instrumentell angeeignet werden können. Die moderne Selbstwahrnehmung, welche das* Prinzip der Erfahrung einer Krise und Gefährdung *zu einer stetigen Explikation aller Erfahrungen vorantreibt, beansprucht keinerlei Identität, weder im Subjekt noch zwischen Denken und Realität. Identität im modernen Sinne ist als Erfahrungskonstitution kraft Zersetzung der Identität oder, mit Hegel, durch die Einheit von Identität und Nicht-Identität bestimmt.*

in der Ästhetik der Einheit aller möglichen Erfahrungen beruht. Die Prämissen solcher Darstellung ist der Geschmack, die Ausgrenzung des Unerwünschten und Wertlosen, die erwiesene Nicht-Verführbarkeit durch niedrige Motive und Affekte, die kategorial geklärte Selbstkontrolle, die Darstellung der öffentlichen Erziehung der ungebildeten Mehrheit. Diese Konstruktion eines ideal widerstandslosen und unbegrenzten Publikums erweist die kategoriale Deduktion an der ästhetischen Evidenz jener Objekte, die sich dialektischem Schein entziehen. Die Objekte, welche den so bestimmten Filterungsprozeß visueller Erfahrungen und kulturbildender Ästhetik sichern, lassen sich in der Tradition einer Objektivierung des Erhabenen als Kunstwerke denken. Diese Auffassung zeugt auf ihre Weise von einer an ein Ende gelangten Dialektik von Geschmack und Ekel, deren Erschütterungskraft heute in der Indifferenz des Sozialen gegen das Ästhetische, des Politischen gegen die fließenden Zeichensysteme des individuierten Lebensstils leerläuft. Judds Konstruktion dient heute nicht mehr zur Rekonstruktion der ästhetischen Kritik an welcher Kultur auch immer. Denn diese Konstruktion arbeitet mit einer längst überholten Entgegensetzung von Welt und Selbstbewußtsein. Daß diese Grenze von der traditionellen gegen die technischen Medialisierung ausgereizt wird, liegt auf der Hand, sind doch technische Medialisierungen durch die Auffassung einer Manipulation von Selbstbewußtsein definiert. Nur in solcher Absetzung haben wir ein Interesse an Ekel: die Zerstörung des Geschmacks läßt sich als Geschichte einer Eliminierung des Metaphorischen lesen, das der unbeschränkten Herrschaft der Logik Grenzen setzt. Heute wird deutlich, daß weder die Vernunft noch das Metaphorische sich in einer strikten Differenz von Welt und Selbstbewußtsein begründen lassen. Es wird ein Modus der Indifferenz durch die avancierten technischen Erfahrungen im ästhetischen Prozeß konstituiert, die einen Umbruch im historischen Fortgang der anthropologischen Selbstdifferenzierung von Erfahrungen anzeigen: wachsende Bereitschaft zur Des-Identität und zur Besetzung der fiktional denunzierten Selbstbezüglichkeit mit einer inszenatorisch multiplizierten Vielzahl sich überlagernder, experimenteller Szenarien und Programmierungen. Die technischen Bildsimulationsmedien bewegen sich trotz ihrer Öffentlichkeitszersetzung durchaus in der Tradition der metropolitanen Ästhetik der von Personalitäts-Vorstellung abgekoppelten Punktualisierung von Ereignisreizen, d. h. von systematisch simulierten Projektionen der Identitätskategorien auf Fremdbezüge und Deregulierungen; eine Wahrnehmung, deren Formensprache einfacher von den technischen Bildproduktionsmedien als von den vorindustriellen, handwerklichen Kunstformen aufgegriffen werden kann.

Es besteht immer weniger ein Bedürfnis nach dem Status des Subjekts, das traditionell den moralischen Selbstdruck einer funktional interpretierten Erfahrungsästhetik konnotiert. An solcher Indifferenzbildung aber haben Moderne und 'Postmoderne' gleicherweise teil. Die Selbstkritik der Moderne findet darin End- und Ruhepunkt, aber keineswegs ihre emphatische Überwindung durch eine nachgeschichtlich sie denunzie-

rende Wahrheit. Die 'postmoderne' Kritik des Rationalismus löst sich in dem Maße in Rhetorik auf, wie mittels historischer Inszenierungen die Struktur der Zeichensetzungen insgesamt beliebig wird. Es ist die Wahrheitsbehauptung der als Unmittelbarkeit gesetzten Indifferenz, die in ihre Falschheit umschlägt. Die Bildung von Geschmack beinhaltet nicht nur eine Rhetorik, mit der soziale Qualifikationen verteilt werden. Sie hat auch ein eigentümliches und widersprüchliches Verhältnis zum Bild. Das Training eines verbindlichen Geschmacksmusters spielt sich nicht so ab, daß man sich gegen die Ausgrenzung des Häßlichen für die sicheren Güter des Schönen entscheiden würde. Umgekehrt: die Etablierung eines solchen Musters bewährt sich durch die Kraft zur Integration und Bearbeitung von Abfall, Ekel, Unbedeutetheit, Beliebigkeit, Verletzung des ästhetischen Empfindens, durch die spezifische Negation des Schönen als Verallgemeinerung der ästhetischen Selektion nicht nur hinsichtlich von institutionell zirkulierenden Werken, sondern hinsichtlich der Konstruktion des sozialen Geltungsanspruchs von Person überhaupt. Dieser Vorgang kann als Signatur der Moderne, als ihr ästhetischer Kern verstanden werden. Dazu gehört das Spiel mit unbewußten Formalismen, das den diffusen Geschmack (der nur als diffuser die Bedingung für das In-Gang-Kommen der ästhetischen Verallgemeinerung sein kann) nicht der ästhetischen Ordnung des Benennbaren unterwirft, sondern dem Vitalismustest des Polymorphen, Perversen und Verborgenen, den Miasmen des Nicht-Geordneten aussetzt. Jenseits einer Kritik der gesellschaftlichen Urteilsfunktionen im Rahmen einer kulturellen Pyramide und der Hierarchie moralisch instrumentierter Geschmacksbildung (Prestige, Eleganz, Repräsentativität, Exemplarität, Exemplifikation, öffentliche Geschmacksdemonstration) ist jeder Mensch Träger von Geschmackswerten Verkörperung und Verdeckung zugleich. Mit den Kategorien einer linguistischen Kulturtheorie[374]: der polymorphe Geschmack (als Interaktionsritual in den Metropolen wie als Konfrontationsgrenze innerhalb der anonymen Massengesellschaft) wird durch eine Rhetorik gebildet, die mit Metaphern wie mit Metonymien arbeitet, d. h. mit Verähnlichung und Assimilation an einen semantischen Bruch zwischen abstrakteren Bezugsmöglichkeiten. Die Metapher ist ein Prototyp jener Zeichen, die sich kraft Ähnlichkeit tauschen lassen. Die Metonymie ist ein Prototyp von Zeichen, deren Sinn sich überlagert, wenn sie nebeneinander stehen und sich gewissermaßen gerade durch ihre – mehr oder minder epidemische oder monströse – Femdheit anstecken. Es ist diese Ansteckung, die Berührung, das Eindringen, es sind Verletzung und Verseuchung, ein stetiger Prozeß des wechselseitigen Verzehrs und der anschließenden Recodierung der so freigesetzten Fragmente oder Aspekte, die zeigen, weshalb es der moderne Geschmack weder vorrangig mit dem Bewußtsein von Stil noch der Differenz von 'schön' und 'häßlich' zu tun hat. Das Prinzip der Metonymie ist eine Bewegung, durch die Sinn entsteht, aber nicht Signifikate ausgedrückt werden. Der Sinn ist nicht der, ohnehin problematische und der Metaphysik verdächtigte, Referent[375]. Aus dem Wirklichen gehen ständig

Evokationen hervor: ein Ort von Sinn, eine Repräsentation der vielfältigen medialen Bezugnahmen auf schon geleistete Repräsentationen. Dieser Sinn erzeugt das Geschehen durch Zerstörung und Überwindung der Signifikate: er wird zum Kulturmodell eines Kulturzerfalls, weil nur die Transformation der Signifikate die Einsicht in den Prozeß zeichenstrategisch problematisierter Artefakte ermöglicht. Die Unmittelbarkeit dieser Bewegung (unmittelbar Kraft der sozial einwirkenden technischen Bildproduktionen wie Fotografie, Film) bindet die Avantgarde an spezifische Techniken einer oppositionellen Bezugnahme auf Geschmack: Moderne als Formzerstörung ästhetisch pervertierter Materialien ermöglicht die Überlagerung der Metaphern (samt den hermeneutischen Allegorien und Moralitätszwängen, die als paradigmatische Vorbildungsforderungen für den künstlerischen Prozeß ausgereizt werden) durch Metonymien. Es dominiert der Fluß der Zeichen die Aussagekraft, die benennbare Struktur ihrer Ordnung. Ein in sich selber als Zitation erscheinender Fluß von Bedeutungen entsteht, die nicht mehr durch einen Autor geschaffen, sondern von ihm bloß freigesetzt scheinen. Der angesprochene Ort des Sinns ist die Konstruktion dieser größeren Einheit sich selber bewegender Zeichensysteme, in der die Differenzierung der Wertmuster in einen guten und einen schlechten Geschmack aufgehoben ist. Was bleibt, ist der Prozeß des Absinkens der künstlerischen Autorität in die technische Urheberlosigkeit eines Flusses von Zeichen, Fragmenten und Bruchstücken. Deshalb haben die Demontagen und Decollagen wie überhaupt die Fragmentästhetiken der mittels Abfall gefertigten ästhetischen Einheiten – dadaistische, kubistische, surreale Verformungen; ready mades; autodestruktive Maschinen; Happening- und Fluxustechniken; intensivierter Minimalismus; Verzeichnung von Spuren und Zuständen als zufällig vorfindliche Gegenstände – ihren Sinnort nicht im Metaphorischen, sondern im Umbau der Sprache. Ihre lexikalische Dimension erscheint nicht mehr als Grundlage der Semantik, d. h. der Erfahrungen, sondern als Spielmaterial syntaktischer wie grundsätzlich deregulierender Strategien. Deshalb sind noch die bedeutungsleersten Materialien, reine Fundstücke, Natur selber oder eine privatmythologische Lexikalik einmal gefundener patterns, subjektive Poetik[376], nicht mehr im stofflichen Sinne Träger von Signifikaten, sondern Zerfallsprodukte der Versprachlichung und Sprachausdrücke zugleich: nicht Begriffe sondern poetische Zeichenmodelle inmitten einer Unterschiedslosigkeit zwischen Bezeichnungsbezug und Sprachausdruck. Die lange mißverständlich als moralische Provokation ausgespielten und ausgereizten Ekeltechniken sind im Grunde Techniken der metonymischen Provokation: des Umkreisens eines Nicht-Ortes, an dem die Metaphern sich immer wieder auflösen und sich der reine Sinn von Fall zu Fall behauptet. Dieser Sachverhalt ist, was auf dem Hintergrund der technischen Mediengesellschaft den Blick geschärft hat für die katastrophische Dimension der Zeichensysteme. Aber auch für die Entwicklung neuer Sprach- und Malerei-Dispositive, in denen das Werk als Landschaft dient für die Notation von Gesten und Spuren, die nicht mehr autoritär und

dinglich, sondern als Öffnung auf den Fortgang der Interpretationen hin funktionieren[377]. Modernität gründet ästhetisch nicht allein im autonomen Geschmack oder im Kult des subversiv Geschmacklosen, dem Kalkül der Kalkülverletzung, der permanenten Deregulierung der Erwartung der Erwartungsverletzung. Der autonome Geschmack ist eine historische Voraussetzung der modernen Lebensweise und damit Konstitutionsmotiv eines Abstraktionszuwachses in der wechselseitigen Bezeichnung von Zeichen. Mit ihm hat sich das Bürgertum gegen feudal-luxuriöse Verschwendung und gegen den Unernst der ästhetischen Darstellung zugunsten des Spiels der Inhalte gewendet. Der autonome Geschmack – noch nicht belastet mit der durch die politische Herrschaftsübernahme erzwungenen Veröffentlichung eines neuen Luxus und der aus dem Arbeitsprinzip gefolgerten neuen Symbolisierung des Tauschwertbewußtseins – setzte eine freie, letztlich bilderlose Imagination in Gang, förderte das ästhetische Bewußtsein von den inneren Dispositionen der Visualisierung und Darstellung, bekräftigte das ikonische Zurückdrängen der Darstellungsebene und wertete zunehmend den Werkkörper zugunsten der subjektiven ästhetischen Spurensicherung ab. Die Ästhetik subjektiver Erfahrungsreflektion ist eine paradigmatisch bürgerliche .

Dieser Vorgang der Automisierung hängt mit der geschichtlichen Emanzipation des Bürgertums zusammen und spiegelt dessen Anti-Feudalismus als politische Kulturbestimmung: Subjektivität, Arbeit, Poetik der Erfahrungsangleichung an das instrumentelle (teleologische) 'Als-ob' der Naturzwecke sind Ausdruck des Wandels. Er wertet die unvollkommenen Dinge auf: Gerade das unbedeutendste und unbezeichnetste Gut eignet sich als moralisch anzueignendes Objekt im ästhetischen Prozeß. Damit machte das Bürgertum nicht allein den neuen 'wahren' sondern erstmals einen 'guten' Geschmack geltend. Der feudale ist deshalb der schlechte Geschmack, weil er nicht auf poetisch stofflicher Formung, sondern auf Standesprivilegien und zufälligen Vorrechten der Herrschaft beruht. Der feudale Geschmack – das ist Würde und Pflicht zu ihrer Repräsentation. Der bürgerliche Geschmack – das ist das moralische Spiel der Imagination, ästhetisches Selbstbewußtsein, durch und als Arbeit gerechtfertigte Projektion der Zwecke und Bedürfnisse auf eine technisch regulierbare Natur, damit eine Tendenz zur Immaterialisierung der Objekte, die der ästhetischen Spurensicherung, dem harmonischen Zusammenspiel der synthetisch verbundenen Erkenntnisvermögen zu folgen haben. Zwangsläufig geht daraus Semiotik als Zeichenmodell des modernen Geschmacks hervor; umgekehrt sichert die zunächst widerständische Semiotik den Prozeß der Moderne als Artikulation ihrer Selbstaneignung und als ästhetisches Modell. Der immer wieder ins Unbewußte abgesenkte Geschmack (der den Fortgang des ästhetischen Zeichenbewußtseins sichert: die Artifizialisierung der Zeichen bleibt einem idealtypischen Bürgertum überschrieben, nicht dem historischen des Privateigentums) ist, da er den Mechanismus des Bewußtseins unterläuft, kein Wertmodell für ästhetische Differenzierungen, sondern die Abarbeitung der historischen Fikti-

on, daß das Bewußtsein, das historisch mit dem Anspruch auf Weltgeschichte die Herrschaft der aufgeklärten Vernunft nicht nur als Aufklärung durchsetzt, sondern auch als Moment dieser Herrschaft instrumentalisiert, hinsichtlich der ontologischen Erwartung eine autonome Größe sein könne. Wenn von heute aus gesehen etwas den Vorgang einer an Metonymien interessierten Avantgarde – nicht allein der traditionellen Künste, sondern auch der subkulturellen, sozialen und technisch-medialen Strategien (der Video-Clip ist die metonymische Bewegung in reiner Form) – wichtig macht, dann gerade nicht das (unter der Drohung eines unterbotenen Erkenntnisniveaus) mögliche Durchspielen erneuerter Ekeltechniken, auch nicht das romantische, immer eines utopischen Terrors zu verdächtigende Programm der Einheit von Leben und Kunst, sondern die Etablierung von Automatismen und Mechanismen in der ästhetischen Arbeit, welche die territoriale Unterscheidung von Bewußtsein und Unbewußtem auflöst. Kommt die historische Geschmacksüberzeugung des ästhetischen Bürgertums in der Etablierung solcher Techniken zum Ende – deshalb die Versuche, die Position des Geschmacks über die Intensivierung des Ekels noch lebendig zu erhalten -, so bricht die ästhetische Differenz als Medium der Geschmacksbehauptung in sich zusammen, z. B. gegenüber den Aporien des 'art brut' und der Unverfügbarkeit des Polymorphen als einer negativen Ästhetik des naturphilosophisch Ungeformten. Es beginnt ein Prozeß der De-Subjektivierung wichtig zu werden, gegen den die Rituale des Ekels leerlaufen. Die geschichtliche Tendenz zu solcher Des-Indentität hin kennt keinen Unterschied zwischen verfügbaren und erfindbaren Codes. Die Codes existieren in dem Moment, in dem sie erfunden werden. Sie wenden sich gegen nichts. Sie bringen bestimmte Auffassungen vom Wirklichen zur Darstellung und eröffnen dem nicht mehr zentrierten Subjekt die Einsicht in das Spiel der Imagination und in die Mechanismen ästhetisch-libidinöser Objektbesetzungen, die zeichentheoretisch simulierbar werden. Dieser Prozeß der Dezentrierung ermöglicht eine Reartikulation des genetisch bedeutsamen Übergangs der Wahrnehmungsoperationen zu den symbolisch-semiotischen und schließlich den operativen, wobei das ästhetische Spiel integrativ auf den späteren Stufen erhalten bleibt. Aber er erlaubt nicht mehr die Etablierung von Werturteilen geschmacklicher Distinktion. Das Subjekt bedarf ihrer nicht mehr. Umgekehrt sind die technologischen Zeichenschöpfungsprozesse nicht so beschaffen, daß sie ein (modern) konsistentes Subjekt überhaupt noch zulassen. An die Stelle der Hierarchie tritt die Vielheit, an die Stelle einer antagonistischen Dialektik das Verschiedene, an die Stelle der Objekte und Objektfelder das Erzählbare, die Konstruktion der Sprache als Ausdruck von Sprachstrategien.

Die Vertikale zerfällt; mit ihr die hierarchischen Systeme zugunsten einer Ökonomisierung der Zeit. Das Rationale verliert das Zentrum und wird zu einer ausschweifenden Tätigkeit, die sich nicht mehr vom Chaos abgrenzt. Der Zerfall der Pyramide – der Handlungen, Privilegien, der Interpretationsformen institutioneller Kulturvorherrschaft – führt zu einer

Verflüchtigung des Geschmacks. Das, was dieser zu unterscheiden hatte, zerfällt an ihm selber. Er wird zum Material, ist aber nicht mehr die Form der Bewegung der Dinge. Der Geschmack hat die Sprache verloren, weil er nicht mehr die Bewegung der (metonymischen, substitutiven) Sprache wiedergeben kann. Die Vielheit gegeneinander versetzter, einander durchdringender, sich pulsierend vermischender Sprachen strukturiert die Dinge neu. Sprach Pasolini zu Beginn der 70er Jahre noch davon, daß aller Hedonismus (auch die faschistische Variante) vom kapitalistischen Konsumismus abgelöst und Alterität zu einem Moment 'innerhalb der kapitalistischen Entropie' gemacht werde; kämpfte Pasolini noch für die mythische Qualität einer ersten Wirklichkeit – allerdings nicht mit dem Gegensatz von simulatorisch bewirkter Aura und semiotischer Aktualisierung der mythischen Denkmodelle und des Mythos als Denkmodell[378] -, so sind heute Alterität, Apokalyptismus und Hedonismus weitherum verfügbare Stilisierungsrhetoriken, Repertoires neben anderen Repertoires, bestimmte Arten, kulturelle Phänomene zu rubrizieren neben anderen Rubrizierungen, und vor allem Verfahren, alternative Konnotationen derselben Phänomene durch anders gerichtete Medialisierungen zu gewinnen. Was aus dem Dualismus der 70er Jahre – Fundamentalismus versus neuzynischer Ökonomismus; Hyperrealismus einerseits, konzeptuelle Zersetzung der an Dinge gehefteten Wahrnehmung andererseits – hervorgeht, ist nicht allein der Pluralismus der Stilisierungsrhetoriken, von Sub-Stilen und Stilfragmenten[379]. Wichtiger erscheint noch die gebotene Konsequenz, den ruhenden Ort nicht außerhalb des Strudels des Chaotischen zu suchen, sondern ins Schweigen innerhalb des vagen Taumels der Ereignisse einzutauchen, um deren Unterschiedslosigkeit mit den sie beschreibenden Sprachen festzustellen, die sie durch ihre Bezeichnungsausdrücke erzeugen. Die Ambiguität der Dinge, die von den Avantgarden der herkömmlichen Kunst lange gesucht worden ist, wird technisch zur Voraussetzung des ästhetischen wie des sozial-subkulturellen Verhaltens. Darin leiten nicht mehr Dinge, sondern aktualisierende Verknotungen von Ausdrücken das Paradigma einer rezeptiv wirksamen Sprachbildung. Nachdem das Metaphorische von den Metonymien zurückgedrängt worden ist, entsteht eine neue Poesie: nicht mehr Bilder (Sprachbilder, Bildausdrücke in Worten), sondern strukturierte Erscheinungsformen destrukturierender, auf Momentaneisierung angelegter Zeichensysteme im Fluß von Zeichensetzungen, die ständig neue Sinnorte produzieren (das läßt sich an der neuen urbanen Musik, den Techniken des 'rapping', 'sampling' und der Elektrifizierung, resp. der Instant-Produktion von Zeichen, Klängen, Bildern zeigen[380]). An der Tatsache der Vorherrschaft des Diskursiven (unabhängig von der medialen Form der diskursiven Darstellung) scheitert jeder Versuch einer Erneuerung der Ästhetik der Abweichung, aber auch jede nur auf Subjektivität eingeschworene Kunsttheorie.

Indifferenz ist der Wahrnehmungsmodus einer Epoche, die ihre Identität nicht mehr in der Differenz zwischen dem Guten und dem Wahren,

dem Schönen und Häßlichen, dem Geordneten und Chaotischen, dem Kultivierten und Rohen, dem Zentralen und Peripheren, dem Signifikanten und Signifikat,en den Bildern und Sequenzen, den Gehalten und Medien bildet und die überhaupt weniger Bedarf an subjektivitätstheoretischer Identität zu haben scheint. Entgegen den allzu schnellen Erwartungen, man könne das Indifferente als Gehalt einer restlos desubjektivierten Welt technischer Artefakte preisen, bleibt das Indifferente ein Wahrnehmungsmodus, kein Wahrnehmungsinhalt (auf deren Verwechslung beruht ein großer Teil sogenannten 'neuen' zeitgenössischen Denkens, das sich zur Universalität noch jenseits des als erreichbar versprochenen Totalen poetisiert[381]). Die Zunahme an Indifferenz hat die ästhetischen Möglichkeiten des Revoltismus und Spektakels, von Zersetzung (Surrealismus der realen, Transzendenz der wahren Sprache) und Restitution der vertikalen Diskurse überholt. Zu Beginn der 70er Jahre – deutlicher in der Pop-Musik als in der bildenden Kunst – entwickelte sich eine Auffassung von Zeichen, die nicht mehr in der Sprache, sondern analog zu ihrem System gewonnen und mit künstlerischen Zeichen anderer Sparten sowie außerkünstlerischem Material ergänzt, durchformt und ausgeweitet werden[382]. Der Triumph der wachsenden Künstlichkeit als Transformation des Zwangs zur historischen Referenz wird selber als historisches Produkt lesbar. Alterität als Außerhalb, als Schweigen: das kann, wenn die Differenz der eigenen Künstlichkeit zu der der Anderen nicht mehr aussagekräftig genug ist, auch als Befreiung vom Hierarchiezwang der traditionellen Diskurse und als Herausbildung neuer Sprechweisen verstanden werden. Deshalb verschwinden der Traum vom revolutionierenden Spektakel, der Situationismus und der Protest gegen das Wort mit der technisch entkräfteten und fiktional demaskierten mythischen Autorschaft. Mit der Zersetzung dieses Mythos könnte der beengende Zwang zur Innovation eines ästhetischen Scheins und zur abstrakten Illusion eines vermeintlich 'Neuen' (das immer ununterscheidbarer vom Alten wird; allenfalls strittig sind die Ironieansprüche einer recodierten Malerei wie der von Jean Frédéric Schnyder, der keine Einheit des Werks, der Motive oder der Techniken mehr pflegt[383]) gegenstandslos werden. Wörter und Zeichen drehen sich über die Eckpunkte des Referenzzwanges hinaus. Darin wird die Selbstaufhebung des Avantgardeanspruchs perfektioniert. Das Ende eines moralischen Unmittelbarkeitsprotests von Künstlern hat damit zu tun, daß er in der Zerstörung des Metaphorischen sich selber überwindet. Aus dem grundlegenden Wandel im Selbstverständnis der ästhetischen Funktionen entstehen Darstellungs- und Sprachkonzepte, die das Imaginäre durch poetische Indifferenzbildung der bezeichneten Inhalte analysieren. Die Ent-Persönlichung der ästhetischen Schöpfung und die Behauptung einer absoluten Beliebigkeit und Indifferenz des Imaginären bewirkt dialektisch eine über Bildeuphorie angekurbelte Wiedererstehung der Herrschaft des Textes in anderer Form. Seine Kontinuität wird dadurch auf einer tiefer liegenden Ebene noch verstärkt. Nichts bricht mehr ein in dieses stabile Reich der Zeichen und ihrer Kreisläufe – keine

Höhe, kein Schatten, keine Ungewißheit, kein Irrtum, keine Ambiguität. Nicht wenige der neueren Medientheorien huldigen einem Platonismus, der die Strahlkraft der Sonne ebenso beansprucht wie die Inversion der Erkenntnis in der selbstgenügsamen Höhle der 'doxa', der Konventionalisierung undurchschauter Irrtümer. Leicht zu sehen, daß hier der Punkt erreicht ist, an dem die Avantgarden sich klassizistischen Formeln nähern, auch wenn über den Säulen und Stilen nicht mehr das Erhabene, sondern Neonlicht strahlt. Alles ist machbar von allen – dies zumindest in der Vision, die ihren Ausdruck im totalen Life-Styling, aber auch in der Verweigerung der Übernahme von Lebensstilen findet. Ein technoid perfektionierter Polymorphismus auf der einen Seite, eine Äquivalenz von momentanen Verdichtungen und formalen Indifferenzbildungen auf der anderen Seite ermöglichen die Vision des jederzeit Machbaren wenigstens für einen kleinen Moment. Dieser kleine Moment ist der punktualisierende Ort des ursprünglichen Erhabenen, verdichteter noch als der Moment der Moderne Baudelaires, der am Flüchtigsten die Poesie des Ewigen durch die trainierte Präsenz der Überraschbarkeit zu gewinnen trachtete. Die Idee der Erhabenheit wird auf der Ebene der verdichtenden Medialisierung des Momentanen repräsentiert, wobei sich die Erinnerung an die Konturen des naturgleich Erhabenen mit den technischen Simulationen von Affektsteigerungsformeln verbindet, in denen das Erhabene als medial produzierter Schock perfektioniert wird. Diese Medialisierung fordert die Vorherrschaft der Bilder nur scheinbar. In dem Ausmaße, wie die Idee des Erhabenen rekonstruiert wird, fordert sie – als Relikt der Kantschen Ästhetik, dessen Bilderskepsis als Vorprägung der konzeptuellen Avantgarde angesprochen werden kann[384] – die Vorherrschaft des Denkens gegen Bilder. Aber gerade die Darstellung des Absoluten, des vorgeblich Nicht-Relationierbaren ist von Relationen und damit von Relativem abhängig. Ein weiterer Schritt in Richtung einer Indifferenz findet historisch im konzeptuellen Werk statt, d. h. in der Destrukturierung der Idee durch die ästhetischen Materialien, die das Werk erzeugen: Vergleichgültigung der Komposition; Einfügung der Elemente in iterative, repetitive, additive Strukturen; Verselbständigung der einzelnen Teile; Dominanz des Zufälligen. Die ästhetische Indifferenz als deklarierte Zielgleichgültigkeit und Intentionslosigkeit übernimmt zwar die Richtungslosigkeit des älteren Erhabenen, ist aber wie dieses auf Inszenierung, auf Verdeutlichung angewiesen und wird durch den immer noch kommunikativen Vermittlungsdruck an sich selber paradox: das Interesse an der Interesselosigkeit läßt sich nicht durch ein Konzept der Konzeptlosigkeit ausdrükken. Es bedarf dazu einer Bewegung, die über stoffliche Objektivierungen verfügt: Absicht der Absichtslosigkeit, Ziel, Ziele anzuhalten, Absichten zu entäußern. Viele Versuche, an den Vitalismus anzuschließen, erscheinen deshalb als nur halbgelungene, da noch nicht an Metonymien interessierte, sondern Metaphorismen behauptende Bewegungen: écriture automatique, informel, action, painting, Fluxus, Performance[385]. Die Metaphern des Vitalismus, das Bild eines reinen, strömenden Flusses, der

poetisch den Übergang zur Indifferenzbildung immer schon besetzt gehalten hat, lassen vergessen, daß dieser Fluß Geröll und Abfall mit sich führt. Der Fluxus der ästhetischen Indifferenz verändert unseren gesamten Wahrnehmungshorizont, weil er die Phantasmagorie der Ware und ihren Körper zersetzt, atomisiert, vernichtet. Der Zuwachs an Indifferenz vergleichgültigt die libidinöse Besetzung der Sprachkörper als der Modelle poetischer Selbstbehauptung. Versteht man die Behauptung des 'Postmodernen' als Hinwendung zu neuen Wahrnehmungstechnologien, dann ist evident, daß Identität im modernen Sinne 'zerfließt'. Identität ist nicht länger eine Art Gefäß, das Unterscheidungen von Relevanz und Unbedeutsamkeit aufbewahrt. Bereits Paul Valérys 'objets ambigus' sind Zeichenträger des Nicht-Relationalen: Sie lassen sich auf alles, nur nicht auf etwas Bestimmtes beziehen. Sie verkörpern Ununterschiedenheit und Beziehungslosigkeit auch dann, wenn mittels ihnen Unterschiede getroffen, Beziehungen hergestellt werden. Der Zuwachs an Unbestimmtheit läßt sich nicht mehr als Gefährdung von Identität verstehen. Diese überwindet das vertikale Paradigma der zentralistischen Ordnung menschlicher Erfahrungen – interpretiert als Kampf gegen das Chaos, das mit dem Hinderlichen, Irreführenden, Unbegreiflichen identifiziert und damit zur negativen Bedingung einer Homologiebehauptung wird, 'Welt' sei Ausdruck einer Setzung, der Abbildung der ontologischen Denkbarkeit von 'Sinn', 'Welt', 'Sachverhalt'. Wenn Rationalität sich auf Bewußtseins- und Wahrnehmungsakte ausdehnt, die nicht mehr an der Universalbehauptung der Identitätsfähigkeit sich ausrichten, dann läßt sich diese Ausdehnung auch nicht mehr in ein fiktive Dichte beanspruchendes Krisenmodell der Gefährdung von Identität integrieren. Rationalität greift in das Feld gleichgültiger Vermutungen, eine gewisse Interessantheit des Spekulativen, das sich seiner denkerischen Ausfaltung bewußt ist ohne homologes ontologisches Substitut 'Welt'; sie zirkuliert und kehrt zur reinen Wahrnehmung, zu Valérys 'regard pur' zurück. Ästhetische Indifferenz heißt: die Wahrnehmung wird von Vorprägungen, Wert- und Bedeutungszusammenhängen gereinigt und verwandelt sich in den Vollzug einer Spontaneität, die an Herstellung deshalb nicht mehr interessiert ist, weil sie nicht naturgeschichtliche Zufälligkeit ausdrückt.

Heute lassen sich die verschiedenen Diskurse und Stile, Techniken und Sprachformen, Epochen und Bezüge zunehmend in ein und demselben Werk verknüpfen. Natürlich haben widersprüchliche Diskurse schon lange nebeneinander existiert. Aber bisher galten sie als unversöhnlich. Aktualisierend, den Moment des Aktuellen selber erzeugend, werden bis vor kurzem für unvereinbar gehaltene Konzepte und Formen miteinander verschmolzen: Gestik mit Geometrie, Programmatisches mit Spontanem, Automatismen mit Kalkülen, Figuration mit Abstraktion. Die Avantgarden der Moderne haben diese Bereiche meist scharf gegeneinandergesetzt. Der Postmodernismus tut das nicht mehr, sondern läßt sie in einer Diversität wirken, die auf komplexerer Ebene eine Einheit ermöglichen, die nicht mehr nach dem einem prinzipiellen Dogmatismusver-

Kunst, Design, Moderne, Wahrnehmung, Postmoderne: Kategorien des Selbstverhältnisses von Subjektivität 2

Dieses Erfahrungsprinzip subjektiver Sinnarbeit und skeptischer Selbstkritik, *das exemplarisch und singulär die moderne Autonomie der Kunst ermöglicht, kann ebenso wenig 'überwunden' werden wie Nicht-Identität verfügbar gemacht werden kann durch Behauptung einer Totalisierung der manipulierbaren Welt durch die identitätserzwingende Handlungsmächtigkeit des Subjekts. Dieses Prinzip kann zerschlissen, preisgegeben und ignoriert, aber nicht überwunden werden. Das behaupten aber einige der unter dem Titel der 'Postmodernität' aus Architektur und Design herstammenden gegen-modernen Forminteressen, die mittlerweile ein kulturelles Paradigma des Nach-Funktionalen auf allen Ebenen und Medialisierungen der Kultur beanspruchen. Gegen ausgereizte Ansprüche abstrakter Einführung neuer Denkweisen verstehe ich unter* Postmodernismus *die Organisation einer bestimmten Kampfrhetorik (nicht deren Ausdruck), die zum einen ein formal abstraktes 'Stilwollen' kennzeichnet, zum anderen jene kulturelle Krise und historische Situation, die zur Selbstreflektion der Tradition gewordenen Kultur von Einstellungen, Gestaltungen, Formen und Theorien zwingt, die sich als Moderne zu einer geschlossenen Semantik der Lebensformen zusammengefügt hat. Die rhetorische Verformung dieser Kritik durch innovationssüchtige poetische Äußerungen tendiert, im gebotenen Kampf gegen die Übermacht der historischen Präfigurationen, dazu, gegen Moderne Argumente ins Feld zu führen, die diese überhaupt erst konstituiert haben, z. B. die Konzeptualisierung der Zeichenmodelle, die Denunzierung der eklektizistischen Uneinheitlichkeit, die nicht bewußt als Zeichensprache verwendet wird. Diese kampfrhetorisch bedingte historische Verschiebung scheint für die Einsicht in den Hintergrund des aktuellen Stilwandels entscheidend. Es wundert deshalb nicht, daß die Gegen-Moderne auf anthropologische Motive der Ordnung von Formen und Strukturen zurückgreift. Mein Interesse ist,* 'Postmodernismus' als Sinnenschärfung *zu lesen und strategisch ernstzunehmen. Diese Sinnenschärfung soll die dogmatische Verfassung und utopische Unerbittlichkeit der modernen Kultur an ihren eigenen Voraussetzungen messen und das positivistisch verkürzte Fortschrittspathos, das im Inneren der Moderne zu einem abstrakten Stil verkommen ist – gerade im praktischen Gestaltungsbereich von Architektur, Design und Urbanität – als ursprünglich utopischen Impuls zur Deregulierung zu erinnern.*

dacht unterzogenen Muster von Differenz und Dissidenz gedacht ist. Sprachformen und Sprechweisen, Farbe und Raum, Blick und Ton, Leinwand und Fotografie, Skulptur und Müll, Spuren und Verletzungen werden ent-objektiviert[386]. Sie kehren dennoch nicht zur Unmittelbarkeitsbehauptung der modernen Autorschaft zurück, sondern bewirken eine an den Regeln der massenmedial zirkulierenden Kunst ritualisierte Autorenrolle. Obwohl von Personen erzeugt und durch Personen vermittelt, sind selbst expressive Qualitäten, von der Theorie der Moderne als ästhetischer Eigensinn und ausdifferenzierte gesellschaftliche Sphäre bestimmt[387], nicht mehr urheberschaftliche Selbstdifferenzierungsakte. Sie sind Faktoren in einem Spiel, das die Differenz von Subjekt und Objekt, Idee und Werk, Wille und Resultat überwindet. Die reichlich prätentiöse Rede vom 'post-histoire' – prätentiös, weil sich hier geschichtlich eine Rede der Geschichtsjenseitigkeit zu behaupten trachtet, deren historische Interessenbedingungen mit theoretischen Mitteln leicht nachweisbar ist – meint, daß die Avantgarden, weil sie die Moderne in Material verwandeln, an Mythen, an das Aufstöbern des Anderen der Geschichte, an Mythologisierungen anschließen können, die nicht Leistungen des mythogenen Systems der Massenkultur sind. Daß bestimmte Beziehungen zwischen Form und Inhalt unbedeutend werden, ermöglicht den Triumph einer pompösen Rhetorik, wo es bis vor kurzem noch großer Anstrengungen und einer entwickelten Ekeltechnik bedurfte, um die Insignifikanz der Geschmacksrituale und des Sozialprestiges nachzuweisen. Der Indifferenz des Geschmacklichen ist zu danken, daß konstruktive, geometrische und konzeptuelle Sprachen und ihre geistige Ordnung als eine Metaphysik des Realen austauschbar geworden sind mit gestischen, expressiven und phantastischen Ausdrucksformen: an die Stelle der Behauptung von Stilwertigkeiten, die mit Kunstwerken getauscht werden, treten die Tauschformen selber als Form der Sprache. Das neuluxuriöse Relevanzgehabe gegenüber Kunst ist ein Rückzugsgefecht gegen diesen Prozeß, der die Liebhaber zur Reflektion zwingt. Objektivität und Bedeutung, können nicht mehr eindeutig abgegrenzt werden vom Unbewußten und Emotionalen, vom Ungeordneten und aus der Sicht des operativen Bewußtseins Nicht-Strukturierten. Es entstehen Mischkonstruktionen.

Die Entwicklung der lebensweltlichen Einstellungen, die Formen der Selbstbezüglichkeit alltagskulturellen Handelns schließen an das Wissenschaftsproblem der neueren Physik an: an die Einsicht, daß feststrukturierte Realität eine Illusion ist, deren Realität die Bestimmtheit des Imaginären als Interpretationszwang am Selbstbezug abbildet, daß man es mit chaotischen Zuständen der Materie und nicht mit meßbaren Phänomenen zu tun hat, ja: daß Realität nicht anders faßbar ist denn durch die Selbstabbildung des Denkens, das im Lichte theoretisch bewußter Einstellungen seine Beobachtungsphänomene erzeugt[388]. René Thoms Katastrophentheorie, Benoît Mandelbrots Theorie des Fraktalen[389] sind etablierte Versuche, diese Einsicht in eine Theorie des Wissens vom Sozialen umzusetzen. Michel Serres hat eine eigentliche Philosophie der Mischung

durch die poly-lektische Denkfigur des Parasitären[390] entwickelt, die für die Erkenntnistheorie die ethnologisch schon länger etablierten Austauschprozesse nutzbar macht und das Ontologieproblem auf die Komplexitätssteigerung der Selbstbeobachtung verschiebt. Das bestätigt, daß Geschmack immer auch eine erkenntnistheoretisch relevante, als Kategorie nicht eigens begründete Disposition im abendländischen Dualismus gewesen ist: Konstruktion einer Grenze zwischen identifizierbarer Materie und der sie bedingenden Ausgrenzungsmaterie, die als intern bestimmte nicht faßbar ist. Die Rettung des Konsistenten beansprucht den Modus der Unterscheidung im Sinne dieser Striktheit. Deshalb muß das Konsistente als das Wertvolle erscheinen. Die Wirklichkeit ist aber nach Serres nicht in dieser Weise 'vernünftig', nämlich gegenüber den Tauschlogiken reduktiv, sondern ein Chaos, ein unübersichtliches Feld zahlloser Informationen, Interdependenzen, Restrukturierungen und Demontagen. Darum ist es ihm um eine vorurteilslose Wahrnehmung von Signalen als Symbolmaterie in Tauschvorgängen zu tun, die von den Dingen und der Natur ausgehen. Es ist kein Widerspruch, daß die Technisierung der Zeichenflüsse erkenntnistheoretisch mit einem neuen Empirismus verbunden wird. Der ästhetische Sensualismus ist in der subjektivitätstheoretischen Reduktion des Erhabenen nur die Kehrseite gewesen einer aus dem Identitätsdruck folgenden instrumentellen Abgrenzung von 'Natur' als dem Objekt beliebiger menschlicher Zwecksetzungen. 'Postmodernismus' findet an der Kritik am Instrumentalismus der Moderne sein stärkstes Argument. Ein Setzen auf den in Tauschformen erfahrbaren Reichtum des Empirischen macht Sinn gerade für die technische Simulation derjenigen Zeichenmodelle, durch die Subjektivität sich als ontologisches Pendant zu außermenschlicher Natur setzt, ohne die Zeichenstrategien zu begründen. Die Theorie der Wahrheitsfunktionen ist eine Strategie der positiven Wissenssicherung durch die Substitution einer absoluten Wahrheit, die als stetig wachsende Rationalität in der szientistischen Forschergemeinschaft diesseits aller Sinnfragen gesichert wird[391]; die technisch simulierbare Indifferenz unterzieht die verdinglichten Logiken der Forschung einer kommunikativen Kritik, indem sie deren Identitätsmodell denunziert. Das Verständnis des Wirklichen als eines Chaos produziert horizontal neue Verbindungen, die an den Bildsimulations- und Automationsapparaten verfolgt werden müssen. Erst aus dieser Sicht läßt sich die Etablierung der bürgerlichen ästhetischen Theorie im 18. Jahrhundert als Geschmackstheorie verstehen, was unweigerlich das Mißverständnis produziert, ästhetische Erfahrung verweise naturgeschichtlich auf die Behauptung aufgeklärter Subjektivität in einem nicht nur metaphorischen, sondern ordnungsregulierenden Sinne. Im ganzen 18. Jahrhundert ist entsprechend das die Reflektion der Kunst dominierende Motiv die Unbestimmtheit, die dem Sublimen und Erhabenen zukomme. Mit der Darstellung des Unbestimmten nimmt das Bürgertum die antike Rhetorik wieder auf: Verfügen über das Repertoire von Formeln, mit denen Überzeugung strategisch durchgesetzt werden kann. Das Erhabene wird durch eine unreine Rhetorik kon-

stituiert. Das Erhabene als Stil: das ist Geschmacksirrtum, Verzerrung und Überdehnung des richtigen und ausbalancierten Stils. Die Größe des Erhabenen, an das die Avantgarden anknüpfen[392], ist wahr, wenn sie von der Unvergleichlichkeit des Denkens zeugt, das in keiner Form der Versprachlichung, keinem sprachlichen Akt mehr eingefangen werden kann. Denken und Wirklichkeit sind unermeßlich verschieden. Denkt das Denken die Verschiedenheit, dann, so die Konstruktion, denkt es erhaben, muß aber dazu das Wirkliche so verzerren, daß Denken als Denken des Nicht-Vorhandenen konstituiert werden kann. Das Erhabene ist daher, was den richtigen Gebrauch der Techniken verletzt; es ist Deregulierung des Harmonischen. Die kantische Unermeßlichkeit der Ideen, die Auffassung, die Einbildungskraft sei ohnmächtig, den Mechanismus der Ordnung des Mannigfaltigen zu verstehen oder dafür ein homologes Bild zu finden (Bilder wären Bilder der Abweichung von solchem Bild und seiner Funktion), beinhaltet eine Abstraktion, die eine nicht-relationale Kunst befördert. Jedes positive Bild wird Zeugnis der Ungenügsamkeit der Vorstellungskraft gegenüber den Ideen und damit Ausdruck des Ästhetischen als einer Begründung der ontologischen Differenz zu Identitätsansprüchen aller Art: Nicht-Identität ist die anthropologische Voraussetzung aller Symbolisierung, die auf der Ebene der ästhetischen Artikulation historisch, genetisch und strukturell differenziert wird, ohne daß die Symbolisierungen mehr beanspruchen könnten als die iterativ interpretierende Verdeutlichung dieser Nicht-Identitätsvoraussetzung. Natürlich widerspricht Kants positive Ästhetik (das interesselose Wohlgefallen am Gegebenen) dieser Konsequenz. Aber das Abstraktionsproblem ist in seinem Modell unausweichlich: daß nämlich gegen das wohlgeordnete Schöne – eine naturgeschichtliche wie philosophische Naivität des vorkritischen Denkens – die eigentliche ästhetische Leistung in der darstellenden Schöpfung des Maßlosen und Maßstablosen, des Verzerrten und Nicht-Schönen bestehe. Ein semantischer Rekurs auf die Vorfindlichkeit des Erhabenen kraft eines diffusen Naturschönen, das die Zwecksetzung an der erscheinenden Natur deformiert, wird zwar bei Kant immer nahegelegt, ist aber in seiner Theorie ein Ding der Unmöglichkeit und nur als historisch arbitärer Geschmackstribut an eine durch klassizistische Überzeugung künstlerisch vorgeformte Gestalt des 'Überragens' zu erklären. Schon Burke hat 1757 das Sublime als die Wirkung von Schrecken und Drohung bestimmt[393] und den Weg der Moderne als den einer Formalisierung dieser Einsicht, einer Habitualisierung von Verzeichnungsvarianten skizziert: Der Schrecken zweiten Grades, der auf Privation beruhe und deshalb auch den ersten Schrecken seiner Wirksamkeit beraubt, müsse immer neue Gestalten seiner Drohung (er)finden. Diesen Zwang zur Asymmetrie würde ich als Deregulierungsprinzip des Geschmacks bezeichnen. Aus dieser Deregulierung geht notwendig die Indifferenz zwischen Geschmack und Geschmacklosigkeit hervor. Die verzerrten und immer wieder aufs Neue monströsen Ekelgestalten begeben sich ihres Inhalts an dem Punkt, an dem der sozial in Gang gesetzte Mechanismus des Schrecklichen zu ei-

nem innerlichen Vorgang, zur Deregulierung am Subjektmodell geworden ist (und als Faszinertheit an Destrukturierung der Denkbilder in Form einer Faszination an körperlicher Zerstückelung vor den Bildschirmen erscheint).

Dieser Punkt ist der in diesen Jahren historisch erreichte Punkt einer medial suggestiven Identifikation von Realität und Medialität. Realität geht der Formalisierung des Realen nicht mehr voraus, sondern entspringt seiner Verselbständigung. Das Reale wird zur Nichterfahrbarkeit und zur Spur einer auto-suggestiv realisierten Imagination, zur synthetisch simulierten Konstruktion eines bloß Gemeinten, das nichts mehr zeigt und gerade deshalb das nichtverfügbar Eigentliche als das bloß Künstliche markiert: Tod, Schmerzen, Gewalt und Brutalität, Unfälle, Entführung als mediale Life-Show, das Sterben in den Stadien als bloße Programmpanne; kurzum: die Imitation der Imitationsformeln der Brutal- und Kriegsfilme als einer unkenntlichen Realität, die sich in ihrer Unfaßlichkeit tarnt und zur Simulation verflüchtigt. 'Obszönität', eine Verschleißformel wie jede andere im ästhetischen Prozeß der autosuggestiven Ritualisierung des Imaginären[394], ist die technisch-mediale Praxis[395], die durch die Pervertierung der Einsicht in die Simulation von Wirklichkeit kraft Indifferenzbildung deren aufklärerische Entfaltung behindert. Alle etablierte Medienpraxis besteht als Politik der Obszönität. Lange haben westliche Avantgarden versucht, daran zu partizipieren, um die Suche nach anderen Intensivierungen zu entwickeln oder für Nicht-Orte und Nicht-Darstellbares zu plädieren, obwohl doch gerade das Nichtdarstellbare die Erzeugung verzerrender Monstren für die bürgerliche Theorie des Erhabenen begründet hatte, gegen welche die Avantgarden sich wandten, ohne – vor John Cage – der Dialektik des Erhabenen noch in den Niederungen aktionistischer Primitivität entgehen zu können. Das Unbestimmte scheint erstmals als Indifferenz angesprochen werden zu können. An die Stelle des Herausbringens der Differenz treten Maschinen und Automatien. Triumph der Gedächtnismaschine: Dauer verwandelt sich in Augenblick. Was leerläuft, ist die Information. Information wäre Störung. Wir leben im Zeitalter der Desinformationsmaschinen: keine Störung mehr, keine Geräusche. Das wird sich zweifellos ändern. Aber das Spiel mit der Des-Identität ist noch nicht über den Punkt hinausgediehen, wo das Subjekt ständig sich seiner verblassenden Konturen erinnert und immer wieder Spiele spielt, die es von diesen unterscheidet. In diesem Unterscheidungs- und Erinnerungszwang leben mehr als bloß Spuren des klassischen modernen Subjekts, nämlich die simulatorisch erneuerte Einsicht in die Unhintergehbarkeit der Selbstmodellierung im Zivilisationsprozeß: Nicht-Identität ist nicht verfügbar. Vorerst noch bricht sich das Schöpferische, das „Irrationalität" gegen den Zwang zur Formalisierung des Selbstbezugs retten möchte, an leerlaufenden Intensitäten. Im selben Ausmaß wachsen die Beschwörungsgesten der Legitimation. Der Griff aufs Transzendente soll in der bildenden Kunst noch einmal das ästhetisch Subversive der Moderne, die Identität von Verstümmelung und Heiligkeit, er-

möglichen, seis auch nur als undurchdringliche Beliebigkeit des Selbstempfindens. Das erscheint als letzte Bastion gegen den erzwungenen Funktionsverlust der Kunst[396], der sich durch das Abwandern der Darstellungs- und Deutungsfunktionen in Wissenschaft, Massenregie, Design und alltagskulturelle Interpretationsleistungen auszeichnet, welche inmitten der Trivialisierung immer komplexere Aneignungen und Selbstwahrnehmungen produzieren. Was sich abzeichnet, ist ein Umbruch im menschlichen Selbstverständnis: bildnerisches Denken und soziale Wahrnehmung lösen sich vom Metaphorischen, damit vom Paradigma der rhetorischen Lenkung hierarchisch und zentralistisch durchgesetzter Verführungsintentionen, die sich als Unmittelbarkeit der erschlossenen Symbolik setzen und das Angewiesensein auf Vermittlung kurzschließen. Die Metaphorntechniken beginnen im Zeichen einer technisch-simulatorischen Aufklärung leerzulaufen. Das Ästhetische selber wird zur Metapher und zum abstrakten Objekt medial verselbständigter Tätigkeiten. Früher Hüter des Geschmacks wie des Prinzips seiner ekelhaften Zerstörung, kündet bildende Kunst von Überforderungen, aber immer weniger von Leistungen. Die suggerierte Lebendigkeit, die sich in das Unvollkommene, Schlupfwinkel des beschworenen Menschlichen, zurückzieht, scheitert an der Ohnmacht selbst der Geschmackszerstörung. Die bildende Kunst wird konservativ. Es gilt, aus dem soziologischen Tatbestand gewachsener Rezipientenfähigkeiten und der Verlagerung der ästhetischen Differenzierungen auf die Binnenbeziehungen zwischen Wahrnehmung und Zeichenmodellen die Konsequenzen nicht nur für die institutionell regulierten empirischen Künste, sondern auch für die Theorie des Ästhetischen in der aktuellen Kultur zu ziehen. Das Ästhetische eignet sich nicht mehr für Grenzüberschreitungen. Deshalb steigt der Bedarf an Wildnis und an ehtnologisch schöpfbaren Gebieten des wilden Wissens. Bloß beschwörende technisch-simulatorische Diskurse wähnen diese Wildnis im Inneren der Simulationsprogramme und verdunkeln die Tatsache, daß Aufklärung nicht als Revokation der mythologischen Strukturen und ihre projektive Abbildung auf 'Modernität' behauptet werden kann[397]. Selbst hier dominiert die Angst, im Innersten des Kreativen säße ein mechanischer Apparat, Imagination würde sich als Automatismus entpuppen, als Reflex spezifischer Traditionen, von Unbegriffenem und Vorprägungen, die in der Überzeugung gipfeln, das Kreative könne nur als schweigende Inversion gegen den beschworenen Anti-Mechanismus behauptet werden. Wir leben noch im geschmacklosen Zeitalter, an der Schwelle zur Indifferenz, welche die Ästhetik nicht mehr als Substitution der Nicht-Identität mißbrauchen würde.

Mit dem guten Geschmack hat sich das Bürgertum historisch gegen den feudalistischen Luxus behauptet. Mit den Ekeltechniken und der Behauptung des Anti-Geschmacks hat der dissidente bourgeoise Künstler in diesem Jahrhundert dem Individuum das Recht genommen, sich kraft Geschmack zu interpretieren. Die ästhetische Moderne beginnt mit der Verstümmelung dieses Geschmacks. Das Erhabene war nur durch Perver-

sion, Sünde und Zerstörung wirksam. Heute, so scheint es, wären Techniken zu entwickeln, mit denen die ästhetische Individualität sich kraft Indifferenz behaupten könnte. Sie würde die Divergenz von Geschmack und Ekel als symmetrischen Irrtum zurückweisen. Sie lebte am Ende der Differenz. Der Differenzanspruch würde nicht zurückgewiesen durch die Sehnsucht nach dem simulatorischen Bann indifferenter Bildschirmprogramme, sondern durch die Entwicklung der ästhetischen Kritik an der historischen Subjektivierung der Wahrnehmung mit Werten, die sich hochkulturell behaupten, sich gegen die Einsicht in den Zerfall aller universalistischen Weltdeutungen sperren und künstlerisch reaktionär werden. Es gilt, den Mythos von den Evidenz sichernden kulturellen und künstlerischen Werten zu kritisieren, der sich hinter solch scheinbarer Differenzbehauptung identitätsphilosophisch verbirgt. Die Frage nach der Signifikanz der Kunst und der monadischen Bedeutungskraft des einzelnen Werks führt zwangsläufig zur Reflekion des konjunkturell sich wandelnden Verhältnisses von Kunst und Design. Es soll plausibel werden, weshalb das Design im 20. Jahrhundert Suggestionen entwickelt, das durch Fragmentierungen zerstörte Feld sinnorientierter Totalitätsbehauptungen mit zahlreichen, vorgeblich stofflich-funktionalen Innovationen, in Tat und Wahrheit rhetorischen Eindringlichkeitsfiguren und Anmutungsgrössen wieder zu besetzen. Die *Fragmentierung der Systemvernunft* und die moralische Disziplinierung des Ästhetischen verhalten sich symmetrisch und korresponsiv zum historischen Folgeproblem eines solchen propagandistischen *Ringens um den Gegenstand.*

Exposition

Verehrung, Verfehmung

Einer entwickelten Erwartung zufolge ist das einzig Populäre an zeitgenössischer, moderner Kunst ihre Weigerung, populär zu sein. Solches Paradox gilt auch dann, wenn gegen die Negativität der Kunst als Inbegriff der Verletzung des Harmoniebedürfnisses, des guten Geschmacks oder gar der in diesem aufscheinenden Sittlichkeit, wirkliche Aggressivität mobilisiert wird. Der Kunsthaß hat eine lange Geschichte. Daß er zu einem Faktor im Spiel mit ästhetischen Werten sich entwickelt hat, besagt nichts über das Auseinanderdriften der Kunstpraxis vom Sozialprestige, sondern belegt einzig die Wirkung demokratisierten Äußerungsrechts. Deshalb ist der Kunsthaß eine der wichtigen Rezeptionsformen jener Kunst, mit deren Provokationskraft er historisch wächst: der Moderne. Denn in ihm lebt, wie immer geschrumpft, eine Erwartung an das Schöne als eines Zeichens des Besseren. Was dieser Welt abhanden gekommen, müsse einer anderen als transzendent Zufallendes zeigbar gemacht werden. Insofern Kunst in nichts anderem besteht als einer Kritik an derartigen Transzendenzansprüchen, d. h. seit Kunst in ihrem eigenen Territorium mit der Bannkraft der ästhetischen Kirche Kandinskys, Mondrians und Malewitschs gebrochen hat, seit den Häßlichkeitsexzessen des art informel also, ist die utopische Hoffnung der Kunst in den Haß auf diese abgewandert. Wer den ästhetischen und sozialen Mechanismus dieser Radikalisierung der Kunstrezeption als legitim nicht anzuerkennen bereit ist, der mag sich mit dem Kampfruf 'Kitsch' immer noch auf gesichertem Terrain wähnen, übersieht dabei aber, daß der grassierende Handel mit Devotionalien und religiösem Verzauberungsgerät heute nicht mehr in die Domäne der alltäglichen Verwertungsrituale fällt, sondern, konträr, den Kapitalboom auf dem Kunstmarkt erst angemessen beschreibt. Die letzten Pilgerfahrten gehen zum Kulturgut, die Kunstmessen sind die aktuell interessierenden Jahrmärkte – in der Form der Dezentralisierung und der je zufälligen Ausstellungskonzeption fortschrittlicher als die immer gleichen Prestigeausstellungen der dafür bestallten Kulturorgane. Die habituelle Vereinnahmung des Mäzenatentums durch das Sponsoring belegt eine noch undurchschaute Rückkehr zum alten Ablaßhandel und die prä-mortale Wiederauferstehung mehr erschöpfter denn sündiger Seelen in Gestalt von art consultants schreibt die Sozialgeschichte der seit je an Hintertüren kolportierenden Devotionalienhändler schlicht mit den jetziger Zeit angemessenen Ausdrucksmitteln fort. Was zur Abgrenzung gegen die seichte Wertlosigkeit der niederen Kitsch-Sphären einstehen soll, ist also gerade das neue semantische Feld ihrer aktuellen Wirkung. Betrachtet man die

Mischung aus geschäftiger Vermarktung und libidinöser Heiligenverehrung in den Kunst-Topographien der Gegenwart, dann scheint drastisch erwiesen, daß im Zeitalter des post-histoire einmal mehr die Geschichte des ästhetischen Lebens die Illegitimitätsdrohung im Profanierungsvorwurf des Religiösen bewahrheitet. Religiöse Aura sichert Verteilungsmechanismen von Macht. Kunst, selbst das für sie aufzubringende Kapital, bilden dafür den Angriffspunkt, das Öl im Getriebe religiös-projektiver Übersteigerung.

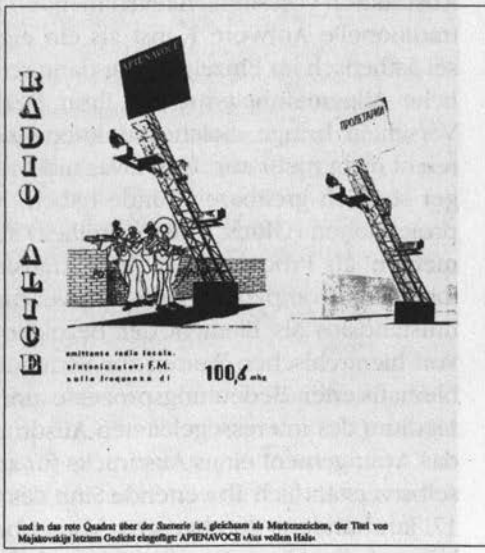
Ästhetisch wie lerntheoretisch verkörpert das Beharren auf aggressiver Reaktionsfähigkeit den Teilbereich symbolischer Wertschätzung, der in den Verehrungsritualen des Kunstbetriebs längst verschwunden ist. In dem Maß wie Kunsthaß der Kunst antwortet, reaktiviert sie von außen das vordem Kunst motivierende Potential der Verfehmung. Daß solche Haltung den Habitus der Kennerschaft verletzt, ist offensichtlich. Wie stark die Fähigkeit zur Verfehmung nicht allein aus dem ästhetischen Bewußtsein, sondern aus der Welt im ganzen verschwunden ist, zeigt die Seichtigkeit, mit der der Kunsthaß über die Selbstbehauptung biederen Ordnungssinns nicht mehr als symbolisch intervenierende Tätigkeit gepflegt, sondern als Forderung nach schierer Selbstzensur der Künstler eingeklagt wird. Sie haben auszumerzen, was im nachhinein die Zustimmung zur häßlichen Welt kraft Gleitschutz durch schöne Kunst stören könnte. Eine doppelte Lähmung: die Kunstpropaganda türmt Berge religiösen Schrotts auf die Müllhalden der Kunstgeschichte und der letzte Funke produktiv absagenden Kunsthasses merzt die Provokation entdeckender Verfehmung durch Unterwerfungsforderungen aus.

5. Vom System zum Fragment: Die Vernunft der Kunst und die moderne Demoralisierung der Bilder

Nicht erst von heute aus erscheint das Kunstwerk als Monade, als Kern oder Keimzelle, das seinen Kontext aus seiner Singularität heraus zu behaupten trachtet. Ganz anders sah die bürgerliche Theorie die Funktion der Kunst: als Vergegenständlichung schematisierter – ästhetischer und kognitiver -Operationen, die in der Selbstreferentialität von Denkformen gründen und erst dort ihre letzte Dignität erfahren. Die Auszeichnung der Form hatte ihr anthropologisches Pendant in dem, was mit Kant als 'sensus communis', als Gemeinsinn, nicht so sehr in die Formbestimmung der Kunst eintrat als vielmehr in deren lebensweltliches Fundament: moralfähige Konstruktion des Geschmacks, Habitus einer auf sinnliche Selbstreflektion sich verstehenden Person, Verfeinerung von Rezeptivität gegenüber sich darbietenden, harmonikalistisch verstandenen Reiz-Konfigurationen. Im Kunstwerk verdichteten sich dieser Konzeption gemäß bloß die Beispielgebung des Geschmacks mit den Operationen der reflektierenden Urteilskraft. Und dies alles unter der normsichernden Kontrolle einer Moralität, welche die sinnlich nicht zu bändigende Mannigfaltigkeit dem Bannfluch der Illegitmität unterwarf und Ästhetik als Disziplinierung der Sinne, möglichst umfassend, zu betreiben trachtete.

Der 'sensus communis' hat demnach drei Bedeutungsebenen: er steht erstens für die natürliche Ausstattung des Menschen mit dem Vermögen der Urteilskraft, zweitens für die gewissermassen prä-natürliche Harmonie eines sich auf begierde- und interesselos wahrgenommene Formen richtenden Geschmacks und, drittens, für die Grenzkonflikte, die sich aus den Schnittstellen und Reibungsflächen zwischen Sinnenbasis, formaler Ästhetik (Selbstbezüglichkeit des Geschmacks, reine Form der Urteilskraft, Generalisierbarkeit der ästhetischen Erfahrung) und den sinnlichen Gehalten der Formvermittlung ergeben. Diese letztere Bestimmung, die Residualität des Begriffs des 'Gemeinen', erscheint von heute aus als die historisch interessanteste Bedeutungsebene. Wohl nicht zuletzt deshalb, weil sie in der philosophischen Konzeption des 18. Jahrhunderts – im Spiegel des Genusses des 'als ob', des Aufschliessens des Genusses an Kunst über das Denken der Kunst – die untergeordnetste gewesen ist. An der Scheidelinie von Form und Sensualität hat die Kunst die Gefolgschaft mit den philosophischen Doktrinen aufgekündigt und über eine unentwegte Selbstzerrüttung ihres Erkenntnispotentials versucht, die ent-ope-

Es ist ergriffen die Bestia vñ mit yr d falsch prophet der durch sie gezeychen than hat do mit er verfindet hat/ die do beym gezeychē von yme genommen/ vnd sein bildt angebet beym versencket yn die teuffe des fewirs vnd schwefels vnd seynd getodt mit dem schwerdt des der do reydet vffim weyssen pferdt/ das auß seynē mund gehet. Apocal: 19. Danne wirdt offenbar werden der schalck ha ffitge denn wirdt der herr Jhesus toeten mit dem atem seyns mundes vnd wirdt yn stürtzen durch die glori seyn er zu kunfft. 2. ad Tessa. 2.



und in das rote Quadrat über der Szenerie ist, gleichsam als Markenzeichen, der Titel von Majakovskijs letztem Gedicht eingefügt: APIENAVOCE «Aus vollem Hals».

rationalisierte Sinnlichkeit direkt zu formen. Ihre daraus sich ergebende Verschwisterung mit Utopismen aller Art hält, leicht einzusehen, deshalb notwendigerweise selten einer kritischen Reflexion stand.

Moderne Kunst besteht – dies die hier zu untersuchende These – in nichts anderem als in der Zurückweisung von Geschmack und Form zugunsten einer durch ästhetische Kognition (Autonomie des Bildes, Kunst als Erkenntnis) erzeugten und mythologisch besetzten Sinnlichkeit. Deregulierung, Subversivität der ästhetischen Operationen, Einwirken auf Lebensutopien – sie verwerten die depravierte Gemeinheit im Inneren der künstlerischen Formbestimmung. Aktuell unausgmacht bleiben, wohl aber dem Verdacht ausgesetzt werden muss, ob diese interne Subversivität mehr freigesetzt hat als die neutralisierende Einsicht in die solche Besetzung steuerenden Zeichenmodelle, womit die Deregulierung von Form und Geschmack nicht das 'Gemeine' betreffen, sondern bloss die dynamisierende Selbstreferentialität des Kunstwerks und die Reproduktion der Singularität durch deren generalisierbare Geltung sichern.

Erlaubt der Begriff der 'Gemeinheit', der eine Kritik nicht an der Funktion von Bildern, aber an der Funktionsbehauptung der traditionellen ästhetischen Theorie zu leisten beansprucht, die ästhetische Selbstregulierung auf Erkenntnisleistungen in einem diskursiven Sinne reduziert und deren kategoriale Bilderleere mit dem transzendenten Schein geschmacklich eröffneter Totalitätsharmonie kompensiert, erlaubt der Hinweis auf die Notwendigkeit, die ästhetische Komplexität der Kunst nicht außerhalb der Medialität der Alltagskultur, der technisierten Massengesellschaft und der Industrialisierung der Imagination anzusiedeln, erlaubt der Rekurs auf die 'niedrigen Stufen' des ästhetischen Formenmaterials eine Verständigung über die kulturellen Funktionen von Kunst als einer typischen Abstraktion von sinnlichkeitsbildenden Darstellungen? Es gibt darauf eine traditionelle Antwort: Kunst als ein eigenständiger Wirkzusammenhang sei ästhetisch im Einzelnen nur dann repräsentierbar, wenn sie eine mögliche Allgemeinheitsstruktur ihrer Bezugnahme, nämlich: Kultur, zum Vorschein bringe. Solche Funktionalisierung historischer Zeugenschaft reicht nicht mehr aus. Und zwar nicht nur deshalb, weil wir immer weniger stofflich greifbare Gründe haben, Kultur als Realisierung ihrer Zielprojektionen (Glück, Friede, Freiheit) zu begreifen, sondern weil im 'Gemeinen' als Produkt einer Demokratisierung und Technisierung der Ästhetik eine komplexe Abgrenzungsleistung vorliegt. Kunst steht nicht mehr umstandslos als Element der Bezeichnung einer ästhetischen Selektion von hierarchischen Werten zur Verfügung, sondern wird zum Relikt problematisierter Bedeutungsprozesse und damit zum Bezeichneten, zum Medium des interessegeleiteten Ausdrucks, das nicht mehr in erster Linie das Arrangement eines Ausdrucks für andere Medien ist. Der für uns wie selbstverständlich abwertende Sinn des 'Gemeinen' hat sich erst Ende des 17. Jahrhunderts durchgesetzt. Vorher bezieht sich das Recht der Gemeinheit auf die Allmende, den Ort und das Modell von Öffentlichkeit, Gemeinschaft und die als Interpretationen problematisierten, mit Vorurteilen

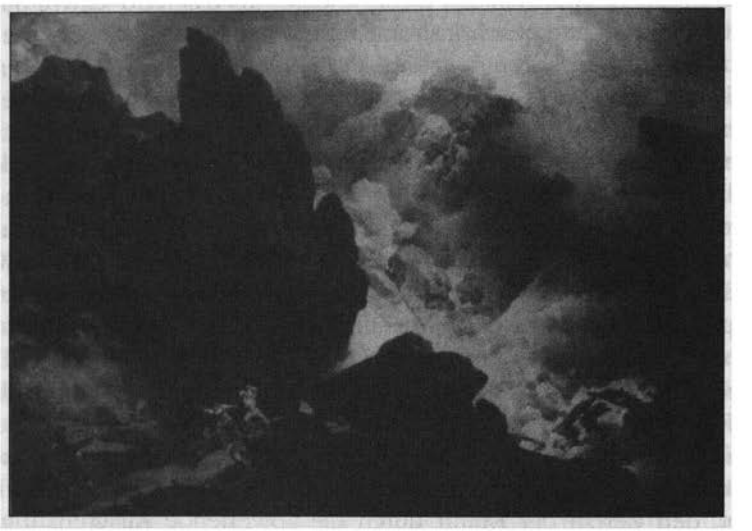
Kunst, Design, Moderne, Wahrnehmung, Postmoderne: Kategorien des Selbstverhältnisses von Subjektivität 3

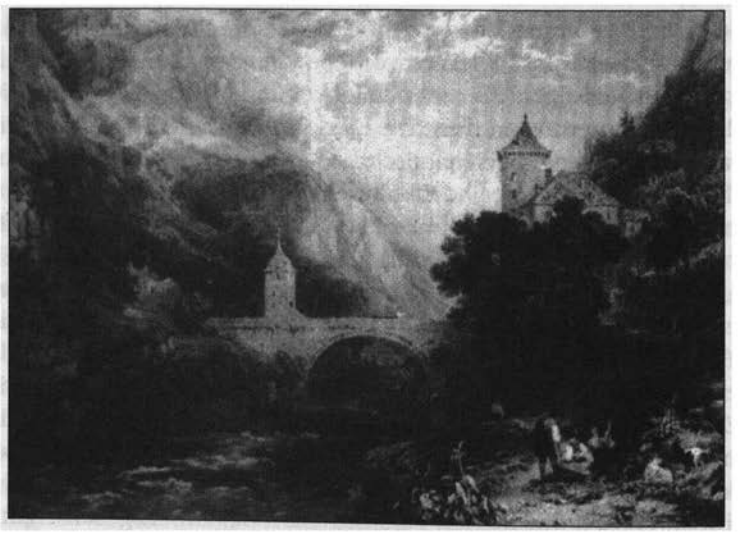
Unter Design *verstehe ich einen bestimmten* Typus funktional orientierten Tuns, *das – unter Einbezug der poetischen Aneignung des ästhetischen Prozesses –* den Funktionsgebrauch als Lebenszusammenhang durchschaubar macht. *Design zielt auf Gebrauch nicht nur von Dingen, sondern auch von Regulierungen, materiellen und immateriellen Umweltgestaltungsprinzipien, von Szenarien und Regulierungen, Legitimitätsverteilung und Bilderwahrnehmung. Design ist ein* Interpretationsmedium, *durch das die Einheit von Produktion und Rezeption als Entwurf einer Bezugnahme auf Inhalt* und *Formen der Symbolisierungssysteme geleistet wird und das sich in die anthropologische Struktur der Differenz zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit einschreibt. Unter der Einwirkung des modernen Sprachbewußtseins und der sprachanalytischen Transformation der Vernunftkritik werden Kunst und Design zu Elementen einer medial problematisierenden Kommunikation, zu Ausdrükken und Bezugsmomenten von Rhetoriken, Codierungen, Sprachspielen, Nachweisen und Behauptungsansprüchen. Sie haben eine funktionale, ästhetische, semiotische Bestimmtheit. Bedeutung ist eine Kategorie dessen, was nach bestimmten kulturellen Regeln geäußert werden kann. Ein Bild hat nie nur Gebrauchswert, ein Ding kann nie in erster Linie ein Bild sein. Beide aber werden durch Bedeutungen konstituiert, die sich aus der Bezeichnung von Funktionsbezügen zum Erkenntnisvermögen herleiten, auch wenn die Funktionsbeschreibung in der Funktionsnutzung selber liegt und auch wenn Erkenntnisvermögen auf der Ebene einer assoziativen und intuitiven Organisation des Wahrnehmungsinhalts angesiedelt werden. Sprache ist nur eines der Medien, diese Bezugnahmen zu organisieren, wenn auch gewiß, unter Bedeutungsaspekten, das grundlegende. Sprache ist nicht, was wir sagen, sondern was unsere Äußerungen zu Mitteilungen für andere und uns selber macht. Es gibt keine Privatsprache; was existiert, existiert nur, indem und sofern es dargestellt werden kann. Das bedeutet keineswegs das Zugeständnis eines modernen Sprach-Aprioris, dessen Universalisierung vielmehr eines der kulturellen Hauptprobleme (und ein Hauptangriffspunkt der gegenmodernen Rhetoriken) von 'Modernität' geworden ist. Es gibt nicht Sprache schlechthin, sondern eine Vielzahl qualitativ verschiedener Äußerungsformen auf verschiedenen Kanälen verschiedener Medien hinsichtlich verschiedener Codes.*

beladenen ontologischen Denkmodelle. Der Wortsinn meint etwas, das 'mehreren abwechselnd' zukomme und gerade im Wechsel subjektiver Verfügung die Kontinuität der Gemeinsamkeit sichere – ein altes Problem der Politphilosophie: seit Platons 'Politeia' steht die Verteilungsgerechtigkeit als Modell für die gesellschaftliche Vertragsgerechtigkeit, die Verhinderung eines ungerechtfertigten Eigennutzes für die Schöpfung von Werten im Vordergrund einer zunehmend individualistischen Betrachtungsweise[398]. Die Abwertung des 'Gemeinen', das Nutzungsrechte der Gemeinschaft auf Subjekte verteilt, fällt zusammen mit einem „universalgeschichtlichen Entzauberungsprozeß"[399], der die neuzeitliche Legitimation neuer theoretischer Einstellungen dem Säkularisationsverdacht, einer virtuellen Selbstbehauptungsunfähigkeit und damit der Nicht-Identität aussetzt. Die Entfaltung der modernen Kultur, von Arbeitsteilung und Rationalisierung, die Ausdifferenzierung verschiedener Wertsphären, hat über die Rationalisierung der Verfahren das zweckrationale Handeln anderen Tätigkeitstypen übergeordnet und gleichzeitig Rationalisierungsmuster verschiedener Art auf Subsysteme zugeschnitten, deren Teilautonomie im Ausmaß ihrer Trennschärfe verstärkt worden ist. Die Trennung der Kunst von der Subsistenz, der Kultur von der Arbeit sind dafür besonders einprägsame Beispiele. Die Tendenz zur optimierten Rationalisierung als hauptsächliche Tendenz der okzidentalen Neuzeit hat die Symbolisierung zunehmend abstrakten Wertmaßstäben untergeordnet. Die darin zerfallende sinnstiftende Einheit der Metaphysik wird nicht über das Abdrängen des Religiösen entzaubert, sondern wirkt sich aus als Preisgabe von Konzepten einer übergreifenden Versöhnung. Die paradigmatisch technisch-instrumentelle Form der Rationalisierung belegt kulturell den Typus der Arbeitsgesellschaft und die Ökonomie des Mangels als gegen Ästhetik fundamental skeptische, zumindest so lange die nach behavioristischen Mustern leistbare Wirkungskalkulation nicht eigenen technisch-industriellen Apparaten überschrieben werden kann.

Dieser Prozeß, der die moderne Situation von 'Kunst' bestimmt, kommt im 19. Jahrhundert zum Abschluß. Der Begriff des 'Gemeinen' steht nun für eine massenkulturell verwertete, aus den hochkulturellen Wertmustern ausgegrenzte Erinnerung an übergreifende Symbolsysteme, deren Bedeutung immer wieder explizit zurückgedrängt worden ist. Die Entwertung einer solchen geschichtlichen Semantik hat die traditionell mit Mustern eines mythologisch Umgreifenden verbundene kulturelle Unterhaltswirtschaft zur Voraussetzung, die durch die Raster der industriellen Produktivität weder erfaßt noch aufgegriffen werden kann. Die Sektorisierung kultureller Tätigkeiten in industrielle Arbeit und luxurierende Ästhetik kollidiert mit einer Kultur, welche die verschiedenen Akte des Bewußtseins, der Erfahrung und ihrer Symbolisierung noch nicht von den symbolischen Akten der Subsistenz und der Begründung des Ökonomischen als Aneignung einer stofflich differenzierten Natur getrennt hat. Die Konzentration des Ästhetischen auf Kunst ist Produkt einer kulturellen Rationalisierung, die als Verselbständigung der Subsysteme und der

Ausdifferenzierung verschiedener Wert- und Sinnsphären beschrieben werden kann. Die Erinnerung an eine vorgeblich überschaubarere Ganzheit, eine Harmonie festgefügter und unveränderlicher Strukturen und Denkformen ist offensichtlich nichts anderes als das retro-jektive Substitut einer systemtheoretisch instrumentalisierten Lebenswelt, die die Zirkulationsfülle der Systemmomente mit der qualitativen Dichte der Systemkomplexität verwechselt. Deshalb verbinden sich instrumentelle Plädoyers für den als Wissenszuwachs faßlichen Rationalitätsfortschritt gerne mit einer Abwertung der ästhetischen Sphäre der Kunst, weil deren gesellschaftlich etablierte und diskursiv zirkulierende Funktion vom Verlust jener suggerierten Ursprünglichkeit und Übersichtlichkeit einer noch sinnhaft und totalisierend in sich gefügten Kultur zeugen soll, die in Wahrheit eine bloße Fiktion ist, weil sie den reduktiven Beobachterstandpunkt der prinzipiell komplexen Teilnehmerperspektive unterlegt. Übersichtlich ist nur der kompensatorisch auf Ursprungssehnsucht projizierte Hang zur Suggestion einer komplexitätsreduzierenden Herkunft, die indirekt den Reichtum der Zivilisierung bezeugen soll. Deshalb belegt die semantische Abdrängung des 'Gemeinen', welches Aktualisierung eines anderen ästhetischen Zugriffs auf Lebensform, eine andere kulturelle Vision bleibt, den Zerfall der Kultur durch die abwertende Ausgrenzung des Ästhetischen aus der Sphäre der gesellschaftlichen Notwendigkeit, der Subsistenz. Jede Frage nach Versöhnung beinhaltet einen akzeptierten Befund über das Auseinandergebrochene, dessen Bestand substantiell unterstellt wird. Wesentliche Versuche der Annäherung an die schwierige Logik eines Versöhnenden durch die Widersprüche hindurch sind von der neuzeitlichen Kunst geleistet worden, deren funktionale Ausgrenzung aus dem Notwendigen ihr die Möglichkeit einer utopiefähigen, kritisch regulativen Erinnerung eröffnet. Die Ungleichzeitigkeit der Kunst bestimmt ihre als Nutzlosigkeit meist hämisch konstatierte Wirkung der Wirkungsindifferenz. Zwischen der hochkulturellen Bedeutung und dem Objektverzehr, zwischen bloß rituell inszenierter Symbolik und der integrativen Kraft der erinnerten symbolischen Gemeinheit der ästhetischen Erfahrung, zwischen Tradition und Innovation ist die neuzeitliche Kunst weniger eine spezifische Erfahrung, als vielmehr auf Insistenz eines bestimmten Tätigkeitstyps gerichtet: ihre ästhetische Behauptung hängt mit der in anderen Tätigkeitsbereichen erzwungenen Ortlosigkeit ästhetisch bestimmter Erkenntnisform und Handlungserfahrung zusammen. Symbolische 'Gemeinheit' ist eine fiktionale Kategorie der ästhetisch erschlossenen Denkbarkeit von 'Versöhnung'. Der Gebrauch dieser Kategorie, der sich der apokalyptisch invertierten Paradiesvision der Arbeitsgesellschaft und der asketischen Surplusleistung verbietet, radikalisiert nicht einen bestimmten positiven Inhalt von Utopie. Vielmehr verweigert er alle positivistische Ausmalung eines Utopieinhalts und etabliert die Kraft der Kunst als regulative Zersetzung des Gegebenen, die historische Denunzierung durch die Kategorie des Potentiellen und des Ungleichzeitigen. Sie zwingt der instrumentellen Lebensform Selbstdifferenzierung als Erfahrung des Nicht-





Identischen auf. Das gilt noch dort, wo an Kunst weniger die qualitativen Gehalte solcher Bestimmung faßbar sind, als vielmehr der Mechanismus der Erfahrung des Ästhetischen. Die Bestimmtheit der Werkqualität sichert die Einsicht in den Prozeß des Ästhetischen ebensowenig wie das Verfügen über ein Werk der festgehaltenen Ungleichzeitigkeit deren profane Wirksamkeit.

Es ist eine geschichtlich späte Errungenschaft, den Begriff der Kunst als kulturelle Tätigkeit und ästhetisch-sozialen Prozeß mit der Existenz einzelner Werke paradigmatisch und restriktiv zu verbinden. Lange Zeit stand Kunst für eine allgemeine kulturelle Sprache und für all jene Weltdeutungen, die über das Niveau praktischer Verfügbarkeit von bereits geleisteten und abgeschlossenen Weltaneignungen hinauszielten. Solche utopische Deregulierung war die allein ästhetisch erfahrene und symbolisch radikalisierte Nicht-Identität. Der ästhetische Ausdruck solcher anthropologischer Differenz zielt auf jedem kulturellen Niveau mit neuen Formen und medialen Konstruktionen von Verständigungsmitteln auf ihre Selbst-Aneignung. Ästhetische, später im engeren Sinne künstlerische Mittel gründen nicht in einer utopisch-positivistischen Deregulierung die Bedingung der Möglichkeit, Ordnung in die Erfahrungen zu bringen. Es ist die utopische Differenz, die ihrer Verzeitlichung und Vereinheitlichung zugrundeliegt. Die anthropologische Situation kann nur angeeignet werden, wenn sie kulturell erzeugt wird. Dieser Entwurf kommt nur zustande durch eine Entdifferenzierung der instrumentell abgegrenzten Funktionen eines gesonderten Denkens, gesonderten Handelns, gesonderten Wahrnehmens. Die differenzielle Struktur dieses Entwurfs als Gegenstand eines 'ästhetischen Denkens' ist das, was mit 'Gemeinheit' angesprochen worden ist. Es geht nicht um die prognostischen Chancen, sondern um die Möglichkeit, die 'Ästhetik der Versöhnung' als poetische Verständigung über Geschichte zu konzipieren. Das erzwingt im Blick auf die Resultate des modernen Lebens eine Revision des Hangs zu Sub-Systemen. Nur der Zerfall der Fiktion, Ganzheitsgebilde verbindlich zu entwerfen und als Regulative zu gesellschaftlichen Tätigkeiten auszubauen, sichert Ungleichzeitigkeit als ästhetische Binnendifferenzierung. Nur Fragmentierung und demoralisierte Bilder, die nicht auf den funktionalen Bereich subjektiver Geschmacksbildung durch Anverwandlung der Normen des Erhabenen eingeschränkt werden, begründen einen sinnvollen ästhetischen Prozeß, der die Figur der Versöhnung als Regulativ und nicht als Terror der Ideen durch Instrumentalisierung ihres Übertragens in die Wirklichkeit bestimmt. Deshalb die ästhetische Erinnerung an eine Existenzform des Kunstwerks als eines gleichsam 'fließenden' Mythos, der neben andere mythische Erfahrungen tritt. Wenn heute ernsthaft mit der Unhintergehbarkeit des Zerfalls der Hochkultur als Fragmentierung der Ganzheitssysteme zu rechnen ist, dann meint das nicht ein Plädoyer für das Auseinanderfallen von Welterschließung und psychischer Regulierung der Triebkontrolle, sondern die Einsicht, daß die Sprache der systematischen Totalisierung von Erfahrungen zu einem hierarchischen, ontisch als Welt-

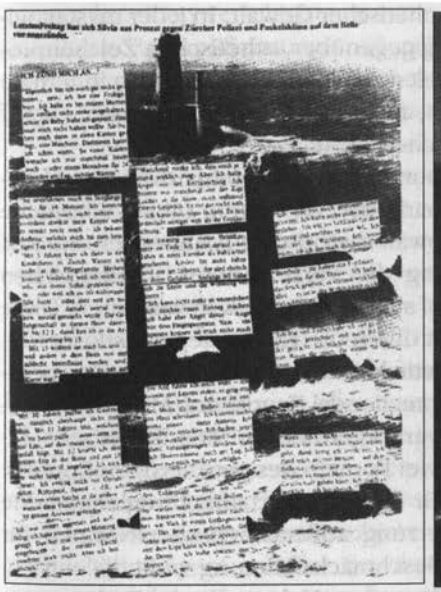
geist-Organismus konzipierten Ganzheitsmodell immer nur Fiktion ist. Diese Fiktion ist heilsam, wenn sie als Fiktion eingesehen wird, um die anthropologische Aneignungsstruktur der Nicht-Identität zu erhalten. Sie wird verhängnisvoll und wirkt sich als Verhängnis aus, wenn sie empirisch beansprucht wird, zwangsweise die Realität nach ihren Vorgaben umzurüsten. Für die ästhetischen Zeichen kommt in der Einsicht in den notwendigen Zerfall der Systeme allein dieser Fiktion Realität zu. Ihre Konstruktion ist das Arbeitsmaterial der neuzeitlichen Kunst und des ästhetisch-diskursiven Prozesses.

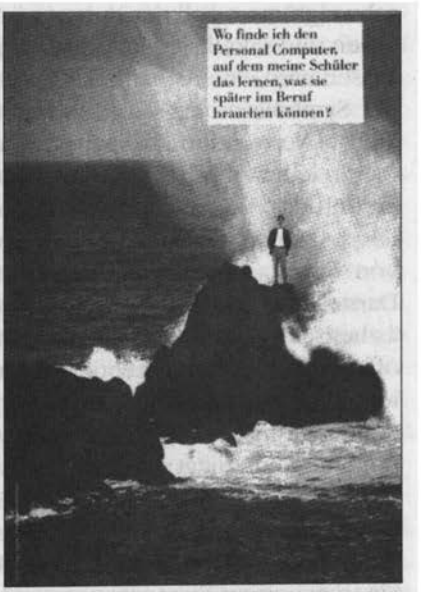
Die ästhetisch als Nicht-Identisches entwickelte Utopie der Freiheit gründet allein im Zerfall quasi-natürlicher Sprachen. Die bewußte Konstruktion der Deregulierungsvermögen obliegt der Kunst vor allem in der Moderne, weil die handlungsleitenden, v. a. die technisch-instrumentellen Regulative funktionale Systemidentität voraussetzen und erzwingen. Die Konstruktion der anthropologischen Differenz erzwingt den Verzicht auf ein Mythen-Plädoyer, das sich an der sozialen Produktion alltagskulturell wirksamer Mythen verdeutlicht. Es führt kein Weg zur Semantik des 'Mythos' über die Mythologisierung der ästhetischen Nicht-Identität. Allein die Konstruktion der Fiktion über den Weg einer Aneignung ihres symbolischen Gehalts, d. h. der Einsicht in Bezugnahme, nicht in die Substanz von 'Bedeutung', führt zur Selbstdifferenzierung der Wahrnehmung, aber niemals der Sprung in ein herbeigesehntes mythologisches Material. Die suggestive Unmittelbarkeit ist das Dekor aller Totalitätsvisionen und Systeme, sofern diese von ihrem moralischen Effekt her betrachtet werden. Zwar sei ihr Aufbau mühselig, aber es lohnten Äquivalente in Gestalt der Kontemplation einer bruchlos gefügten Ordnung.

Es geht um den Zerfall aller Systeme, um die ästhetische Aktivierung dieses Zerfalls mittels Fragment-Konzepten. Zerfall meint offensichtlich nicht Untergang. Er muß wahrnehmbar gehalten werden. Es bedarf eines Mediums, das die Bezugnahme auf seine Bezüge erlaubt. Medialität ist die Kategorie der ästhetischen Repräsentation fiktionaler Vermittlung, Einsicht in die ästhetische Konstruktion bloß virtueller Bezeichnungen. Ein großer Teil von künstlerischen Versuchen zur ästhetischen Entgrenzung vom Systemzwang in diesem Jahrhundert hat mit der Verdeutlichung der Semantik des nicht-identischen Bezugs zu tun. Fiktionalisierung schafft Sprachbewußtsein und die semiotische Möglichkeit einer ausdrücklichen und abstrakten, problematisierten, als Bedeutung bearbeiteten Darstellung. Bedeutungen lösen sich vom identitätsorientierten Erfahrungsdruck der semantischen Relation. Sie werden wahrnehmbar und überprüfbar an der Ausdrücklichkeit der visuellen, sensitiven, ästhetischen Codes. Dadurch eröffnet sich eine komplexe Einsicht in den Prozeß der Kunst als eines Verweisens auf ästhetische Tätigkeiten. Ein bewußter Bruch zwischen der Formensprache der Kunst und der Anthropologiebehauptung der ästhetischen Tätigkeiten erklärt die moderne Konstruktion einer privilegierten ästhetischen Sensibilität. Mit der Etablierung der genialischen Künstlerfigur verwandelt sich die symbolisch auf Gemeinheit verweisen-

de Kunst in die stetig erneuerte Suche nach Symbolen für jene gemeine Sprache. Die Rede von den 'individuellen' Mythologien hat übersehen, daß hinter der bewußten Individuierung des zitierten mythischen Materials bis zur Repetition ohnmächtiger Verschleißformen und einer nur noch habituellen Reproduktion des bereits formalisierten Zitatenmaterials der Bezug auf das, was dieses Material zu geistigen Symbolisierungsvergängen gemacht hat, nur transsubjektiv und überindividuell gedacht werden kann; es ist an der Zeit, die individuellen Mythologien nicht als Formulierungen von Individualität zu rezipieren, sondern als individuell erzwungene Strukturierungen eines Nicht-Individuellen[400]. In der ästhetisch geformten Erinnerung an eine gemeine Symbolik sind Spuren der Naturaneignung als Konstruktion eines Widerspruchs zur instrumentellen Verkümmerung der Sinne[401] ebenso angelegt wie Erinnerungsmöglichkeiten an ein durch die Lasten mühseliger Arbeit unterernährtes Bewußtsein. Je ausgetrockneter die Subsistenzarbeit, desto luxurierender der positivistisch identifizierte Utopieschein des gesellschaftlichen Kunstbedarfs. Der ästhetische Eigensinn der Kunst – weit davon entfernt, mit dieser Formel ihre Modernität auszuzeichnen; Kunst belegt seit der Höhlenmalerei eine ästhetische Eigensinnigkeit, die man nur aus der anthropologischen Modellierung des Nicht-Identischen erklären kann; ästhetische Eigensinnigkeit ist in der Souveränität ihrer Negation von Arbeit, Askese und Verbot gegenüber den menschlichen Lebensbedingungen im Ganzen funktional; das übersieht eine soziologische Theorie der Moderne, wenn sie Kunst auf Funktionen des expressiven Handelns einschränkt – steht für zweierlei: für die Vision dessen, was an lebendiger Sehnsucht im ästhetischen Bild gebannt wird, und für das, was durch den Überhang des instrumentellen Handelns auf kontrollierte Symbolik eingeschränkt werden kann. Das Leiden an der Arbeit als Ausdruck der Unfähigkeit zu einer libidinösen Kultur bildet den durch sektorielle Kontrollen stetig geschürten Gärstoff für die utopische Deregulierung nicht nur der ästhetisch funktionalisierten Bilder, sondern des ästhetischen Prozesses insgesamt. Insofern läßt sich Kunst nicht als 'Paradigma für Anderes' verstehen, sondern als Zusammenzug und Verdichtung, Eingrenzung und mögliche Neutralisierung des ästhetischen Deregulierungspotentials aus Nicht-Identität, die, als aktuell erinnerte, die Identitätssysteme der asketisch funktionalisierten Arbeit zu zersetzen droht. Politisch ist nicht so sehr eine Kunst, die politische Motive verarbeitet, als vielmehr eine ästhetisch radikalisierte Kunst – die 'individuellen Mythologien' werden im gesellschaftlichen Zirkulationssystem der künstlerischen Attitüden und Formeln als Revokationen dieser Einsicht gehandelt -, deren Radikalität in der ästhetischen Erfahrung des Nicht-Identischen gründet. Nichtidentität wird den anderen Formationsbereichen des gesellschaftlichen Lebens abverlangt. Die Behauptung, die ästhetische Radikalisierung der Kunst sei eine Vermittlung des ungenügend Wirklichen kraft einer spezifisch aufbewahrten Identität, ist ein Zerfallsprodukt der Ästhetik des deutschen Idealismus – ausgeprägt noch bei den Antipoden Spengler und Lukacs[402] – und hinsichtlich der

politischen Funktion der Kunst als einer Innovation ästhetischer Erkenntnis falsch[403]. Ästhetische Radikalität hängt nicht von der Identitätsbildung ab, sondern von der Strukturierung ihres Materials durch Medialisierung. Was vordem als Bildungsgeschichte eines Subjekts, einer Erinnerung, eines Zusammenhangs von der Erzählung durch dieses gewirkt worden ist, geht auf exemplarische Erzählungen Anderer über. Die soziologische Organisation des Ästhetischen hat in der Moderne auch für den Bereich der Kunst Expertenkulturen entwickelt. Was davon bleibt, ist auf der einen Seite der Experte für Synthesen des Scheins ganzheitlichen Lebens, auf der anderen Seite ein destrukturierter und fragmentierter, etwas müde gewordener Betrachter. Die Vision der Kunst der Moderne, vor allem der Entfaltung von Rezeptionsformen als Kunst lebt vom Versuch, diese beiden symmetrisch reduktiven Erfahrungen wieder zusammenzubringen, ohne dafür das System der technischen Instrumente einzuklagen und ohne mit dessen globaler Verweigerung die ästhetische Erfahrung auf dem Außenposten vorgeblich spielerischer Einzelheiten einzufrieren. Was ontologisch und identitätsphilosophisch nur unter Inkaufnahme von Gewalt zusammengefügt werden könnte, das bewährt sich im Auseinanderfallen. Die Reichweite der damit verbundenen Spannungsbewegungen kann Bedeutungen herausarbeiten, die deregulierend sind: traditionsbildend, weil innovativ und sensuell, weil reflexionsgeladen. Deshalb hängt eine Theorie der ästhetischen Erfahrung von Leistungen ästhetischen Verstehens ab, das in derjenigen spezifischen Zirkulationssphäre – Kunst, Institutionen, Museen, feuilletonistische Ausdrucksweisen, Zeitschriften – zu kurz kommt, die sich als 'Stil' gegen die ästhetisch rezeptiven Gehalte des Kunstwerks zu behaupten trachten. Die kategoriale Stilbehauptung spiegelt den Bedarf an Klassifikation, welche die Herstellung der ästhetischen Formen als Sprache der Kunstwerke rekonstruiert. Nicht die Objekte eines zugeschriebenen Stilbegriffs, sondern die Beanspruchung der Kategorie 'Stil' besagt etwas über die Kultur der Moderne und die Funktionalisierung des Ästhetischen. Was 'Stil' genannt wird, ist die jeweils typische Dominanz bestimmter, symbolisch verfaßter Einflüsse auf die Lebenswelt. Dem wirkt entgegen der künstlerische Überschuß durch Deregulierung. Stil ist eigentlich ein Zerfallsbegriff: mögliche Konstruktion dessen, was der ästhetischen Formalisierung sich nicht einschreiben läßt, Konstruktion dessen, was am und durch ein Werk scheitert[404]. Symmetrische Strategien arbeiten einander zu: Der lebenspraktische Genuß hält die ästhetische Tätigkeit durch einen anders determinierten Alltag auf Verspätung. Die ästhetische Arbeit versucht, Verspätungsstrategien gegen Erwartungshaltungen einzugrenzen. Innovation, so scheint es, kann in dem Maße anerkannt werden, wie die Aufrechterhaltung einer fiktiven Mitte den etablierten Geschmack sichtbar formalisiert und den Impuls der ästhetischen Erfahrung, das Dysfunktionale in den geschichtlichen und gesellschaftlichen Fragmentierungen konkretisiert. Natürlich läuft die Erneuerung Gefahr, bloße Reize für die öffentlich ritualisierte, kompensatorische Berauschung anzubieten. Die Avantgarden belegen die Aporie der ästhe-




Wo finde ich den Personal Computer, auf dem meine Schüler das lernen, was sie später im Beruf brauchen können?

Doctor
Doctor: bock
Leo papa x.
Doctor Eckius.
Doctor Lemp.
Ingelstatensis
Tubingensis.

tischen Erneuerung: oft liefern sie gegen die konzeptuellen eigenen Absichten dem affirmativen Geschmack ein neues Dekor für die Rettung der 'schönen Kunst' als Delektation an den vertrauten Erfahrungen. Der Skandal wird zum Kalkül, das gesellschaftliche Wirkung preisgibt. Gegenüber der ideologischen Indienstnahme ist diese Preisgabe der interessantere, weil schweigsamere Fall der Nutzung ästhetischer Gewalt. In jeder mystagogischen und sakralisierenden Haltung gegenüber ästhetischen Zeichenprozessen wird eine Ästhetik der Gewalt aufrechterhalten, die sich innerhalb der Symbolisierung selber formiert, nicht durch einen externen Zugriff auf die Verwendung der künstlerischen Resultate.

So kann zum Beispiel die Werbung aktuelle Avantgardismen einbauen und das, was ihr durch diese zuarbeitet, verwerten, ohne verborgene Dispositionen zur symbolischen Gewalt rhetorisch auszugrenzen. Sie lebt von einer artifiziellen Bezeichnung der verzeichneten ideologischen Darstellungsmodelle, deren Inhalt auf symbolische Gewalt verweisen. Diese ästhetische Formierung funktioniert durch die Tarnstrategie restloser Veröffentlichung ohne rezeptiv verdeutlichende Modellfunktion. Der politideologische Impuls und der entsprechende Zugriff auf Motive der bildenden Kunst kann das niemals verborgen leisten. Die ästhetische Erneuerung unterliegt systematisch zwei Formen des gewaltsamen Zugriffs: der Fixierung ästhetischer Codes für eine gesellschaftlich reglementierte Genußverteilung und der Durchsetzung außerästhetischer Normen für die Indienstnahme der Kunst. Die Geschmacksfixierung wirkt dialektisch: Sie transportiert Elemente einer subversiven Haltung gegen Bedeutungsansprüche. Damit liefert sie sich immer wieder der Fragmentierung inszenierter Bedeutungen aus und macht klar, daß Bedeutungen gehaltvoll nur sind, weil und indem sie sich gegen andere abgrenzen und weil ihre Formulierung prinzipiell unterbestimmt ist. So wie ästhetisches Handeln symbolisch für Kommunikation, z. B. zur Regelung der gesellschaftlichen Subsistenz einsteht, so gilt der Zugriff auf das ästhetische Feld als Versuch, die unbegrenzbaren Symbolisierungen in ihrer Variabilität zu begrenzen. Die erwünschte oder bedrohliche Macht der Kunst gilt allein symbolisch, als Hang nach Verbindlichkeit, die Bedeutung beansprucht, aber nicht verhindern kann, daß Bedeutung nur durch Deregulierung der Verbindlichkeit, durch Repräsentation eines Bruchs mit der Ordnung, durch Aufschub der Kontrollorgane zustande kommt. Bedeutung als Sinnanspruch, ohne den Verbindlichkeit sich selten setzen mag, produziert die Nicht-Identität, aus der sie hervorgeht und an der sie zur Interpretation wird. Der ästhetische Eigensinn als Medialisierung und Transformation der Identitäts-Ordnungen bricht verschwenderisch (wenn auch immer nur symbolisch) mit den Ganzheitssystemen. Er ist darauf angelegt, nicht allein die Systeme, sondern sich selber am Modell des Systems zu fragmentieren. Das Fragment als Konzept verweist zwar auf seine Denotate: Versatzstück, Ruine, Relikt, Trümmerstück, Strandgut. Aber es erschöpft sich nicht in ihrer dinglichen Repräsentation. Vielmehr ist es nur als Bewegung, als Konzept denkbar: Es ist Medium und Produkt eines Ganzheits-

Aufbaus, der jederzeit gebrochen werden kann. Es ist Denkmodell eines Arrangements von Dingen und Zeichen in unabschließbaren Austauschprozessen des Symbolsystems. Vom Systemganzen unterscheidet es sich dadurch, daß es keine unüberschreitbare Außengrenze kennt, sondern auf wechselnden, nicht-hierarchisch gefaßten, sich gegeneinander nach neuen Aspekten verschiebenden Ebenen ein vorläufiges Ganzes in Ausschnitten, Exemplifizierungen (Synekdoche, pars pro toto, Muster) und invers veränderbaren Elementen begründet. Das Fragment eröffnet Wertlagen, Vernetzungsfiguren und strukturelle Qualitäten, die den ästhetischen Prozeß nicht auf Kunstwerke beschränken, sondern die Kunstwerke so einrichten, daß durch eine anders nicht mögliche, an Anderes nicht delegierbare Art der Beschreibung die semantische Struktur von Lebensformen ästhetisch sichtbar wird. Diese Leistung erhält sich auch auf der signifikanten Ebene einer Problematisierung der Kunst durch Kunst selber; das geschieht nicht durch Verweigerung der ästhetischen Formation, aber durch eine komplexe Destrukturierung des Bezeichnungsvorgangs; die formorientierte, selbstreflexive ungegenständliche Kunst von Kandinsky über das Bauhaus bis John Cage und Daniel Buren ist eine Provokation für alle Theorien der Bedeutung, nicht bloß für den weit verbreiteten Hang nach dem harmonischen Spiel der Darstellungsformen, die 'Bedeutung' haben müssen. Haben sie diese nicht, sondern werden deren Prädispositionen im Erkenntnissubjekt destrukturiert, zum Beispiel in John Cages 'Schweigen' und der Revokation von Schweigen durch 'Schweigen', so wird der Kunstanspruch zurückgewiesen: nur Formmuster sollen begründende Bedeutungsintentionen vortragen dürfen. Der Zusammenhang von System und Fragment liegt nicht im Ordnungsapriori eines Ganzen gegenüber untergeordneten Teilen, sondern in den Spuren, in denen der ästhetische Eigensinn ein variables Verhältnis zur Geschichte und Semantik der Kultur sichert. Was immer die Bestimmtheit des Verhältnisses konkret ist: Sie muß als Variabilität ihrer Elemente sich selber ausweisen. Die Repräsentation der gemeinen Ästhetik als Nicht-Identität markiert weniger der Differenzierungsprozeß der Moderne, als vielmehr deren Marginalisierung durch einen instrumentellen Systembegriff. Ein bloß anders gebildetes, neues Ganzes wäre weiterhin totalitär. Die Bildsicherheit der beschworenen Utopien, die das Utopische an Kunst politisch einklagen, statt seine Ästhetik zu radikalisieren, verkennt die fragmentarische Konstruktion nicht bloß akzidentieller ästhetischer Formkomplexe, sondern die fragmentarische Struktur der Imagination selber.

Moderne, empathisch beansprucht, ist wesentlich Strukturierung des Fragmentarischen. Das bestimmt ihr Selbstverhältnis als ein aktuell zerfallendes System, weil offensichtlich Arbeitsgesellschaft, bürokratischer Nationalismus, Massenmedialisierung und Telematisierung nicht synchron und konform zur kulturellen Utopie der ästhetischen Konstruktion verlaufen. Die Kunst ist in ihr nicht zufällig zur Selbstwahrnehmung der ästhetischen Bildkräfte und der diese beschreibenden Zeichenmodelle fortgeschritten. Sie bestimmt sich durch die aufrechterhaltene Differenz

Kunst, Design, Moderne, Wahrnehmung, Postmoderne: Kategorien des Selbstverhältnisses von Subjektivität 4

Diese Vielfalt von Ausdrucks- und Kommunikationsmöglichkeiten läßt sich unter dem Druck des Informationsbegriffs als ästhetische Deregulierung mit den Mitteln einer entwickelten Semiotik beschreiben, ohne daß eine durchgängig verbalsprachliche Struktur oder gar die Konstituierung des Denkens durch Sprache angenommen werden müßten. Vielmehr geht in die Struktur des Kommunikationsbegriffs auf allen Ebenen und in allen Formen von Äußerungen die unüberbrückbare Differenz von Kommunizierbarem und Nicht-Kommunizierbarem ein. Nur durch Nicht-Identität ist Kommunikation als gelingende Einsicht und Bedeutung faktisch erklär- und theoretisch motivierbar. Unter Funktion *verstehe ich deshalb die produktive Aneignung einer kulturell interpretierbaren Aufgabenstellung und ihre differenzierende Darstellung als mögliche Bedeutung für die Weiterentwicklung der Symbolisierungen. Funktion bezieht sich niemals auf die Generierung bestimmter Bedingungen, die technisch und instrumentell gefaßt werden könnten, ohne daß im funktionalen Bedingungsgefüge nicht von Grund auf und gleich-ursprünglich ästhetische Entscheidungen mitenthalten sind. Eine bewußte Aufarbeitung des Funktionalen fördert den Komplex ästhetischer Momente als virtuelle Entscheidungshandlungen zu Tage.* Form ist eine Funktion der Funktion: sie verhilft zu deren Wahrnehmung. Funktion ist eine Erscheinungs- und Darstellungsweise der Form. *Die innere Verschränkung von Form und Funktion macht das Problem von Technik und Ästhetik als Konstruktion von Lebensformen deutlich. Diese ist nicht 'funktional' – das wäre sie allein in der Betrachtungsweise der Naturgeschichte, d. h. als Funktionsbestimmung der Adäquation des menschlichen an das biologische und kosmologische Leben. Sie ist in ihrer Funktionalität auf Interpretation und Wahrnehmung ebenso angewiesen, wie sie als technische Funktion Erkenntnisqualitäten aufweist. Unter* Wahrnehmung *verstehe ich die* Erkenntnis einer Gestalt, *d. h. eines dinglichen oder ideellen Zusammenhangs von Momenten in einer spezifischen Organisationsweise, in der ein Ganzes in einer nicht auf Anderes reduzierbaren Dynamik zur Darstellung gelangt: Wirklichkeit ist die Projektionsfläche einer Darstellung. Unter* Erkenntnis *seien entsprechend die unter Gesichtspunkten von Wahrheit, Geltung, Ausdruck und Wahrhaftigkeit für Andere geäußerten Wahrnehmungsvorgänge verstanden, die sich* gleicherweise und integrativ auf alle Erkenntnis- und Bewußtseinsakte *(Träume, Gefühle, Vorstellungen, Erinnerung, Gedächtnisspuren, Wahrnehmungsbilder, Kategorien und Ideen) beziehen."*

zwischen ästhetischer Bezeichnung und den bezeichneten Objekten. Die Dialektik der gemeinen Symbolik als marginalisierte und bedeutende Struktur verweist auf empirische Erfahrungen, die noch nicht ausgeschöpft worden sind. Sie können als Anhaltspunkte dafür dienen, daß es sich lohnt, mit den Spuren des Unbenennbaren eher den ästhetischen Prozeß zu verdeutlichen, als diesen zugunsten anderer funktionalisierender Benennungen umzuwerten. 'Gemeine' Symbolik setzt mit der Fragmentierung des Ganzen gegen Prätentionen von Identität und wahrem Schein auf die Demoralisierung der Bilder und die Entfunktionalisierung der Subsistenzarbeit. Sie bezieht sich auf alternative mediale Begründungsformen des kulturellen Lebens. Sie setzt auf erhöhte Differenzierungsleistungen der medialen Repräsentation, des Bedeutungsanspruchs der Interpretationen. Die Symbolik des ästhetischen Prozesses zielt darauf, aus freien Stücken und in kritisch eröffneter Aneignung das zu leisten, was Alltag und Geschichte meist gewaltsam und als Verhinderung von Aneignung vollziehen: die Zertrümmerung eines festgesetzten Universums von Interpretationen. Die Vergänglichkeit der Dinge nötigt die Zeichen, die Bedeutungen gegen bisher anerkannte Regeln zu erproben. Damit wird der ästhetische Prozeß paradox – das Paradoxe in den Künsten nachweisbar als spezifische Begründung des modernen ästhetischen Gefühls: Shakespeares Ironie, Cervantes' Humor, die 'maniera'-Malerei Parmigianinos, Pontormos, Daniele de Volterras und der Schule von Fontainebleau[405]. Die ästhetische Repräsentation des Kulturproblems, die Aneignung der Medialisierungsleistungen der Artefakte, die Deregulierung des universalen klassifikatorischen Beschreibungsanspruchs beziehen sich auf eine gemeine Symbolik. Die Voraussetzung des ästhetischen Prozesses ist, daß er im Zuge der Individuierung der Erfahrungen und der Technisierung der Produktionsmittel für symbolische Äußerungsanspruche den Schöpfungsvorgang als singulären erfährt. Nur Symbolisierungen, die Bezüge eröffnen, sind symbolische Darstellungen von überindividuellen Handlungen.

Die Fragmentierung der Systeme leitet sich nicht aus der Einführung eines spezifischen Konzepts und Motivs ab, sondern betrifft den gesamten ästhetischen Prozeß. Damit stellt sich als weitere Frage hinsichtlich der Konsequenzen des Systemzerfalls die nach der Vernünftigkeit der Kunst, die den Systemen des ästhetischen Scheins der Ideen zugrundeliegt. Diese Frage kann nicht getrennt werden von der anderen, wie kunstvoll praktische Vernunft Lebensformen auf der Subsistenzebene zuläßt. Daß Kunst und Vernunft im ästhetischen Diskurs vereint werden können, ist eine Überzeugung des Systemgedankens des Schönens seit Platon. Die Entäußerung einer ontologischen Struktur in Erscheinung setzt diese Transformation als normative Struktur. Das Schöne ist das Anschauungsmedium des wahren Lebens und gerechten Handelns, der Begründung der Gerechtigkeit in der individuellen Seele, den Prinzipien des unverrückten Unwandelbaren, einer Seinsfülle der homologen Unbewegtheit gegenüber von Außen bewegenden, nicht ausbalancierten Affekten und

Einwirkungsgrößen. Weil die seelische Selbstkontrolle auf die Einsicht ins Unveränderliche zielt, wird der Begriff des Schönen als Auszeichnung der gerechten Seele von der Sphäre der Kunst getrennt und diese als illegitime Beraubung am täuschenden schönen Schein (der Doxa, des Glaubens, bestenfalls der Vernunft, niemals aber der wirklichen Einsicht, der 'Dianoia' und des 'Nous') zurückgewiesen. Bei Platon ist das Schöne das Bildungsfeld der sich an diese Wahrheit erinnernden Erkenntnis. Nur die gute Lebensführung ist das Kunstwerk, das die Höhe der Idee im Leben halten kann. Zwar wurde nie bestritten, daß 'Kunst' in Form einzelner Kunstwerke existiere. In den ästhetischen Diskurs einbezogen wurden diese aber erst im 18. Jahrhundert. Davor galten sie als Beispiele, als Demonstrationsmaterial und als öffentliches Szenario der kollektiven Läuterung vor der erhabenen Gewalt des Transzendenten, d. h. als funktionale Vertextlichung eines überwundenen mythischen Bilderscheins. Die erkenntnistheoretische Verpflichtung des ästhetischen Diskurses fordert die Umsetzung der Sinnentätigkeit in Begriffe, die den Ort bezeichnen für die erzieherische Selbstbildung des schönen Geistes, der die ästhetische Spannung als Medium der Kontrollbeobachtung gegenüber den Hierarchiebedingungen der bildungsbürgerlichen Selbstdarstellung einsetzt. Die Beziehung von Vernunft und Kunst hängt demnach davon ab, daß die Vernunft der unverfügbare Spiegel der Wertvorstellungen und der sinnreichen Weltbilder ist. Über dieses Konzept einer umgreifenden Rationalität stülpt sich heute die funktionale instrumentelle und zynische Umwandlung der Aufklärung[406]. Im Ausmaß der Entkräftung der ästhetischen und der Instrumentalisierung der praktischen Vernunft wendet sich das Rationalitätskonzept gegen die Übermacht des Systems. Die utopische Denkbarkeit, das Symbol der Versöhnung und des Einklangs fragmentieren den Prozeß der Vernunft nachhaltig. Zugleich wird Identitätsfiktion subjektiviert: sie ermöglicht die Identifikation der Wahrnehmung mit jenen Ereignissen, in denen Modelle eines subjektiven Lebens an der Versöhnungssehnsucht orientiert werden. Die Bearbeitung falscher Erwartungen und verzerrter Wahrnehmungen fordert die Konstruktion einer nicht-identischen Erinnerung: sie verlangt den Ereignissen ab, was die Bezeichnungen von den fragmentierten Objekten ablösen: eine hypothetische Ordnung multipler unverarbeitbarer Ereignisse; Ereignisse eines Typs, der nicht mehr vom traditionellen Organisationsraum der Affekte (Gefahren erkennen, Verhalten strukturieren) aufgefangen wird. Das Kunstwerk entsteht am Schnittpunkt der Fragmentierungen, der Auflösung des Systems und der Verwandlung der Vernunft in die ästhetische Selbstmodellierung einer fiktional beschränkten Idee vom schönen und guten Leben. Kunst tritt das Erbe der philosophischen Erkenntnistheorie an, die im Prozeß des Zerfalls der Systeme zum kulturellen Material für Recodierungsprozesse heterogenster Weltbilder entwertet worden ist. Kunst eignet wesentlich Erkenntnisdimensionen. Sie ist nicht Ausdruck eines Systems, sondern entsteht als dessen Dekonstruktion, als Einsicht in den vorläufigen und fiktionalen Status menschlicher Erkenntnisse. Kunst wird empi-

risch zur Deregulierung aller Systembildungen, von ihrem Inhalt her utopisch in dem Maße, wie Utopie prinzipiell dysfunktional wird. Diese Dysfunktionalität, die Verweigerung des positiven Scheins einer allgemeinheitsfähigen Wahrheitsidee im Sinne ausgemalter Lebensbilder, die Utopie der Deregulierung des aus Utopien folgenden Handlungsterrors unter der Bedingung, daß Realität für beliebig passive Materie gegenüber solchen Plänen gehalten wird, sichern der Kunst die Funktion der Kritik kraft der ontologischen Relativität, die sie dem Zerfall des rationalistischen Herrschaftsgebots abverlangt.

Nachdem der ästhetische Diskurs das Kunstwerk lange entwertet hat, bewährt sich der moderne Eigensinn des Ästhetischen in der Emanzipation des Werks vom Diskurs. Was sich durchsetzt, hat nicht so sehr mit der künstlerisch beanspruchten Fiktion eines ästhetischen Willens zu tun, als vielmehr mit der Reaktion auf einen Zivilisationsprozeß, der die Vernunft weder an ihr selber spiegeln, noch sie aus ihrem abstrakten Ideenreich heraus entwickeln kann. Der Reiz des Begriffslosen als Konzept des Nichtbegrifflichen behauptet ein Widerstandspotential gegen die Instrumentalisierung des Lebens. Kunst blüht notwendig auf in einer Ära wachsenden subjektiven Unbehagens in einer Kultur. Die 'gemeine' Symbolik verweist auf eine Logik des Nichtbegrifflichen, die den Prozeß der sich selber überwältigenden Vernunft begleitet. Die Ablösung der Kunst vom erkenntnistheoretischen Diskurs, kulturell begleitet von der Demokratisierung der Kunst-Rezeption und der ästhetischen Aneignung der Kunstsphäre, verstärkt die Emanzipation von den säkularen Einkreisungen einer ursprünglich religiösen Funktionalisierung der Symbole. Die Fragmentierung des Theoriezerfalls eröffnet das semantische Potential einer ästhetischen Aneignung der Theoriebezüge dem einzelnen Werk, das als Fragmentierung seiner Funktion auftritt. Deshalb die Adaption einer Logik des Nichtbegrifflichen durch die Bilderwelt nicht nur der Kunst, sondern auch der Massenkultur. Diese steht dem aufklärerischen Mythos näher als der kategorialen Denunzierung seiner Erkenntnismängel, weil ihre imaginative Kraft die wilden Züge des Unreglementierbaren nicht leugnet. Das kann sie nicht, solange sie die ihr geschichtlich zugefallene Aufgabe einer regulativen utopischen Kritik als Verdeutlichung der Nicht-Identität von Begriff und Realität sichern will. Es sind die unlösbaren Widersprüche des ästhetischen Systems, die das Erkenntnispotential der Kunst bestimmen und ihr ästhetisches Potential durch die Eröffnung der in ihr konzeptuell angelegten Aneignung, von Lektüre und Interpretation, dem Bewußtsein der Rezipienten überschreiben. Es geht um eine Kritik der Macht, nicht um den ästhetischen Willen zur Macht. Nur die gesellschaftlich zugestandene Ohnmacht sichert der Kunst eine Autonomie, die sich der Herrschaft des Begriffs, der Einpassung ins Allgemeine, der Unterwerfung unter etablierte Definitionen zumindest partiell entziehen kann[407]. Dieser Machtentzug kann nicht im Modell des Eskapismus, eines politischen Defizits, eines Handlungsverzichts gefaßt werden. Der Entzug definiert erst, wovon er sich abwendet. Weil ein solches Vermögen auf das

Spannungspotential des Zurückgewiesenen wirkt, hat die fragmentierende Kunst die Chance, den ästhetischen Bildungsprozeß von der geschichtlichen Selbstermächtigung des experimentellen Wissens und von der gnadenlosen Selbstbehauptung der bruchlosen Umsetzung aller Handlungsideen in eine ihnen unterworfene Realität abzulösen und auf dem Unbegriffenen, dem Ungleichzeitigen zu bestehen. Sie durchbricht die Fixierung auf Feststehendes, auf die Unveränderlichkeitsgebote von Kategorientafeln und universalen logischen Schlußmustern zugunsten einer fiktionalen Konstruktion von Deutungssystemen, die spielerisch revidiert werden können. Die Kunst als mimetisch flexible Figur des Unversöhnlichen – als welches sich die dysfunktional behauptete Denkfigur der Versöhnung gesellschaftlich noch einklagen läßt – ist wesentlich das Nicht-Identische im Sinne eines Rekurses auf die Bedingungen einer nicht verfügbaren Versöhnung, einer punktuellen Einigung für die Erzielung von angestrebten Resultaten. Es geht um Variabilität und die Veräußerung der suggestiven Paradiesmotive hinter der Beanspruchung des ästhetischen Scheins. Es geht um die Vervollkommnung der Fragmente in den banalisierenden Strategien und Trivialmotiven massenkulturell wirksamer Bildmodelle. Gegen den moralisch läuternden Wortlaut der Modernitäts- als einer Kulturbehauptung der universalen Aufklärung geht es dem Plädoyer für Indifferenz und Entwicklung des Bewußtseins von Artefakten durch die Modelle der Massenkultur um die Einsicht in die Differenzgrundlage aller symbolischen Ausdrücke. Zwischen den hochkulturell aufgeladenen und den barbaristisch abgewerteten Bereichen leben ästhetische Konstruktionen von der Symmetrie der unterschiedlich codierten Versatzstücke und Aufbereitungsformen der Moderne. Die Lähmung des Gemeinen im zerbrechenden Kultursystem eines elitären Humanismus substituiert, was Moderne als Angriffsobjekt setzt: eine Metaphysik des Normalen, das zur Imitation verhärtet wird und zeigt, daß in einer Kultur, die Subsistenz und Symbolik, Arbeit und Sinn, Reproduktion und Phantasie, Aneignung der Natur und Symbolisierung trennt, nur noch Imitation Authentizität verspricht. Es geht nicht um eine dem säkularen Illegitimitätsverdacht auszuliefernde Behauptung einer Epoche[408], einer Denkfigur des Epochalen, die im Ausdruck der Modernität eine Mischung von positivistischen, ästhetischen, reflexiven, erkenntnistheoretischen und technisch-zivilisatorischen Elementen aufweist. Wesentlicher für den Gang der Kunst in das Fragmentarische und die damit verbundene Kritik der Systeme ist, daß im modernen Leben das ästhetische Vermögen den Bruch zwischen Subsistenz und ästhetischer Kultur nur über den Weg bewußter Fragmentierung und nicht den der Behauptung einer Totalitätskraft 'Kunst' bearbeiten kann. Die Fragmentierung zielt auf den Typus einer 'rettenden Kritik'[409], ein regulatives Wahrnehmungslernen, das die Einsicht in das Funktionieren von 'Denken' als differentielle Erfahrung trainiert. Aus den Systemen geht ihre Inversion – die 'wilde Ordnung' – nicht als bloßes Resultat hervor, sondern als ein ihnen zugrundeliegendes, von ihnen selber verdecktes Motiv, das als Systembedingung erst im Zerfall sichtbar wird.

Die Technik der Fragmentbildung ist die einzige der Entwicklung der letzten 100 Jahre angemessene Ausdrucksform ästhetischer Modellierung. Einigung als Motiv einer bewahrenden Kritik bedingt die Gebrochenheit des ästhetischen Prozesses und die Medialisierung eines Zugriffs auf die Ordnungsmodelle des symbolischen Diskurses. Die Virtualisierung einer ästhetisch geretteten Welt schließt die platte Selbstermächtigung des geschichtlichen Bewußtseins als einer Verzeitlichung der Transzendenz aus. Gegen die konservative Denunzierung des Innovations- und Notitätendrucks, den Kunst praktisch belege, gilt nur das Neue als Provokationskraft für erinnernde Erfahrung, welche die ästhetische Medialisierung als Kritik der Macht in Kontinuität der Selbstdifferenzierung praktiziert. Es geht um die stetig neu geleistete Repräsentation der zerstückelten und entmächtigten Dinge, des aufgesplitterten und seines Machthungers entkleideten Blicks der Menschen, die ihre Macht in der Behauptung der Reinheit der durch Sprache und Geschichte nicht berührbaren Bilder vor Kritik zu schützen trachten. Dazu bedarf es der Bearbeitung zweier hartnäckiger moderner Mythen: des privilegierten Schöpfertums der Künstler und des Mythos vom objektiven Glanz der Dinge. Gegen ersteren ist an die Konstruktion der Zeichenvoraussetzungen der Kunstproduktion in der Sphäre der vorgreifenden Interpretation und Rezeption, gegen den zweiten daran zu erinnern, daß nicht die Dinge, sondern die Medialisierungsformen die Bedeutung eines Ausdrucks erzeugen, der ästhetisch als 'Objekt' fungiert.

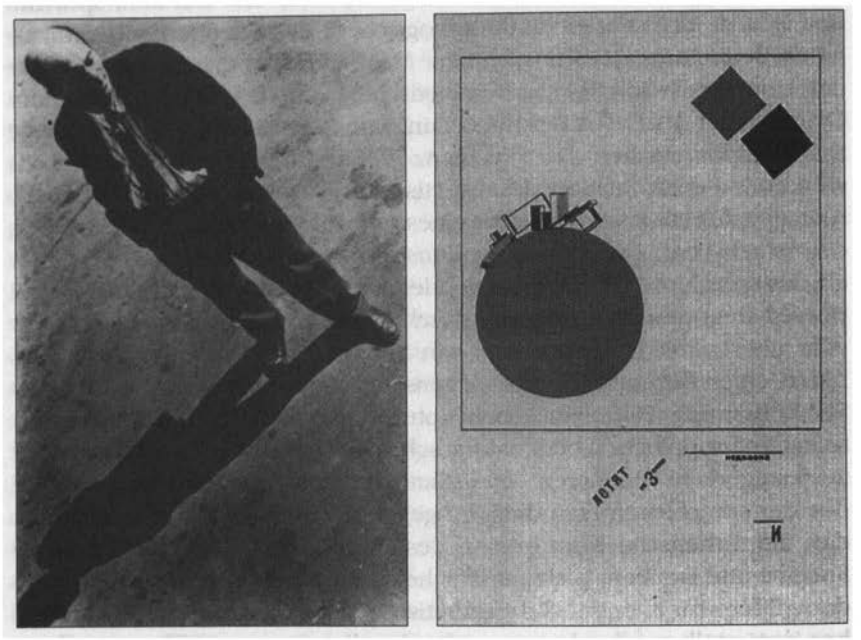
Die strukturelle Funktion von Symbolsystemen – Weltdeutung; soziale Integration; Strukturierung der Wirklichkeitserfahrung; Kontrolle der Imagination – muß diese als Deregulierung ihrer etablierten Entzifferbarkeit konkretisieren. Das symbolische Denken als spezifischer Modus nicht nur der Aneignung ästhetischer Produkte, sondern einer ästhetischen Produktion von geschichtlichem Bewußtsein, unterliegt im Wandel der Modellbehauptungen selber einer anthropologischen Variabilität. Diese scheint mir die wesentliche Instanz einer ästhetischen Kritik der Geschichte und der Macht zu sein, weil historische Kritik am geschichtlichen Identitätszwang nur um den Preis einer transzendenten Entwicklungslogik selber als Bestandteil dieses geschichtlichen Zusammenhangs beansprucht werden könnte. Die Symbolisierung bildnerischer Bewegtheit, von Dynamisierungsformeln als Spiegel einer unbewußten historischen Wanderschaft von Imaginationsmotiven[410] ist nicht ein Fortschritt gegenüber einer mittelalterlichen Symbolauffassung des Wirklichen als eines Anzeichens des Göttlichen, die in den Konzeptionen Rousseaus, Schlegels und der Romantik sowie in der Auffassung Blakes wiederkehrt, die Welt im Sandkorn, den Himmel in einer wilden Blume ästhetisch wirken zu sehen. Diese und zahlreiche andere, subjektive Verdeutlichungen der Symbolfunktion belegen eine Variabilität, die als Niveau der ästhetischen Reflektion nicht der Geschichte gegenübersteht, sondern Kultur beansprucht: ästhetische Variabilität als kulturelles Lernen, als Komplexitätszuwachs an den Gegenständen ihrer medialen Vergewisserung. Geschichte entsteht als sym-

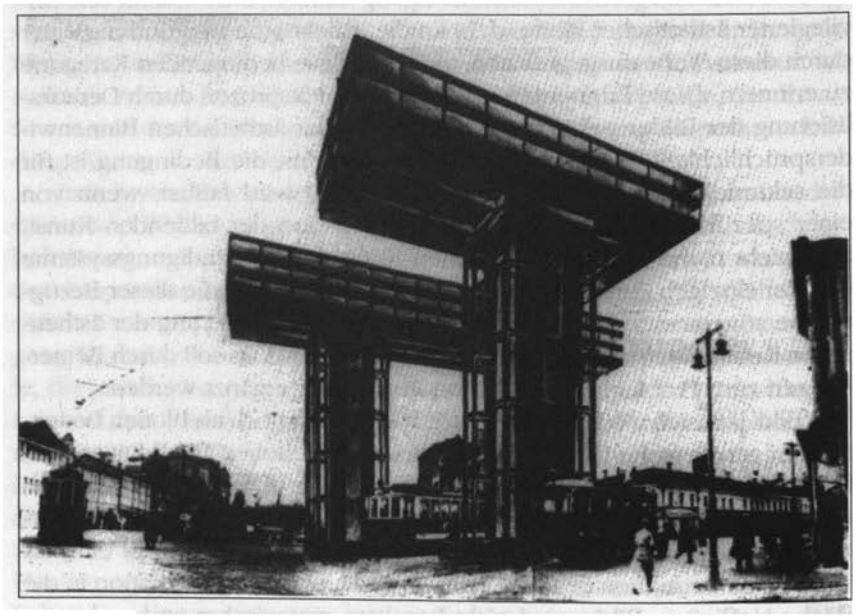
bolischer Zusammenhang dieser Bezugnahmen und wird durch Medialisierungen verändert. Die Frage nach den Symbolisierungsleistungen des Menschen ist eine konzeptuelle, nicht nur genetische Frage nach den strukturellen Bedingungen, unter denen einer Imagination Bedeutung verliehen und diese als Bild geordnet werden kann. Diese Frage hat die idealistische Philosophie zu einer dialektischen Konzeption des Verhältnisses von Ich und Nicht-Ich geführt. Das behandelt Fichte in „Die Bestimmung des Menschen"[411]. Am Ende des zweiten Buches beschreibt er das Ich als haltlose Bilderabfolge ohne Kenntnis von dichten, selbständigen Gegenständen. Im dritten Buch löst er die unsichere Beziehung zwischen dem Ich und den Objekten auf in einer Beziehung zwischen einem Ich und einem zweiten Ich, das als Repräsentation eines Anderen den wirklichkeitserschließenden Widerstand liefert, den eine nur dingliche Außenwelt als unterschiedslos Fremdes und Bedeutungsloses nicht leisten könnte. Die drei entwickelten Ebenen der Argumentation: 1. Bilder als inhaltsleerer Raum des irritierten und unsicheren Bewußtseins; 2. die Beziehungen zwischen dem Bewußtsein und der dinglichen Außenwelt; 3. die Konstitution des Ich durch ein anderes Ich müssen unter verschiedenen Aspekten hinsichtlich der Organisation von Symbolen betrachtet werden. Die Konstitution des Ich und des Bewußtseins ist ein Prozeß, der nicht mit dem kategorialen Apparat der Formulierung eines operationalisierbaren Selbstbezugs gleichgesetzt werden kann. Selbstbezug erfordert nicht nur die virtuelle Trennung eines Selbst von einem Anderen, eine Verdoppelung seiner selbst in Apparat und Wahrnehmungsgegenstand, sondern auch eine zeichentheoretische Begründung für die Notwendigkeit dieser Beziehung, die nur über den nicht-identischen Zwang zur Etablierung von Bedeutungen, aber nicht als homologe Praxis gegenüber inneren Dispositionen begründet werden kann. Der Prozeß der Konstitution ist mit dem weiten Begriff des Ästhetischen als Einheit der Sinne, der Irritationen und der Erkenntnisvermögen (Intuition, Meinung, Hypothesenbildung, Verstand, Vernunft) zu beschreiben.

Jede Symboltheorie ist daran zu messen, wie sie das Faszinosum der Bilder und Wahrnehmungsinhalte erklärt. Eine Symboltheorie, die Symbolisierung nur als szientistische Strategie, als Denotation, Deskription und Proposition gelten lassen würde, griffe viel zu kurz. Ein solcher Reduktionismus ist erfolgreich geworden in der philosophischen Bevorzugung formalisierter Bedeutungstheorien und kategorialer Wissensmodelle, die parallel zur Abwertung des Ästhetischen zu einer Propädeutik der kategorialen Transformation der Sinne die ontologische Deskription am mathematischen Systembegriff einer Selbstbeschreibung der Mengen aller propositionalen Elemente einseitig festgemacht hat. Ich interpretiere das universalistische Sprachapriori – die Auffassung, Kommunikation sei Sprache, Sprache liege dem Denken voraus, in Sprache realisiere sich der Höchstpunkt der Evolution – als Rückzugsgefecht der philosophischen Systemsuggestion gegen die ästhetische Kritik an diskursiver Macht. Die Fragmentierungen der Kunst sind Leistungen einer ästhetisch radikalisier-

ten Nicht-Identität, die das Sprachapriori zurückweist als historisches Zufallsprodukt einer Scholastik, die den Wert des Menschen als Zugriff auf Modelle suggeriert. Der Bruch zwischen Sprache und Denken, Sprache und Bild ist nicht nur ein anthropologischer Faktor, sondern eine immanente Bedingung von Kunstwerken. Man kann sich diese Divergenz an der Ununterscheidbarkeit der ästhetischen von den nicht-ästhetischen Objekten auf der Ebene der Darstellung von Bezugs- und Beschreibungsmodellen klarmachen. Die Divergenz ist eine Binnenstruktur der Kunstwerke als Repräsentation des ästhetischen Prozesses, damit der Repräsentationsfunktion von Kunst als eines formal verdichteten Probemodells des Ästhetischen. Die Auffassung Kunstwerke seien gegen (verbale) Sprache als sprachlose Bilder resistent oder gar in einem emphatischen Sinne per se kategorien- und vernunftkritisch, entbehrt der Grundlage und geht vom überholten Dualismus aus, ein Subjekt habe sich schon vor den Akten einer Bezugnahme auf Gegenstandstypen wie Bilder, a-logische Symbolisierung, Fiktionalitätsbehauptungen konstituiert und trete nun in seiner anthropologisch oder naturgeschichtlich erzwungenen Begrenzung auf kategoriales Operieren den ästhetischen Objekten staunend im Modus der sprachlosen Fremdheit entgegen. Es ist dagegen anzunehmen, daß die ästhetische Konstruktion des Bewußtseins die Divergenz von Sprache und Denken, Nichtbegrifflichem und Alogischem nicht tilgt, sondern differenziert, und daß der ästhetische Prozeß anhand von Kunstwerken dargestellt werden kann, welche dieselbe divergente Binnenstruktur aufweisen. Die Kategorie der 'Gemeinheit' als einer kulturkritischen Beschreibung der ästhetischen Selektion von Objekten hat die Funktion, an Nicht-Identität als Konstruktionsbedingung kulturell anerkannter und privilegierter ästhetischer Werte, d. h. an die dialektische Begründung einer durch diese Werte ausgegrenzten, gleichwohl sie bedingenden Kategorie zu erinnern. Diese Erinnerung soll als Modernitätsprozeß durch Demoralisierung der Bilder gelten. Die Eliminierung der ästhetischen Binnenwidersprüchlichkeit des menschlichen Bewußtseins, die Bedingung ist für die sektorielle Behauptung von Kunstwerken, wird faßbar, wenn von einer spezifisch moralischen Grundlagenfunktion der bildenden Kunst, aber nicht mehr von der ästhetischen Kritik der Verständigungssysteme und der einzigen Funktion von Kunst gesprochen wird, die dieser Bezugnahme angemessen ist: der deregulierenden Differenzierung der ästhetischen Kritik mittels singulärer Inhalte und Formen. Das soll durch Bemerkungen zum Problem der Reflektion über Bilder ergänzt werden.

'Bild' läßt sich weder als Ausdruck von Realität noch als bloßen Bedeutungsträger verstehen. 'Bild' ist eine Relation zwischen Bewußtsein und Erfahrung, inneren und äußeren Bildern, Imagination und Repräsentation, zwischen der Geschichte der Symbole und der Geschichte der Naturaneignung. Als Bild definiert 'Bild' einen Raum; als Bildraum ist ein Bild immer eine Reduktion der Dimensionen, die durch Transformation in die Fläche einfließen. Bilder sind nicht Resultate strategischer und praktisch-instrumenteller Handlungen, sondern der symbolischen Verständigung.


ЛОТАТ
-3-
И



'Bild' wird zum medialen Diskurs, der durch Kommentar und Kritik bestimmt ist. Kommentar zielt auf die zersetzende Profanierung der Sprache, wenn nur noch eine kritische, aber keine identitätsphilosophische Aneignung der Wahrheitsbehauptungen mehr möglich ist. Andernfalls ist der Kommentar das, was er über lange Zeiträume gewesen ist: Sakralisierung der Sprache, Vergöttlichung des Schauens des Transzendenten. Die ästhetische Kritik der Kultur denkt ihr Handeln als symbolisches. Deshalb rückt die Kunst als Fragmentierung des Ontologischen ins Zentrum des Kommentars und wird zum Medium der Kritik der als Wahrheit suggestiv gesetzten Macht. Dieses theoretische Argument des Ästhetischen zeigt, daß Kunstwerke und Kunstdiskurse kulturell untrennbar aufeinander verweisen als Ausdrucksmedien des Symbolischen. Über Kunst reden, bedeutet deshalb ein Reden über die Worte und Diskurse, durch die man mittels Kunstwerken über Kunst spricht. Die Bedeutung des Diskurses geht in den Kern des Kunstwerks ein. Deshalb herrschen gerade dort, wo rein private Kontemplation suggeriert wird, die gesellschaftliche Schematisierung und soziale Funktionalisierung des Ästhetischen. Es gibt unter ästhetischen Autonomiebedingungen keine Möglichkeit, ins Innere der Kunstwerke zurückzuspringen. Nicht-Identität von Kommunikation und Bedeutung zwingt zur Veröffentlichung der Aneignungsformen. Gedächtnisforschung, genetische Erkenntnistheorie und ihre Anwendung auf die kognitive Psychologie als Biologie der experimentellen Intelligenz zeigen, daß sowohl das symbolische Erinnern wie die ikonische Repräsentation authentische Operationen, nicht bloß Vorstufen einer kategorial bestimmten Intelligenz sind[412]. Weil die semiotische Dreiheit der Bezugsfunktionen einen kulturellen Kommunikationszusammenhang bilden, ohne daß paradigmatisch im Sinne einer Kulturtheorie ikonische vor semantischen oder pragmatische vor ikonischen Momenten als Selbstdifferenzierungsformen ausgezeichnet werden können, ist es nicht möglich, forschungsstrategisch in der Kunstgeschichte einfache von schwierigen Problemen zu trennen, z. B. durch die Soliditätsbehauptung der syntaktischen Methoden und der Quellenkunde einer semantischen Ikonographie gegenüber gesellschaftlichen Verwendungszuammenhängen und der Aneignung des Kunstwerks als Schnittpunkt verschiedener Interessen und Strategien. Es gibt Komplexitätsgrade nur in der Binnendifferenzierung von Beschreibungsmodellen.

Jedes Objekt, jedes Werk, nicht nur das auf Kunstform hin angelegte, ist ästhetische Strukturierung eines Bedeutungsprozesses, der sich durch Symbolisierungen und iterative Bezugnahme auf Codes auszeichnet. Jeder Stoff ist symbolisch durchformt. Eine spätere Symbolisierung wird demnach bereits symbolisch durchformte Materialien benutzen. Damit aber wird das Werk, das sich auf mediale Eigenheiten einer Gattung und ikonographische Motivtraditionen stützt, immer stärker zum Bestandteil des Diskurses und immer weniger als Modell nutzbar für die Vorstellung, das künstlerische Bewußtsein bearbeite einen rohen Stoff für die Realisierung einer Form oder Idee. Der Bedeutungsprozeß verwandelt die Entäu-

ßerung der Objekte permanent in eine Bezeichnung durch eine Meta-Sprache. Dabei ist es vollkommen gleichgültig, ob die Symbolisierung sprachlich, ikonisch, gegenständlich, sensuell, motivlich, idell oder konzeptuell vor sich geht. Es entsteht ein Verlust an Authentizität, der durch die moralisch-didaktische Behauptung der bildungsgeschichtlichen Aneignung von Kunst als Verschiebung des ästhetischen Erlebens auf die strategische Ebene der zeichentheoretischen Modellierung denunziert wird. Der Verlust an Authentizität ist die Bedingung für den Zuwachs an interpretationsbewußter Bedeutungsverwendung. Die informationelle Kraft eines Kunstwerks gründet in der Verdichtung von Erfahrungsgehalten. Die sind umso stärker, je weniger ein Kunstwerk Evidenz beansprucht. Unter 'Evidenz' kann man das Unproblematische der ikonographischen Bearbeitung eines kulturellen Kontextes, die Rubrizierung von Bildern durch etablierte lexikalische Zuordnungskriterien verstehen. Da die symbolische Sphäre der ästhetischen Kommunikation insgesamt durch Visualisierungen und Sprachhandlungen bestimmt ist, gehen in die Erfahrungsgehalte keineswegs nur Erkenntnisse oder innovative Stoffe und Formeln ein, sondern auch die Ebenen der metatheoretischen Verzeichnung der objektsprachlichen Stufen. Die Verzeichnung bereits codierter Bezeichnungsvorgänge ist zur ästhetischen Erfahrung selber zu rechnen, nicht nur zum Klassifikations- und Kategorienpotential sei's der Forschung, sei's der öffentlichen Diskurse über Kunst. Mit Sicherheit ist deshalb das Verhältnis von ikonischen und symbolischen Deutungsmustern von Kunst ein kulturgeschichtlich bedeutsamer Tatbestand. 'Ikonisch' meint eine ästhetische Funktion, die nicht differenziell, sondern operational Zeichen in einem abgeschlossenen Handlungskreis zirkulieren läßt. Der ästhetische Bezug ist nicht von anderen Bezugnahmen (pädagogischen, sozialen, religiösen, mythischen) differenziert. Der symbolische Durchbruch durch das Ikonische markiert einen Kulturwandel, der als Ästhetik des Bewußtseins zur reflexiven Formulierung des Bedeutungs- und Symbolbedarfs der Bewußtseinsakte führt und das Ästhetische als Horizont der zu 'Bewußtsein' integrierten Erkenntnisvermögen bestimmt. Erst das macht Bilder und das 'Bild' zu einem ästhetischen Prozeß und eine bestimmte Denkweise, bestimmte Figuration, Verwendung imaginativer Bausteine zur Bedingung der Selbstwahrnehmung des Ästhetischen im gesellschaftlichen Kontext. Das Symbolische dagegen 'ist' nicht mehr das Kunstwerk, sondern seine ästhetische Differenzierung auf der Ebene der Strukturierungen von Codes und Bezeichnungen. Die zeichentheoretische Komplexitätssteigerung als Kulturwandel bezeichnet das Ende der Avantgarden.

Die Avantgarden der Moderne beruhen auf ästhetisch eingespielten Normen, deren Erwartungsdruck konzeptuell in die Formation der künstlerischen Ausdrucksmittel und die Semantik der Repräsentationen einbezogen werden kann. Das Ende der Avantgarden liegt nicht im vorgeblichen 'posthistoire' einer Flucht aus der Zukunft, in der Stillegung der Zeit, der Beliebigkeit in der Beschwörung von Fluchtformeln, welche die Her-

Philosophie der Wertlosigkeit

„Nach dem 'Das Medium ist die Botschaft' heißt es nun: 'Die Leute sind das Medium', nämlich das Medium für den Fortlauf der Bezeichnungen, Clanbildungen, Prestigemarken und Zugehörigkeitserklärungen. Diese Trägerschaft von Bezeichnungen gründet in der Gegenstandslosigkeit erwarteter oder angezielter Werte, die mittels aufwendigen Wertzusätzen den Träger der Bedeutungen verselbständigen und damit die Befreiung vom Dinglichen wieder rückgängig machen. Es ist dann, was scheint: daß diese oder jene Marke prinzipiell Höheres ist. Die mögliche subversive Kraft der Abkoppelung vom dinglichen Wert wird in Life-Styling-Total-Programmen und der gnadenlosen Verselbständigung des bloßen Anreizes gestalterischer Simulation wieder rückgängig gemacht. Gegen den neuen Luxus ist aus aktueller Sicht die Gewöhnlichkeit der Dinge, ihre rohe Form das Freiheitsträchtige. Denn sie huldigt keiner Designmoral, keiner ästhetischen Selektion, keiner verkunstenden Geschmacksabsicht. Das gilt aber nur für die rohe Form. Sie wäre Träger einer Philosophie der Wertlosigkeit. Hier treffen sich Konstruktivismus und Billigkeit: Stoffülle hat Reichtum nur außerhalb der Abstraktion; beide verstehen mögliches Glück als Entlastung des Menschen vom Wertzwang dinglicher Überhöhungen, überhaupt von der technischen Beziehung zwischen zielgerichtetem Arbeitsaufwand und berechenbarem ökonomischem Ertrag. Die immer wieder neu entdeckten gewöhnlichen Dinge sprengen unser festgefahrenes, pervertiertes Wertverständnis. Was an ihnen gemacht und was nützlich ist, soll einsichtig werden. Jede konstruktivistische Gestaltung zeigt ihren Aufwand, ihre Gefügtheit. Dadurch wird die Bewunderung des verbergenden, stilisierten Aufwandes, des Aufwandsverbergungsaufwandes, verhindert. Wahrnehmung setzt einen Bruch im Wertesystem der Unsichtbarmachung des dinglich Wertlosen voraus. Das gelingt nicht ohne Entwertung des nur behauptet, bloß gesetzt scheinenden Schönen und Bedeutsamen. Die gute Form des Bedeutungslosen wird abgewertet und erscheint als das, was sie ist: Fetisch, der aus undurchschauten Herkunftsbedingungen sich verselbständigt hat. Zeugen gegen Verdinglichung und Undurchschautheit sind vorrangig aber nicht die Werke in den Museen unseres Jahrhunderts, sondern minder bemittelter Wertträger, Wertlosigkeiten, Banalitäten aus dem Fundus des Alltäglichen, an deren Unsichtbarkeit wir die Unerkanntheit unserer Lebensweise einsehen können."

metik des Kunstwerks mit Fortschrittskritik und ästhetischer Indifferenz zu koppeln trachten. Das Ende der Avantgarden besteht in der konsequenten Entwicklung ihres eigenen Prinzips. Die Deregulierung der ästhetischen Norm durch Schock ist selber zum Material einer diskursiven Interpretation geworden, die sich nicht mehr auf den eng kontrollierten Bildraum der inszenierten Kunstobjekte beziehen oder als ikonischer Widerstand für eine noch nicht entwickelte Symbolisierung fungieren, sondern den ikonischen Mechanismus durchbrochen haben. Wenn alles von der Selbsteinsicht in die Symbolisierungstätigkeit abhängt, dann gibt es kein Ding, keinen Sachverhalt, kein Objekt mehr eines skandalisierten Schreckens. Diese Reflexion ist mit Duchamps ready-mades erreicht, die suggerieren, wahr sei nur das Objekt, und die den ikonischen Bezug im Trägermaterial der Bezeichnung selber zusammenziehen. Sie provozieren, daß ästhetische Bedeutung in keinem Fall auf der Ebene der Dinge, sondern nur der bewußten, geistigen Repräsentation und ästhetischen Selbsterfahrung liegen kann. Dann aber spielt das Trägermaterial und Exemplifikationsobjekt eine untergeordnete Rolle und verliert jeden authentischen und auratischen Reiz, als Provokationsgut wirken zu können. Es ist habituell geworden. Das wirft ein zentrales Problem nicht nur für die Kunsttheorie auf, sondern für den Fortbestand der Kunst, die außerhalb der Produktion von Kunstwerken sinnvoll nicht bestimmt werden kann. Die rituellen Ekel- und Chocktrainings der Avantgarden, nicht die kleinbürgerlichen Ikonoklasten sind es, die Kunst funktions- und gestaltlos haben werden lassen für eine ästhetisch avancierte Erkenntnis instrumenteller Lebensformen. Kunst als Deregulierungsmodell und als Medialisierung des Selbstbezugs ist selber ein Instrument geworden. Die Avantgarde hat sich als Erwartungsverletzung definiert, als Störung der Gewohnheiten, der Regeln und Rituale einer spezifisch formierten Teil-Öffentlichkeit. In den letzten 20 Jahren ist 'Avantgarde' etwas anderes geworden: Synonym für die Parole des 'anything goes', die Indifferenz wirkungsloser Beliebigkeit, partielles Dekor des rein Spielerischen. Die Formensprache der Avantgarde ist in der Funktionalisierung von 'Avantgarde' zum Kalkulierbarsten, Überraschungslosesten geworden. Design und Alltag haben diese Avantgarde überholt. Das Versagen selbst versagt noch. Es geht nicht mehr um Unfähigkeit und Unmöglichkeit der Avantgarden. Es geht um einen systematischen Wandel, dessen Komplexitätsgehalte auf der Seite der Rezeption zu Buche schlagen. Die symbolische Sprengkraft der (Avantgarde-)Kunst funktioniert nur dort, wo sie ikonisch-restriktive Anhaltspunkte, Gewohnheiten als Widerstände, vorfindet. Die Entfaltung subversiver Aufklärung hat durch Medialisierung auf der Rezipientenseite jede Avantgarde überholt. Sie bleibt in Gestalt von Langeweile auf dem Weg des Selbstreflektionstrainings zurück. Die Wirksamkeit der Kunst als Symbolisierungsstrategie hängt davon ab, daß sie in den hyperritualisierten Alltag[413] gegen-ikonisch eingreifen kann. Damit trifft sie historisch auf eine Gestaltungswelt, deren massenmythologische Ritualisierung Darstellungstechniken verwendet, die in ihrer rituellen Form keineswegs iko-

nisch sind, sondern ein gewachsenes semiotisches Bewußtsein durch permanente Überlagerung von Codierungen und Re-Codierungen belegen. Der ästhetische Prozeß der Fragmentierung der Kunst entwickelt sich zu einem Modell für das eigentliche Kulturproblem: die Ordnung der Codierungsstrategien. Der Zerfall der kulturellen Pyramide und die Selbstauszehrung der Hochkultur, die sich im Untergang des Systems ein letztes Mal mit dessen ontologischem Zauber zu drapieren tendiert, wirkt sich gesellschaftlich auf das Problem der Selbstbestimmung von Kunst als ästhetische Kritik der Symbolfunktionen und als Hyperritualisierung eines universalen Indifferenz-Dispositivs aus. Sie radikalisiert den Fragmentierungsprozeß an den Kunstwerken und am Kunstbegriff. Das öffnet die Sphäre der Kunst anderen Codierungsstrategien, z. B. Design und Lifestyling. Fließende Codierungen, der Zauber einer totalen Medien- und Informationsgesellschaft, eine flüchtige Ereignisästhetik provozieren nach-avantgardistische Erfahrungsmuster, die von der Kunst als Kulturwandel bearbeitet werden müssen. Es ist nicht mehr die Indifferenz, sondern die Nichtevidenz eines Kunstwerks, das über seine ästhetische Funktion bestimmt. Aber da Nichtevidenz auch 'semantische Verfügbarkeit' meint, muß der Rekurs auf einen Schönheitsbegriff der ästhetischen Erkenntnis sich dem Spiel der externen Recodierungen aussetzen, um Erfahrungen zu gewinnen. Was Kunst ist, ist eine Frage nach dem, was sie leistet. Nicht warum Bilder sind, sondern in welcher Weise sie als Bilder existieren, muß erklärt werden. Die Kategorie der 'Gemeinheit' wird als Voraussetzung der gesellschaftlichen Evidenz am Ende des Zerfalls der Systeme zum Ausgangspunkt für die Regulierung des Nicht-Evidenten. Der Rationalitätsdruck der Moderne und vor allem die instrumentelle Verkürzung der Aufklärung, die sich als reduktive Entbindung von den zivilisatorischen Selbstmodellierungszwängen, kompensatorisch als Kulturindustrie, ausdrückt, sind Gegenstände einer so bestimmten fragmentierten ästhetischen Erfahrung. Ihre Substanz, die Artikulation von Nicht-Identität, führt zur Einsicht in die Funktionsweise von 'Medialität' und der Modellbereiche, deren wesentlichster heute Design-Strategien darstellen. Die wechselseitige Verzeichnung von Design, Kunst, Kult und Lifestyling, die immer artifiziellere Stilisierung wechselnder, zufälliger und einzelner Ausdrucksformen, die mehrfache Überlagerung mit Versatzstücken verschiedener Einstellungen, die Ausstaffierung des gewachsenen Selbstdarstellungsbedarfs mit Attitüden, Motiven, Thesen und Fragmenten aus allen verfügbaren Bereichen der Symbolgeschichte, als medienkulturell und massenmythologisch produziertes Zeichenmaterial, markiert eine neue kulturelle Entwicklung. An dieser Aktualität hat Kunst nicht nur als meist widerwilliger Formenlieferant Anteil, sondern als aktivierendes Medium zur Fragmentierung geschlossener Bedeutungssysteme. Das Designspiel mit Lebensattitüden erscheint als äußerst ambivalent durch die Gier nach Selbstheiligung und dem Unverfügbaren. Mit mythologischer Suggestivität wird der Glanz der Transzendenz nicht nur beschworen, sondern verfügbar gemacht durch eine Transformation der bisherigen Kultur in Selbstdar-

stellungsrituale. Das Bestehen auf dem von Design jederzeit unterscheidbaren Begriff von Kunst kann kein nominalistisches Geschäft bleiben. Kunst hat Fragmentierung als Selbstverhältnis überall einzuklagen, wo Bedeutungen symbolisch beansprucht werden. Damit verschiebt sie den Artikulationsanspruch auf Medialität: auf bewußt eröffnete Darstellung der Ausdrucks- und Zeichenmittel, differenziert nach den Produktionsbedingungen der ästhetischen, symbolischen Tätigkeitsgebiete und Darstellungsformen. Nur in dieser Konkretisierung realisiert Kunst ihren ästhetischen Anspruch, Erkenntnisvermögen und Grundlage der Imagination zu sein. Sie fragmentiert die Kontrollansprüche der bürgerlichen Ästhetik ebenso wie deren moralische Inversion in medienstrategische Zerstückelungen einer barbarisierten Erfahrung.

IV DESIGNTHEORIE, BILDTECHNOLOGIEN UND ALLTAGSÄSTHETIK

Exposition

Sprachlosigkeit der Form

Das Versprechen, daß Dinge nützlich sein können, hat eine merkwürdige Neigung, sich im ästhetischen Feld als Nützlichkeitsanspruch aller menschlichen, formenden Handlung aufzuspielen. Wenn, wie in den letzten 20 Jahren rasant geschehen, der Kunst der utopistische Stachel der Ent-Regelung gesetzten Denkens und Vorstellens gezogen wird, Kunst selber zum Schau- und Dekorationsstück wird, dann wird diese triumphale Neigung gelungener Formfindung umso aufdringlicher, je mehr Gebrauchsdesign sich zur Kunst erklärt, gleichwertig mit jenen Gebilden, die auf Vergleichgültigung des Unterschieds von autonomer und zweckorientierter Kunst setzen. Die Geschichte, wie aus dem Fluxus der 60er Jahre die Indifferenzbehauptung ästhetischer Selbstgenügsamkeit geworden ist, bleibt noch zu schreiben, markiert aber sicherlich eine Umkehrung der strategischen Bewertungen von damals.

Die Vereinnahmung des Feldes der Kunst ist möglich, weil deren kritische Selbsterschöpfung im Zeichen eines maßlosen und unvergleichlichen Erfolges ohne Alternative zu sein scheint. Dennoch bleibt die Klarheit der ästhetischen Zuschreibungen im Designbereich größer. Die Umformung des Alltags nach Modellen, welche Design durch kräftige Plünderungen in Kunstgefilden entwickelt und ausprobiert hat, gibt der Aneignung von Design Fragestellungen vor, die Ansprüche an Handeln für die Mitteilung an Andere immer haben. So gilt es, diejenigen abstrakten Werte, in denen Selbstbilder und Identität anerkannt werden sollen, zu versinnlichen. Für den Bezug auf Freiheit und Macht, soziale Rollen und Ansprüche kommen Abstraktionen ohne Versinnlichung gar nicht zur Geltung. Reibungsverluste müssen in Kauf genommen, können aber nicht systematisiert werden. Die komplizierten Hierarchien und Austauschverhältnisse zwischen Wertdarstellungen und der Festlegung ihrer sinnbildlichen Genauigkeit sind ihrerseits Konjunkturen ausgesetzt. Deshalb reichen Versinnlichungen von Abstraktem nicht aus, weder für die Verdeutlichung der Wertansprüche noch für die Aneignung von 'Wirklichkeit'.

Erst die Konstruktion von Symbolen, in denen über das Wirkliche Aussagen gemacht, Vorschläge zur Interpretation gemacht werden, setzt ein 'Wirkliches' auch in das Wahrnehmungsfeld Anderer. Deshalb müssen für bereits geleistete Wirklichkeitserfassungen immer wieder neue Modelle gebildet werden. Erst in diesen – Zeichen, Wappen, Corporate Identi-

ty, Kleidung, kulturelle Attitüden und Gewohnheiten – wird eine Zugehörigkeit differenziert oder eine Abgrenzung erklärt. Und mit diesen beginnt ein Spiel um die nur in Symbolen durchzusetzenden Ausdehnungen des Handlungs- und Geltungsraums.

Das erklärt, weshalb in einer Zeit der Neutralisierung der Kunst mit den Mitteln ihres Erfolges Design zu einer Strategie der Aneignung von Spielräumen Anderer werden kann. Die These, alles sei Design ('Design ist unsichtbar') und die These, Design müsse als Totalästhetisierung einer mit neuen Ornamenten und Mythen literarisierten Welt verstanden werden, entsprechen sich trotz ihrer deklarierten ideologischen Gegnerschaft bis ins Kleinste. Die Ausdehnung der Berechtigung zur Ästhetisierung von Handlungen anderer Menschen beginnt aber beileibe nicht damit. Sie gründet in der für anthropologische Letztgültigkeitsentwürfe strapazierten Überzeugung, menschliches Handeln finde dereinst universale, abschließend geltende, perfekte, quintessentielle und, im glücklichsten ursprungsontologischen Falle: archetypische Formen. Die Form eines Gebrauchsgeräts in endgültiger Ausgestaltung würde verstanden als Problemlösung des durch sie bezeichneten gegenständlichen Handlungsvorgangs. Die Moderne steckt voller solcher Universalsuggestionen. Formästhetik als vollumfänglich realisierte Anwendungstechnologie, die Perfektionierung der Maschinen und Apparate: sie alle sind nur Metaphern. Bloß soll aus diesen mit aller Gewalt Wirklichkeit werden. Diese letzten, entdeckten Formen wären selbstgenügsam. Sie bedürften nicht nur der Sprache und Interpretation nicht mehr: sie könnten diese gar nicht mehr zulassen. Ihr Wirklichkeitsraum ist ein Jenseits zu dem für menschliche Belange Benennbarem. Ihr letzter Triumph wäre die Tilgung menschlicher Sprache durch die Offenbarung der Eigennamen des Heiligen. Diese Form ist das Unheil aller Heilssuche.

MAGMA
&
swatch
PROUDLY PRESENT
ABENTEUERLICHE ZEITEN
REISEN & GEWINNEN
DIE ENDGÜLTIGE WAFFE GEGEN URLAUBSLANGEWEILE
MUT
TUT
GUT

6. Das Ringen um den Gegenstand: Design zwischen Kunst, Kult und Lifestyle

Kunst und Design gehen heute immer engere Verbindungen ein. Dies entspricht der Absicht einer Generation von Künstlern und Designern, die durch die Medienindustrie ebenso geprägt sind wie durch die zunehmende Verkünstlichung vordem historisch bestimmter, in spezifische Symbolsysteme eingebundener Zeichenrepertoires. Der neue Gestaltungsanspruch zielt auf die Ermöglichung der totalen Lebensstilisierung, einer indifferenten, nur auf sich verweisenden Poesie. Kunst und Design als endlich gefundenen Vereinigung von Gesellschaft und Ästhetik, Bewußtsein und Dekor, autonomer Kunst und angewandter Gestaltung? Oder doch bloß nur eine ästhetische Suggestion wesentlich älteren Datums, die durch den Technologieschub in der industriellen Produktion von Zeichenstrategien einen gesteigerten Reiz für die Beschwörung der neuen Unübersichtlichkeit und ein vermeintliches Post-Histoire gewinnt? Designkunst und Kunstdesign, Kult und Ritual, Subkultur und Massenästhetik – alles dasselbe? Alles scheint im heutigen Stilkrieg als einer spielstrategischen Auto-Animation spätbürgerlicher Genuß-Subjekte erlaubt. Der letzte Stil ist kenntlich bloß noch als Summe der Stillosigkeiten. Nur was 'out' ist, ist 'in'. Es gibt keine hauptsächlichen Tendenzen mehr. Die eine hebt die andere auf. Die Resultante bleibt volkswirtschaftlich und gesellschaftlich konstant. Jede Gestaltungsäußerung provoziert ihren Widerspruch. Wer Erfolg haben will, liefert ihn gleich mit. Das Life-Styling triumphiert. Sämtliche Errungenschaften in Kunst, Kultur, Philosophie, Geschichte und Denken werden geplündert, verwässert, nach Belieben als Dekor benutzt. Ein polymorphes Chaos breitet sich aus, in buntem, grellem Gewand und doch steril. Deutet sich hier eine universale poetische Technik an, die Kunst und Leben, Design und Wahrnehmung zugleich umfaßt und determiniert? Oder ist die thesenhaft befrachtete, Ganzheitsstrukturen kulturdiagnostisch beanspruchende Rede vom Theater der Sensationen, der Polysemie der Zeichensimulationsgesellschaft, die rituell gefeierte Katastrophe des Tods der Zeichendifferenz in der beschleunigten Zirkulation der Artefakte nicht bloß Ausdruck einer Ideologie, die sich aus der Verdrängung der historischen Zusammenhänge ergibt? Die ewige Wiederkehr der Rhetorik des Neuen verstellt den Blick auf die Traditionen ebenso wie auf das Problem der Avantgarden. Angesichts des Kunstheldentums der neueren Generation, angesichts eines erneuerten ästhetischen Vitalismus, gegen dessen Genußsüchtigkeit nichts, gegen dessen Machtstrategie vieles einzuwenden ist, angesichts der Intensivierung der ästhetizistischen

Ereignishaftigkeit als Form für öffentliche Äußerungen, angesichts des zunehmenden Kampfs um die Subsistenzresourcen, die als rhetorische Luxusgüter behandelt werden, angesichts der technisch-simulatorischen Mediatisierung der Wahrnehmung muß die Notwendigkeit symbolischer Darstellungen als Problematisierung der vermeintlich sicheren Interpretationsmodelle begriffen werden. Die Stilisierung der Artefakte spricht zwar im einzelnen durchaus eine Sprache des triumphalen Luxurierens und wähnt sich als Dispositiv der Indifferenz, aber die Struktur der Herausbildung der Artefakte verweist wie alle Symbolisierung auf anthropologische Differenz. Diese Differenz geht von der Kontinuität des Zwangs zur Symbolisierung im Taumel der inszenierten Ereignisse aus. Das zwingt zur Reflektion der verschiedenen ästhetischen Bezugnahmen auf die Suggestion der semiotischen Katastrophe, des Heiterkeitsdesigns oder der freischwebenden Libido-Dispositive.

Es gibt Dinge, es gibt Bilder, es gibt Lebensformen. Zeichen haben eine Struktur, eine Bedeutung, eine kommunikative Funktion. Menschen eignen sich Dinge und Bilder als Bedeutungen an. Zeichen sind Hinweise auf ihre kommunikative Verwendung und ästhetisch strukturierte, gestaltbezogene Elemente einer Wahrnehmungssemantik. Bilder und Dinge haben immer Funktionen. Der Gebrauch ist eine Handlungsform, die einen Lebensentwurf strukturiert, Abweichungen und Verdeutlichungen, Verklärungen und Verunklärungen gleicherweise enthält. Der Gebrauch ist die Strategie der Klärung des Bedarfs an Diffusität und Unklarheit, der für jeden lebendigen Binnenbezug der Wahrnehmung grundlegender ist als eine abstrahierte Rationalität der Reflektionsmittel. Der Gebrauch ist ein Prozeß der Wahrnehmung, aber nicht sinnvollerweise ein Prozeß der Klärung. Die Gebrauchsweisen von Dingen und Bildern sind nicht gleich. Der Gebrauch von Dingen ist in seiner instrumentellen Operationalisierung abhängig von ästhetischen Bewußtseinsfaktoren. Die Poesie der absoluten Kunst hat eine Funktion als Deregulierung der identifikativen Funktionssicherung. Sprache ist nicht identisch mit der Welt, auch nicht mir ihren eigenen Grenzen, erst recht nicht der Begrenzung der Welt durch subjektive Territorien, des Angeeigneten und begrifflich Differenzierten. Wenn wir – darstellend, redend, gestaltend, wahrnehmend – von der Welt handeln, dann erschließen wir Bedeutung nicht nur über Interpretationen, sondern deren Trennschärfe durch das Bewußtsein ihrer prinzipiellen Unangemessenheit zum Interpretierten. Kommunikation setzt wieder ein, setzt sich fort und greift – ohne prinzipiellen Abschluß – auf die inneren Dispositionen, die dysfunktional, als Handlungsaufschub in ihren Mechanismen wahrgenommen werden müssen. Es geht um die Differenzierung dieser Artikulationsfaktoren, auch wenn es dem praktischen Design der technischen Mediengesellschaft um Territorialkämpfe und Behauptungssicherungen in erster Linie zu tun ist. Kunst ist ein Prinzip der formdifferenzierenden, bedeutungsverschiebenden Selbstbezüglichkeit geworden. Das Bild wird zum strukturellen Gegenstand für die symbolische Interpretation durch die Wahrnehmung primärer Formulie-

rungsmittel. Es wird Bildraum: Leerstelle unserer ästhetischen Vergegenständlichung. Diese gelingt nur in einer kreisförmigen Doppelbewegung. Wir nehmen die Bezugnahmen wahr, die durch das bildnerische Arrangement an den Bildbezügen selber möglich sind. Das Bild transformiert die ästhetische Fixierung in die Eröffnung der Wahrnehmung einer Beziehung zwischen Bild und Betrachter. Gleichzeitig aber (und zugleich; trennbar nur analytisch) nehmen wir die ästhetische Struktur aller Erkenntnisse durch die Wahrnehmung des Bezugs unserer Erkenntnisvermögen auf die bildnerisch strukturierte Beziehung zwischen Auge und Aussage an uns selber und unserer Beziehung zu 'Wirklichkeit' wahr: 'Wirklichkeit' als Vergegenständlichung der empirischen Untrennbarkeit dieser Doppelbewegung. Das Ringen um den Gegenstand[414] verweist auf die ästhetischen Fundamente der Bedeutung aller Objekte. Kunst arbeitet mit De-Montage und Montage der Fragmente, Design mit der Transformation der Brüche zwischen den Elementen in eine vorgeblich bruchlose Einheit. Kunst ist für Design Organisation der medialen Wahrnehmbarkeit. Die Montage plastischer Wertigkeiten wird als Kompositionsprinzip der autonomen Kunst zum Wahrnehmungsgegenstand für die Explikation der Gegenstände des Denkens, Fühlens, Bedeutens. Design läßt sich dadurch als Reduktion der poetischen Offenheit, als Suspension des Interpretationszwangs immer dann verstehen, wenn es nicht als Medialisierung des Bezugs auf Lebensform und Kultur, sondern als De-Medialisierung dieser Relation zugunsten eines Scheinens der Dinge 'selbst' sich behauptet. Life-Styling ist primär artifizielle Zeichenstrategie, ein Spiel der Codes, nicht der Rhetoriken, eine Verwendung der Dinge als Zeichenfragmente für die Montage durch Zeichenausdrücke. Das Lifestyling ist in der Popkultur und ihrer medialen mystifikatorischen Massenöffentlichkeit entwickelt worden und steht deshalb sowohl der technischen Produktion artifizieller Ästhetiken wie der gesellschaftlichen Imagination, dem kulturellen Bildbedarf und seiner Symbolisierung näher als den hochkulturellen Strategien von Kunst und Design als den beispielhaften, innovativ-kritischen Zugriffen auf ein reformbedürftiges Lebens[415]. Avantgarde als semiotische Zeichenstrategie (Produkt einer Industrialisierung des Lifestylings) gründet in der Funktion einer universal codifizierenden Banalisierung und einer Überlagerung und Tarnung der primären, stofflich-physischen durch eine zeichenstrategisch-simulatorische Realität. Realität wird in Darstellungsansprüche einer in Wirkungen allein wahrheitsfähigen und empirisch meßbaren Ausdrücklichkeit der je gewählten Strategien transformiert. Das belegt die Entwicklung der Pop-Kultur seit Mitte der 70er Jahre, seit dem Auftreten und den Inszenierungsritualen von David Bowie, Roxy Music und Culture Club, welche die früheren Stilisierungen der mystifizierten Figur des Androgynen[416] nicht nur perfektionieren, sondern artifiziell so weit übersteigern, daß sie sich bewußt archaisierenden Ausdrucksformen (Maske der Schamanen; Oszillation der Gesichtsfarbe) assimilieren, so daß nicht nur 'auch', sondern genauer: 'erst wieder' archaisch-rituelle anthropologische Indifferenzbeschwörungen auf der Ebene

der technischen Mediensimulation erlebnisfähig werden, was erklärt, weshalb Kunst und Kunsttheorie weder über Begriffe noch Sensorium noch Bereitschaft verfügen, solchen Manifestationen ästhetische Qualitäten zuzugestehen. Die massenkulturellen Mystifikationen drücken die aktuelle Situation metaphorisch aus, in der Zeichen aus verschiedensten Kulturbereichen und Traditionsräumen anverwandelt, zitiert, nach subjektiven Setzungen gebraucht werden können. Sie legen Zeugnis ab für die rasant durchgesetzte Tendenz zu einer allseitigen Auflösung der moralisch-werttheoretischen Differenzfunktion geschichtlich interpretierbarer Zeichen in das immer formalisiertere, selbstbezüglichere Lifestyling. Lifestyling kann also definiert werden als mediale Verwertung von Lebensformen, die durch den Zugriff der zeichensetzenden und linguistischen Eigenheiten bestimmter Medien auf dem Niveau der Medialisierung vereinheitlicht werden. Die semantischen Gehalte treten hinter die Formalisierung ästhetischer Ereignissimulationen zurück. Die im einzelnen auf ethnische, kulturelle, dichrone Ursprünge zurückzuverfolgenden modischen Attribute und Accessoires verformen ihre historische Referenz zur Inszenierung von Zeichen, die ihrerseits Zeichenkomplexe zitieren. Heterogenes wird nicht mehr dadaistisch, kubistisch, surrealistisch oder im Sinne einer Allegorisierung des an sich selber ruinierten Materials erkenntnistheoretisch, sondern als schlichte semiotische Selbstreferenz montiert. Beliebige Zeichen können von irgend jemandem in kürzester Zeit nach neuen Gesichtspunkten umcodiert werden. Die Bedeutung verschiebt sich vom Bezeichneten, von Geschichte und Objektsemantik auf die Signifikation, den Codierungsprozeß, die Anwendung der auf sich selber bezogenen Zeichenstruktur. Das geschieht nicht erstmals in Form massenkultureller Auto-Suggestion und eines Hangs zur des-identifizierenden Stilisierung, wenn auch deren Form gegenüber dem semiotischen Trennprinzip durchaus neu ist. Man kann Marcel Duchamp in einen solchen selbstbezüglichen Erkundungszusammenhang bewußt isolierter Zeichensysteme einrücken, weil den gewählten Objekten jede Suggestion des schönen Scheins ästhetisch subjektivierter Erkenntnisformen fehlt und die Objekte als banale, häßliche, ungeformte sich selber und nichts weiter bezeugen, gewissermassen als Störfälle ihrer nicht greifbaren Bedeutung übrigbleiben. Historisch neu am Lifestyling ist die Potenzierung des Bezugs: Zeichen von Zeichen, Bezeichnungen um- und recodierter Zitationen. Authentizität verschwindet im Spiel punktueller Positionen und Nutzungen, in Strategien des Verschwindens[417] und des Flüchtigen. Das belegen neue Ausdrucksformen, Darstellungsweisen, Medialisierungsleistungen, z. B. der Video-Clip. Er ist qualitativ anderes als eine auf dem Bildschirm sequentiell animierte Plakatwerbung oder eine technische Theatralisierung herkömmlicher Handlungsmodelle, obwohl er das in vielen Teilen auch ist und obwohl gerade die Verdichtung der Abläufe als Zeichen der Modelle für Dramaturgien anstelle des handlungsstofflichen Ausdrucks der noch multiplen Dramaturgien etwas Neues ist, das die allgemeine Struktur des Kulturwandels als zeichentheoretische Umwand-

Kulturentwicklung zeichentheoretisch: Recodierung, Meta-Sprache

„Jeder Stoff ist symbolisch durchformt. Eine spätere Symbolisierung wird demnach bereits symbolisch durchformte Materialien benutzen. Damit aber wird das Werk, das sich auf mediale Eigenheiten einer Gattung und ikonographische Motivtraditionen stützt, immer stärker zum Bestandteil des Diskurses und immer weniger als Modell nutzbar für die Vorstellung, das künstlerische Bewußtsein bearbeite einen rohen Stoff für die Realisierung einer Form oder Idee. Der Bedeutungsprozeß verwandelt die Entäußerung der Objekte permanent in eine Bezeichnung durch eine Meta-Sprache. Dabei ist es vollkommen gleichgültig, ob die Symbolisierung sprachlich, ikonisch, gegenständlich, sensuell, motivlich, idell oder konzeptuell vor sich geht. Es entsteht ein Verlust an Authentizität, der durch die moralisch-didaktische Behauptung der bildungsgeschichtlichen Aneignung von Kunst als Verschiebung des ästhetischen Erlebens auf die strategische Ebene der zeichentheoretischen Modellierung denunziert wird. Der Verlust an Authentizität ist die Bedingung für den Zuwachs an interpretationsbewußter Bedeutungsverwendung."

Industrieller Fluchtpunkt des Handwerks und seiner archaischen Konnotationen: Subjektivität, Autorschaft, Authentizität

„Es ist eine der dialektischen Spitzfindigkeiten der technischen Medienkultur, daß das subjektiv-handwerkliche Schaffen im Namen einer Subjektivierung des Ästhetischen nichts bewirkt als eine Kulturindustrie der repetitiven Formeln."

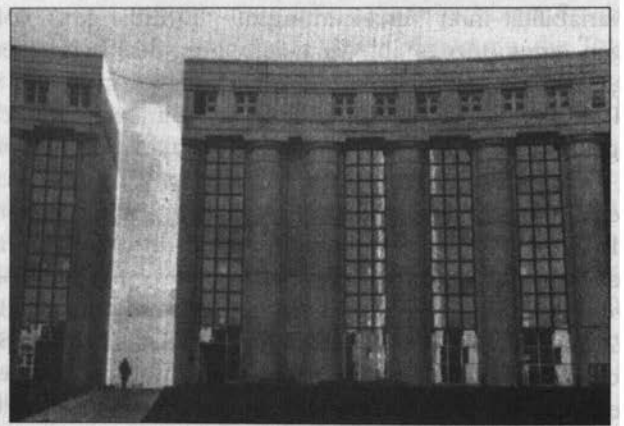
Zeitlosigkeit, Archetyp, Natur?

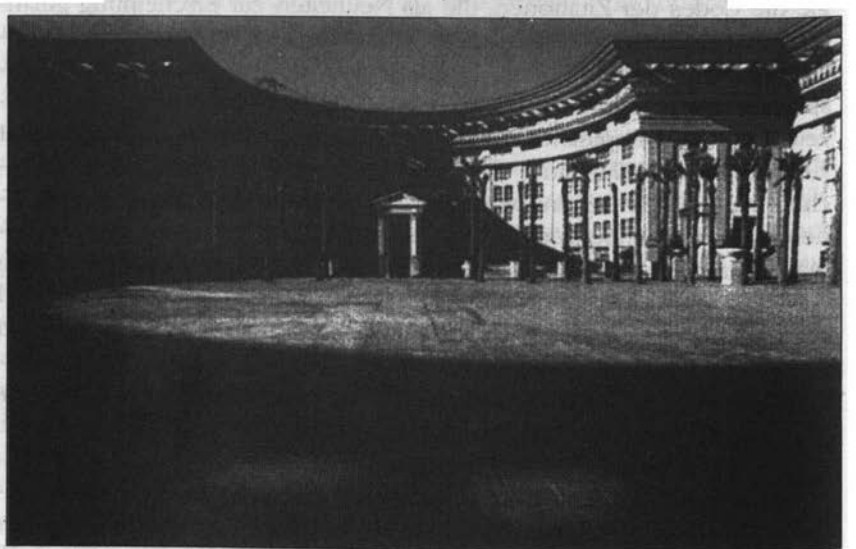
„Das Setzen auf die Echtheit des Zeitlosen führt zum Erkenntnisverlust aller ästhetischen Formulierung, sei dieses Setzen auch noch so gutwillig an die geschmacklich subjektive Würdigung gerade der intuitiven Erschließungen von Formanalogien zur wissenschaftlich erkannten Natur gebunden: die objektive Preisgabe der historischen Situierung von Symbolleistungen ist das im Archetypischen vollendete Gegenmodell zur einer selbstreflexiven Differenzbildung und einer ästhetische Modellbildungen verstehenden Medienkultur."

lung der physisch-stofflichen Dimension selbst in einer so artifiziellen Technik belegt. Der Video-Clip, der als Prinzip seine arbiträr kommerzielle Bespielhaftigkeit überwindet[418], wird nicht mehr für 'Zuschauer' gemacht, sondern belegt eine Technologie der Bildverwendung, die aus Konsumenten ästhetische Produzenten macht, weil die Bildproduktion nur noch unter Herstellungsaspekten interessant, als Rezeptionsereignis aber längst stereotypisiert ist. Produzent wird jeder, der über einen Terminal und Bildarchive, einen Zeitachsenregler und eine 'Schnitt'-Einrichtung verfügt. In kurzer Zeit ist ein Band technisch herstellbar. Für die kulturelle Ästhetik dieser Gattung ist, wie bei allen bisherigen, etwas ganz anderes ausschlaggebend: der urheberrechtliche Schutz des archivalischen, vorgefertigten Materials und die von den Produzenten der 'künstlerischen Videos' selber erwirkte Nicht-Zugänglichkeit ihrer Produkte, eine Zirkulationsverhinderung. Entscheidend werden die Geste, die Form, die Logik des Spiels. Es gibt – hier vereinen sich neue technische Bildproduktionsformen und das Lifestyling – nicht mehr Schachbrett, Spieler, Regeln und Figuren: es gibt nur noch eine einzige Bewegung, die Totalisierung der Elemente durch ihre Überlagerungen. Reine Zeichenhaftigkeit aber ist ebenso uninteressant wie reine Spielhaftigkeit, die jenseits des Unterschieds von Regeln, Spielraum und Spielelementen den Spielbegriff auflöst. Das reine Spiel, das absolut wird, ist kein Spiel mehr. Reine Zeichenrelation ohne Relata: das ist ein erkenntnistheoretischer Unfug. Lifestyling markiert die kulturelle Tendenz zu einer sich indifferentiell als beliebig behauptenden Selbstauflösung der Zeichendifferenz (man muß die kulturelle Pointe auf der Ebene der Struktur betrachten; selbstverständlich ist eine einzelne Lifestyling-Strategie hinsichtlich der Wahl ihrer Zeichen, Figuren, Ausdrücke, also sowohl linguistisch wie lexikalisch in höchstem Maße differentiell, die angezielte Wirkung aber bezeugt den Hang zur Indifferenz). Es überformt Lebenszusammenhänge – die Illusion wird total. Life-Styling ist eine Illusion. Daß es sich hier um eine totale Illusion handelt, ist nicht naturale Illusion, sondern Produkt des Imaginären. 'Vom Life-Styling zu den Lebensformen' als Leitparole einer Rekonstruktion der unverfügbaren Differenzleistung soll die Kraft dieser Illusion als Ausdruck der Imagination und des ästhetischen Bewußtseins bearbeiten. Gerade mit Blick auf den behaupteten Vorrang der immateriellen Zeichen gilt, daß weder Dinge noch das Zeichensubstrat der Bedeutungen einfach verschwinden. Das suggerierte reine Reich absoluter Zeichen, die nur noch für Zeichen einstehen, die Auflösung der Differenz, bedeuten nichts, wenn sie nicht zumindest auf das bezogen werden können, wogegen sie sich wenden und wovon sie ausdrücklich, also relational, sich absetzen möchten: auf die Kultur der Differenzierung zwischen Sprache und Welt, Bild und Begriff, Gegenstand und Gehalt, Bedeutung und Lebensform. Nur die Geltung dieses von Lifestyling-Indifferenz Negierten macht die Strategie der Indifferenz überhaupt wahrnehmbar und kategorial zu etwas Besonderem. Das identitätsverbürgende Ziel einer gelingenden Indifferenz wäre die Eliminierung von Bewußtsein zugunsten eines natur-

geschichtlichen Flusses von physikalisch-stofflichen Gebilden, die keiner ästhetischen Verdeutlichung mehr bedürfen. Nichts spricht dagegen, auch die neuen Zeichenverwendungen auf die Differenzierungskraft des ästhetischen Bewußtseins zu beziehen und sie als Äußerungen innerhalb der modernen Kultur zu interpretieren. Epochentheoretische Semantiken, kulturelle Umbruchs-Suggestionen, stilisierende Paradigmenwechsel, abstrakte Plädoyers für den dezisionistischen Bruch mit disponibel unterstellten Denkweisen, das Herbeizaubern beschworener Lebensalternativen: all dies kann man getrost einem späteren Geschichtsbewußtsein überlassen.

Innovationszwänge spielen sowohl in der Kunst wie im Design seit geraumer Zeit eine große Rolle. Sie behaupten den Neuigkeitswert durch Abdrängen der Erinnerung an die Präfigurationen, die zeigen, daß jede Formulierung in einer Tradition steht, daß kein Werk ohne Präfigurationen zustande kommt und daß die formorientierte Bezüglichkeit der kulturellen Variabilität ihrer Verzeichnung alle 'Erfindungen' bloß als Abwandlungen eines Bezugs auf die kulturell je spezifisch erneuerte Anthropologie der symbolischen Differenz gelten laßen kann. Mit Sicherheit aber wird die Bereitschaft zur Einreihung in die anthropologische Determinierung der kulturellen Variabilität im Zeitalter der Rhetoriken des 'anything goes' entschieden revoziert. Vielleicht kann man dereinst sagen, die eigentliche Kulturleistung des Zeitalters der Simulation und der 'Agonie des Realen'[419] bestehe nicht im Beweis ihrer Indifferenzneigungen, sondern in der Rhetorik, ihre Geltung suggestiv als Anschein, als Illusion verbindlich durchgesetzt zu haben. Die theatralische Künstlichkeit der Zeichen ist Strategie eines ästhetischen Selbstzwecks. So wie die Rhetorik des Zitierens die Codes eines zitierten (meist klassischen) Repertoires überdeckt und ablöst, so überdeckt die Rhetorik der Kulturideologie die Codes der Zitationen, die als Neuheiten zur Erscheinung gelangen, aber nicht mehr als Retrojektionen auf das etablierte Formenvokabular bezogen werden können. Es gilt, gegen die jeweils rhetorisch beanspruchten Innovationen die kulturellen Nachfragebedingungen zu kennzeichnen, die beispielsweise das Theater der aktuellen Anti-Modernität zu einem kulturellen, und das heißt heute: einem Medienereignis machen. An einigen Gegenüberstellungen aus dem aktuellen Design können kulturelle Tendenzen als ästhetische Illusionsstrategien kenntlich gemacht, kann gezeigt werden, daß allein die rhetorische Beanspruchung das Neue, die Verwendung architektonischer, künstlerischer, formaler und designmäßiger Repertoires dagegen alles andere als neu ist. Neu ist im produktiven Sinne bestenfalls die Differenzkraft des Alten, eine neu entdeckte Ungleichzeitigkeit, eine spezifische Akzentuierung von etwas, das in Retrojektion erst für eine spezifische Aktualität an Bedeutung gewinnt. In der Regel meint 'neu' bloß, daß am Alten etwas verdrängt wird. Wirklich neu wäre, was am Alten neu gesehen wird und was nicht über Dinge, sondern die Erneuerung des Wahrnehmens unterrichten könnte. Aber gerade darum geht es den neueren Attitüden nicht. Die Aktualität muß



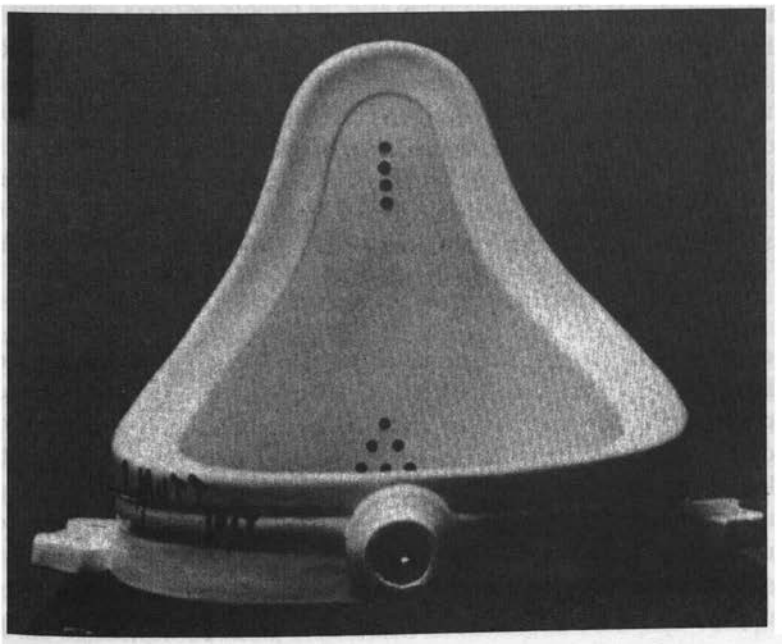


nach verschiedenen moralischen Gesichtspunkten bestimmt werden. Die Aktualität von Erscheinungen liefert einen zumindest indirekten Aufschluß über das Verdrängte. Weiter ergibt sich daraus eine Aktualisierung der Interpretation von Geschichte durch die Verschiebung des Brennpunkts von den Dingen weg zu den Aneignungs- und Wahrnehmungsbedingungen hin. Die ausgewählten Beispielpaare sind weder umfassend noch singulär, aber typisch für die neue Situation. An ihnen soll die Tendenz der Designeuphorie der Mediengesellschaft zur Sprache kommen. Eine universale Rekonstruktion der sprachlichen Formrepertoires im Sinne einer internen Beschreibung ist weder beabsichtigt, noch wäre sie für den kulturellen Kontext sonderlich erhellend. Es geht um die Verdeutlichung von *sechs Tendenzen: Historizismus; Fetischismus; Lexikalismus; Manierismus; Animismus; Additismus.*

Beispiel 1: *Historizismus.* Ricardo Bofill galt in den 60er Jahren selbst für Henri Lefebvre als Prototyp eines sozialistisch gesinnten, fortschrittlich eingestellten Architekten, dessen urbanistische Theorie ihn als Fortsetzer der Moderne ausweise[420]. Innerhalb des heutigen Reigens des Antimodernismus nimmt er aber eine ganz andere Position ein. Ein formsprachlich potenzierter Historismus dritten Grades artikuliert sich in einem sozialen ästhetischen Gigantismus, der sich hinter Huldigungen an eine griechisch verstandene Klassizität, hinter vermeintlich spielerischer Zitationskunst, akademisch demonstrierter 'Kompetenz', ingenieurhaftem Lyrismus der Montage typologischer und morphologischer Versatzstücke verbirgt. Für neue Städte an der Peripherie von Paris schafft er unter dem Vorwand dieses Klassizismus ('Versaille für das Volk') eine künstliche Gesamt-Natur-Umgebung. Der Fassade, den Ansichten opfert er bedenkenlos funktionale Minimalansprüche. Es geht ihm um die behauptbare Totalität des eigenen Entwurfs, die erkennbare Handschrift einer um Ökonomie, Sozialgestalt und Ästhetik unbekümmerten Zitation des kulturellen Formenkanons des klassischen Bauens, das in Übersteigerung auf dem Umweg einer moralische Innerlichkeit schützenden Ironie als zeitgenössische Baukultur rehabilitiert werden soll. Antimodernität beansprucht strategisch und typologisch die Herrschaft der Form. Unübersehbar an diesen Trabantenstädten ist, daß Verödung apriori nicht bloß eingerechnet, sondern als Gestaltungsvorgabe selber dargestellt ist. Architektur, Sozialfunktion und Monumentalität werden gegenüber einer Geste austauschbar, die den Baustil als publizistischen Code behandelt[421]. Bofill teilt eine alte Gestaltungsvision, man könne das 'totale Leben' als geschlossene klassizistische Struktur in der Wüste, im Un-Vorbestimmten und Unbedeuteten, im historisch Unbelasteten einer gegen Gestaltung noch indifferenten Natur realisieren – ein Irrtum, in dem das Scheitern wesentlich humaner ausgerichteter Utopien, z. B. Robert Owens 'New Harmony' schon früher deutlich geworden ist. Ein Vergleich der Monumentalisierungen mit dem ausgreifenden Werk des slowenischen Architekten

Joze Plecnik (1872-1957) zeigt[422], daß der Bofillsche Formalismus weder zeichentheoretisch noch formal, weder ästhetisch noch struktural ein neues Element gegenüber der Pleznicschen Synthese von Klassizität und Modernität, der kubistisch-skulpturalen Baukunst des an die Wiener Moderne anschließenden böhmisch-tschechischen Jugendstils[423] aufzuweisen hat. Das Spiel mit Säulen und Materialien, die Edelkeit der Verarbeitung, die Pointierung von Architekturmotiven als durch Zeichengebung verdeutlichten Funktionen im Sinne der freien Baukunst, die Dramaturgie der Abläufe, die Eigenwilligkeit der Formsprache in den künstlerischen Detailgestaltungen: all dies hat Plecnik weitergetrieben und umfassender eingesetzt, mit mehr Phantasie und vor allem mehr Sorgfalt durch die Pflege des architektonischen Geistes und seiner kulturellen Utopie gehandhabt als Bofill, der jeden sozialen Impetus in der reproduktiven Potenzierung des zu anderen Größenverhältnissen gesteigerten Historizismus untergehen läßt. Bofills Maßnahmen sind synthetisch und im Rahmen der Urbanlogistik der Pariser Stadtverwaltung als artifizielle Isolierung vom historischen Kontext geplant. Plecniks Architektur ist die bauliche und städtische Konstruktion einer transparenten Ordnung im Rahmen einer sozialen und nationalen Kultur. Zwei oppositionelle Varianten des Eklektizismus, wobei nur Plecniks Entwurf die integrative Kraft einer Adaption an Geschichte hat, die Bofill zu ent-zeichnen trachtet, indem er Elemente additiv in einem Plan zueinandersetzt, dessen abstrakte Ausführung von Monumentalität bestimmt ist.

Beispiel 2: Fetischismus. Es gibt zahlreiche Beispiele für die zeitgenössische Entwicklung von widerständischen Objekten der Wahrnehmung zu einer Komposition von Dingen, die nur noch den achtlosen Fetischismus des dinglich Reliktären spiegeln. Eines der Beispiele ist eine Arbeit Thomas Virnichs, die in Harald Szeemanns Skulpturenausstellung im Zürcher Kunsthaus 1985 als Beleg für die 'stille Skulptur', den plastischen Modus eines ästhetischen Entzugs beansprucht und mit Konnotationen wie die Stärke des Echos, die Mystik der Spuren, die Melancholie der Moderne, die Präzision des Offenen, der Reiz des Sich-Bewegenden, die Utopie des Nicht-Verzeichneten, die Ungleichzeitigkeit des Unbemerkten poetisch aufgeladen worden ist[424]. Virnich versammelt Dinge, Materialien, objets trouvés, kombiniert sie mit Ummontiertem, Selbergebautem, sorglos gefügt, bemalt, wie ein dreidimensionales Sudelheft. Virnich verfolgt damit paradigmatisch eine der zahlreichen Absagen an die poetische Struktur der Werke, die Regeln der überprüfbaren Form, die Struktur der Dichte, die sich als sich auf Werkbedingungen hinbewegende Transformation der Idee durch die Widerstandsenergie des Zeichenträgers zu bestimmen hat wie in jeder plastischen Arbeit. Virnichs Entwurf ist glaubhaft wie irgendeine subjektive Mystifikation in der Epoche kulturell erzwungener Individuierungsverluste. Daß Virnich sich seine Realität selber schaffen will, ist das eine. Die damit gesetzte Pointe, daß die Welt als eigener,



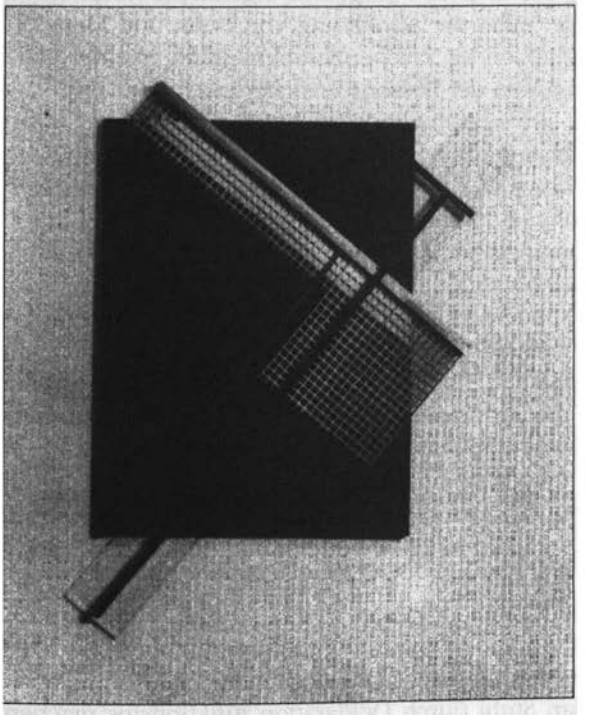
privat verwalteter Planet erscheint, das andere, das in unserem Zusammenhang interessiert. Die Verkleinerung der Dinge bezeugt nicht nur subjektive Gestik, sondern deren Selbstreduktionsstruktur – die drastische Verkleinerung der ästhetischen Formierung der imaginativen wie gesellschaftlichen Erkenntnisfunktion ist die unausweichliche Konsequenz dieser Auffassung, die den Kunstbegriff wieder im Sinne der privaten Wunderkammern und poetischen Rückzugswinkel für die verletzten Seelen in den Strudel des sich privat wähnenden Verfügens hinabreißt. Die poetisch seit langem beanspruchte und reichlich abgedroschene Pointe der Untauglichkeit der Objekte verbirgt schlecht die nur noch private, vom Symbolischen abstrahierende Beliebigkeit solcher Ding- und Versatzstücksammlungen. Man sieht deutlich, daß Fragment nicht im Sinne einer vorfindlichen Ruine oder als allegorisches Beutestück für assoziativ hergestelltes Ruinöses behandelt werden kann, sondern daß 'Fragment' als Strukturierung der Differenz in der aktiven Destrukturierung des geschlossenen Systems ausgearbeitet werden muß. Solche Konstellationen müssen einem Anderen etwas mitteilen wollen können, damit dieser Andere sich für die autonome Sicht eines Künstlers auf die von ihm interpretativ erschlossene und rätselhaft dargebotene Realität interessiert. Die bloße Tatsache, daß andere Planeten existieren, verfängt nicht. Das zeigt sich in der Erinnerung an Marcel Duchamps Objektbestimmungen, welche die Objekte in keiner Weise für symbolisierungs- oder allegoresefähig halten, sondern sie als letzten uns kulturell verbleibenden Wahrheitsbegriff einsetzen. Deshalb eignen sich nur banalste Objekte für die Bezugnahme auf die Wahrheit. Die Pointe Duchamps ist nicht die Erzeugung einer Realität, sondern das Abschaffen des prätendierten Realitätsbezugs der Zeichen dadurch, daß Reales als Bezugnahme auf die Darstellung ihrer selbst an Stelle einer Banalisierung der tradierten Wertigkeit von Zeichenträgern übrigbleibt. Mit der konkreten verflüchtigt sich auch die metaphysische Welt ästhetischer Verrätselungen und Scheinhaftigkeiten. Virnich will wieder Künstler werden, um Künstler zu bleiben. Duchamp wollte Kunst begreifen am Grenzpunkt der durch sie aktiv produzierten Abschaffung des Kunstsektors. Die historische Bewegung dieser Beispiele läßt sich fassen als Wandel von der Pointierung einer ästhetischen Wahrnehmung zu einem begriffsleeren Dingfetischismus.

Beispiel 3: Lexikalismus. Die Annäherung von Design an Kunst vollzieht sich prinzipiell unter dem Zeichen einer Subjektivierung des Ausdrucks und der Wahl der Ausdrucksmittel. In der italienischen Tradition des Radikaldesign, des Banaldesign und des unter dem Namen 'Memphis' bekannt gewordenen Versuchs einer designstrategischen Aufwertung der massenkulturell erfolgreichen Übersteigerungsästhetik des Billigwarenhauses[425] hat sich das mittlerweile zu einem eigentlichen Massenritual ausgewachsen, dessen Objekte Luxus und neue Heiterkeit konnotieren. Der wesentliche (neben Alessandro Mendini) Propagandist eines Design-

verständnisses der Transformation beliebiger, alltagskulturell etablierter Zeichensysteme, Ettore Sottsass, hat sein Leben lang versucht, Gestaltung als Lebensform zu entwerfen, die Einheit von Person, Leben und Werk als tragende Ebene des Gestaltungsentwurfs zu vermitteln[426]. Das hat ihn nach der Phase der radikalen Kritik an der Konsumgesellschaft, ausgedrückt durch Analogien zur minimal art mittels Reduktion des Formaufwands, und nach dem praktischen Industrial-Design für Olivetti dazu geführt, die Sprache des Supermarktes und der anonymen Massenproduktion zu untersuchen, um das Niveau der etablierten Gewohnheiten als Objektbereich für das elaborierte Styling eines ambitionierten Desgin, als Transformation der Artefakte auf einer veredelten Ebene des Massengeschmacks zu nutzen. Das Vorgehen war zunächst konzeptuell: lexikalische Verzeichnung der bisher ausgegrenzten Alltagsästhetik und damit auch der ethnischen Differenzierung von Kulturen (vertikal in der Gesellschaft; ethnisch im transkulturellen Bezug) bis hin zu einer Art Anthropologie der populären Symbole, Motive und Ornamente. Das so Verzeichnete wird auf eine neue Ebene, die industrielle Fertigung der Artefakte, projiziert, wobei der ästhetische Entwurf durch eine linguistisch-strukturelle Anordnung determiniert wird. Mit der Produktion von in Serien hergestellten Artefakten ändert sich der Status des konzeptuellen Entwurfs. Waren zunächst leitend die subjektive Poesie, die Theorie der Wahrnehmung, die Verstärkung der zeichentheoretisch bedeutsamen Brüche zwischen den verschiedenen Zeichensystemen und der lexikalischen Optik ihrer Registratur, so markiert die Massenproduktionsphase von 'Memphis' (zugleich der Erfolg dieser Markenbezeichnung als kulturelle Attitüde) einen erneuerten Positivismus, für den der übliche Mechanismus des Delegierens kennzeichnend ist: was der lexikalische Konzeptualist an differentiellem Reichtum durch seine Erfahrung entwickelt, das ist dem abstrakten Käufer als dingliche Oberfläche verfügbar. Das Konzept verschwindet, die lebendige Struktur erstarrt, der Prozeß gerät in einer Sackgasse ins Stocken. Der Impuls wird in einer erneuerten Mystifikation aufgesogen, die kennzeichnend ist für den Luxusbedarf der 80er Jahre. Vergleicht man die seriellen Produkte von 'Memphis' (für die paradigmatisch auch die Umwandlung der Produktprospekte in Kunstkataloge steht; überhaupt ist die Ununterscheidbarkeit vordem kategorisch und kategorial geschiedener Bereiche für die Life-Stylingästhetik typisch; beliebte Illusionierungsbeispiele für die Ununterscheidbarkeit eigentlich heterogener Funktion sind: Film/Clip, Werbung/Redaktionsteil einer Zeitschrift, Kunstzeitschrift/Galerienverkaufsprospekt, Kunstzeitschrift/Künstlerselbstdarstellung, Kunstkritik/Kunstpropaganda, Designprospekt/Ausstellungskatalog, Performance/Promotion) mit dem singulären Beispiel eines re-designten[427] Stuhls von Giacomo Balla aus dem Jahre 1918[428], dann zeigt sich, daß das Vorgehen von Sottsass weder originell noch in seiner Struktur neu ist. Die Objekte sind zwar ebenso verschieden wie der Verwendungskontext und die Darstellungsintention. Erstaunlich ist nicht die Annäherung von Sottsass an die Massenproduktion, erstaunlich ist die durch 'Memphis' retrojektiv

nutzbare Beobachtung eines unzeitgemäßen und gegen-programmatischen Objekts eines Futuristen, der sich mit vorindustriellen Gegenständen und vortechnischen Fertigungsweisen hinsichtlich von Gebrauchsgegenständen eigentlich nicht zu befassen pflegte. Sieht man von den, allerdings wesentlichen Bestimmungsgrößen des Erscheinungsbilds, der Herstellungstechnik und der Materialwahl ab, so fügt Sottsass' Konzept dem singulären Verfahren Ballas in seiner Struktur nichts hinzu. Im Rückgriff auf eine utopisch differentielle Qualität der Vergangenheit wird erst die Formulierung eines Gegenwartsproblems möglich. Wo das Konzept des Banaldesign anspruchsvoll auf eine Wahrnehmung mit den Mitteln subjektiver poetischer Artikulation abzielte, dort geht in einem seriell produzierten Massenritual als Verwertung der lexikalischen Registraturleistung und der konzeptuellen Poesie wesentliches verloren. Der Lexikalismus arbeitet einem Stilismus vor, eröffnet er doch vom Prinzip her vordem nicht ausgeschöpfte Anwendungsbereiche. Damit wird der Grundkonflikt, aus dem modernes Design als sozial-ästhetische Reformintention hervorgegangen ist, reproduziert: die Aporie zwischen schrankenloser Massenverwertung und der Erzeugung eines Luxusgutes mit der Konsequenz der Verteuerung, der markenstrategischen Abgrenzung und Elitenbildung.

Beispiel 4: Manierismus. Der geschichtliche Kontext liefert die Semantik für den Unterschied zwischen Kunst und Design. Das betrifft nicht nur die Bestimmungen des Verfahrens, sondern das geschichtliche Verhältnis. 'Manierismus' ist eine operative Kategorie für die an Vorprägungen bewußt sich anlehnende Bezeichnung eines Zeichenbezugs an der Stelle historischer Formulierungen. Typisch für das Life-Styling ist die Originaritätsbehauptung anstelle eines bewußten elektischen Manierismus, der in der Variablität der vorgefundenen Formen aufklärerisch einen Begründungszwang für abweichende Gestaltungen, 'Neuerfindungen' formulieren könnte. Es scheint auf der Ebene der Designinnovationsbehauptung der 80er Dekade nicht die Originiarität der Einfallslosigkeit und der Verzicht auf die Verschwendung von Neologismen leitend zu sein, sondern traditionell die liberal-kapitalistische Überzeugung, ausreizende Innovation eröffne über den Marktmechanismus ästhetische, kulturelle, soziale Zustimmungsfähigkeit. Deshalb ist der zeitgenössische Manierismus nur kritisch zu fassen: Als Nachweis der Differenz zum Innovationsanspruch durch den Hinweis auf die Präfigurationen, die ein nicht anspruchsvoller Stilismus gegen die manieristische Lektüre zu verbergen trachtet. Innovation als prätendierte Erinnerungslosigkeit wird zur Designstrategie. Das ließe sich für viele etablierte Designstars nachweisen. Ein gutes Beispiel ist das Stuhldesign Mario Bottas, hier von 'Seconda' (1982). Vermeintlich natürliches Material ist kontextabhängig: es ändert je nach Bezugspunkt der Wahrnehmung seine Bedeutung. Die Glätte des Metalls, die Aura des beherrscht Machbaren, die unberührbare Reinheit der aseptisch erzwungenen Formen zum Beispiel haben über lange Zeit eigentliche Design-



Ikonen geliefert: Endgültigkeit der Formen als Materiallogik, als plastische Transformation der immanenten Gesetzlichkeiten; Dauerhaftigkeit, Zweckhaftigkeit und Zugänglichkeit als Ausdruck einer zweckrationalen Vernunft. In einer zweiten historischen Phase liefert die Glätte den Vorwurf der Kritik: Entfremdung von Gefühlen, Verweigerung der Berührbarkeit, Trennung von organisch differenzierenden Tasterfahrungen. In einer dritten, aktuellen Phase wird dasselbe Material zum Spieldekor eines Selbstbezugs, der sich sozialer Funktionalität entledigen zu können behauptet. Bottas Stuhldesign vereint den rhetorisch umspielten Code des Funktionalen außerhalb des Funktionalismus mit dem zusätzlichen ästhetizistischen Code einer betont Lässigkeit konnotierenden Rhetorik, eines Formspiels der ästhetischen Verzeichnung. Was immer ein Stuhl zu leisten hat, bezieht sich nur noch auf eine stilstrategische Sicherung der ästhetischen Anerkennung, die sich den Lebensformen übergestülpt hat[429] und den Funktionsbegriff strategisch entleert, ja: ihre Geltung nur kraft dieser Entleerung realisiert. Bottas äußerlich zurückhaltende, insgesamt 'Edelkeit' konnotierende Entwurfsarbeit hat mit den Aufdringlichkeiten der neuen Buntheit gemein, daß Bedeutungen in Objekten verlegt werden, die in die Sphäre der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt gehören, also durch die Konstruktion einer Bezugnahme und nicht durch einen Selbstausdruck konstituiert werden. Der zeitgenössische Manierismus der 80er Jahre ist die stilistisch-ästhetizistische Negation der manieristisch verdeutlichten Re-Montage angeeigneter, historisch differnzierter Zeichensysteme. Die dritte Phase, eine eigentliche Rückkehr zur Zauberwelt der Dinge, nutzt die Abnutzung von Form und Material, materialisiert einen feststehenden Zeichenzusammenhang in einer Variabilität, die auf die Organisation der Ressourcensicherung für beliebige Materialwahl verweist. Der sich selber negierende Manierismus wird notwendig von den Präfigurationen eingeholt, deren Existenz er verdrängt. So auch bei Botta: César Domélas Reliefs aus den 30er Jahren, mit Metall und Plexiglas arbeitend (z. B. 'Komposition Nr. 11', 1932) haben Bottas strukturelles Entwerfen antizipiert. Die Wirkung der Form- und Strukturspräche ist bei Doméla stärker akzentuiert, weil seine Elemente nicht Formelemente eines Dings, sondern plastische Wertigkeiten einer künstlerischen Komposition und deshalb für Übersteigerungen noch geeigneter sind. Metall, Perforation, Plexiglas, Rahmen, Überlagerung, Arrangement, die Raumfaktoren lassen die Industriematerialien, die Aura der Naturalisierung der durch den subjektiv-poetischen Prozeß erzwungenen Verzeichnung der Wertigkeiten eingehen in das formale Kompositionsprinzip von Gleichgewichts- und Dysharmoniewerten. In dieser künstlerischen Kontextbildung werden Materialien wahrnehmbar, deren Aura sonst im Dinglichen und im Gebrauch sich erschöpft. Bottas bemühter Versuch, Designobjekte als Skulpturen zu setzen, weil der funktionale Glanz die Semantik einer Teilhabe an den avanciertesten Produkten der industriellen-positivistischen Gestalterelite nicht mehr gewährleistet, ist ein Denkfehler. Man kann zwar den Stuhl durch Deklaration funktionslos machen. Aber die

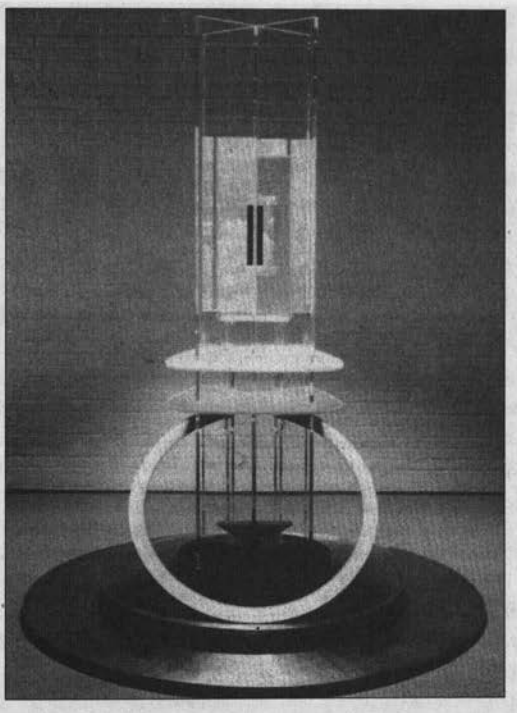
dargestellte Funktion der Funktionslosigkeit gelingt auf der Ebene solcher Objekte nicht. Die künstlerische Funktion der ästhetischen Selbstreflektion ist dieser im Objekt erschwerten Dysfunktionalitäts-Deklaration wahrnehmungstheoretisch überlegen. Bottas Konsequenz zielt auf die poetisch-künstlerische Funktion, die sich nicht mehr als Designvorwand behaupten kann: Als ob, wenn die poetische Realisierung scheiterte, man doch im Besitzstandsdenken zur 'noch' erhaltenen funktionalen Wertigkeit eines Dings, eines Stilguts zurückkehren könnte, falls die ästhetische Behauptung eines Stuhls als einer Skulptur sich abnutzt.

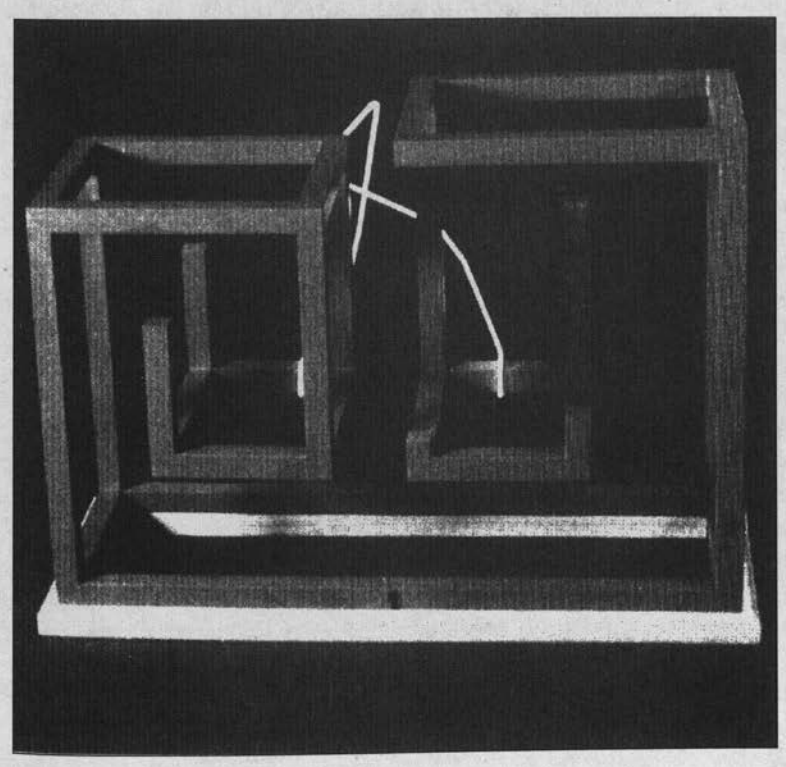
Beispiel 5: Animismus. Es gibt nichts ernsthafter Ambitioniertes im Designbereich als Scherze. Das betrifft einen Hauptteil der vorgeblich als Lust am Dekorativen propagierten Animismen der Designkultur der 'Memphis'-Phase (so auch Martine Bedins Lämpchentier unter dem Namen 'Super', 1981) und des durchschlagenden, auf industriekulturellem Populismusdefizit beruhenden Erfolgs der Memphis-Produktion in Deutschland. Was diese Produkte vom gewöhnlichen Lebensbereich sondert, ist nicht Qualität oder Ästhetik, sondern rhetorische Propaganda und die Medialisierung der Objekte durch Aufwertungsstrategien, die nicht allein auf kunstwerthafte Veredelung abzielen, sondern den Käufern der 'Memphis'-Objekte die Zugehörigkeit zum Lebensstil ihrer Designer zu sichern scheint. Ein 'Memphis'-Produkt benutzt die linguistische Struktur der auf Designstrategien projizierten massenkulturellen Kaufhaus-Banalitäten nur als Vorwand für die Etablierung eines Life-Styling-Bezugs. Man kauft sich in eine Gruppe ein, deren kollektive Aktivitäten durch Originalität, Eigenwilligkeit, Unbeirrbarkeit, Extravaganz, Unberührbarkeit durch äußere Einflüsse konnotiert werden. Würde man einen analogen Gegenstand im Warenhaus oder einem vergleichbaren Ort der Zirkulation der anonymen Massenästhetik kaufen, dann wäre der Charme gebrochen: zwar wahrhafter, fehlte ihm doch die alles entscheidende rhetorische Sphäre der konnotierten eigenwilligen Individualität.

Die perverse Unschuld der vorfindlichen Trivialität vermag selbst dann nichts gegen die artifizielle Rhetorik – die mittels der Objekte in einer neuen Struktur realisiert wird; Lifestyling besteht im wesentlichen darin, die Objekte als Medialisierungen und Zirkulationsgrößen der Rhetorik zu verwirklichen; die Profitabilität liegt auf der Ebene der Differenzierung der Markenhierarchie und der originären Markenzeichen -, wenn man die irreduzible Trivialität gegenüber der hochkulturellen Fiktion des 'good design' für eine ebenso autonom ästhetische wie moralisch subversive Qualität hält: nämlich die Verweigerung der Veredelung. Die Hochkultur rächt sich daran mit der projektiven Denunzierung, gerade das bezeuge die Manipulierbarkeit des Gewöhnlichen. Die Dominanz der rhetorischen Verzeichnung belegt die Tatsache, daß die Spitzenleistungen der Banaldesigner in einer formalen Werkanalyse nicht gegen den Vorwurf einer erneuerten Biedermeierlichkeit geschützt werden können, die auf dem

Niveau der High-Class- und Life-Styling-Verbraucher en vogue gebracht wird. Man kann die Argumentation bezüglich der Designobjekte – medialisierende Faktoren der Zirkulation der Bezeichnungszughörigkeit – umkehren: nur die Tatsache, daß ein Objekt Produkt eines formspezifischen hochkulturellen Designvorgangs – die hochkulturelle Verzeichnung der Massentrivialität verbleibt im Reflektionssektor – ist und nicht ein anonym von unten auf Supermarktregale geworfenes Ding, entwertet Objekt und Design. Die Massenproduktion ist unter der Strategie der Metaphysik des Banalen allen expliziten Designbemühungen überlegen. In der rhetorischen Verzeichnung der Massenästhetik durch die 'good-design'-Tradition spielt sich für Design ab, was Kunst längst erlitten hat: Kunst der Kunstnegation, Design der Designnegation. Das läßt sich an einem Kunstwerk darstellen, das als Produkt der technisch-wissenschaftlichen Kultur und einer sich zu deren Strategien rechnenden Poesie das Problem formuliert. Moholy-Nagys Licht-Raum-Modulator (1923-1925) und der dazugehörende Fünfminutenfilm „weiß-schwarz-grau" zeigen, wie eine Designmaschine künstlerisch den Impetus der industriellen Härte und die entsprechende Konsistenz der Materialien ausdrücken kann, deren Prinzipien sich auf die Populärkultur ebenso beziehen wie auf die Forderung einer massenkulturellen Neuformulierung von 'Kunst'. Dabei eröffnet die 'Memphis'-Produktion keineswegs aus sich heraus eine solche Aktualisierung der Tradition, sondern steht zur Bedeutung der Vorprägungen im Verhältnis historischer Bewußtlosigkeit. Anders Aldo Rossi, der nicht nur Präfigurationen verzeichnet, sondern Strukturen der Moderne und des Klassizismus an den Ursprungsobjekten selber neu schafft. Moholy-Nagys Modulator geht es um die Sequenzbildung von Raum-Zerlegungen und die Analyse von Lichtwirkungen, die skulptural wie objekthaft Wahrnehmung formen. Ein Kunstwerk, für bestimmte Gegenstandsbereiche (z. B. experimentell-konzeptuelle Bestimmung des Entwurfs) aber auch eine Designmaschine, ein experimenteller Apparat für die Simulation von Abläufen, die an einem maschinellen Programm zur Erzeugung kontrollierbarer Effekte ausgerichtet werden.

Beispiel 6: Additismus. Im Bereich der künstlerischen Produktion spielt für die analytische Methode die Dialektik/Opposition zwischen Dichte und Leere eine große Rolle. Das markiert das Problem einer Annäherung von Skulptur und Design z. B. an der 'Documenta' 1987, an welcher die Skulptur als Versatzstück benutzt wurde für die skulpturale Aufwertung von Design und Architektur im Kontext einer Fixierung auf die neueste Bau-Aufgabe: den Museumsentwurf[430]. Unter zahlreichen sich anbietenden Beispielen für die Formulierung des zeitgenössischen Problems der Skulptur belegt neben Krieckol, Klingelhöller, Prinz, Cragg, Stefan Huber besonders das Werk von Jörg Renz (z. B. „La noblesse artistique", 1983/84[431]) einen Hang zum Additismus anstelle einer komplexen Durcharbeitung des Bezugs von plastischer Linie, Materialausdruck, Skulpturbegriff





Irrtum und Komplexität

„Jede Wahrnehmung und Darstellung ist bestimmt von den jeweiligen Medien ihrer Übermittlung und Beschreibung. Der Einfluß von Verformungen und Verzerrungen ist nicht allein unvermeidlich, sondern nützlich. Anders könnten Menschen den Bedarf an wahrheitsfähigen Aussagen weder anthropologisch vor sich selbst begründen noch diesen Bedarf als Irritation der etablierten Interpretationen existentiell erfahren. Deshalb geht es eher um die Auszeichnung anspruchsvoller Irrtümer gegen platte Lügen, als um die Rettung einer identischen Wahrheit ohne Einbrüche und Reibungsverluste. Anspruchsvolle Irrtümer sind Interpretationen, die dem Menschen die Vorläufigkeit und Ungeschütztheit seines Daseins so vermitteln, daß durch Interpretation die Komplexität der Beziehungen zwischen Innen/Außen, Individuum/Gesellschaft, Kultur/Natur gesteigert wird. Wer Wahrheit identitätssuggestiv für Wahrheit und Lüge bloß für Lüge hält, der fällt diesseits des Problems einer Identifikation dieser Größen auf die Lüge des Wahren herein, auf nicht-identische Faktoren und Abweichungen durch Wirkungsfolgen realisierter Wahrheiten. Wer Wahrheit für vorläufig nichterkannten Irrtum hält, der setzt mit ihr auf den Reichtum an Differenzierungen und auf eine Komplexität, welche durch Problemlösungsversprechen zunichte gemacht wird."

Universalismus und Bilderverbot

„Eine universalistische Kultur ist im Endeffekt leer an Erfahrungen. Simulatorische Strategien der wirklichkeitsleeren Zeichenselbstbeziehungen – abgesehen von ihrem Selbstwiderspruch oder ihrem analytischen Zugriff auf noch zu klärende empirische Phänomene – haben zumindest diskursiv eine unbestreitbare Relevanz, weil sie den Prozeß einer universalistischen Weltkultur unter dem Diktat selektiver industriekultureller Muster sichtbar machen. In gewisser Weise werden die sakralen Autoritätsstrukturen eines Bilderverbots mit scheinbar gegenteiligen Mitteln auf dieser diskursiven Ebenen fortgesetzt: die Sehnsucht nach dem Bann des Heiligen scheint hinter den entwerteten Bildern auf. Auch hier hieße Transsubstantiation nicht Offenbarung, sondern Bilderverbot. Das zeitgenössische Mittel dazu ist die beschleunigte zirkulative Entwertung des Bildes, das durch seine Multiplikation und Omnipräsenz eine strukturelle Bildvernichtung vornimmt. Die aktuelle universale Verfügbarkeit in der visuellen Kultur und Öffentlichkeit ist die aktuelle Version seines seiner Kraft beraubten Bildverbots."

und Raumorganisation. „La noblesse artistique" ist ein typisches Beispiel für die ins Bild gesetzte, gestisch-rituell auf Künstlerattitüden verweisende Bedeutungslosigkeit, die nicht Ausdruck der Deregulierung ist, sondern subjektiver Aufweis des ästhetischen Selbstbezugs. Solche Bedeutungsverschiebung ist heute weitverbreitet. Das ist der Besetzung der skulpturalen Verzeichnung des Raumes durch Transport-, Medien- und Beschleunigungsstrategien ebenso zuzuschreiben wie der in Zirkulationssteigerung abgenutzten theoretischen Behauptung der Bedeutungsverschiebung auf die nur noch subjektiv strukturierbare Wahl semiotischer Ausdrucksmittel. Der Künstler bezeugt sich in der Neigung und Wahl bestimmter Formen, Themen, Materialien und Kompositionsstrukturen. Aber er kann mit diesen die ästhetische Relation seiner Wahl, Arbeit und Theoriekonzepte zum kulturellen Kontext weder angeben noch ausdrücken. Er reagiert mit der Zurückweisung der Relationsforderung überhaupt, wozu das Terrain der Subjektivierung mittlerweile ausreichend gesichert scheint. Das Beispiel von Renz – es gibt bessere, es gibt schlechtere – verweist auf ein gegenüber einem differenzierten Bezug zwischen Werk, Bedeutung, Material und Form radikal verändertes ästhetisches Wollen. Die Absicht zur Kunst tritt an die Stelle der künstlerischen Intention, welche Kunst als eine spezifische Weise der Bearbeitung von 'Realitäten' innerhalb der Beziehungsstruktur von Bewußtsein und Welt, d. h. mittels Überlagerung und Transformation von artikulierten und auf Kommunikation abzielenden Bildern bestimmt. Kunst kann um den Preis der iterativen Uninteressantheit nur als diejenige Aneignung von Wirklichkeit verstanden werden, welche die inneren Formen artikulationsfähig macht im Zugriff auf die ästhetische Differenzbildung, auf die explikativ jede Unmittelbarkeit im Prozeß der ästhetischen Interpretation überwindende Nicht-Identität der Bilder gegenüber den objektiv gesetzten Bedeutungen. Es geht in der Verbindlichkeit dieser skulpturalen Thematik nicht um die Divergenz von Innen und Außen, die ein Hauptmotiv der jüngeren Generation in der Zuspitzung auf private Wahl der Ausdrucksmittel zu sein scheint: nach den individuellen Mythologien nun die individuellen Verzeichnungen, ein Wechsel zu Zeichenmodellen, deren begriffliche Struktur wenig Sinn macht, wenn sie nicht in der differenzierenden Bezugnahme auf 'Anderes' entwickelt wird. Der Bedeutungsanspruch der Bilder kann sich als immanentes Resultat der künstlerischen Tätigkeit auf andere Tätigkeitsformen beziehen. Hier spielen konzeptuelle Theorien der Bewußtseinsbildung und ihre ästhetische Konstruktion, die Etablierung des Ästhetischen als Medialisierung einer autonomen Wahrnehmung eine herausragende Rolle. Deshalb ist die konstruktivistische Tradition nicht eine unter vielen, sondern der Durchbruch zur verbindlichen Formulierung der Relation von Skulptur und ästhetischen Prozessen. Das zeigt das Werk Naum Gabos. Seine Säule von 1923 beansprucht, Bedeutung als Ästhetik der Verdichtung nachvollziehbar zu machen für das Interesse an der Abstraktion. Er arbeitet mit den Materialien und Formen des instrumentellen Wissenschaftsprozesses, deren Resultate er in die Struktur des

Bewußtseins miteinbezieht. Elemente werden in Nutzanwendung für die plastische Formulierung von Bildern transformiert. Genauigkeit gilt noch nicht als poesiezerstörende Objektivation, sondern als konstruktives Medium zur Visualisierung verallgemeinerbarer Formen der Bewußtseinsbildung. Kunst hat vornehmlich die Aufgabe, Medialisierungsmöglichkeiten für die Selbsterfahrung der ästhetischen Differenz zu schaffen. Die artistische Noblesse von Renz hält nichts mehr von der Zuspitzung solcher Bedeutungen, sondern belegt eine erbarmungslose historische Dialektik: je subjektiver die Wahl, je begrenzter der aus Gründen der Territoriumssicherung ohnehin eng gezogene Wirkungskreis der künstlerischen Absichten, je übersteigerter das Bedürfnis subjektiver Selbstbezüglichkeit, umso austauschbarer hinsichtlich der Kultur und der sozialen Sphäre von Kunst die Werke. Es ist eine der dialektischen Spitzfindigkeiten der technischen Medienkultur, daß das subjektiv-handwerkliche Schaffen im Namen einer Subjektivierung des Ästhetischen nichts bewirkt als eine Kulturindustrie der repetitiven Formeln. Renz geht es nicht mehr um Dichte, nicht mehr um die Artikulation einer subjektiv zusammenfassenden synthetisch entgrenzenden Poesie, in deren Brennpunkt sich eine reflektierte Umgebung hinsichtlich ihrer nicht-identischen Potenzen fassen läßt. Es geht um den Selbstvollzug der Geste, die leere Bewegung eines subjektiven Entscheids, der sich an Privatsprachen und punktualisierenden Bezugnahmen auf 'Kultur' erschöpft. Die ästhetische Erfahrung, die auf Kosten des totalisierten Selbstausdrucks nicht mehr beansprucht wird, gerinnt zur Geste, die sich selbst darstellt und in immer engeren Kreisläufen in sich selber dreht. Hielt Georg Simmel die Divergenz von subjektiver und objektiver Kultur für ein als Entfremdung und Irritation artikulierbares Problem des Individuums, so hat die künstlerische Entwicklung diesen Prozeß[432] nicht nur zugunsten der scheinhaften Dominanz der subjektiven Kultur umgewandelt, sondern die Subjektivierung auf eine Art und Weise perfektioniert, die eine neue Begrifflichkeit für geboten erscheinen läßt. Die Subjektivierung ist zur Punktualisierung und Atomisierung fortgeschritten; die Semantik einer objektiven Kultur dagegen in beliebige, allseitig disponible, immer neu recodierbare Additivität aller Bedeutungen zerfallen.

Das Spiel um Spielregeln, artifizielle Strategien innerhalb gesteigerter ästhetizistischer Willenshandlungen, wird immer schneller, immer verwirrender gespielt. Gegen den Rückzug auf bereits etablierte Formalisierungen – einer der Schwachpunkte des seiner ursprünglichen sozialen Intention beraubten Funktionalismus – setzen verschiedene Phasen in den letzten 30 Jahren – beginnend mit dem Haus, das Robert Venturi für seine Mutter entworfen hat (1960) – auf eine Intensivierung des Spiels um die Regeln des Regellosen, der Abgrenzung vom ursprünglichen Spiel. Das Spiel hat sich abgenutzt. Es verliert, formalisiert, auf der Ebene der Regelbeherrschung seinen Witz; die Regellosigkeit des Spiels wird witzlos, wenn es nicht mehr als Spiel zur Darstellung kommt, sondern als Realität suggeriert wird. Die heutige Tendenz, Architektur als Kunst im Wortsinn zu

betreiben, zehrt entsprechend vom Mystizismus der 70er Jahre. Skizzen von Frank Lloyd Wright werden zu Kunstpreisen gehandelt, Architekturzeichnungen von Aldo Rossi, Ungers und anderen erscheinen als selbstgenügsame ästhetische Werke. Die Manie des zeichnerischen Collagierens grassiert, sei dies bei Archigram oder beim Wettbewerb um die Re-Historisierung des Ponte dell'Accademia in Venedig (1983)[433]. Die berechtigte Angst vor den realen Folgen des Entwurfs, die untergründige Verweigerung eines emphatischen Anspruchs auf Eingriffe in die Realität, verführen zu einem Ästhetizismus, der die Architektur nicht auf der Ebene des Baus als Kunst propagiert, sondern bloß noch der Zeichnung huldigt. Zugleich indiziert die Verschiebung auf immer delikatere Darstellungsmittel einen Zuwachs an zeichentheoretischem Bewußtsein. Die Problematisierung der Funktion entfaltet sich dialektisch in einen dekorativen Ästhetizismus einerseits, eine durch Verzeichnung von Zeichenmodellen eröffnete Chance der Bewußtseinsklärung für ästhetische Entwurfsstrategien andererseits. Allerdings ist zu beobachten, daß die Komplexitätssteigerung durch konzeptuell angelegte Unausführbarkeit, durch einen Entwurfsbegriff, der Nicht-Brauchbarkeit intendiert, damit die praktische, durch Produktion geleistete Kritik in ein formalistisches Überlegenheitspathos, eine wirklichkeitslose abstrakte Idee zurückgenommen wird, wenn immer der Markt ästhetizistische Architekturkonjunkturen und -attitüden erlaubt[434]. Hier ist nicht mehr das Bewußtsein leitend, daß Pläne durch problematisierende Entgegensetzung zum Realen eine kritische Funktion haben, die sie dem Wirklichkeitstest transformationeller Abweichungen unterzieht, sondern die Meinung, das Reale sei der Realisierbarkeit der ästhetizistisch veredelten Pläne gar nicht mehr wert. Die Künstlichkeit führt zum Abbruch der zeichentheoretischen Dialektik, zu Einzonung und Reduktionismus. Der Gestus des Spielerischen bis hin zur semiotischen Selbstreflektion ist für Design und Architektur der Gegenwart bestimmender geworden als die konkrete Nutzung. Was hat Bestand, wenn am Ende des Spiels eine Beschleunigung des Verschleißes und der strukturellen Erzeugbarkeit von Recodierungen resultiert, eine Transparenz des Komplexen, ein Bezugssystem, das weder im System der Künste aufgehoben ist noch in der Summe immer spektakulärer ineinander verschränkter Bilder, Diskurse: Beispielen eines polymorphen Bildzaubers von Design, Architektur, Kunst, Performance und Ritual[435]?

Hatte Duchamp auf der Irrelevanz alles Dargestellten bestanden, so wird heute als Aussage wieder der Positivismus des Dargestellten, das Werk, das Behauptete und Vorfindliche veranschlagt. Daß solche Haltung, die vom transzendenten Wahrheitsglanz des Klassizismus, der Unerreichbarkeit der Darstellung von Versöhnung zehrt, sich zur 'Ent-Täuschung' aller bisherigen Kunst und Kunstgeschichte aufschwingt, verfängt nur, wenn ästhetische Verdinglichung als problemlose Substitution der ästhetischen Selbstwahrnehmung anerkannt wird. Nicht-Identität von Kunst und Wirklichkeit wird als Verschönerungsdekor, als Koketterie der Lüge propagiert, aber nicht als mediale Eigendifferenz der Darstellungsmittel

entwickelt und aktiviert. Damit erscheint die Deklaration der ironischen Stoßrichtung eines neuen Klassizismus und der Hinweis auf habituelle Mythologien auf dem angestammten Feld der Moderne, der Konstruktion der geometrischen Selbstreferenz der ästhetischen Strukturen, als wenig mehr denn als eine Selbstinszenierungsgeste. Die These vom neuen Pluralismus und dem damit verbundenen Ästhetizismus läßt sich nur behaupten, wenn 'Moderne' als Kohärenz stilisiert wird, die sie nie gewesen ist. 'Moderne' in der bildenden Kunst umgreift so heterogene Bildformeln wie die Transparenzschichtungen Ad Reinhardts oder die ästhetische, zeichentheoretische Generierung von wahrnehmungsspezifischen Differenzfiguren auf dem Bildträger bei Cy Twombly. Die geometrisierende und die individualisierende Radikalität sind ebenfalls Elemente einer Situation, die sich pluraler gar nicht denken läßt. El Lissitzky zum Beispiel geht es um 'Wirklichkeit' im Sinne der kategorialen Dimensionierung von Mathematik und Naturwissenschaften[436]. Paradigmatisch modern daran ist die bewußte De-Zentrierung von Raum- und Bildmitte als über Nichtdarstellbarkeit aktivierte Einsicht in die Bestimmung des Wirklichen durch analog nicht begründbare Mehrdimensionalität, die für den Menschen nicht mehr wahrnehmbar ist. Damit strukturiert Lissitzky den Bildraum konträr zu Malewitsch, dessen Geometrisierung als intellektuelle Intensivierung radikalisierter Naturerfahrung[437] Aura innerhalb der Moderne behauptet. Solche Auratisierung wird von Duchamp durch die Immanenz eines persönlich durchgearbeiteten Zeichensystems negiert: Ausgangspunkt der Interpretation ist die Erhaltung und Verstärkung der Erfahrung, daß in jeder Aneignung der Bruch mit der Poesie des Werks erhalten bleiben muß. Das Paradigma der Kunst beruft sich auf ein Hervorbringen, das sich auf sich selber bezieht[438]. Entsprechend ist Duchamp nicht mehr an dem interessiert, was die Dekorsucht der neueren Kunst pflegt: an Ironie. „Meine Ironie ist die Ironie der Indifferenz, ist Meta-Ironie... Das große Ziel meines Lebens bestand in der Reaktion gegen den Geschmack"[439]. Duchamp interpretiert seine Poesie nicht als Kunst, nicht als Differenzbehauptung von Wert und Unwert, auch nicht als Anti-Kunst, denn diese besteht in der Negation des Kunstanspruchs einer bestimmten Tätigkeit. Duchamp behauptet die kategoriale Struktur des Ästhetischen als Erkenntnisdimension durch die objektive Intransingenz der Objekte, des Dinglichen. Er versucht sich ästhetisch im Leerlaufenlassen kultureller Bestimmungsmechanismen.

Es gibt unter den Tendenzen der Gegenwart auch einige, welche eine Kontinuität zum hier verhandelten Konzept einer kritischen Ästhetik bewahren, ohne auf Innovation, Zitation, Re-Codierung, historische Ironisierung und verzeichnete Indifferenz zu verzichten. Darin spricht sich eine geschichtlich erneuerte Perspektive der als kritische Ästhetik differenzierten Einheit von Kunst und Design aus. Das bisherige Werk von Peter Fischli und David Weiss z. B. bezieht sich nicht nur auf die ikonographischen Alltagsgegenstände eines solchen Bezugs, sondern exemplarisch auf die mediale Wirkung einer Einheit, die als Repräsentation der

Bedeutungsaneignungen der Dinge nicht mehr auf dem Sektorenunterschied von Kunst und Design beharren muß, der aus der Suggestivität der künstlerischen Produktion als Kehrseite ihrer gesellschaftlich erzwungenen Ohnmacht hervorgegangen ist. Fischli/Weiss nehmen den sinnvollen künstlerischen Standpunkt eines radikal aufklärerischen Relativismus ein. Wahrheit gilt ihnen als Interpretation von Interpretiertheiten. Der Verlust der ontologischen Bedeutung von Wahrheit – welcher sich im Wortsinn hemmlungslos der Verfügbarkeit der alltäglichen Dinge einschreibt – wird verstärkt als Bruch mit der Fiktion, Authentizität verbürge den ästhetischen Prozeß. Jedes Objekt, jeder Zeichenträger verweist auf eine mögliche Veränderbarkeit, auf Abweichung und Negation als kategoriale Bedingungen seiner Existenz, die in nominalistischer Besonderung die Bezugnahme auf Versprachlichung erzwingt und damit Einsicht auf die Künstlichkeit unserer natürlichen Wahrnehmungs-Ausstattung gründet. Medialisierungen dienen zur Kennzeichnung der Akzentuierung durch die Wahl von Materie und Regularität. Das findet einen konzeptuellen Ausdruck in der Endlosverfilmung derjenigen 'Tücken des Objekts', für die die Störung der Abläufe konstitutiv ist. Das Spiel der Regulierung der Deregulierungen, der Regeln der Regelstörung wird nicht ästhetisch im engeren Sinne, sondern mittels einer Philosophie des physikalischen Experiments durchgeführt, welche die Künstlichkeit der Bezeichnungen durch die materielle Faßlichkeit der Regelabläufe entkräftet. Die Ordnung ist eine des Arrangements und belegt einen Umgang mit technischen Medien, der in der Gegenrichtung zur Re-Auratisierung und zum bezeichnungsstrategischen Life-Styling verläuft[440]. Das Arrangement wie die ikonographischen Motive der skulpturalen Arbeit, die technische Registratur eines einmaligen, merkwürdigen Ablaufs und die Verzeichnung der Regelhaftigkeit des Arrangements von physikalischen Unwahrscheinlichkeiten gehorchen der für das Fischli/Weiss-Oeuvre kennzeichnenden Logik des Überschusses. Wohl am nachhaltigsten haben diese Logik die 250 Figuren aus ungebranntem Ton dargestellt, die unter dem Titel „Plötzlich diese Übersicht" präsentiert worden sind. Der physikalisch auf Unwahrscheinlichkeiten ausgerichtete Stoffbegriff, die ästhetische Konzeption einer Systematisierung des Spiels von Regelvermögen und die Fiktion einer überschaubaren Konstruktion der Welt drapieren sich in der Plötzlichkeit als paradigmatische Typologie, die bei der Motivwahl banalisierend verfährt, um die aus der Indifferenz entwickelte Vorliebe für den nächstliegenden Gegenstand als größtmöglichen Spielraum für Bilder, Konzepte, Assoziationen zu realisieren. Übersichtlichkeit einer subjektiven Konstruktion von Realität – im phänomenologischen Sinne als Bezugnahme auf beispielgebende 'Welthaltigkeit' – und ein anarchistisch perfektioniertes Spiel, nicht eine zusätzliche Handlung, sondern die Verwandlung der Realität in einen Spielgegenstand werden so kombiniert, daß das Poetische an keinem Punkt seiner Herausarbeitung dem Abbildungszwang, seis der Selbstbehauptungskraft eines Bildes, seis der Entäußerungszwänge des Künstlers, unterliegt. Die Figuren spielen von vorneherein ein a-logisches Spiel

in einer imaginären Welt. Die Repräsentation des A-Logischen als Konstruktion und Bedingung der Herausbildung aller Signifikanz bestimmen den Gestalt- und Poesiebegriff. Reflektion und konkrete Erfahrung beschwören keine Unmittelbarkeit und plädieren nicht für bloß 'kynische' Haltung und kindliche Gelassenheit[441], sondern werden als Einheit bezeichnet für die Entfaltung von Bewußtsein, die der Teilung in Denken und Ästhetik vorausgeht: Die Aktivierung der synthetischen Imagination als Anthropologie der Nicht-Identität. Die Figuren von Fischli/Weiss sind ästhetische und erkenntnistheoretische Gebilde nicht mehr in der Art derjenigen Moderne, die ihre Formerfahrungen in großer Nähe zu den Parametern wissenschaftlichen Forschens entwickelt hat. 'Plötzlich diese Übersicht' indiziert eine Transformation der Wissenskultur in einer Kultur ästhetisch-spielerischer Differenzierung. Ironisch-skeptischer Nominalismus und Naivität konnotierende Fabel liefern ein Denkbild des Merkwürdigen, eine subjektiv-lexikalische Poetik, die sowohl literarische Textur der Spontaneität bedeutet wie auf Aneignung der vorgeprägten und wohldefinierten Gegenständlichkeit und der gewöhnlichen Motive hineinwirkt. Die A-Logik der Repräsentation einer reinen Poetik bestimmt die Selektion der Zeichenträger. Das Spiel der Regelhaftigkeiten, das System der Regelsysteme, eröffnet die Darstellung eines besonderen Systems, das für Regelverletzung, genauer: für Regelverletzungsbeschreibungen zuständig ist. Der melancholische Indeterminismus eines ruhelosen Universums[442] erlaubt die in alle Richtungen zielende, kreisende, aspekthaft wirkende Relativierung zentralistisch-ästhetischer Selbstbehauptungsversuche und transformiert die Fixierung des ästhetischen Prozesses der Kunst auf die Selbstbehauptung der Autorschaft. Das erscheint als zeitgemäßer Umgang mit den Zeichenstrategien zwischen einem ästhetizistischen Life-Styling, der Buntheit der neuen Dingrhetorik und den Transzendenzgebärden in der Malerei. Das Ringen um den Gegenstand ist bestimmt durch die Konsequenz, die gewählten Konzeptionen einer Selbstkritik auszusetzen, so daß in der Strukturierung der künstlerischen Gegenstände die Bedeutungsstruktur der Zeichen als Exemplifikation und Symbolisierung begründet werden. Diese analytisch getrennten Ebenen sind im Werk nicht voneinander zu lösen; für die Bedeutung der Gegenstände, die Funktion des Gegenständlichen in der Tradition der reflektierenden Selbstwahrnehmung autonomer künstlerischer Mittel, die für die Moderne das Paradigma abgeben, ist entscheidend, daß die Gegenstände durch die Ordnung der Bedeutung konstituiert werden, auch wenn diese gegenständlich formuliert ist. Das belegt eine Arbeit wie 'Plötzlich diese Übersicht', in der die sorglos geformte Welt miniaturisierter alltäglicher Mythen, Modelle und Situationen, Gegenstände und Instrumente als Lexikalik verzeichnet wird, deren Verdeutlichung auf die Bezugnahme der Ausdrücke auf den durch sie indizierten Gebrauch hinweist. Das Gegenständliche an diesen Dingen und an Vorprägungen wie Claes Oldenburgs Maus-Museum an der documenta 5 von 1972 sowie zahlreicher Werke von Diter Rot[443], ist nicht der Begriff oder der sprachliche Ausdruck, sondern sein

Funktionieren für die Anleitung von alltagskulturellen Handlungen. Der poetische Entwurf muß so schnell, vorläufig und fragmentarisch sein wie die Beschreibung des Umgangs mit komplexen und widersprüchlichen Sprachspielen. Der Indeterminismus eröffnet eine ästhetische Bezugnahme auf die Konstruktion der Bedeutung. Deshalb lassen sich für eine ästhetische Vereinheitlichung der Wahrnehmungen Bilder und Dinge ebenso wenig trennen wie die mystische Instanz der inneren Bilder von den Prägungsmedien der äußeren Bilder. Dinge und Bilder stehen unter dem Druck einer Ent-Äußerungs-Bedürftigkeit. Vom Ding zum Bild fortschreitend, müssen Bilder entäußert werden, wenn sie als existierend sollen gelten können. Dieser Zwang ist nicht der der Vergegenständlichung. Gegen die erneuerte Instanz der Innerlichkeit von Ideen, Bildern und Visionen beinhaltet er keineswegs einen instrumentellen Begriff von Kommunikation, nach dem nur existiert, was für Andere dargestellt wird. Er verweist vielmehr auf die ästhetische Notwendigkeit der Herausbildung der Differenz zwischen Erfahrung und Interpretation als Ausdruck der Wahrnehmung von 'Wirklichkeit'. Damit diese Differenz Gestalt gewinnt, muß sie dargestellt werden in überpersönlicher Art. Vergegenständlichung gilt als Symbolisierung der Bezugnahme auf Bedeutungen. Daß, was ist, interpretiert werden können muß, nicht einfach behauptet und in Beschlag genommen werden kann, wirkt sich für die poetische Differenzierung des Bewußtseins als Ausformulierung der Bilder aus. Modernität ist, auf diesem Hintergrund, nicht das Produkt eines Kulturwandels, der auf den Reflektionszuwachs durch Einsicht in die ästhetischen Darstellungsmittel verweist. Modernität ist die Wahrnehmung der Komplexitätssteigerung der Bedeutungen und Bezüge durch die explizite Konstruktion von Darstellungsmedien. Die Bewegung zur Einsicht in die konstruktive Kraft der Medialität und zur Herauslösung der Erkenntnisse aus dem Bann des schönen Scheins ist unhintergehbar. Medialisierung der Bezugnahme bestimmt das Prinzip der modernen Kunst als Aneignug der gesamten Kulturansprüche. 'Modern' ist insofern bloß ein Wort, ein Kennzeichen und kein emphatischer Begriff, keine auratisierte Sphäre einer eigentlichkeitsmächtigen Wirklichkeitssemantik.

Viele der Plädoyers in der neueren Kunst- und Design-Szene beziehen sich zwar auf Rhetoriken des Lebens, auf Stile und Einstellungen, Empfindungen und Selbstbefindlichkeiten. Diese entspringen einem zu den Medialitäten der Kulturkonstruktion gegenläufigen Subjektivismus, wenn auch im Sinne einer Weigerung, Erkenntnisgrenzen anzuerkennen. Deshalb gilt es, auf der Ebene der Strukturierung von Regeln im ästhetischen Strategiespiel von Kunst und Life-Styling-Kampagnen dieses substantielle Problem angemessen zu behandeln. 'Modernität' ist hinter dem Begriffsreiz, der zusammen mit vielen kulturellen Ausdrucksformen dieses Jahrhunderts problematisch geworden ist, ein aus den begrenzten Erkenntnisvermögen des Menschen folgender Zwang, Grenzüberschreitungen der hypothetischen Interpretationen von Nicht-Identität in Richtung einer identitätslogischen Wahrheitsbehauptung explizit und in allen

Aspekten zu begründen. Dieser Begründungszwang ist keine Erfindung der Moderne, sondern ein um den Preis des Übelebens akzeptierter Zwang zur Vergesellschaftung des Individuellen. Nur durch grundsätzliche Unverfügbarkeit, Nicht-Identität von Denken und Wirklichkeit, ist das Ästhetische als Aneignungshandeln legitimiert. Wenn solches ein Kennzeichen von 'Modernität' sein soll, dann ist Leben in mindestens dieser Hinsicht immer schon 'modern' gewesen. Daß im 19. Jahrhundert die Begriffssemantik 'modern' selbstreferentiell wird und sich vom Bezug auf 'Antikität' ablöst, belegt einen Wandel zu einem gesteigerten Zeichenbewußtsein hin. Ob diese gesteigerte Wahrnehmung der Konstruktionsbedingungen von Aussagen, 'Medialität' rückgängig gemacht werden soll durch Öffnungen gegenüber fundamentalistischen Erfahrungen, ist kein Phänomen von 'Modernität', sondern eine Kulturkampf-Position, die sich hinsichtlich ihrer interessegeleiteten Prätentionen begründen muß; es sei denn, man verzichte überhaupt auf Begründungen zugunsten einer Selbstbehauptung des Ästhetizismus. Bloße Kulturkampfrhetorik ist in sich aporetisch: sie kehrt zu einem Determinismus zurück, zur Identität von Idee und Realität aus der Sicht der ästhetischen Selbstbehauptung und der subjektiven poetischen Macht. Der Indeterminismus und das offene Spiel eines Werks wie 'Plötzlich diese Übersicht' legen nahe, die ästhetische Struktur der Modernität zu radikalisieren, ohne einem abstrakten Gestaltungsideal oder Dogmatismus zu huldigen. Die Komplexitätssteigerung der Einsicht in Medialisierungssysteme erfordert keine ästhetische Transformation der Erkenntniskritik in einen neuen Transzendentalismus.

Es ist aufschlußreich, wie in einer Analyse der Tendenzen der Gegenwartskunst, die aktuelle Bemühungen klassifiziert und nach Leitmotiven ordnet[444], dieses Problem der Begrenzung und die Kampfrhetorik des erneuerten Fundamentalismus eingeschätzt wird. Eine der Hauptthesen in Schmidt-Wulffens Arbeit „Spielregeln" ist das Zugeständnis der Transzendenz als Gegenstandsbereich. „Nur in der Arbeit am Transzendenten kann Transzendentes aufscheinen"[445]. Das entspricht in etwa dem prämodernen Motiv einer ontologischen Indifferenz gegenüber dem Erscheinen der Idee. Befragt werden müßte, was für ein Interesse dem mythischen Erscheinen des Transzendenten für die Konstruktion eines poetischen Systems zugesprochen werden soll, wenn das Ästhetische vom Bruch zwischen Metaphysik und Darstellung auszugehen hat. Und wie soll das Interesse an der Transzendenz dazu dienen, das Subjekt durch die Dinglichkeit der Bedeutungen tendenziell auszuschalten[446], wenn die Struktur der Bedeutung auf Medialität verweist, die nicht mehr dinglich, sondern nur über Exemplifikation konstruiert wird, wobei zwar Subjektivität keineswegs getilgt ist, sich aber nur auf die Relation des Individuellen zum Übergreifenden der Kultur stützen kann? Sie wird zum Modell für die Bezugnahme auf die Bedeutungsregulierung durch die Massenkultur. Die 'Abschaffung des Subjekts' erinnert an die Suggestivität einer entschwundenen Macht und beschwört eine Identität vor jeder Krise. Typisch selbst für eine anspruchsvolle Darstellung der Gegenwartssituation der Kunst

Medialisierung dereguliert den bestehenden Symbolgebrauch

„Medialisierung markiert ein neues Interesse, die Bezugspunkte des Kontextes solcher Erzählungen auf die symbolische Differenz repräsentierter Interpretationen zu beziehen. Deshalb stehen nicht mediale Selbstbezüge, Formen und die bezeugte Kenntnis der Medien- als Darstellungsmöglichkeiten im Zentrum, sondern die Deregulierung einmal eingeschliffener Standards. Da diese Standards in der Video-Kunst idealistisch auf Medienroutine eingeschworen sind und auf der anderen Seite die analytische Narrativität der utopischen Filmtheorie in dramaturgische, situative und lerntheoretisch affektivierte Handlungspsychologie zurückgenommen worden ist, muß die Plausibilität bloß verdoppelnder Medienformen dereguliert werden. Medialisierung muß dagegen neue Zugänge zum Narrativen liefern und ist nur interessant, wenn und insofern das Bewußtsein gegenüber den Schematismen der Medien wächst. Avantgarde hat nach der avantgardistischen und gleicherweise kulturindustriellen Denunzierung der Avantgarde beizutragen zur Förderung der Einsicht, daß bloße Mediatisierung ästhetisch ein Uneigentliches bleibt. Avantgarde muß narrative Vermittlung des bereits Produzierten, Geleisteten, Interpretierten werden. Dem entspricht, in Rückkehr zu den Ursprüngen einer Debatte, die heute als Defiziterfahrung zunächst radikalisiert, aber keineswegs in eine andere Kultur aufgelöst wird, daß Avantgarde aus dem sozialen wie ästhetischen Zwang zur Selbstkritik wie zur Selbstüberbietung hervorgegangen ist. Seit Baudelaire heißt Modernität nicht Begründung einer Alternative zu irgendeinem jeweils vorgegebenen Klassizismus oder Traditionalismus, sondern Zwang zum permanent reflektierten Vorgriff auf die eigene Flüchtigkeit und Überalterung, immanente Auflösung des überdauernden Geltungsanspruchs und damit Integration des Geschichtlichen in eine ästhetische Verflüchtigung gerade derjenigen Ansprüche, die unterhalb der Selbstnegation Moderne als Positivismus, Stil, Lebenswelt, Kohärenz, als 'monomythische' Diktatur gegen Erzählungen anderer Art realisieren, behaupten und ontologisch unberührbar machen wollen."

ist der Kurzschluß zwischen einigen vermeintlich modernitätskritischen Motiven. Geradezu stereotyp wirkt die Koppelung eines formalen Wahrheitsbegriffs mit einem dogmatischen Realismus und der Behauptung, Kommunkation sei technisch degeneriert. Es ist analytisch falsch, das heutige Kommunikationsmodell auf die überholte Struktur der Adäquation des Begriffs an die Sache zu beziehen, nur um davon (am Beispiel der religiösen Malerei Jan Knaps) einen 'substantiellen Wahrheitsbegriff' abzusetzen, der kritikimmun gemacht werden soll durch eine Behauptung emotiver Innerlichkeit, die apriori die Welt der 'technologisch verstandenen Kommunikation' transzendiere[447]. Ist das einmal akzeptiert, dann feiern alte Figuren eine fröhliche Wiedergeburt: Existentialismus, die Zeitlosigkeit der Kunst[448], die Reauratisierung der gegen-intellektuellen Erlebniskunst[449], die Ressurrektion des ästhetischen Scheins als Ästhetik der Verführung im bereitwillig akzeptierten Simulationszeitalter, die Agonie des Realen[450], die in merkwürdig vielen Zügen der antifeudalistischen Kampfparole der bürgerlich-aufklärerischen Indifferenzforderung des interesselosen Wohlgefallens sich angleicht.

Neu ist zwar der Versuch, Kunst als Oberfläche gegen Tiefe abzuschotten und damit den ästhetischen Ernst des moralistischen Bildungsdrucks der Bilder zu lockern[451]. Es ist aber fraglich, ob die Einstimmung ins Dekor der Verführungen auf Dauer den Gewichtsverlust des Individuums ausgleichen kann, der sich druckvoll als Beanspruchung der Tiefe am individuell Eigenen und Einzigen einzuklagen pflegt. Die Lust am schönen Schein ist nie erstaunlich. Begründungsnotwendig wäre, weshalb erst die neue Oberflächlichkeit (eines Bernhard Prinz oder Stefan Huber) die Aussagekraft des Inszenatorischen entdeckt haben soll[452]. Wahrscheinlich läßt sich eine klassifikatorische Beschreibung nicht ohne zumindest partiell unbewußte Assimilation an die Selbstdarstellungsrituale des Gegenstands leisten. Die Umdeutung rhetorisch beanspruchter Neuigkeiten, die in Tat und Wahrheit repetitive Formeln sind, in eine 'innovative Überwindung des Alten', ist ein Preis, der für solche Assimilation zu zahlen ist. Kritik daran versteht sich als Hinweis auf den Kampf um die ästhetische Manipulation des Kulturwandels, der sich längst als Aussagekraft des Inszenatorischen erwiesen hat und der durch Innerlichkeit, mythische Indifferenz, entgrenztes Dekor revoziert werden soll. Kritik muß die Grenzen und Brüche eines spezifischen Interesses an spezifischen Kampfpositionen verdeutlichen. Dabei zeigt sich, daß die Beschwörung eines neuen Lebensgefühls teilweise angemessen interpretiert wird, z. B. im Hinweis darauf, daß die Autorschaftsrolle des Künstlers gegenüber der Tatsache ausgedient hat, daß unter dem Diktat der selbstherrlichen Zeichen[453] der Künstler nur als Medium Teil hat an den transpersonalen Artikulationssystemen[454]. Mehrheitlich aber setzt Schmidt-Wulffen auf einen dezisionistischen Kulturwandel, nach dem in einem 'entscheidenden Umschwung' das Zeitalter der Simulation beginne und die 'Agonie des Realen' zunehme[455]. Wenn Signifikanz verschwindet und mit ihr der Unterschied/Gegensatz zwischen Realem und Imaginärem, Wesen

und Erscheinung, Energie und Determination, wenn Realität durch ein Netz sich selber kodierender Muster und Modelle in ein gesellschaftlich Umgreifendes, ein die Macht der Akteure Transzendierendes aufgesogen wird[456], dann ist nicht einzusehen, weshalb differentiell gegen Unmittelbarkeit darauf hingewiesen werden muß, daß die genußsüchtige Verführung sich der Deutung entziehe, nicht einzusehen, weshalb der Strategie der Verführung erstmals in der Geschichte der menschlichen Symbolsysteme die Kraft eigne, sich als Unfaßlichkeit ihrer selbst zu setzen, weil sie 'ohne Analyse und Kritik' auskomme[457].

Die Beobachtung des aktuellen Materials in Kunst und Design gelangt schnell zur Einsicht, daß es offenbar primär um die Behauptung von Selbstdarstellungsritualen geht. Man kann die These von der 'universalen Zitierbarkeit' auch weniger nobel interpretieren: als Bereitschaft, gegenüber der Moral einer ästhetischen Kohärenz des Werkes in den Gewässern von Kultur und der zum Trödelladen und Wohlstandskitsch verkommenen Philosophie zu freibeutern, wie immer man gerade will. Bedeutung hat dann nur noch die Indifferenz der sich wechselseitig überbietenden Bedeutungslosigkeiten. Das Entertainement, an dem Kunst und Design gleichberechtigt und friedlich partizipieren, hat seine wesentliche Funktion als ästhetisch veredelte Begleitmusik im Zerfall des Humanismus, der als bürgerliche Kultur Träger einer Indifferenzialisierung aller ästhetischen Kritik geworden ist, die unter dem Begriff einer Organisationsmaschine angegriffen worden ist. Dieser Angriff entfällt in einer Ära der Verlagerung der Ökonomie auf die Kulturindustrie. Angesichts der für Zeittod, Stillstand und Systemerhaltung plädierenden neuen Hemmungslosigkeit des ästhetisch Punktuellen, der momentanen Übersteigerung, kann eine Aufarbeitung der Situation und damit die Beschreibung des Life-Styling-Prinzips als des wesentlichen kulturellen Impulses von Kunst und Design nur kritisch geleistet werden. Kunst und Design erscheinen heute als Pathosformeln eines dezisionistisch gesteigerten Ästhetizismus, der sich nicht nur metaphorisch, sondern im Wortsinn als Wille zur Macht deklariert (mit Exponenten wie Günther Förg, Anselm Kiefer und Gerhard Merz). Dagegen kann und soll nicht in erster Linie kulturell argumentiert werden; das gehört in die Sphäre der diskursiven Polemik und der republikanischen Öffentlichkeit. Erkenntnisanspruch gegenüber diesen Phänomenen erhebt der viel bescheidenere Hinweis auf die Unverfügbarkeit dessen, was in ästhetische Wahlhandlung und Willensbildung gezwungen werden soll. Den Triumph eines nominellen Illusionismus mag man ruhig der Antizipation seines durch die ästhetizistische Übersteigerung erwirkten Zusammenbruchs vorbehalten. Ästhetik verzahnt sich sachlich und grundsätzlich als Wahrnehmung mit Bildern und Dingen nur, wenn und weil sie begrenzt ist und nicht identisch mit indifferenten Tätigkeitsformen, erst recht nicht mit dem vermeintlich aus der Tiefe an die Oberfläche verbannten 'Eigentlichen'. Es geht dem ästhetischen Prozeß nicht um das Ende des Designs oder die Aufhebung der Kunst im Leben, sondern um die differentielle Herausarbeitung des Be-

sonderen, die Wahrnehmung des Singulären. Die Wahrnehmung des Problems als kritische Aneignung der Behauptungen beginnt mit Fragestellungen. Was leistet Kunst heute? Worin besteht das Neue und Besondere aktueller Design- und Architekturauffassungen? Womit werden die Ansprüche belegt, wie sind Umsetzungen nachvollziehbar und überprüfbar? Wie bewußt werden Ideologien, subjektive Zielsetzungen und verdeckte Hintergrundsannahmen bearbeitet? Wie verhalten sich Geste und ästhetische Funktion zur Funktion der Lektüre und zur formalen Komplexität? Was macht ästhetische Erfahrung gegenüber den poetischen Formulierungen an den strategischen Codes möglich? Wie eigenen wir uns Dinge an? Wie interpretieren wir Bilder? Was ist, für uns, ein Gegenstand möglicher Erfahrung, ein Stück Weltaneignung? Was für Lebenszusammenhänge und Gebrauchsweisen entwickeln wir in Hinsicht auf Ereignisse und Beziehungen zu Dingen?

Dieser etwas altertümliche Katalog legt nahe, Innovationsbehauptungen einem Begründungszwang auszusetzen. Nicht, was an medialer Differenzierung vorliegt, hat sich gegen rituelle Neuigkeits- und Indifferenzbehauptungen zu rechtfertigen, sondern diese selbst. Dinge und Bilder sind nicht einfach Wahrnehmungsausdrücke. Wahrnehmung entsteht erst auf der Ebene der Beziehung zwischen Bilder, Dingen und wahrnehmenden Subjekten, dort also, wo die ästhetische und operative Funktion nicht ohne Organisation ihrer Bedeutung mittels Formen gedacht werden kann. Es geht um komplexe Relationen und Wertmuster, nicht um Reduktion auf die Fiktion einer einfachen 'organischen' Logik. Interessant ist nicht die polemische Feststellung, daß Novitäten immer schneller altern und sie die These vom autonomen Codierungssystem der bereits verzeichneten Ausdrücke zumindest insoweit belegen, als sie nicht als unbemerkte Kopien und damit in die ironische Entwertung durch die historische Universalsatire einbezogen sind; interessanter ist die Frage, ob der Anspruch, Grenzen zwischen Kunst und Design zu überwinden, Poetiken und Funktionen einheitlich und jederzeit austauschbar zu machen, über unsere Art der Wahrnehmung und die Kategorien der Interpretation informiert, d. h. das Gewohnte dereguliert. Läßt sich die subjektivitätstheoretische Preisgabe des Prinzips Subjektivität (Reflexion, Verdichtung, personale Moral) zugunsten der Austauschbarkeit von Designkunst und Kunstdesign im Flusse neuer Medialisierungen und im propagierten Spiel mit vorgefundenen, plastischen, stofflichen und formalen Werten und Fragmenten sinnvoll rechtfertigen? Hat solche Tendenz Bedeutung im Materialbereich selber oder nur auf der Ebene der Wahrnehmung artikulierter Bedeutungen? Diese Fragen im zeitgenössischen Material zu beantworten, ist nicht möglich, weil der Anspruch auf beliebig disponible Verzeichnung medienstrategisch mit der Multiplikation immer schnellerer Produktionstechnologien verbreitet wird und weil die immer schnellere Bewegung zwischen Artikulation und recodierender Übernahme die Ordnung des Materials erschwert. Nicht der Inhalt der Behauptung, wohl aber die Struktur ihrer Interesserichtung entspricht hinsichtlich eines Kulturwandels hin zur

Multiplikation der Medienstrategien durchaus den Tatsachen. Ich kürze die Beweisführung hier durch die Umkehrung der Begründung ab. Die Kritik an Gegenpositionen wird im folgenden zusammengefaßt durch antiplatonische Begriffserklärungen, die als akzeptabel erscheinen können, solange sie nicht durch Explikation einer mindestens so trennscharfen und komplexitätsbezogenen gegen-modernen und gegen-theoretischen Argumentation widerlegt werden.

Unter *Kunst* verstehe ich eine poetische Tätigkeit, deren komplexer Vorgang formalisiert und in einem Werk verdichtet wird. Das Prinzipt der *Poetik* (oder Poesie) besteht in der Herausarbeitung von Möglichkeiten, die einen Überschuß gegenüber dem beschreibbaren Realen beinhalten und deren Herausarbeitung ohne den Einsatz der Medialität und ihrer subjektiven Differenzierung durch eine linguistische Strukturierung des einmal formulierten Konzepts, Darstellungs- und Handlungsanspruchs nicht möglich wäre. Die *Modernität der Kunst* besteht nicht generell im Prinzip der Autonomie, sonst müßte Modernität in der bildenden Kunst für jede erwiesene Darstellung kraft ästhetischen Eigensinns gelten; theoretisch wird, v. a. in der Philosophie, der Fehler einer soziologischen Zuschreibung der Autonomie für den Differenzierungsprozeß des 19. Jahrhunderts notorisch gemacht. Giottos Malerei bezeugt den ästhetischen Eigensinn durchaus mit Wirkung auf künstlerische Autonomie, wenn auch der moderne Autonomiebegriff etwas ganz anderes bezweckt: die Subjektivierung der Zeichensysteme für die disponible Deregulierung objektiver Kulturansprüche. Solches wird niemand Giotto zuschreiben. Es bleibt aber ein Theoriefehler, Autonomie institutionentheoretisch auf die gesamtgesellschaftliche Differenzierung einzuschränken. *Modernität der Kunst* gründet in einer *bestimmten Autonomie*, nämlich der Selbstbezüglichkeit des abstrakt nach formalen Gesichtspunkten formulierten und arrangierten künstlerischen Materials. Dieses Prinzip geht aus der Selbstwahrnehmung und Selbstkritik des modernen Bewußtseins hervor und indiziert in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine an Abstraktionsformen orientierte Reform der ästhetischen Ausdruckspotentiale durch Kunst und durch Design; von dieser Parallelität zeugt jede historische Betrachtung der Begründungsbewegung der Moderne. Die ästhetische Struktur des Bewußtseins gründet in der *experimentellen Nichtdelegierbarkeit der Symbolsysteme*, die weder unmittelbar gesellschaftlich noch ökonomisch noch rechtlich noch instrumentell angeeignet werden können. Die moderne Selbstwahrnehmung, welche das *Prinzip der Erfahrung einer Krise und Gefährdung* zu einer stetigen Explikation aller Erfahrungen vorantreibt, beansprucht keinerlei Identität, weder im Subjekt noch zwischen Denken und Realität. Identität im modernen Sinne ist als Erfahrungskonstitution kraft Zersetzung der Identität oder, mit Hegel, durch die Einheit von Identität und Nicht-Identität bestimmt. Dieses *Erfahrungsprinzip subjektiver Sinnarbeit und skeptischer Selbstkritik*, das exemplarisch und singulär die moderne Autonomie der Kunst ermöglicht, kann ebenso wenig 'überwunden' werden wie Nicht-Identität verfügbar gemacht werden kann durch

Behauptung einer Totalisierung der manipulierbaren Welt durch die identitätserzwingende Handlungsmächtigkeit des Subjekts. Dieses Prinzip kann zerschlissen, preisgegeben und ignoriert, aber nicht überwunden werden. Das behaupten aber einige der unter dem Titel der 'Postmodernität' aus Architektur und Design herstammenden gegen-modernen Forminteressen, die mittlerweile ein kulturelles Paradigma des Nach-Funktionalen auf allen Ebenen und Medialisierungen der Kultur beanspruchen. Gegen ausgereizte Ansprüche abstrakter Einführung neuer Denkweisen verstehe ich unter *Postmodernismus* die Organisation einer bestimmten Kampfrhetorik (nicht deren Ausdruck), die zum einen ein formal abstraktes 'Stilwollen' kennzeichnet, zum anderen jene kulturelle Krise und historische Situation, die zur Selbstreflektion der Tradition gewordenen Kultur von Einstellungen, Gestaltungen, Formen und Theorien zwingt, die sich als Moderne zu einer geschlossenen Semantik der Lebensformen zusammengefügt hat. Die rhetorische Verformung dieser Kritik durch innovationssüchtige poetische Äußerungen tendiert, im gebotenen Kampf gegen die Übermacht der historischen Präfigurationen, dazu, gegen Moderne Argumente ins Feld zu führen, die diese überhaupt erst konstituiert haben, z. B. die Konzeptualisierung der Zeichenmodelle, die Denunzierung der eklektizistischen Uneinheitlichkeit, die nicht bewußt als Zeichensprache verwendet wird. Diese kampfrhetorisch bedingte historische Verschiebung scheint für die Einsicht in den Hintergrund des aktuellen Stilwandels entscheidend. Es wundert deshalb nicht, daß die Gegen-Moderne auf anthropologische Motive der Ordnung von Formen und Strukturen zurückgreift[458]. Mein Interesse ist, *'Postmodernismus' als Sinnenschärfung* zu lesen und strategisch ernstzunehmen. Diese Sinnenschärfung soll die dogmatische Verfassung und utopische Unerbittlichkeit der modernen Kultur an ihren eigenen Voraussetzungen messen und das positivistisch verkürzte Fortschrittspathos, das im Inneren der Moderne zu einem abstrakten Stil verkommen ist – gerade im praktischen Gestaltungsbereich von Architektur, Design und Urbanität – als ursprünglich utopischen Impuls zur Deregulierung zu erinnern. Unter *Design* verstehe ich einen bestimmten *Typus funktional orientierten Tuns*, das – unter Einbezug der poetischen Aneignung des ästhetischen Prozesses – *den Funktionsgebrauch als Lebenszusammenhang durchschaubar macht.* Design zielt auf Gebrauch nicht nur von Dingen, sondern auch von Regulierungen[459], materiellen und immateriellen Umweltgestaltungsprinzipien, von Szenarien und Regulierungen, Legitimitätsverteilung und Bilderwahrnehmung. Design ist ein *Interpretationsmedium*, durch das die Einheit von Produktion und Rezeption als Entwurf einer Bezugnahme auf Inhalt *und* Formen der Symbolisierungssysteme geleistet wird und das sich in die anthropologische Struktur der Differenz zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit einschreibt. Unter der Einwirkung des modernen Sprachbewußtseins und der sprachanalytischen Transformation der Vernunftkritik[460] werden Kunst und Design zu Elementen einer medial problematisierenden Kommunikation, zu Ausdrücken und Bezugsmomenten von Rhetoriken, Co-

dierungen, Sprachspielen, Nachweisen und Behauptungsansprüchen. Sie haben eine funktionale, ästhetische, semiotische Bestimmtheit. Bedeutung ist eine Kategorie dessen, was nach bestimmten kulturellen Regeln geäußert werden kann. Ein Bild hat nie nur Gebrauchswert, ein Ding kann nie in erster Linie ein Bild sein. Beide aber werden durch Bedeutungen konstituiert, die sich aus der Bezeichnung von Funktionsbezügen zum Erkenntnisvermögen herleiten, auch wenn die Funktionsbeschreibung in der Funktionsnutzung selber liegt und auch wenn Erkenntnisvermögen auf der Ebene einer assoziativen und intuitiven Organisation des Wahrnehmungsinhalts angesiedelt werden. Sprache ist nur eines der Medien, diese Bezugnahmen zu organisieren, wenn auch gewiß, unter Bedeutungsaspekten, das grundlegende. Sprache ist nicht, was wir sagen, sondern was unsere Äußerungen zu Mitteilungen für andere und uns selber macht. Es gibt keine Privatsprache; was existiert, existiert nur, indem und sofern es dargestellt werden kann. Das bedeutet keineswegs das Zugeständnis eines modernen Sprach-Aprioris, dessen Universalisierung vielmehr eines der kulturellen Hauptprobleme (und ein Hauptangriffspunkt der gegenmodernen Rhetoriken) von 'Modernität' geworden ist. Es gibt nicht Sprache schlechthin, sondern eine Vielzahl qualitativ verschiedener Äußerungsformen auf verschiedenen Kanälen verschiedener Medien hinsichtlich verschiedener Codes. Diese Vielfalt von Ausdrucks- und Kommunikationsmöglichkeiten läßt sich unter dem Druck des Informationsbegriffs als ästhetische Deregulierung[461] mit den Mitteln einer entwickelten Semiotik beschreiben, ohne daß eine durchgängig verbalsprachliche Struktur oder gar die Konstituierung des Denkens durch Sprache angenommen werden müßten[462]. Vielmehr geht in die Struktur des Kommunikationsbegriffs auf allen Ebenen und in allen Formen von Äußerungen die unüberbrückbare Differenz von Kommunizierbarem und Nicht-Kommunizierbarem ein. Nur durch Nicht-Identität ist Kommunikation als gelingende Einsicht und Bedeutung faktisch erklär- und theoretisch motivierbar. Unter *Funktion* verstehe ich deshalb die produktive Aneignung einer kulturell interpretierbaren Aufgabenstellung und ihre differenzierende Darstellung als mögliche Bedeutung für die Weiterentwicklung der Symbolisierungen. Funktion bezieht sich niemals auf die Generierung bestimmter Bedingungen, die technisch und instrumentell gefaßt werden könnten, ohne daß im funktionalen Bedingungsgefüge nicht von Grund auf und gleich-ursprünglich ästhetische Entscheidungen mitenthalten sind. Eine bewußte Aufarbeitung des Funktionalen fördert den Komplex ästhetischer Momente als virtuelle Entscheidungshandlungen zu Tage. *Form ist eine Funktion der Funktion: sie verhilft zu deren Wahrnehmung. Funktion ist eine Erscheinungs- und Darstellungsweise der Form.* Die innere Verschränkung von Form und Funktion macht das Problem von Technik und Ästhetik als Konstruktion von Lebensformen deutlich. Diese ist nicht 'funktional' – das wäre sie allein in der Betrachtungsweise der Naturgeschichte, d. h. als Funktionsbestimmung der Adäquation des menschlichen an das biologische und kosmologische Le-

ben. Sie ist in ihrer Funktionalität auf Interpretation und Wahrnehmung ebenso angewiesen, wie sie als technische Funktion Erkenntnisqualitäten aufweist. Unter *Wahrnehmung* verstehe ich die *Erkenntnis einer Gestalt*, d. h. eines dinglichen oder ideellen Zusammenhangs von Momenten in einer spezifischen Organisationsweise, in der ein Ganzes in einer nicht auf Anderes reduzierbaren Dynamik zur Darstellung gelangt: Wirklichkeit ist die Projektionsfläche einer Darstellung. Unter *Erkenntnis* seien entsprechend die unter Gesichtspunkten von Wahrheit, Geltung, Ausdruck und Wahrhaftigkeit für Andere geäußerten Wahrnehmungsvorgänge verstanden, die sich *gleicherweise und integrativ auf alle Erkenntnis- und Bewußtseinsakte* (Träume, Gefühle, Vorstellungen, Erinnerung, Gedächtnisspuren, Wahrnehmungsbilder, Kategorien und Ideen) beziehen.

Solche Begriffsbestimmungen liegen nicht in der Reichweite des aktuellen Selbstverständnisses. Es ist deshalb sinnvoll, die Aporie bestimmter Haltungen an Selbstzeugnissen zu kommentieren. Die theoretische Rekonstruktion bleibt unter Wahrheitsbehauptungen zwingend, auch wenn die Kulturkampf-Rhetorik der Anti-Moderne weder ein theoretisches Interesse noch eine Bereitschaft zu dergleichen Erörterungen bekundet. Deshalb muß sich ihre Argumentation als Re-Inkarnation der Zeitgeist-Gestalt setzen. Nur so garantiert sie für sich ihre naturgleiche Herkunft aus der Fortschrittslogik der Evolution. Diese Konstruktion ist an sich selbst polemisch und operiert mit der konkretistischen Verfügbarkeit aller ästhetischer Erfahrungen auf der Ebene der alltäglichen Kultur. Es gilt, die symbolischen Äußerungen in der Verkleidung der Rhetorik wie der Dinge phänomenologisch zu berücksichtigen. Der Kulturzugriff im Kunst- und Designbereich geschieht immer mehr nach Maßgabe medienstrategischer Unmittelbarkeitsbehauptung und autoritärer Deklarationen. Ergibt sich eine Stringenz, wenn Ästhetisches und Kunst in das Alltägliche übersetzt werden? Funktioniert Kunst in diesem Sektor? Zunächst sind es mit Sicherheit die Institutionen, die Kunst funktional festlegen: das Leben ist nicht das Museum. Ein übersetzender Transport funktionalisiert Kunst im Namen einer Ästhetisierung des Alltags und tendiert zum Überspielen der Grenzen zwischen Kunst und Design im Namen einer Gestaltung, die sich gegen den Asketismus der modernen Avantgarden – der von Cézanne über Kandinsky, Mondrian und Malewitsch bis zu minimal art und Konzept Kunst nichts anderes gewesen ist als eine Medialisierung mit dem Zweck, die wahre Fülle der Transparenz des Geistigen zu bilden – ebenso richtet wie das neue Design gegen den Funktionalismus und den gegen Ornamentierung gerichteten modernen Formverdacht. Mehreres ist hier im einzelnen zu unterscheiden: künstlerische Arbeit mit Designmaterial, wobei die künstlerische Autonomie sich der Gestaltvorgabe vorgefundener plastischer Wertigkeiten unterwirft. Designobjekte, zerfallen, entwertet oder intakt, werden zum Ausgangspunkt für eine künstlerische Arbeit, die über die Zweckentfremdung die ästhetische Selbsterfahrung auf den Produzenten zurückwirft. Das ist eine der immer wieder aktualisierten Dimensionen der modernen Kunst: Entwertung des Materials als

Reflektionsvorgabe für die Medialisierung von Bedeutungen. Diese Traditionslinie führt von Duchamp über 'informel' bis Diter Rot, Blinkey Palermo, Imi Knoebel, Bruce Nauman, Rainer Ruthenbeck und den stärker konzeptuellen Arbeiten von Richard Long, Walter de Maria und Marcel Broodthears. Daneben gibt es wesentlich ambivalentere künstlerische Arbeiten mit Objektdesign. Dazu läßt sich eine Tradition aufbauen von El Lissitzky, Moholy-Nagy und dem positivistisch-szientistischen Design der zweiten Bauhaus-Phase bis zu den Arbeiten von Tony Cragg, Mario Merz, Stephan Huber. Leitend sind funktionale wie ästhetische Argumentationen, mit denen im Namen einer übergreifenden poetischen Gestaltung Kunst und Design vereint werden sollen. Viele der neueren Produkte in dieser Entwicklungslinie erscheinen nicht mehr diszipliniert und schon jenseits der Grenze zur belustigten Beliebigkeit, gepaart mit einer Neigung zu einem Polymorphismus ohne materiellen Widerstand, zu einer geglätteten Gestalt des Zeigbaren im Gestus subjektiver Lexikalik und zu einer nicht zuletzt durch Großformate suggerierten Selbstüberhöhung. Kulturell veredelt wird der Sprung in die Resurrektion eines naiven Kapitalismus. Eine dritte Tendenz – wieder beginnend mit Duchamp, durch Generationen von Werbern und Designern der poetischen Radikalität beraubt – zwingt den Objekten, seien das Design- oder Kunstgegenstände, die vorgeblich absolute Autonomie des poetischen Verfahrens auf. In den besten Fällen (Bertrand Lavier, Fischli/Weiss, Ian Hamilton Finlay, Wolfgang Laib, Andrew Leicester, Martin Kippenberger) wird eine Differenz zwischen Kunst und Verzeichnungsmedium zunächst aufgelöst, damit die Differenzbildung auf der zweiten Ebene der sprachlichen Werte und Bildpoesie die Objekthaftigkeit als ästhetische Selbstreflektion bearbeiten kann, welche die Grenze zwischen Kunst und Design weder strikte unterlaufen noch orientierend hinnehmen will. Durch Indifferenz und Indeterminismus wird die alte Antithese als dogmatische Fixierung auf eine symmetrisch beachtete Territoriumsbehauptung entlarvt. Ihr wird die Vereinigung des vordem Divergenten entgegengestellt. Persönliche Intensivierung und künstlerische Poesie werden zunehmend mit medienstrategischen und designspezifischen Konzeptionen verfolgt, d. h. als Momente in einem taktischen Spiel mit der nur punktuellen Behauptung des einen oder anderen Sektors, der Verwendung der Codes von Fall zu Fall behandelt. Paradigma dafür mag ein ästhetischer Bildjournalismus sein, der medial und medialitätssteigernd auf alle Bereiche der Alltagskulturen mit Mitteln reagieren muß, die nicht mehr der Hermetik der ästhetischen Kunstbehauptung entnommen werden können[463]. Auf einer vierten, hier als polemische Intervention des Zeitgeist-Syndroms behandelten Ebene werden heute Versuche abgewickelt, Kunst und Design im Namen des Stylings oder des Gesamtkunstwerks und der ins Leben eingelagerten ästhetizistischen Schönheitsempfindungen aufzuheben. Phänomenologische Kategorien der Rhetorik dieses Stylings sind: Polymorphismus, Veredelung, Verkitschung, Verklärung; Metaphysik und der große Ernst des Lebens im heiteren und unbeschwerten Kleinkram des neu-

en Luxus. Wie groß die Bereitschaft ist, entwickelte Kunst-Positionen auf die Selbstgenügsamkeit der insgesamt zu 'gimmicks' und 'gadgets' geschrumpften Ideen und Inszenierungsstyling zu reduzieren, zeigen zahlreiche Beispiele. Eines der herausstechenden und wegen sympathischer Nähe zur Veralltäglichung ambivalenten davon ist das Genter Kunst-Design-Projekt: 50 Künstler (u. a. Merz, Le Witt, Kosuth, Kounellis, Buren, de Maria, Panamarenko, Graham, Fabro) richten unter dem Motto „Chambre d'amis" in 50 Genter Privathäusern je ein Gästezimmer für Albrecht Dürer ein, der 450 Jahre früher dort zugegen war und die Genter Gastfreundlichkeit lobte. Der Untertitel des Unternehmens – 'In Gent ist immer ein Zimmer für Albrecht Dürer frei' – zeigt, wie austauschbar Tourismus, Public Relation, Produktedesign, Architektur und Avantgardekunst geworden sind und wie sehr sich die ästhetische Behauptung auf die Ebene der Organisation verlagert hat, die für sich zu Recht Kunstcharakter kraft des Vorrangs einer konzeptuellen Idee beanspruchen darf. Dem entspricht die von immer mehr Seiten lancierte Integration von Stilismen, Formalismen und Zitationen in ein Szenario, das Life-Styling, Alltagsästhetik, Kommerz und Design verbindet. Die mittlerweile eingestellte Zürcher Zeitschrift 'Magma', wie ihre kopiegetreuen Vorbilder 'Wiener' und 'Tempo' ein semiotisches Abfallprodukt der Mitt-Siebziger-Lifestyling-Pop-Kultur, bezeichnet in der Dezembernummer 1985 Läden, in denen leichthin Pop-Art und Radikaldesign, 'intervento minimo' und High-Tech, objets-trouvés-Ästhetik und 'informel', Abfallveredelung und Luxuszerfall verschmolzen werden, mit Recht als die heute einzig 'wahren Tempel des Zeitgeistes'. Es geht nicht mehr um Warenästhetik im Urbanisierungsprozeß, sondern um bewußte Manipulation der Situation, daß im Zerfall der Hochkultur eine Fülle von Subkulturen entstehen, die sich gegenseitig codieren und als Flüchtigkeit eines pointierten anspielungsreichen Designs die Kulturtrümmer bis zur provozierten Verständnislosigkeit als Momente darstellen, die der Zerfall der Hochkultursfiktion für beliebige Zugriffe eröffnet hat. In der Demokratisierung dieser Beliebigkeit liegt das gegenüber der geschmacksschützenden Moderne progressive Element. Der Inhalt der Flüchtigkeit behauptet sich als Geste einer Unterschiedslosigkeit, die Destrukturierung der Subjektivität betreiben will, um der stilistischen Selbstbehauptung eine Handlungskonstitution zu verschaffen, die nicht mehr ästhetischer Differenz ausgesetzt werden soll. Indifferenz und rituelle 'coolness' sind die Merkmale der Auflösung der kritischen Differenz, deren Überalterung theoretisch gefordert und mit Hinweis auf die Lifestyling-Lebensweise suggestiv gefeiert wird[464]. Ein neues Design-Entertainement bestimmt die Funktion des Stoffzusammenhangs als Verhinderung der Unterscheidbarkeit der Sprachen der Darstellungsmittel. Mit nie gekanntem Aufwand sollen die Brüche verdeckt werden zwischen dem Styling und dem, was gestylt wird. Lifestyling ist nicht ungebrochen ein Ereignis der aktuellen Medienkultur. Vieles deutet darauf hin, daß ein solcher Anschein aus ganz anderen Gründen gepflegt wird. Für die Ästhetik der Medialität und den Komplexitätszuwachs ist Darstellung an die Radi-

kalisierung der Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem gebunden. Deshalb ist Medialität eine anthropologische Kategorie, deren Aktualität durch die Organisationsstruktur der technischen Zeichenproduktion bestimmt ist. Lifestyling entpuppt sich als 'vorgeschichtliches' Rückzugsgefecht, als Revokation des Ornamentalen 'avant la lettre' einer entfalteten technischen Medienkultur. Zwar intendiert die Rhetorik anderes. Aber bereits das Bestehen auf der sensuellen Darstellung der Zeichenmystifikationen zeigt, daß die Medialisierung zurückgehalten wird, die in der Freigabe der dispositionalen Simulation nach rezeptiven und kasuistischen Bedarfslagen bestünde. Deshalb ist Lifestyling noch Ausdruck der autoritären Formulierung einer Massenkultur, die ohne die Funktion der stil- und absatzsichernden Idole nicht auskommt. Life-Styling ist das Pendant zur Infantilisierung der ästhetischen Lebensversorgung für eine mittlere Generation in der Medienkultur, die zwar ästhetizistisch, aber noch nicht technisch-produktiv an der Verflüchtigung zum Uneigentlichen teilhaben kann und deshalb Surrogate kulturstrategisch zu Ereignissen aufbläht[465]. Die Ausstellung „Gefühlscollagen. Wohnen von Sinnen" in Düsseldorf 1986 ist ein Höhepunkt der bisherigen wechselseitig angeheizten Kunstbegeisterung einer als Banalität verdrängten Banalität im hier skizzierten Sinne. Lifestyling verwandelt alles in Szene. Das erst bezeugt ja den Zeitgeist: Reagan und 'Out of Africa' sind auch Szenengeschehen. Das weltumspannende Mediendesign der Unterhaltungsindustrie, die mittlerweile auf allen Ebenen funktioniert, wird im Lifestyling mit dem Schein eines Umfassenden ausgestattet. In der „Designkunst zweiter Klasse"[466] zerfällt nicht allein die herkömmliche Design-Moral, sondern – aktual widersinnig – die Banalisierung alles Existierenden zu einer Kulturrevolution: zur Befreiung von Wertbehauptungen und von kulturellen Prätentionen, die 'Stil' meinen, wenn sie 'Leben' sagen. Die mediale Banalisierung, die im Life-Styling mit herkömmlichen Markenstrategien verdrängt und als barbarisch zurückgewiesen wird, wäre eine sozialästhetische Utopie, die – welche Ironie – in der Utopie des Konstruktivismus, die auf universale Nichtwertigkeit als universale Aneignungsfähigkeit zielt, besser aufgehoben ist, als im Arrangement einiger vorgeblich neuer ornamentaler Muster und Formkombinationen. Der Triumph des Life-Styling bricht mit der aufklärerisch kultivierten Häßlichkeit in der Theorie des Banaldesign. An der mystagogischen Revokation einer Kulturrevolution, die allein in der trivialen Massenkultur begründet werden kann, nimmt mittlerweile im Kontext des Gefühlstaumels auch die alte Designerelite der ironischen Banalitätssteigerung teil. So zum Beispiel Alessandro Mendini, mit dessen Äußerung eine kleine Blütenlese von Selbstzeugnissen nicht deshalb eingeleitet wird, weil es um Kuriositäten zu tun wäre, sondern weil Selbststilisierung und verbale Prätention kultureller Versatzstücke an sich selber einen theoretischen Zwang zum Zeitgeist-Ambiente darstellen und weil die Theorie der Theorielosigkeit nur im Wortlaut ihren unsinnigen Theorieanspruch belegt. Mendinis Mischung aus Halbargumentation und paradoxal sich wähnender Poesie ist überaus typisch für die

Ästhetische Kritik, Zivilisation

„Generalisiert kann der Kulturwandel in den Industriegesellschaften der technisierten Weltkultur auf das Moment einer Ästhetisierung des Bewußtseins und der Kommunikationsansprüche zusammengezogen werden. Ästhetische Kritik bestimmt sich als Dimension der Anerkennung, daß alle Erkenntnisse und Äußerungen auch in einem nicht-wissenschaftlichen Sinne einer ständigen Begründung notwendig bedürfen.". „Die Poetiken der Kunst werden als Momente der Mediatisierung im historischen Zirkulationsprozeß der Symbole recodiert und verändert.". "Zivilisation ist dafür kein Hoffnungsgut, sondern schlichte Voraussetzung. Es gibt gegenüber dem Potential solcher Aufklärungsprozesse keine Vorgeschichte, in der die Menschen ihre Symbolisierungen diesseits des Fiktionalisierungsdrucks hätten entfalten können. Deshalb kann Semiotik nicht so universal sein wie die Semiosen selbst."

Kultur und Zivilisation

„Kultur hat mit der Verwendung von Medien zu tun und kann als Bewußtsein der Begrenzung von Handlungsansprüchen definiert werden. Die besonderen Formen der Interpretation von Erkennen und Handeln in der Massenmediengesellschaft können ohne Zweifel als der Nicht-Identität des Negativen verpflichtete ästhetische Leistungen anerkannt werden. Der Zivilisationsprozeß findet sozusagen unter verschiedenen historischen Umständen situative Bedingungen vor, die ihn zur symbolischen Modellierung in Darstellungsfeldern nötigen mögen, die in den letzten Etappen seines vielleicht utopischeren Spiels mit Kulturansprüchen als trivial oder minderwertig angesehen worden sind. Daß gerade technische Mediatisierung Zivilisierung erzwingt, wird deutlich, sofern die Unterscheidung von Zeichengebrauch und Zeichenwirkung angemessen berücksichtigt wird".

Manifestation einer ganzen Generation von Designern, die sich heute ziemlich unverfroren und umstandslos der Kunst zurechnen. „Die moderne typologische Tradition schlägt eine extreme Vereinfachung der Funktionen vor, faßt sie zu Räumen zusammen, die zum Kochen, Essen, Schlafen und Waschen bestimmt sind. Das ganze übrige Geflecht der tausend Sinnes- und Denkfunktionen ist vergessen, verkrüppelt und erstarrt in diesem architektonischen Käfig von Vergleichswerten, der auf dem Konzept des elementaren Überlebens aufgebaut ist, typisch für die Produktionsschemen und Serienstandards der zeitgenössischen Gesellschaften. Der Mensch benötigt dagegen dringend andere, subtilere Überlebensformen“[467]. Abgesehen davon, daß 'der' Mensch ziemlich genau Vision und Semantik der angegriffenen Moderne ausmacht, scheint mir nicht plausibel, was gegen das 'intervento minimo' eines sinnvoll auf Überlebenskriterien eingeschränkten Designs soll eingewendet werden können. Angenommen, Mendinis Analyse dessen, was überwunden werden soll, ist nicht bewußt irreführend angelegt, sondern ehrlich gemeint, dann führt sie unweigerlich zu Aporien. Ist es nicht vernünftig, viele Funktionen nicht durch Design zu verzeichnen? Ist nicht das die Freiheit vom Design, die hier als Befreiung von Serien und Standards gefordert wird? Mendini verwechselt absichtsvoll die Bezeichnung eines typisch modernen Funktionsausdrucks für die Entwicklung einer Autonomie der Produzenten hinsichtlich eigener Funktionssetzungen – wenn überhaupt etwas, dann ist politisch und sozialästhetisch dies der Charakterzug des modernen Design – mit dem Plädoyer, für alles, was der Mensch lebe, seien Substitutionsfunktionen zu entwickeln. Wieso braucht es 'Formen', um zu überleben? Ist Subsistenz ein Formphänomen? Kann man den Funktionalismus überwinden, indem man alle, nicht nur die baulich wesentlichen Funktionen durch artifizielle Designmaßnahmen ausgestaltet und determiniert? Das ist offensichtlich Widersinn. Die falsche Beschreibung der Situation wird aber umgehend durch dezisionistische Projektionen ersetzt, wobei ich nicht sehen kann, worin sich das von der Verkümmerung unterscheiden soll, die angeblich durch neue Designhaltungen überwunden wird; das ist ein philosophisches Problem. Ich schlage deshalb vor, davon auszugehen, daß nur nicht-determinierte und nichtdelegierte Eigenaktivität vor Verkümmerungen schützen und daß man Design begrifflich als Heteronomisierung solchen Freiheitsbedarfs beschreiben kann[468]. „Man darf paradoxerweise das Ghetto wieder einführen, wenn man darunter versteht, daß damit die Existenz kleiner Gruppen mit homogener Ausdrucksweise anerkannt wird“[469]. Man kann im Kontext der 'Gefühlscollagen' derartige Ansichten geballt vorfinden. Eine neue Spiritualität und ästhetische Kraft werden in Aussicht gestellt, A-Logiken und 'neue' Denkfreiheiten beschworen. Personalisierung, Vergleichgültigung und schließlich dezisionistische Machtentfaltung belegen den Identitätsterror solcher homogener Glaubensgemeinschaften, die als Stilpropagandisten ihrer selbst auftreten.

Mendini gibt den Tenor für einen Kulturwandel der Designkonstruktion unserer Gegenwart: „Das Hauptcharakteristikum ist vielleicht der Gedanke an die Gegenstände, nicht in ihrem funktionalen Zusammenhang, der sozusagen als selbstverständlich gegeben ist, sondern als Gedanke an eine rituelle und verhältnismäßige Expressivität“[470]. Da sozusagen wie selbstverständlich das heutige Kulturproblem in seinen Außenbeziehungen zu Umwelt und Natur ein Funktionsproblem ist und auch im Designbereich erstaunlich wenig funktioniert, ist dafür zu halten, daß der Fortschritt im Design nicht im Zugriff auf Kulturrhetoriken liegt, sondern in der Erhöhung des funktionalen Leistungsprofils und der Differenzierung des Funktionsbegriffs auf der ästhetischen Ebene einer Verdeutlichung der Dysfunktionen, auf die Design sich im Kontext der Kultur notwendig zu beziehen hat, es sei denn, man begnüge sich mit den Verschönerungsattributen beliebiger Interieurs. Wenn die Designhistorikerin Barbara Radice die Memphis-Produktion von 1985 mit nachfolgenden Worten beschreibt, ist der Schulterschluß zwischen neuheiterem Verblödungstheater und großmannssüchtiger Infantilisierungslust als Programmatik des Gegenwartsdesign umfassend bestimmt und auf das genannte Triebmotiv der Einstimmung in die Lust an der Apokalypse gestützt: „Die Kollektion des Jahres 1985 ruft neblige Großstadtstimmung à la Blade Runner oder Science-Fiction-Abenteuer à la 'Terminator' in Erinnerung, in denen sich furchtlose postnukleare Helden vor dem geschwärzten, vernichteten Hintergrund eines angeblichen 'Tages danach' bewegen“[471].

Was ist das Ärgerliche an solchen Attitüden, die ja keineswegs in Kunst und Design besonders übertrieben vorkommen, verglichen mit den politischen Verlautbarungen im Bildschirmalltag? Wenn es nicht mehr sein soll als ein Hinweis auf die Moral der Ästhetik, die hinter den neuzeitlichen Gestaltungssystemen leitbildhaft orientiert, dann ist es immerhin ein Hinweis auf den Sachverhalt, daß für jede Designintervention ein Begründungszwang der Rationalität der vorgeschlagenen Maßnahmen aufrechtzuerhalten bleibt. Angesichts der Tendenzen eines großen Teils aktueller Kunst und heutigen Designs, läßt sich gegen die Prätention einer umfassenden Substitution menschlicher Selbstverhältnisse durch Designinstrumentarien sagen, daß ausgerechnet die dysfunktionalen Formulierungen im Namen einer angeblich notwendigen Verschönerung einer reizarm gewordenen Welt – eine Behauptung, die von seiten ihrer Propagandisten nie der Last einer Beweisführung unterzogen worden ist – den durchschnittlichen Benutzer und Bewohner dieser Welt beleidigen. Im Namen der Phantasie wird Phantasie ausgetrocknet; die angebliche Öde der die Moderne entsteht zu großen Teilen erst in ihrer Bekämpfung. Produkte dienen zunehmend nur noch dazu, die Phantasie der Designkunstproduzenten zu stimulieren. Das aber ist erkenntnistheoretisch falsch: Designwirkungen werden nicht im Hirn des Produzenten, sondern im Auge des Nutzers gemacht. Im weiteren wird der Entscheidungshintergrund der produzierten Dinge verborgen. Bestimmend für sie ist nicht ihre mythische Leere und laute Buntheit, sondern das, was sie ausgrenzen möch-

ten: die Kompaktheit eines Funktionszusammenhangs, der ohne ästhetische Aneignung nicht faßbar ist[472]. Sie etablieren ihre Bedeutungsstruktur ohne Logik der selektiven Wertigkeiten. Ihre Mystifikation kann entsprechend durch das wohletablierte Muster der Naturalisierung von Geschichte, der Verewigung einer historisch zufälligen Kultur beschrieben werden. Das Verdecken der Brüche, das Verleugnen der Krise, die als Wahrnehmung von Nicht-Identität Bewußtsein bildet, der Aufwand, mit dem die Konstruktion der Dinge, Wertigkeiten und Bedeutungen hinter dem Dekor verschwinden soll, das macht, wenn nicht einen 'post-modernen', dann immerhin einen anti-modernen Zug des neuen Designs aus. Restlos abgeschottete Individualität hier[473], universal entleerte Signalsprache dort – dazwischen wird die kritische Utopie der experimentellen Konstruktion, das Leitbild der Problematisierung der Bedeutungen durch Differenzierung, aufgerieben. Vor mehr als 20 Jahren konnte der Zusammenhang von Ästhetik und Massenkultur noch innerhalb der Fragestellung nach der Struktur des schlechten Geschmacks untersucht werden[474]. Es ließ sich zeigen, wie ein kollektiver Geschmack, eine Massenkultur eigener Art, schubartig die Formen und Innovationen sich anverwandelte, die bis vor kurzem noch im hermetischen Alleingang des Künstlers, in formalisierenden Verdichtungen, entworfen worden sind. Eine solche Darstellung wäre heute nicht mehr möglich. Die Beschleunigung der Umcodierung, die zunehmende synthetische Simulierung von Zeichensystemen erlaubt eine solche soziologische Dechiffrierung nicht mehr. Die Massenkultur ist selber zum Programm und Objekt der kulturellen Verzeichnung geworden. Sie ist in Formulierungen und Fragmentierungen verwickelt und sogar ihrer Opposition, der Hochkultur, integrierbar: Sie ist eine Subkultur für andere Subkulturen geworden und wird das parallel zur Telematisierung auch im Bereich der Massenmedienästhetik (Film, Design) immer endgültiger.

Dem arbeitet eine ältere moderne Tendenz zur Abstraktion der Subjektivität von Kultur und Kontext zu. Die Ermöglichung einer Utopie der Entstofflichung zugunsten der Einsicht in geistige Bezeichnung kontrastiert der sozialen und politischen Konstruktion des Individuellen als abstrakter Moralität, die erst durch den sittlichen Staat, mittels Kontrollästhetik herausgebildet werden könne – dies die Vision der bürgerlichen Kultur. Die Frage nach der Subjektivierung ist seither, ob solche Abstraktion auf die Logik der Funktionen baut oder auf weitere Abstraktionen verweist und beispielsweise Funktionsgebote verweigert, ohne ein Interesse an Dys-Funktionalität zu begründen. Jedes Festhalten an 'Subjektivität', und sei diese nur Kampfprinzip, belegt, daß ein Problem der Moderne und nicht ihrer Nachgeschichte verhandelt wird. Differenzierungen auf der einen, Erfahrungen der Zerstörung und des Bruchs auf der anderen Seite sind Elemente eines modernen Bewußtseins. Modern ist nicht die positivistische Logik eines unbeirrbaren Fortschritts, sondern die Konstruktion des Zusammenhangs durch Irritation und Entzug, Verweigerung und Verstörung. 'Postmodernität' ist weder bloß Ausdruck eines gewan-

delten Problembewußtseins, noch gar Beweis einer kommenden Kultur, sondern primär eine Recodierung von Denkweisen, deren stofflicher und struktureller Gehalt von der Moderne erst eröffnet worden ist. Am überzeugendsten ist die Kritik an bestimmten Architektur- und Designauffassungen, die als erkenntnisdefizitär gebrandmarkt und als Zeichenmodelle recodiert werden, weil dazu kein epochaler, sondern bloß ein diskursiver Zugriff notwendig ist. 'Postmodernität' ist Kulturkampf, wenn sie für Stillstand plädiert. Die Interpretation ihrer Gleichgültigkeitsträume ist bisher ambivalent ausgefallen. Es gibt die Theorie, die Moderne sei die Artikulation eines bestimmten Codes und nicht die funktionale Produktion von bestimmten Gegenstandstypen. Und es gibt die Theorie, die Moderne sei ein Typ von Ästhetik, der sich primär durch neu geschaffene Objekte äußere. Entsprechend kontrovers fällt die Bestimmung von 'Postmodernität' aus: einmal 'Semiotisierung der modernen Produktekultur'[475], zum anderen Re-Semantisierung aller nicht-modernen Objektbegründungen[476]. Mir scheint die These von der Semiotisierung plausibler. Sie erklärt den architektonischen Manierismus als sprachliche Aneignung seiner Zeichenmodelle. Die Etablierung von Codes anstelle der Signifikate legt nahe, die Semiotisierung – ganz unabhängig von ihrem Stilwollen im Kulturkampf – in die Weiterführung des Zivilisationsprozesses einzubeziehen, der sich als Zuwachs an Einsicht in Medialisierung und als Aneignung der physischen Wirklichkeit durch zeichentheoretische Artefakte äußert. Bezieht man sich auf 'Postmodernität' als kulturelle Semantik, dann erscheint deren Wirklichkeitsanspruch außerhalb der Rhetorik reichlich diffus. Wann beginnt 'Moderne' als Artikulationshintergrund für ein Neues, Eigenes? Mit der Ironie des Sokrates? Mit der antiken Stadtdemokratie? Der islamischen Geldpolitik des frühen Mittelalters? Dem Verlagswesen und seiner soziokulturellen Funktion im 13. Jahrhundert? Mit den philosophischen Reduktionismen von Wilhelm von Ockham und René Descartes? Der Philosophiekritik von Marx, Kierkegaard, Nietzsche? Mit der modernen Metropole, dem Paris des 19. Jahrhunderts? Oder grundsätzlich mit Urbanisierung und Geldwirtschaft zu allen Zeiten und in allen Kulturkreisen? Oder, als poetische Bestimmtheit, mit der absoluten Poesie Mallarmés? Mit den visuellen Bildformulierungen von Cézanne bis Picasso und Mondrian? Den strukturellen Artikulationen einer Abstraktion vom semantischen Bezug der künstlerischen Ausdrucksmittel in der Vision eines neuen Kulturbegriffs, der Überwindung der autonomen Kunst und der Fiktion eines funktionalen Gebrauchs von Gestaltung? Mit der Politisierung der Künste, der Ästhetisierung des Lebens, der Totalisierung des Vitalen in der Dekadenz des ausgehenden 19. Jahrhunderts? Unter dem Wort der 'Postmodernität' werden dafür viele diskursive Suggestionen als Erklärung angeboten. Die prinzipiellste Schwierigkeit, einer solchen Semantik auch nur minimale Kohärenz abzugewinnen, rührt daher, daß in der bunten Fülle der Stil-Ismen (bereits in der klassischen Moderne karikiert[477]), die sich auf antimoderne Rhetorik beziehen, gegensätzlichste Positionen unter einen vagen 'Postmodernismus' sich haben einreihen lassen müs-

sen. Was hat zum Beispiel Christopher Alexanders semiotisches Entwurfsverfahren mit Aldo Rossis semantischer Regionalgeschichtsaufarbeitung, was diese mit Venturis struktureller Verselbständigung der Fassade zu tun, die nicht mehr den Raumkörper abschließt, sondern eine Projektionsfläche für Zeichensetzungen darstellt? Was haben diese drei gegenmodernen Architekturkonzepte – es wichtig, darauf hinzuweisen, daß die Postmodernismusdebatte mit gutem Grund im Feld der Architektur begonnen hat und nicht ohne weiteres auf 'Kultur' insgesamt oder deren subjektive Empfindung ausgedehnt werden kann – zu tun mit neueren Tendenzen, die auf reflektionsschwaches Luxurieren angelegt sind, wozu in einer pluralistischen Kultur Berechtigung besteht? 'Postmodernismus' als Rhetorik überlagert Fragen der Aktualisierung gesamtgestalterischer Zusammenhänge durch einzelne Stilbekundungen. Bofill und die Kriers, Hollein und Botta, Snozzi und Haus Rucker, Coop Himmelblau oder Tschumi: Sie alle haben bestimmte konzeptuelle Auffassungen hinsichtlich der Verwendung eines neu artikulierten Klassizismus, hinsichtlich der Logistik der Urbanität, hinsichtlich der Stadteinrichtung, hinsichtlich der in Schwung gekommenen 'Stadtstrategien'. Reiht man diese Konzeptionen in einen architektonischen Postmodernismus und diesen in eine Kulturbefindlichkeit von Medieneuphorie ein, dann nivelliert man das Problem des Verhältnisses von Architektur und Realität auf dem Niveau der Bedeutungslosigkeit des Funktionalen, verflüchtigt die ästhetische Begründung der Aneignung von Realität und hinterläßt einen der Differenzierung unfähigen leeren Allgemeinbegriff. Daß heute kulturelle Artikulation zunehmend in ein politisches Plädoyer für die Reduktion der Demokratie im Übergang von der Arbeits- zur Kulturtechnologiegesellschaft übergeht, ist die eine Sache. Eine ganz andere, daß es Gestaltungsmode geworden ist, diese Abneigung mit dem Paradigma eines ästhetizistisch reduzierten Funktionalen so zu verknüpfen, daß jede rhetorisch gegenfunktional erscheinende Ästhetik als zeitgenössischer Manierismus zum Modell von Fortschrittskritik erhöht wird. Blickt man genauer hinter die ästhetizistische Fassade des Innovationspathos, dann scheint der Hang zur Ästhetik durch wesentlich konservativere Ängste und Motive bestimmt als die Selbstdarstellungen dies nahelegen: als Fluchtwinkel einer subjektiven Innerlichkeit gegen Szenarien und Technologien, welche die Autonomie zu überwinden drohen. Wiederum ein Rückzugsgefecht avant la lettre dessen, was vorgeblich gefördert werden soll. Die neuen Szenarien werden versuchen, direkt in das Selbstbewußtsein synthetisch einzugreifen und rütteln damit an den Fundamenten der auch durch postmodernistische Architekturhandschrift weitergetragenen philosophischen Tradition, für technischer Eingriffe fähig nur die Außenwelt, nicht das Innere des Menschen zu halten. Was Postmodernismus zu entdecken behauptet, ist nichts anderes als das, was Moderne einst konstituiert hat: die Krise des Selbstbewußtseins, die Divergenz von ästhetischer Artikulation und Erfahrung der Transzendenz als Irreversibilität des technisch-ökonomi-

schen Komplexes. Was rhetorisch bleibt, sind Positionen und Stil-Ismen, weniger Differenzierungen des Problems der Realität.

In den letzten zwanzig Jahren sind parallel zur Design-Debatte für eine Neubestimmung des Denkens einige Versuche lanciert worden, einen neuen Zugang zur Tradition der Moderne zu finden. Kernpunkte der Argumentation waren die De-Zentrierung des Subjekts, die Überwindung linearer Systeme und einer ontologisch im Zentrum der Idee gedachten Handlungsmacht. Vorbereitet durch Merleau-Ponty, Bachelard und Bataille[478] wurde Philosophie als Vitalismus auf der Ebene der technischen Medienkultur erneuert. Spätestens seitdem Lyotard seine Philosophie mit 'Les Immatériaux' konkret und objektbezogen visualisieren konnte, ist die Grenze zwischen Lebensform, Denken und Styling auch von dieser Seite her überschritten worden. Das Verblüffende an diesen neuen Denktypologien ist die punktualisierende Intensität, mit der eine theoretisch gefilterte und ausgeformte Sprachpoesie zu einem neuen epochalen Denkmuster verklärt wird. Die Deklaration einer anderen Selbstbefindlichkeit eröffnet im einzelnen einen literarischen und intellektuellen Reichtum, der jeder schulbestimmten Philosophie naturgemäß abgehen muß. Gerade in ihren idiosynkratischen und verstiegenen Ausdrucksformen wird dieses Denken zu einer Differenzierungskraft des Imaginären in der Symbolwelt einer immer stärker durch technische Programme regulierten Medienkultur. Dazu sind Foucaults wissenschaftstheoretische Arbeiten, welche sich mit der Logistik der Archive und Programme historisch befassen, ebenso zu rechnen wie die Neue Philosophie der Denunzierung der politischen Vernunft, die vitalistische Überwindung des Strukturalismus, die Restauration des Erhabenen, die Zirkulationsbewegungen und -beschleunigungen der Zeichenproduktion bei Lyotard, Baudrillard und Virlio[479]. Die Sprachphilosophien von Lacan und Derrida fügen sich ein in das Denkbild eines Netzes, mittels dessen der gegenmoderne Mensch sich aus seiner Verstrickung in den Terror der Historisierung herauswinden möchte[480]. Daß gerade Kunst und Design, Graffiti und Video-Clips, daß technische Medialisierungen aller Art die buntversprochene Fülle allseitiger Simulationen und Stilisierungen in solchen Philosophien ebenso anheizte wie deren Rezeption und Recodierung durch Medienstrategien, wundert nicht, weil das philosophisch versprochene Überspringen der Grenze zwischen Begriff und Realität, das Verlassen des als träg empfundenen kritisch-rationalistischen Diskurses in solchen Darstellungen geradezu exemplarisch mittels technischer Manipulation verkörpert zu werden schien.

Auf der Seite der Kunst machten sich die Künstlerphilosophien ebenso breit wie die neuen Philosophiekünstler auf der philosophischen und die Lifestyling-Simulations-Strategien auf der Designseite. Diese Tendenz hat als Verdienst die Frage an die transitorische Selbstwahrnehmung der wesentlichen Strukturen der Moderne. Das trifft, zum ersten, ein entmachtetes Individuum und das Plädoyer für die Überwindung seiner moralischen Fixierung. Das trifft, zum zweiten, das Verhältnis von gesell-

schaftlicher Produktivität, Fortschritt und instrumentell degenerierter Vernunft, gegen die ein Plädoyer für die Ohnmacht der Vernunft alles andere als einen strategischen Irrationalismus verkörpert (man sollte das motivierende Verzweiflungspotential hinter der Buntheitsmaskerade nicht unterschätzen). Das trifft, zum dritten, die Loslösung einer ausgreifenden Ästhetik von einem Funktionsbegriff, gegen den ein Plädoyer für zeichentheoretisches Selbstbewußtsein komplexitätssteigernd beansprucht werden muß. Das trifft, zum vierten, einen subjektivierten Wahrheitsbegriff, der gegen die ontologisch-dogmatischen Relikte der modernistischen Monokultur Wahrheit als Differenzierung moralischer Maximen setzt, deren Ausdrucksformen der Utopie der Reversibilität und der Interpretation ihrer Voraussetzungen verbunden sind. Wahrheit kann auch diesseits des Dezisionismus zersetzt werden durch Aspektierung und Fragmentierung, durch die Aktualisierung der Zeichensetzung gegen die Geschlossenheitsbehauptung der Systeme. 'Postmodernismus' läßt sich also im Kern für eine Selbstkritik des modernen Lebens beanspruchen. Zumindest bis zum Punkt eines stilherrschaftlichen Umschlagens einer grenzüberschreitenden Vernunft in den Ästhetizismus suggestiver Vergleichgültigung bleibt die kritische Intention durchaus erhalten. Jenseits dieses Punkts allerdings etabliert sich weniger ein 'Postmodernismus' des Zugriffs auf eine andere Kultur als vielmehr eine bloße Variante des fanatisierbaren Fundamentalismus in Gestalt einer „objeklosen Erweckungsbereitschaft"[481]. In diesem Fall wird Fiktionales unbesehen als Realität imitiert. Dagegen ist die Stilisierung des Zeichenhaften als Ausdruck des Arrangements von Zeichensystemen eine ästhetische Aufklärung der Fixierungen auf Eigentlichkeit, welche in der heutigen Medienkultur leicht auf der Seite der schwarzmagischen Suggestion zu Buche schlagen. 'Postmodernismus' indiziert gegen einen ästhetischen Positivismus, erst recht gegen den instrumentellen Ornamentalismus einer abstrakten Kultur-Rhetorik den Zwang zum zeichentheoretischen Fortschreiten des Fiktionalen. Er könnte ein zynischer Anti-Zynismus sein, der das Undurchschaubare und Pervertierte der praktischen Handlungsvernunft in der bürgerlichen Aufklärung radikal zur Anschauung bringen würde. Nicht, daß 'Postmodernismus' nicht mehr den ontologischen Ernst der Moderne teilt, ist ihm anzukreiden, sondern daß er auf dem Weg zum Durchschauen der Logik des Fiktionalen noch nicht weit genug fortgeschritten ist, sich selber als Ernstfall und nicht als fiktionale Interpretation setzt. Es reicht nicht, gegen die Differenzierungskraft der Kultur der Moderne bloß formale Verfahren der Recodierung als neues ästhetizistisches Lebensgefühl zu behaupten. Es müßte die Indifferenzkraft des Indifferenten als Paradoxie einer Konstruktion der Differenz auf der Ebene nicht der Kultur, sondern des ästhetischen und strategischen Zugriffs auf Kulturmanipulation erwiesen werden. 'Postmodernismus' als aktivierende Indifferenzleistung ist vermittelnd und fortschrittlich; 'Postmodernismus' als Zugriff auf das totale Lebensgefühl oder die Gestaltungsfreiheit des zynisch Funktionalitätsgebote verletzenden Designers ist, wie alle Unmittelbarkeitsbehauptung, reaktionär. Die ästheti-

sche Fiktion als Selbstdifferenzierung der kulturellen Symbolisierungsakte verstärkt Handlungen, die sich auf subjektive Maximen stützen. Das macht sie ästhetisch als Besonderungen einsehbar. Wäre alle Wahrheit subjektiviert, dann wäre ein Bedeutungsanspruch nur auf dem Weg der Interpretation zu stützen. So geartete Aufhebung der Differenz zwischen Realität und Begriff verkehrte subjektivierte Wahrheit in den Zwang, die Stilisierung ästhetischer Techniken zur subjektiven Unwahrhaftigkeit zu überhöhen. Damit entstünde eine neue Inszenierungsform von Subjektivität, ein erneuerter Mythos. Die Liquidation seiner symbolischen Sprengkraft liegt heute, konträr zum Selbstempfinden, in der individuellen Fiktionalisierung, im machtstrategischen Life-Styling. 'Postmodernismus', der solches stützt, transportiert weiterhin den Bedarf an Subjektivität.

Exposition

Erzählen

Wer erfindet, der leistet Endültiges und Beispielhaftes. So zumindest stellen wir uns die entsprechenden Höchstleistungen menschlicher Denk- und Phantasiekraft vor. Zwar sprechen wir von Findungen auch im poetischen Bereich. Ein Kunstwerk zeigt uns, was wir bisher noch nie haben sehen, um dessen Existenz wir bisher nicht haben wissen können. Findung entbirgt einen Aspekt des Unerkannten, fügt der Welt etwas hinzu. Erfindung enthüllt, profan, die Mechanik ihrer Gesetze. Die poetische Rede lebt von einer Mythisierung: Unerhörtes teilt sich aus dem unergründlichen Reich des Geheimnisvollen mit. Das tabuisierte Territorium des Geheimnisses – ursprünglich 'Templum' – ist die archaische Grundlage all unserer späteren Vorstellungen vom Erfinden. Neuzeitlich heißt das: rational kontrollierte, wiederholbare Experimente mit einer vorab formulierten Versuchsanordnung, Hypothesen, Rahmenbedingungen. Der Schritt vom Finden zum Erfinden wird methodisch aufgerüstet, seine Etappen werden vom Ganzen getrennt. Etwas durchaus Militärisches – Eroberung der Natur – eignet diesem Modell. An die Stelle des ausschweifenden Poeten oder des archaischen Priesters tritt der Ingenieur und Mathematiker. Er verkörpert nicht nur Rationalisierung und Technisierung unseres Wissens, sondern auch der Verbesserbarkeit unserer Lebenswelt. Indem wir Denken und Phantasie im Zivilisationsprozeß vernünftig bändigen, stellen wir die Instrumente des Erfindens mehr dem präzisen Fleiß und dem Distanzvermögen zur Verfügung als einer magischen, improvisierenden Einbildungskraft.

Daß wir heute verstärkt den archaischen Bastler an den Nahtstellen der Verstrickungen zwischen einer sichtbaren und einer unsichtbaren Welt als letzten möglichen Erfinder-Typus sehen, hat nicht allein mit den ins Unermeßliche gewachsenen Bedrohungen einer zerrütteten Mit- und Umwelt zu tun. Viel mehr noch wissen wir: die Zeit der großen Würfe ist vorbei. Es geht um den Abschied von Unbedingtheiten aller Art. Selbst die besten Erfindungen – und das gilt für das Design wie für irgend eine Sparte – haben ihr Versprechen, Probleme zu beseitigen, nicht halten können. Die instrumentell verkürzte Vernunft der Neuzeit – die heute in der Telematisierung der Datensammlungen und Rechenoperationen einen letzten Triumph feiert – hat sich als unhaltbar erwiesen. Die Hoffnung auf Erfindungen ist ein Traum von gestern, mit den Mitteln eines bereinigten Heute die Probleme einer vermeintlich berechenbaren Zukunft zu lösen. In einer Zeit, in der 'Revolution' gerade noch als tägliches Trans-

portmittel für neue Waschmittel und Schminke erträglich ist, tauchen die Erfindungen ins Zwielicht einer Amoralität ab, die im Ausmaß der globalen ökologischen Selbstvernichtung bloß noch die destruktiven Neigungen des Menschen bestätigt. Die Erfahrung des Scheiterns der Versprechen zwingt uns, der Geschichte erfinderischen Heldentums gründlich zu mißtrauen.

Wir müssen das Problem anders stellen. Vielleicht ist jede, gerade die präzise durchgerechnete Lösung, nur deshalb als Lösung formulierbar, weil sie ihre Alternativen ausschließt? Abschied zu nehmen wäre deshalb auch von einem ökologischen Hochleistungsingenieur und einem 'grünen' Mathematiker. Wenn die ökologische Globalkrise einen Sinn wird eröffnen können, dann wird er nicht so sehr manipulativen, als vielmehr Erkenntnischarakter haben. Wir brauchen Erfindungen, die ihre eigenen Alternativen, ihre Negation als ihr eigentliches Bedingungsvermögen denken können. Die großen Erfindungen gehören auf den Schrottplatz der Geschichte. Wir leben immer schon in den kleinen Erfindungen. Ihre sinnliche Nähe zu den Widersprüchen des Realen gilt es zu verstärken. Der erneuerte Schritt zu den Findungen löst die Erfindung ab. Ziel dieses Gehens ist eine neue Qualität des Widerstreits mit dem 'Ausweglosen'.

Aufklärung und Apparate

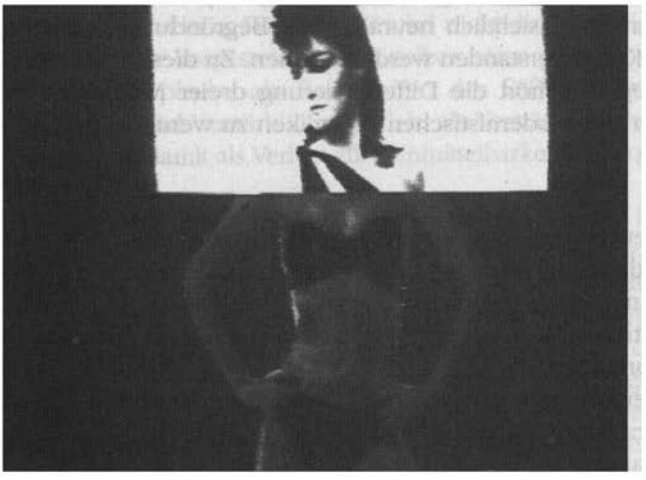
„Die These einer sowohl assimilativen wie analytischen Anverwandlung des Visuellen und die Erfahrung im Umgang mit Apparaturen gehen davon aus, daß mittels reproduktiver Zerlegung die Dinge einer neuen Einheit von als Kollektiv gedachtem Subjekt zugeeignet würden. Die übers Auge verschalteten Menschen würden den bewaffneten Blick durch seinen Ort als transpersonale Vermitteltheit aller Erfahrung humanisieren und aneignen. Diese Humanisierung erscheint mit einer gewissen Zwangsläufigkeit als Ausdruck der technisch verfaßten Zivilisierung, die Realität als kritisch-analytische Apparatur bestimmt, welche sich selbst maschinell zertrümmert. Die Kamera gilt diesem Anspruch als Metapher und Wirklichkeitsmodell dieser Maschine, das projizierende Kino als transpersonales Auge. Deren Verbindung ergibt das 'Subjekt'; die entdämonisierte und entmachtete Dingwelt, die Utopie des Stofflichen diesseits aller Fetischbildungen, ergibt die kritisch beschreibende Subjektivität in einem geschichtsphilosophisch akzentuierten Sinne. In dem Maße, wie dieses Subjekt Ausdruck der fortgeschriebenen symbolischen Handlungen ist, die die Welt der Dinge entmachten, beschreibt die Theorie der assimilierten Apparatur die Beschreibbarkeit des Films, der an seiner Beschreibbarkeit zugrunde geht. Die zeichentheoretische Entmachtung der stofflichen Realität sichert zwar, avantgardistisch, den Fortgang der Rezeption und symbolischen Interpretation, aber er löst das handlungsorientierende Paradigma der Steuerung über nicht begrifflich durchschaute, sonder assoziativ intensivierte Analogien und visuelle Matapbern, kurz: die Gegenwart des rein Stofflichen auf. Der zivilisierende Wandel im kinematografischen Blick, der mit der Wahrnehmungsleistung des Kinos angestrengt wird, führt tendenziell zur Zerstörung des Films, der an Stelle der magischen Wirkung in den Strudel der routinierten Re-Codierungsstrategien und medialen Darstellungsformeln hineingerissen wird."

Grenze der Bezeichnungen

„Da aber Medialisierungen Systeme der Differenzierung sind, setzt der Zeichengebrauch immer schon die Deregulierung eines Nicht-Bezeichneten voraus. Ja: dieses wird gerade durch den Universalitätsanspruch der Semiotik erzeugt."

7. Reflektionen über die Zukunft des Design

Die Geschichte des modernen Design ist immer mehr eine Geschichte der Auseinandersetzung mit Ausdrucksbedingungen des modernen Lebens allgemein geworden. Die Ansprüche funktionaler Problembewältigung im engeren Sinne, die jeweilige Verhältnisbestimmung der Formen, die Wechselverhältnisse zwischen Technologie, Produkteorganisation und ästhetischem Eingriff und schließlich die öffentliche Problematisierung der naturwüchsigen Gestaltungsvorgaben der industriellen Massenproduktion, einer insgesamt immer stärker technisch beeinflußten Kultur, sind nicht berechenbare Faktoren für einen auf Produkte zielenden Entwurfsprozeß. Sie sind umgekehrt Bezugspunkte für ein Design, das die Frage nach der modernen Lebensform als ästhetische Provokation gegen die Weiterführung überkommener Traditionen zu entwickeln versucht. Es entstehen neue Nahtstellen zwischen Industrie und Wissenschaft, Kunst und Design. Die Geschichte des modernen Design provoziert einen Designbegriff, der sich von den Fragen der Produktgestaltung im engeren Sinne immer weiter entfernt und neue Felder der Legitimationsbeschaffung erschlossen hat[482]. Wie immer die Ausgriffe auf Fragen der Gesellschaft, des sozialen Handelns, der Regulierung von Erfahrungen eingeschätzt werden können: daß Design beansprucht, anhand der eigenen historischen Bedingungen wesentliche Fragen einer Ästhetik der Moderne zur Diskussion zu stellen, bezeugt die Verschiebung der praktischen Gestaltung auf Fragen der Bedeutung. Der Nutzungszusammenhang ist das übergeordnete Erfahrungsprinzip für eine Ästhetik moderner Selbstbegründung. Die Provokation der Traditionslosigkeit verschiebt primäre Funktionsüberlegungen auf die Funktion der Formwahrnehmung und des Formausdrucks für die problematisierenden Funktionen. Die gesamte Auseinandersetzung mit Designfragen ist geprägt vom Zwang zur Radikalisierung der ästhetischen Mittel. Und dies ganz unabhängig von der Gewichtsverteilung zwischen Funktion und Form, Problemlösung und Zeichensetzung. Design kann als Paradigma gelten für die Kontroversen um die vermittelnde Anwendung einer modernen Ästhetik von Lebensformen[483]. Der Kulturwandel, der auch Vermutungen über den Wandel der Einstellungen und Mentalitäten ausdrückt, besteht nicht in einem abstrakten Zuwachs an Selbstbezüglichkeit der künstlerischen Gegenstände oder einer Festlegung der ästhetischen Darstellung auf Expressivität kraft Bearbeitung der primären, universalen künstlerischen Darstellungsphänomene. Diese immer wieder vorgetragene These ist primär an abstrakten Darstellungsphänomenen ausgerichtet oder an einer Regulierung der Orientierungsprinzipien verschiedener Handlungsformen. Die strikte Unterscheidung zwischen moralischem, instrumentellem, ästhetischem und,



beispielsweise, kommunikativem Handeln teilt Gebiete durch Auszeichnung formaler Verfahren zu. Die Tendenz, Gebiete durch Zurechnung jeweils besonderer, eindeutiger Handlungsformen und Semantiken der Beschreibung der Verfahrensregeln festzulegen, reduziert die ästhetische Provokation und den Darstellungsanspruch von 'Design' für die Problematisierung moderner Lebensformen. Als Designgegenstand ist 'immer mehr zu verstehen die Aufarbeitung der historischen Weiterentwicklung von Gebrauchsansprüchen zu ästhetischen Setzungen, die im Sinne einer kritischen Reflektion des Funktionsgebotes generell ästhetischen Momenten einer gestaltenden Einwirkung in Lebensformen nachfragen. Es geht um die Einschätzung des künstlerischen Anteils an der Organisation der Moderne. Deshalb ist Design in den letzten Jahren zunehmend zum exemplarischen Streitfeld um Anspruch, Konzept und Begriffe von 'Modernität' geworden. Die programmatische Neu-Bewertung des Funktionsanspruchs, die rhetorische Neu-Gewichtung der ästhetischen Selbstgenügsamkeit zeigen, daß Designobjekte als verdichtete Stellungnahmen hinsichtlich neuralgischer Begründungsprobleme der modernen Kultur verstanden werden können. Zu diesem Problemstand und Kulturbegriff gehört die Differenzierung dreier Momente, die in nicht wenigen anti-modernistischen Polemiken zu wenig auseinandergehalten werden:

– die Neufassung eines Kitschbegriffs, der nicht mehr Ausdruck ist einer sozialästhetischen Geschmackspyramide, sondern an der Zirkulation von Zeichenmodellen einerseits[484], am Problembestand der wechselseitigen Defomation in der Opposition zwischen Hoch- und Trivialkultur andererseits[485] orientiert ist;
– die Neuinterpretation der ästhetischen Provokation, die den Anspruch an die traditionslose Selbstbegründung moderner Lebensgestaltung nicht auf ein abstraktes künstlerisches Formproblem reduziert[486];
– die erneuerte Aneignung des Bruchs zwischen Konzept und ästhetischen Auswirkungen als Modellvorgabe für die Funktion eines Designbegriffs, der die historischen Probleme in der Organisation der künstlerischen Ausdrucksformen grundsätzlich gegen den Problemlösungsanspruch ihrer technischen Indienstnahme zu sichern bestrebt ist und auf Designthematiken die rezeptionsästhetische Leitfigur der Interpretationsnotwendigkeit aller, gerade der instrumentellen Funktionsbehauptungen anwendet.

Aus diesen und nicht aus Gründen der Geschmacksbehauptung, des Setzens auf emotive gegen intellektuelle Konzeptionen ist Design zu einer technisch manipulierbaren Anwendungsforum für mediale Kulturstrategien geworden. Das ist der Hintergrund der wechselseitigen Übergriffe und Auflösungsansprüche zwischen praktischem Weltbildappell, Besitzinszenierung, Rollendramatisierung, Design, Kunst, Subkultur und insti-

tutionellen Darstellungsgewohnheiten. Die Annäherung des klassischen philosophischen Diskurses an die metaphorische Medialisierung des Denkens durch technische Simulation, die Verschiebung in den Selbstempfindungsweisen des zeitgenössischen philosophischen Bewußtseins, die immer schnellere und stärkere Verbindung der philosophischen Diskurse mit inszenierten Medienstrategien – Architektur, Urbanistik, die Welt des Immateriellen, Monumentalisierungsprojekte -, all diese Tendenzen belegen von der Seite der ernsthaften Diskurse neu den provokativen Umgang mit den etablierten Designkonzeptionen. Insgesamt kann die Stilbehauptung heutiger Tage als Ausreizung medial intensivierter Verfügbarkeit interpretiert werden, wobei strategisch die Vorgabe eines Verzichts auf utopische Differenzierungen notwendig zu sein scheint, denn die Funktionalismuskritik, die durch den neuen Hang zum emotiven Dekor und Ornament vorgetragen wird, reduziert die utopistische Kritik auf die positivistische Gestaltung stofflicher Größen. Dagegen ist zu bestehen auf der modernen Radikalität der ästhetischen Infragestellung aller vormodernen Ausdrucksweisen. Denn in ihr wird nicht die utopistische Realisierung eines positiv Vorgestellten unmittelbar behauptet, sondern die Kritik durch das Utopische als Bewußtsein der Differenz zwischen Handlungsanspruch und Verwirklichung, d. h. als Verstärkung der prinzipiellen Differenz und damit als Verlust aller Unmittelbarkeitsbehauptungen entwickelt.

Der hier skizzierte, in den vorigen Kapiteln ausgeführte und hergeleitete Designbegriff ist bestimmt als Paradigma von spezifischen Handlungen. Die ursprünglich utopistische Ingenieurvision ist ebenso einer Kritik unterzogen worden wie die industrielle Zulieferung von ästhetischen Formvorgaben an eine arbeitsteilige Massenproduktion, für die der Designer Anmutungsqualitäten unter klaren technologischen Vorgaben zu entwickeln hat. Es geht um das Funktionsganze der Lebensformen, das immer wieder als Debatte zwischen Design und Styling, Orientierung der Reflektion, künstlerischer Suggestion und spontaner Formulierung verhandelt wird. Die wachsende Euphorie, mit der Design zu einem zentralen Code heutiger Kulturbestimmungen geworden ist, markiert eine Ausweitung von Begriff und Handlungsfeld 'Design' in einem vordem unbekannten Ausmaß. Der Glanz transzendierender Inszenierungen, der Hang zum Neo-Barocken, die ästhetische Entgrenzung eines Sensualismus, der in historischer Entsprechung zur Krise des Manierismus im 16. Jahrhundert den Designkünstler in vertikale Autoritätshierarchien eingliedert: all dies verweist darauf, daß die selbstgenügsame Lust am illusionären Schein sich tendenziell als Scheitern der Aufklärung, als Demokratieverlust avant la lettre, begründet. Denn Aufklärung als Wahrnehmung der Wahrnehmungsbedingungen verschiebt die Lust am Schein auf die Lust an der Einsicht in die illusionierenden Täuschungen: Die Zersetzung des Scheins als Steigerung der Wirkung des begriffenen Scheins ist, was die sensuelle und suggestive Unmittelbarkeit eines bloß dekorativen Design zertrümmert. Der Umgang mit Design ist heute durchsetzt von einem exemplarischen

sozialästhetischen und -politischen Konflikt. Die rhetorische Wirkung des funktionalismuskritischen Designdiskurses ist daran zu bemessen, daß Design erstmals seit langem nicht mehr unter der Vorgabe utopisch deregulierender Gesellschaftskritik wahrgenommen wird. Gerade die sozialästhetische Innovation, die den modernen Konstruktivismus bestimmte, wird vehement zurückgewiesen. Entsprechend werden Bezüge zur anonymen Massenkultur wieder als hochkulturelle Differenzierungen – z. B. 'Radikaldesign', 'Memphis' – behauptet und der Kreislauf der benutzten Zeichenrepertoires zugunsten der etablierten semantischen Hierarchien gelenkt. Plausibel daran ist die Kritik an der praktischen Vernunft einer instrumentell verkürzten Moderne. Denn zweifellos läßt sich der Vorwurf nicht von der Hand weisen, daß die sozialästhetische Innovation des kritisch-utopischen Gedankens positivistisch beansprucht und damit Reflektion zur Offensichtlichkeitsbehauptung degradiert worden ist. Die kritische Aufarbeitung des Konstruktivismus[487] belegt, wie mit einer selektiven Geschichtsschreibung die Vorherrschaft einer instrumentellen Auffassung, des 'weißen Funktionalismus' von Corbusier und Gropius, als Herrschaftsanspruch symbolischer Form, nicht als Designleistung, durchgesetzt worden ist.

Die Frage der Ästhetik ist in der Moderne nie die Frage einer utopischen Technologiekritik allein gewesen. Aber ebenso sicher kann der Begründungsdruck des Utopieanspruchs nicht mit dem Verweis auf den Ästhetizismus eines wachsenden Teilmarktes, des neuen Dekors, als haltlos zurückgewiesen werden. Die Grenzlinie der Designauffassungen verläuft zwischen der ästhetischen Kritik und einer Paradigmenbehauptung, Design habe im Zeitalter der Mikro-Chip- und Telematisierungsrevolution erst recht auf die Sperrigkeit stofflichen Widerstands zugunsten der Erklärung einer handhabbaren Zukunft zu verzichten.

Die Telematisierung wird zunehmend als kulturelle Voraussetzung neuerer Designansätze akzeptiert. Die rhetorische Aufwertung der Programmiermöglichkeiten drückt sich als Stilbehauptung aus. Das Abrücken vom Funktionalismus ist das die Argumentation leitende aktuelle Credo noch dort, wo die ästhetische Primärfunktion z. B. im russischen Konstruktivismus auf Problemlösungsbehauptungen eines technizistischen Gesellschaftsmechanismus reduziert wird, wo also Designgeschichte verfälscht und ihre Komplexität durch Wunschprojektionen eliminiert wird. Dieser Reduktionismus, verbunden mit sensualistischer Dekorbehauptung, ermöglicht die heute geltende spezifische Modellierung der Sinne. Ihre kulturellen Deutungsmuster sind an eine nicht nur graduell wachsende, sondern qualitativ veränderte Ausstattungslust gebunden. Eigentliche seelisch-mentale Topographien der Existenzformulierung werden mit Zugehörigkeitsattributen, Stilgütern und Prestigegegenständen verwirklicht. Narzißstische Selbst-Stilisierungen werden abgelöst von apparativen Selbstdressurexperimenten. Selbstdisziplin ist nur noch Voraussetzung für das Erproben einer Logikstik, mit der ein Selbst sich zum Gegenstand seiner Experimente macht. Der neue Luxus und die Tendenz der Corporate-

Identity-Strategien – nicht nur im ökonomischen, sondern im mental-seelischen Bereich – besetzen das gesamte Feld der Existenzinterpretation und damit das Symbolische.

Bezeichnend dafür ist die Tatsache, daß die Diskussion von Designgegenständen sich weder publizistisch noch hinsichtlich der öffentlichen Gewichtung, weder institutionell noch semantisch von den massenkulturell verwerteten Kunstdebatten unterscheidet. Wesentlich scheint der Inszenierungsakt zu sein, der Aufwand, mit dem im Geflecht der öffentlichen Symboliken und Rezeptionshandlungen ein Ereignis zu einem Ereignis gemacht werden und sich als Kristallisationspunkt zugeschriebener Bedeutsamkeit behaupten kann. Deshalb treten die permanenten Versuche, Kunst-Großausstellungen als Verletzungen der bisherigen Klassifikation zu lancieren, im Design als Befragung der künstlerischen Maßstäblichkeit[488] zu Tage. Die Deklarierung der Kunstvermittlung zum selbstgenügsamen Kunstwerk, zum Moment reiner, abstrakter Produktion, zeigt, wie sehr die Angst vor der differenzierten Rezeption die Wirkungsansprüche eines symbolischen Zusammenhangs besetzt, in dem Erwartung als Erwartungsverletzung, Erfahrung als Chok, Sensibilisierung als Bereitschaft zur Anerkennung des Unbegreiflichen eingeübt worden ist. Diese neue Befindlichkeit setzt auf die industrielle Verwertung einer nach-industriellen Kultur. Telematisierung wird zur Metapher universaler Verfügbarkeit und zur Hoffnung, Freiheit jenseits industrieller Form- und Produktionsvorgaben dingfest zu machen. Ökologie erscheint deshalb als problemlos vermarktbar. Wenn überhaupt, dann hat die suggestive Aufforderung des 'anything goes' – die Atmosphäre, nicht die Analytik dieses Ausdrucks – im Designbereich eine Evidenz erzwungen. Theoretisch am genauesten wird die additiv gemischte Ausdrucksform in der These vom Neo- oder vom 'Bauhaus-Barock'[489] gefaßt. Die Behauptung, daß nach-industrielle Kultur jede Einheitlichkeit überwinde, dem Subjekt einen bisher unbekannten Spielraum eröffne, gleicht – wenn hinter der Rhetorik die Struktur des Arguments betrachtet wird – im wesentlichen dem universalen Analogismus und Synkretismus des wilden Denkens. Darin spricht sich die Mystifikation einer technisch überwundenen technoiden Lebensform aus. Die Telematisierung erzeugt sich als zeitgemäßer Animismus. Die analogische Behauptung des auf alle Seiten hin machbaren Additiven unterstellt mit der Vereinbarkeit von Avantgarde und kapitalistischer Produktion die Fortschrittlichkeit einer Industriekultur, die Programme zur perfekten Individualisierung abstrakt zu erzeugen in der Lage sei. Offensichtlich läßt sich das nur behaupten durch Ausblendung der Vermittlungsleistungen, die jede Bedeutung an die Einsicht in die symbolische Darstellung der Differenz zwischen Programm und individueller Bedürfnisentwicklung (wenn man will: deren scheiternde Selbst-Programmierung) binden. Die wachsende Selbstgenügsamkeit solcher ästhetischer Strategien behauptet für Design die Vereinnahmung der Form als Produktion von Kunst durch Ökonomie. Nicht zu übersehen ist hier die Renaissance

einer Wertehierarchie als soziale Pyramide mit wechselnden Hochleistungsträgern.

Der Hoffnung auf künstlerisch innovative Möglichkeiten intelligenter Programme – die gleichsam über die Zwänge des technisch-industriellen Machens kraft Illusion hinauszuführen versprechen – steht die durch Telematisierung verschärfte Grundsituation von Designeingriffen entgegen. Der extremen Miniaturisierung des Funktionsanspruchs – beispielsweise eines Mikro-Chips – läßt sich mit dem ästhetischen Gebot der ornamentalen Verdeutlichung der 'Intelligenz' von Gegenständen nicht mehr beikommen. Die materiell meßbare Immaterialisierung führt dazu, daß Design wieder zu einer Domäne der Erfindung – diesmal der Akzentuierung der Erklärung des Gegenstandsgebrauchs – werden könnte. Die zeichenhafte Ausführung der künstlerisch gepriesenen Mikro-Architekturen wiederholt nur ein historisch bereits vielfach erprobtes Programm: die Entwicklung der Formensprache von der 'arts-and-crafts'-Bewegung bis zu den Wiener Werkstätten. Die heutige Zustimmung zu Design als einem Kulturmodell verweist nicht länger mehr auf Besitz und Luxus, Gegenstände und Stilabsichten, auch nicht nur auf die Umcodierung von Medienstrategien mittels Produkten des Design; sie verweist noch viel mehr auf die veränderte Rolle der Persönlichkeit in den ausklingenden 80er Jahren.

Personale Entwürfe, Anerkennungsleistungen, am Wechselverhältnis der sozialen Einwirkungen dialogisch interessierte Konzeptionen, allesamt kommunikative Versuche, werden medialen Eigentrainingsansprüchen ausgesetzt, die, obzwar mit einem Differenzierungszuwachs an Wahrnehmung verbunden, keineswegs zur Vertiefung der kommunikativen Fähigkeiten führen. Die Absage an die personale Integration der gesellschaftlichen Bedingungen dafür, was ein 'Ich' als Person sein kann, die wachsende Fremdheit gegenüber dem Kontext, die zunehmende Isolierung der Lebensbezüge in einem atomistischen Versuchsfeld für Entsagungsleistungen, die Unfähigkeit, vertieft auf die artikulierte, herausfordernde Fremdheit Anderer sich einzulassen: Dies alles zeigt nicht einfach einen wachsenden Narzißmus an. Es scheint sich viel eher um eine Intensivierung von 'autonomen Fremdbestimmungen' zu handeln. Was zunächst widersinnig klingt, wird deutlicher im Blick auf die simulatorischen Medienthesen. Was Baudrillards philosophische Medienpoetik wenn nicht fordert, so doch nahelegt[490], trifft die Tendenz einer inneren, apparateähnlichen Modellierung des älteren narzißstischen Selbst. Die vordergründigen Selbstbehauptungen sind einem viel riskanteren Spielverhalten gewichen, sieht man einmal von den sozialdarwinistisch-traditionalen Selbstinterpretationen der 'Yuppies' ab. Es geht keineswegs um die psychologische Sicherung einer erfahrbaren Lust, der im Konfliktfalle die kritische Integration der für Identität unerläßlichen Fremdeinwirkung, d. h. Rückwirkungen des Sozialen auf eigene Handlungen und Dispositionen, geopfert werden. Es geht um eine experimentelle Trennung dessen, was bisher 'Ich' hieß – ein Bündel von Vorstellungen, Konzepten, Dramatur-

gien –, von dem, was dieses Ich gegenständlich machte: Selbstkontrolle über Grenzziehungen von Außen und über Kontrollfähigkeiten, d. h. Vermittlung von Autorität und rationaler Libido im inneren psychischen Aufbau. Nicht nur die Bereitschaft, Ergebnisse solcher Trennung zu akzeptieren, wird wichtig. Vielmehr wird das 'Ich' zunehmend zum Kraftzentrum für methodische, experimentelle Versuche, diese Trennung durchzuführen und als Bestimmung der Selbstnegation auf höherer Ebene, sozusagen als ästhetisches Spiel mit der Dekonstruktion, einem Genuß zuzuführen, der die Zertrümmerung des alten Ichs zur Voraussetzung hat. Die Isolierung der Lebenspraxis, die Punktualisierung des Lebenszusammenhangs, die zunehmend problemlose Gewöhnung an nur momentane Interventionen zur Deckung des jeweils akuten Lust- und Konsumbedarfs bezeugen diesen aktuellen Wandel der psychohistorischen Dynamik ebenso wie die hochwertig anerkannten Gestaltungsversuche, die solche Dekonstruktion visualisieren. Die wirkliche Aktualität des Dekonstruktivismus in der Architektur ist nicht bestimmt durch die Radikalisierung einer semiotischen Erfahrung und eine ästhetische Unterrichtung in der Visualisierung der Darstellungsmittel architektonischer Raumformulierung. Er ist tiefer als Aktualität bestimmt durch die Spannungen, die solche Dekonstruktion gegenüber der früheren Identitätserwartung liefern. Diese Spannungen bilden Kräfte, die der experimentellen Divergenz des Ich von seiner Leidensfähigkeit, der Begründung des prospektiven Entwurfs durch die Fähigkeit des Umgreifens von Bedrohungen und Brüchen, überaus genau entsprechen. Konnte gegen den älteren Narzißmus noch mit der kritischen Notwendigkeit argumentiert werden, als 'Ich' müsse das zugleich integrierende wie distanzierende Ertragenkönnen des Unverfügbaren, des Unaussprechlichen und Fremden gelten können, so entwickelt der fordistische Sozialcharakter[491] im Übergang zur Selbstmediatisierung zunehmend die Bereitschaft, nur die Erfahrung der Macht des Unverfügbaren noch als wertvolle Erfahrung gelten zu lassen. Damit wird mentalitätsgeschichtlich und epochentypisch eine Grenze überschritten, die massivere Auswirkungen haben dürfte als die stärker beobachteten Probleme der Telematisierung, des Verlusts des Arbeitsprinzips und der Verstärkung der Bereitschaft, Unerträglichkeiten mit dem Rekurs auf physische Gewalthandlungen zu bearbeiten. Es scheint gelten zu können: nur noch die experimentelle Vergegenständlichung des Unverfügbaren, die Erzwingung von Wirkungen allergrößten Ausmaßes liefert dem postindustriellen, mediatisierten Subjekt Sinnbilder seiner Existenz. Es geht um die Erreichung von Transzendenzerlebnissen – was immer der Inhalt der Erlebnisse sein mag.

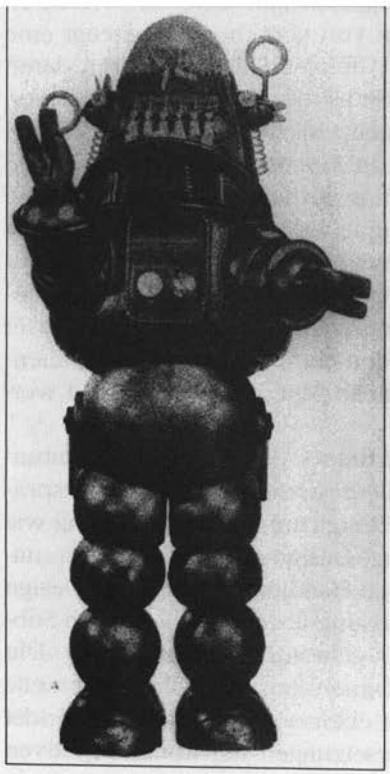
Es geht um die Verrückung der Gefahren- und Verunreinigungstabus[492], um die Radikalisierung der Möglichkeiten epidemischer Selbstverseuchung[493], in der die Ignoranz gegenüber den Mechanismen gattungsgeschichtlich-ökologischer Selbstvernichtung programmatisch mitgesetzt ist, es geht schließlich um die Bereitschaft, Themen gesellschaftlicher Gefährdung und Risikoverwaltung[494] nur noch dann für relevant zu hal-

ten, wenn sie zur Steigerung der individuellen Handlungsmacht dienen. Das bedeutet, daß die gesamte Tradition der bürgerlichen Gesellschaft als einer Konstruktion des gesunden Organismus und der entsprechenden Handlungsvernunft[495] einerseits radikalisiert, andererseits in haltlose Paradoxien vorangetrieben wird. Radikalisiert, weil Vorstellungen von Gesundheit im Ausgang aus den Katastrophen durchaus im Sinne des Überlebens der Stärksten ohne Rücksicht auf die dialogisch geformten Widersprüchlichkeiten des Angewiesenseins auf Andere interpretiert werden. In haltlose Paradoxien vorangetrieben, weil sich mit dieser Vorstellung des organisch Gesunden, des Handlungsfähigen gerade nicht mehr die List der Vernunft, die automatisierte Sittlichkeit des Ganzen, die Interaktion als Zwang zur begründeten Solidarität der Lebenden verbinden, sondern umgekehrt die Logik des Bösen, die Maschinerie des Dämonischen. Der zeitgemäße Gesellschaftsorganismus tendiert zur phantasmatischen Vorwegnahme eines Zustandes hobbesscher Konkurrenz, einer Rehabilitierung der Naturgeschichte des vorbürgerlichen Menschen. Seine Kontur wird hier als nachgeschichtliche interpretiert. Die Vision vom gesunden Volksganzen und vom antimechanistischen Organismus der sozialen Vernunft wird pervers, wenn die Atomisierung und Apparatisierung des einzelnen Ichs zur Auflösung jener Beziehung von Individuum und Gesellschaft[496] geführt hat, in der Ansprüche des Ich überhaupt erst begründungsfähig, d. h. potentiell vernünftig werden. Es ist künftig gerade die Realisierung der Relikte von Vorstellungen des organischen Ganzen (in der Version der Simulierbarkeit des Ganzen[497] im technischen Panorama artifizieller Handlungsräume), die immanent in die Repräsentation des gewalttätigen Bösen umschlagen wird. Denn die mediale Zersetzung des Sozialbezugs wird als Stählung des Ichs – nichts Bezeichnenderes für den hier angesprochenen Zusammenhang als Marie-Jo Lafontaines 'stählerne Tränen' – so lustvoll benutzt, daß die individuelle Sicherung des Handlungsraums als perfekte Realisierung dieser Gesundheitssüchtigkeit in Implosion und Atomisierung zwangszweise zum Verlust gesellschaftlicher, politischer und damit öffentlichkeitsspezifischer Kompetenz führen wird[498]. Bestimmend ist nicht mehr das latent gewaltträchtige Modell des Wechselverhältnisses zwischen einem Subjekt und einem Objekt, sondern das rhizomatische[499] oder libidinöse Fließen[500] in einem Netz sich verselbständigender Darstellungsformen, d. h. von Zeichen und technischen Bildmedien. Deutlich ist das alte Beziehungsgeflecht von apparativen Versuchen der Selbstentäußerung und Selbstübersteigerung bestimmt. Deshalb das gesteigerte Konsumbedürfnis medialer Leerbildformeln, der Inszenierungsbedarf einerseits, das Bedürfnis nach den die Grenzen des Zumutbaren übersteigenden Selbstversuchen, z. B. im Body-Building andererseits[501]. Ging die ältere kritische Theorie von der Erfahrbarkeit der Differenz zwischen Ich und Gesellschaft, vom treibenden Defizit aus, so die medientheoretischen Simulationen von der vorgeordneten Verwertung dieser Differenz. Nicht um affirmatives Erreichen eines bewußtlosen Zustandes ist es zu tun, sondern um neue Formen einer kritischen Beschrei-

bung der gesellschaftlichen Realität. Was die neuere Simulationsphilosophie mit der älteren sozialpsychologischen kritischen Theorie teilt, ist die Beschreibung der kollektiven Psyche am und durch den Stand der technisch in Imagination einwirkenden, die Sinne modellierenden Apparate. Es sind diese Produktivkräfte, die als mimetischer Spiegel für die Beschreibung der Differenzierung und Modellierung dienen. Diese zunächst methodische Kontinuität hat ein substantielles Moment: das Interesse an der Beschreibbarkeit des Aufbaus von Lebensgeschichte durch Fremdbestimmungen. Hinter den ideologischen und rhetorischen Abgrenzungen – die insgesamt einfach einen Zynismus-Zuwachs als Voraussetzung des analysierenden Begreifens erzwungen haben[502] – ergibt sich in den Simulationsphilosophien eine medientheoretische Fortsetzung der Identitätsbegriffe der hermeneutisch-kritischen Sozialpsychologie der Frankfurter Schule[503]. Dieser Hintergrund ist entscheidend zur Kennzeichnung der Design-Perspektive der Gegenwart. Denn ganz offensichtlich führen veränderte Dispositionen zur Anerkennung von Zeichenstrategien nicht nur zu veränderten Semantiken, sondern über diese auch zu neuen mimetischen Ausdrucksmitteln. Umgekehrt sind die mimetischen Inszenierungsapparate des aktuellen urbanen Medienlebens als archäologische Segmente der Modellierung einer in Zukunft virulenten Handlungsfähigkeit, d. h. also strategisch lesbar[504].

Die wachsende Bereitschaft nicht nur zur Selbstübersteigerung, sondern dazu, Kontrollbedingungen den Experimenten selber zu überschreiben, ohne prinzipielle Grenzziehungen von vorneherein, bezeugt eine aktuelle Umwandlung zivilisatorischer Affektmodellierung. Wenn deren Ziel die Rede von einem 'neuen Narzißmus' beglaubigt, dann muß von der Selbstermächtigungssemantik des neuzeitlichen Subjekts abgesehen werden. Die Selbstübersteigerung tritt an ihre Stelle; potentiell werden Selbstermächtigung und Selbstauslöschung, Selbstrettung als permanente Selbstgefährdung und Selbstrealisierung als Selbstvernichtung, abstrakte Unumkehrbarkeit, austauschbar. Nicht mehr die unendlich gefräßige Neugierde[505] bestimmt die Gegenwart als Neuzeit. Die Gier nach Selbstauslöschung tritt an deren Stelle. Die punktualisierte Gegenwärtigkeit dieser Handlungen löst den historischen wie den chronologischen Zusammenhang auf. Die Neugierde, wie differentielle Neugierde ausgelöscht werden kann, wird immer gefräßiger.

Methodisch sind solche Aussagen Extrapolationen, die in Vermutungen umgewandelt werden. Sie haben heuristischen Wert und beanspruchen, gegen den Reduktionismus von Design auf Produktgestaltung wie gegen die Universalität der Behauptung, Design falle mit allem zusammen, was Regulierungskraft für beliebige Handlungsabläufe hat, Design als sozialpsychologisch wirksame Auffassung über die Geltung von Subjektbehauptungen zu rekonstruieren. Es geht um die theoretische, nicht zuletzt auch identitätsphilosophische Dimension, weshalb der aktuelle Kulturwandel im Modell 'Design' einen ebenso starken Ausdruck findet wie in den sozial-psychologischen Zersetzungen der kommunikativen



Selbstwahrnehmung und den medientheoretischen Dekonstruktionen des älteren symbolischen Bilderdenkens. Die Ausrichtung eines atomisierten Erwerbs- und Liebeslebens auf neue Formen der Konkurrenz, in der nicht die Erträge, sondern die experimentierenden Grenzverletzungsmöglichkeiten narzißtisch besetzt werden, verweist weniger auf spekulative Ausweitungen des Designbegriffs, mit dem neue Formen der Legitimation beschafft werden, als vielmehr auf Möglichkeiten, einen medial geformten Kulturwandel widersprüchlich zu interpretieren. Noch ist unausgemacht, ob sich die Wandlungen zivilisationstheoretisch werden bewähren können als durch Zeichenerkenntnis gesteigerte Fähigkeit zur Skepsis oder ob nicht die zunehmende Apparatisierung der Lebensinterpretation eine neue Gier nach jener Affirmativität freisetzen wird, die schon immer die Hoffnung auf Fortschritt mit der Reduktion von Komplexität verbunden hat. Offenkundig ist das Verhältnis von Reduktion und Komplexität ein ebenso zentrales wie genuines Thema von Design, sofern man nicht die Vergegenständlichungen, sondern die praktisch einwirkenden Größen einer Problemformulierung betrachtet. Letzteres ist hier die Begründung für einen Designbegriff, der den Perspektiven des Kulturwandels nachfragt. Dazu gehört die sozialpsychologische Modellierung ebenso wie die Beobachtung der Zentralisierung und Dezentralisierung von semantischen und semiotischen Codes und Medien, die um die Herrschaft über Ausdruckshierarchien und damit die entsprechenden Sinndeutungsmuster kämpfen. Deshalb gehen in die Designdebatten auch Einschätzungen über Notwendigkeit und Grenzen, Formen und Inhalte der wesentlichen, sozial regulierenden Symbolsysteme ein. Damit nicht genug: designtheoretische Leitbilder lassen sich nicht objektivieren, sondern sind wesentlich bestimmt von vorgeordneten und selten ausdrücklich ausgewiesenen Auffassungen, wie das symbolische Vermögen des Ausdrucks, der Imagination und der Bedeutungs-Setzung anthropologisch begründet und kulturell bestimmt werden kann. Die meisten der vordergründigen Argumente – zwischen neuem Senualismus, Ornamentik, Kunstanspruch, Aufklärung – sind gesteuert von verborgenen Wirkungsansprüchen. Deshalb ist es sinnvoll, entsprechende Tendenzformulierungen auf den Zusammenhang kultureller Deutungsmuster mit den Anspruchstraditionen bereits etablierter gesellschaftlicher Symbolsysteme zu gründen.

Erst mit einer solchen methodischen Wendung können zeitspezifische Diagnosen und der Anspruch der Beschreibbarkeit kulturgeschichtlich bedeutsamer Veränderungen, die nicht dem künstlerischen Ausdruck, sondern der rezeptiven Interaktion, d. h. der Modellierung bereits anerkannter Symbolsysteme entspringen, als Provokationen eines designtheoretischen Anspruchs geleistet werden. Die Tatsache, daß bis jetzt keine überzeugende Designtheorie hat formuliert werden können – was wären beispielhafte Gegenstände dafür, wie sehen Klassifikationssysteme aus?; gibt es abschließend eigenständige Handlungsformen, Bedeutungsgrößen, Zuschreibungssemantiken, Repräsentationsmodelle? – ist nicht merkwürdig. Historisch läßt sich die Komplexitätssteigerung der Designaufga-

Kulturelle Pyramide, Zerfall des Geschmacks

„Dieser Prozeß der Dezentrierung ermöglicht eine Reartikulation des genetisch bedeutsamen Übergangs der Wahrnehmungsoperationen zu den symbolisch-semiotischen und schließlich den operativen, wobei das ästhetische Spiel integrativ auf den späteren Stufen erhalten bleibt. Aber er erlaubt nicht mehr die Etablierung von Werturteilen geschmacklicher Distinktion. Das Subjekt bedarf ihrer nicht mehr. Umgekehrt sind die technologischen Zeichenschöpfungsprozesse nicht so beschaffen, daß sie ein (modern) konsistentes Subjekt überhaupt noch zulassen. An die Stelle der Hierarchie tritt die Vielheit, an die Stelle einer antagonistischen Dialektik das Verschiedene, an die Stelle der Objekte und Objektfelder das Erzählbare, die Konstruktion der Sprache als Ausdruck von Sprachstrategien."

Positionierung, Avantgarden, Dialektik und Intensität ritualisierter Erwartung

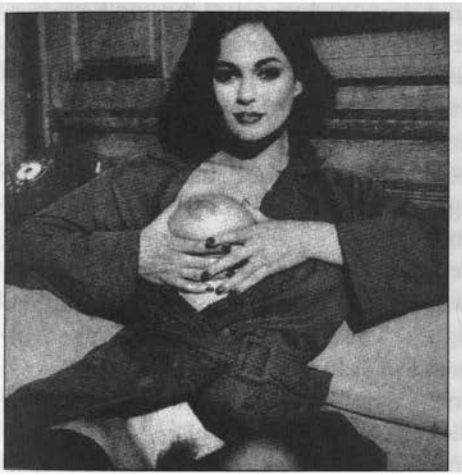
„Aber noch in der Kitschvariante zeigt sich, daß Avantgarde jenes Prinzip der Verletzung von sozio-ästhetischen Erwartungshaltungen ist, das unter den Bedingungen der hochtechnisierten Industriegesellschaft unweigerlich seine eigene Überalterung bewirkt. Man muß die Dialektik der Avantgarde neu konzipieren: als Dialektik von Realisierung und Selbstentleerung. Die semiotische Überfrachtung im Bereich der Video-Kunst hat versucht, dieser Dialektik zu entgehen. Resultat ist zweierlei: die Störung der Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters und der Rückfall hinter den professionellen Standard der audiovisuellen Werbetechniken. Bis an die Schwelle des Narrativen (das keinesweigs als Prinzip Qualität garantiert) hat Video-Kunst bestenfalls gelehrt, daß sie nicht über Form und Sprache der Werbung hinausreicht. Das hat sich paradox erst mit dem Video-Clip geändert, von dem die Werbung kräftig profitiert; das ist nicht verwunderlich, weil Video-Clips von Anfang an Kunst- und Propagandaform gewesen sind. Geht man von konkreten Voraussetzungen und Absichten aus, dann beinhaltet Avantgarde die bewußte Anstrengung zur Überwindung der Prätention des Avantgardismus. Insofern bietet die Video-Szene eine Chance. Sie ist nicht nur unübersichtlich, sondern zeugt von Uneinheitlichkeit, Vielfalt, Widerspruch. Die Unmöglichkeit, das praktische Geschehen unter einem Gesichtspunkt zusammenzufassen (seis selbst der der Avantgarde), liefert die Chance, mittels Trennung von Ökonomie und Macht das Prinzip Kunst zu radikalisieren."

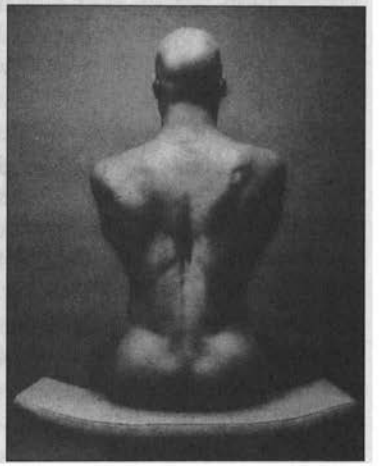
ben nicht bestimmen ohne Einbezug zahlreicher divergenter Symbolfelder. Vom technischen Fertigen von Vorlagemustern John Flaxmans für die Wedgewood-Manufaktur zu Beginn des 19. Jahrhunderts bis zu den ästhetischen Antworten auf das Panorama der Industriekultur, der Divergenz von Eliten- und Massenkulturen, den Konflikt der Lebensformen, kann 'Design' gerade nicht als Funktion eines Anwendungsbereichs und einer spezialisierten Berufstätigkeit, nicht als Zunahme an technischer Kompetenz und Überschaubarkeit einer immer deutlicher werdenden Aufgabe angesehen werden. Im Gegenteil: die historische Entwicklung erzwingt, über Designfragen Fragen an den Zusammenhang der immer weiter auseinander driftenden Bereiche z. B. von Kunst und Wissenschaft, Technologie und Alltagskultur erst zu entwickeln. In der Präzisierung dieser Fragen, im Eröffnen einer nur ästhetisch leistbaren Vermittlung der wesentlichen Bereiche moderner Lebensgestaltung ist die historisch unverfügbare Komplexitätssteigerung des Designbereichs begründet. Daß nicht selten massive Revokationen der Komplexität, Mystifikationen der Reduktion zur widerspruchsvollen Geschichte des Designs gehören, liefert theoretisch noch keine Alternative zur Voraussetzung, daß jede konkrete Frage einer Detailgestaltung in ein Muster von Verflechtungen führt, die zunächst berücksichtigt sein wollen, ohne daß die Systemdefinition eingespielter Mechanismen als Reduktion der Komplexität an der Grenze von Systembereich und Umwelt (Sub-System und Teilsystem, Teilsystem und Systemverbindung) plausibler würde. Die systemtheoretisch gesetzte Grunddefinition, daß ein System bestimmt ist als Nahtstelle zwischen Systemintegration und Umweltselektion und daß diese Nahtstelle zunehmende Überschaubarkeiten liefert, ist im Designbereich nicht anwendbar. Sie ist nicht anwendbar, weil die in anderen Handlungsformen und Wissensbereichen (Technologie, Philosophie, Wissenschaften, Unterhaltungsindustrie, Kunst-Institutionen) regulierten Auftrennungen des Bedeutungsanspruchs hier definitionsgemäß nicht greifen dürfen. Insofern ist 'Design' die Konstruktion eines umfassenden Gesellschaftsmodells als einer Virtualisierung und Problematisierung der Differenzierungen aller Symbolsysteme. Das ist bereits in wesentlichen Teilbereichen von Design akzeptiert: den urbanistischen Reflektionen, im Städtebau, Fragen des Wohnens und dem Verhältnis von Wohnen und Arbeiten[506]. Weshalb sollte das nicht für das gesamte Gebiet und den paradigmatischen Begriff von Design gelten können, der sich substantiell mit Fragen der ästhetischen Formung, d. h. den Problemen der Umsetzung von Konzepten in Realität, den Wirkungen von Handlungen, den Exempeln einer Struktur von Effekten als grundsätzliche Ausdrucksformen symbolischer, kommunikativer und technisch-instrumenteller Aneignung von Wirklichkeit befaßt?

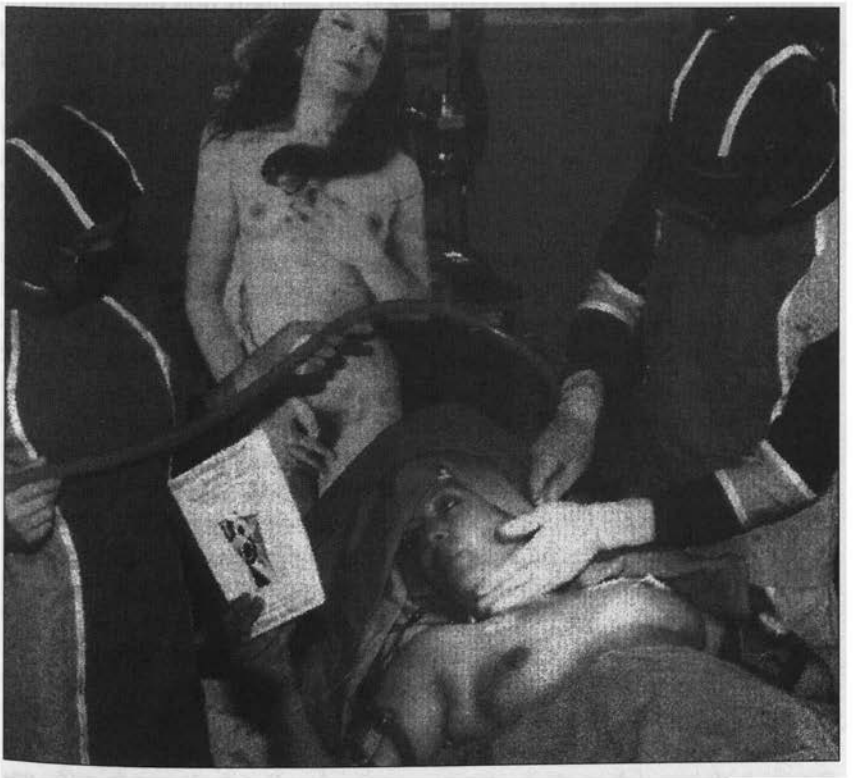
Die dargebotene Fülle der Möglichkeiten, die ästhetische Wahl, suggeriert nicht allein einen Zuwachs an Kultur-Pluralismus, sondern indiziert einen Kulturwandel in der Geschichte der Geschmacksdogmatik: die Relativierung ist Ausdruck einer Anerkennung der gesellschaftlich erzwungenen Komplexitätssteigerung. In dem Maße, wie Design sich mit

den prinzipiellen Fragen der Umsetzung von Konzepten beschäftigt, in dem Maße also, wie überhaupt Denken und Handeln als ästhetisches Vermögen, als Bezugnahme auf die Probleme von Repräsentation, Bedeutung und Begreifen, als kritisches Potential des Arbeitens mit den aus der Differenz hervorgehenden Symbolisierungen gefaßt wird, in dem Maße also, wie das ästhetische Reflektions- und Darstellungsvermögen nicht auf Probleme der Schönheit und die Wirkung von Effekten reduziert, sondern als Schlüssel zum Verstehen aller Denk- und Handlungsstrukturen anerkannt wird, in dem Maße wird im Pluralismus heutiger Tage nicht eine Rückkehr zu Sentiment und Ornament sichtbar, sondern eine Emanzipation von instrumentellen Verkürzungen der modernen Mono-Kultur. Dieser Zusammenhang allerdings liegt nicht in der Struktur von Modernität begründet, sondern ist an einigen spezifischen Verkürzungen ihres Emanzipationsanspruchs nachweisbar. Insofern nähert sich Designtheorie perspektivisch einer historischen Anthropologie ebenso an wie einer Hermeneutik symbolischer Handlungen innerhalb der jeweiligen sozialen Institutionen, in denen die wesentlichen Fragen der Bedingungen und Umsetzungen von ideellen Ansprüchen diskutiert werden, Realität zu formen und das Unverfügbare zu modifizieren, Handlungsspielräume auszuweiten. Designtheorie hat, mit dem Interesse einer Komplexitätssteigerung auch in Zukunft, Äußerungen nach den internen handlungsleitenden Momenten zu rekonstruieren. Sie bezieht deshalb diskursive Analysen ebenso mit ein wie nicht-designspezifische Argumentationen. Als Frage nach den zentralen Formen und Funktionen der sozial regulierenden Symboliken kann sie weder Artefakte noch Instrumente, weder Texte noch Institutionen, weder zentralistische noch periphere Semiotiken ausschließen[507]. Hauptsächliches Interesse ist, Komplexitätssteigerung im Design als Produkt der organisierten Symbolsysteme in der Industriekultur und der Semantik von Modernität nachweisen zu können. Designerörterungen bauen auf theoretischen Überlegungen zu symbolischen Formen auf, die soziale Differenzierungen in der Entwicklung der Zivilisationen als nicht-identische Aneignungen des Zwangs zur Künstlichkeit plausibel machen. Gerade deshalb haben Designfragen das öffentliche Symbolbewußtseins geschärft. Gerade deshalb sind die historischen Symbolbildungen Ausdruck eines meta-theoretischen Bewußtseins der eigenständigen Behandlung der Fragen, wie eine Ästhetik der Lebensformen als kulturtheoretische und gleichermaßen gestaltungspraktische Dimension aufgebaut werden könnte.

Eine kritische Designtheorie durchdringt das Material des aktuellen Luxurierens kulturgeschichtlich. Der Einbezug fortgeschrittener Fragestellungen aus anderen Wissensbereichen ist deshalb ebenso unerläßlich wie die Verbindung von Designtheorie und interdisziplinären Stilerörterungen[508]. Seitdem Imitation als Kreativkopie für künstlerische Entwicklung und als Modell für Künstlerbiographie, seitdem die Anverwandlung von Vorbildern und Vorprägungen im Sinne einer präzisen Imitationsfähigkeit kunsthistorisch, kunsttheoretisch und sozialpsychologisch letztgültig an-







erkannt worden ist[509], muß eine Lektüre des in den letzten Jahren aufbereiteten zeitgenössischen Designmaterials den Komplexitätszuwachs als Provokation gerade dort einklagen, wo Designansprüche als historisch übergreifende und überdauernde Inszenierungsmodelle mittels künstlerischen Formulierungen lanciert werden, die ihren Funktionsanspruch nicht mehr unter Beweis stellen möchten[510]. Die historische Entwicklung des Industriedesign[511] schiebt sich immer weiter in symbolistisch intensivierte Aktualität einerseits[512], typologische und metaphorische Motivbereiche andererseits[513] vor. Zusätzlich signifikant erscheint die geschichts- und quellenkritische Aufarbeitung von Fälschungen als Modell der Aneignung von Traditionen, in denen Echtheitsansprüche als Regulierung einer verweigerten Skepsis durchgesetzt worden sind[514]. Schließlich ist darauf hinzuweisen, daß die Semiotisierung der Design-Strategien als problematische Verzeichnung des Formgebrauchs diskutiert werden kann[515].

Weiterhin bleibt das Defizit an Theoriebemühung eine Voraussetzung für aktuelle Beispielgebungen, die künstlerisches Modellverhalten in immer größerem Ausmaß typologisch dem funktionalen Design zur Seite stellen[516]. Das ist schon deshalb nicht einsichtig, weil die Verlagerung technologischer Aspekte auf theoretische, nämlich auf Programmfragen der Telematisierung, nahelegt, das äußere Erscheinungsbild von den überlieferten Anmutungen und Dekorstrategien zu trennen und als Funktions-Gesichtsfeld neuer Möglichkeiten zu selbständigen Ausdrucksformen weiterzuentwickeln. Das vorrangige Theorieproblem wird heute wieder zu einem technologischen Basisproblem[517]. Design wandelt sich vom ästhetizistisch beanspruchten zum ästhetisch-praktischen Wissen. Nicht zuletzt wirken sich andere Technologien der Entwurfsformulierung über die Typisierung der Modellbilder, bis hin zu den Mythen der Natur, auf die Wahrnehmung und damit die Ausdrucksform des Zugriffs auf gesellschaftliche Bezugsgrößen aus. Daß Design im Zeitalter der Telematisierung heute sich dem Kunstbetrieb annähern möchte, belegt eine Schwäche, die dem Verzicht auf Theorie entspringt. Die Flucht ins Kulturempfinden und Styling, das Ingenieurtum an Simulationsmaschinen andererseits, wird sich zu einer Negation des kulturellen Pluralismus weiterentwickeln, wenn und sofern dem sozialutopischen Impuls der ästhetischen Reflektion ausgewichen wird. Wie immer Schlüsse aus dieser Vorgabe gezogen werden: die sozialästhetische Provokation einer Komplizierung bloß gegenstandsbezogener Designkonzepte muß bearbeitet werden. Andernfalls bleiben Designbehauptungen wie die vom wachsenden Reiz polykultureller Werteleitbilder möglicherweise nur Ausdruck institutioneller semantischer Regelungen, Anhängsel eines Kulturbetriebs, der Design wie Kunst zu behandeln beginnt, weil damit präventiv eine Kontrolle über das ästhetische Widerstandspotential und die Deregulierungskraft in modernen Designfragen erreicht werden kann.

Die simulatorische Bearbeitung technologischer Systeme wertet zwar Design auf, koppelt es aber – im Ausmaß seiner technischen Komplexität – zunehmend von ästhetizistischem Styling und bloßer Stilpräsentation

ab. Es kann deshalb erwartet werden, daß die mit Adolf Loos' Zurückweisung eines nicht-zeitgemäßen Ornamentalismus programmatisch gewordene Problematik einer zunehmenden Selbstreflektion des Design als eines spezifischen Handlungsanspruchs wieder aktualisiert werden wird. Die ästhetische Qualität der Telematisierung und die Verwertung des Technologieschubes liegt nicht in den Suggestionen eines neuen Design-Sensualismus, nicht in der Veredelung des anonymen Designs, nicht in den traditionellen Bereichen einer Ausstattung mit Objekten. Sie verweist auf Anstrengungen zur ästhetisch-konzeptuellen Selbstverdeutlichung ihrer Brauchbarkeit, den sowohl ästhetischen wie semantischen Anspruch, Bedeutung als Gebrauchsform, als Repräsentation des Nutzens, als Interpretationsmöglichkeit des angezielten Zwecks aus der Perspektive der Interaktion mit den Dingen zu entwickeln und vielwertig zu machen.

Ein möglicher Fortschritt in Richtung Herausarbeitung einer eigentlichen Design-Theorie ist absehbar, wenn Handlungen und Ansprüche durch spezifisch auf Designkategorien bezogenen Zeichengebrauch charakterisiert werden. Die Krise der Wirklichkeit, die spätkapitalistisch auch auf den Bereich einer Ästhetik des Imitativen auszudehnen wäre[518], problematisiert den komplexen Bezug zwischen Zivilisationsprozeß, vorherrschenden Zeichenstrategien und der Gebrauchsästhetik der Güter. Die selektive Zuschreibung von Geschmacksmustern wird zum interpretierenden Ausgangspunkt einer Rezeptionstheorie des Designprozesses. Dessen relevante Gebrauchsformen und Kategorien verweisen nicht auf einen objektiven Prozeß, nicht auf einen Mechanismus 'Kultur', sondern auf die Problematisierung von Ansprüchen. Die ästhetische Geltung der Aneignung der die Designkategorien strukturierenden Bedeutungsmomente ist eingespannt in die Pole eines bloßen Wiederholens, einer historischen Repetition einerseits, prospektiver oder propagandistischer Vorgriffe auf beabsichtigte nachindustrielle Lebensformen andererseits. In dieser Spannung ist der grundlegende Anspruch an Designtheorie die Reflektion der als Design in die Realität übertragenen Wirkungsabsichten. Die Struktur der Effekte hat neben die Logik der Forschung zu treten. So würde Designtheorie zu einer permanenten Instanz der Interpretation des gesellschaftlichen Lebens. Das Ringen um Gegenstände und Bedeutungen legitimiert Designtheorie als kommunikative Verwandlung der positiven und gegenständlichen Erfahrungen zur komplexitätssteigernden Problematisierung daran, daß mittels designstrategischen Interventionen – bis hin zur Steigerung der sogenannten 'Lebensqualität' – sich gesellschaftliche Verwicklungen und Probleme als gelöste darstellen ließen.

Die heutige heterogene und pluralistische Situation deutet weniger auf Libertinage kraft anti-dogmatischer Entfesselung der Kreativität hin als vielmehr darauf, daß nur über ein gesteigertes Zeichenbewußtsein die Strukturen der Bedeutung aus einem Rezeptionsbewußtsein hervorgehen. Die theoretische Beschreibung dieses Kommunikationskreislaufs repräsentiert Design als symbolische Tätigkeit. Die Gegenstände werden

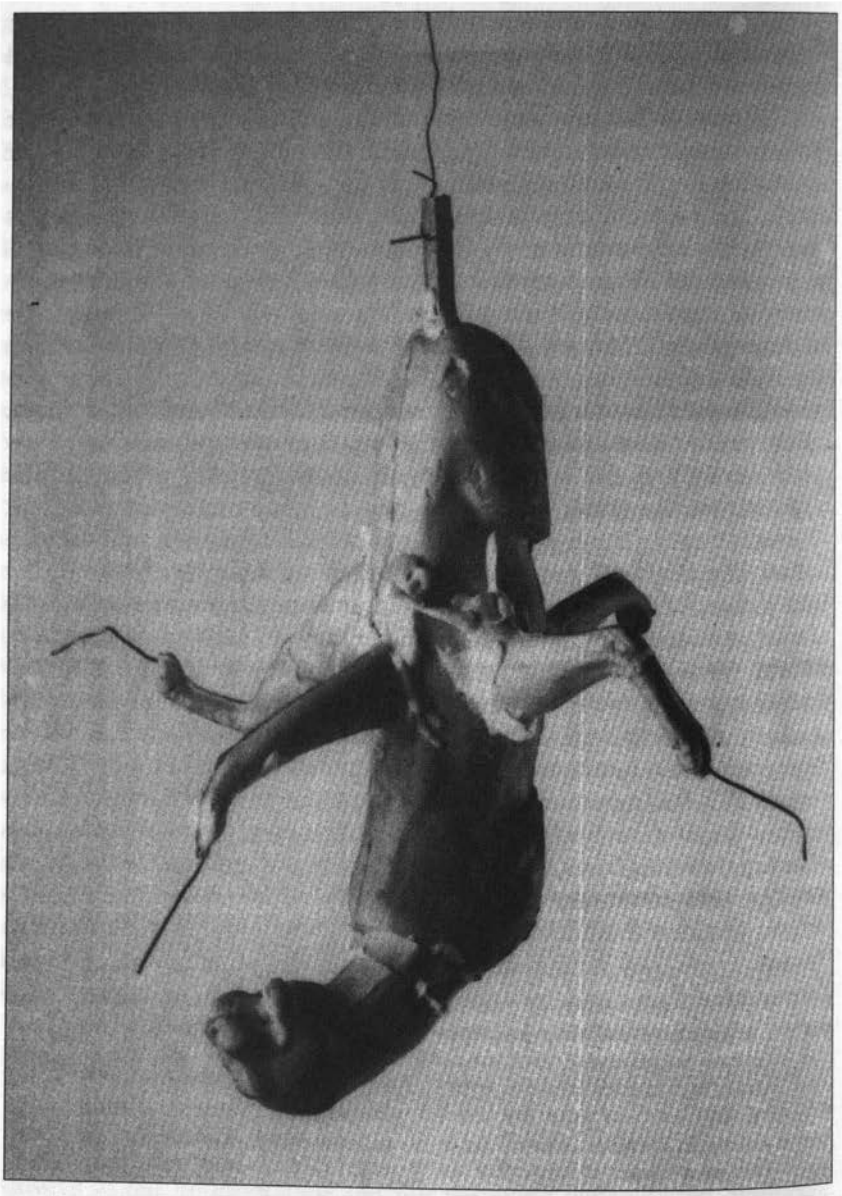
nicht in Bilder aufgelöst, Dinge nicht als ästhetische Werte transformiert. Vielmehr fungieren die Dinge qua Dinge als Metaphern. Die symbolische Struktur wird als gegenständliches Arrangement der Lebenswelt erfahrbar. Deshalb sind die Aufarbeitung der Gegenwart und die Aneignung der Aktualität nach dem Modell einer rekonstruierenden Vermittlung und der Interpretation des Metaphorischen in den Gegebenheiten des Alltäglichen[519] eine theoretisch-symbolische, nicht in Unmittelbarkeit mündende Arbeit an Produkten. Design würde zu einer utopisch befähigten Reflektion von Handlungsansprüchen gegen neobarocke Formulierungssucht ebenso wie gegen die Behauptung einer Macht der Bilder als Transzendenz des Realen. Die Tendenz, Design als Bildkraft nicht kritisch zu rekonstruieren, sondern propagandistisch als Unmittelbarkeitserleben auszuwerten, verweist auf ein grundlegendes Phänomen der Mentalitätsgeschichte der Neuzeit. Daß Designtheorie als sich entwerfendes Kommunikationsmodell gefaßt werden muß, beschreibt ihren Zukunftsbezug. Ihm steht eine Verankerung in der Tradition zur Seite, die auf die Dialektik der neuzeitlichen Strukturierung des visuellen Sinnes verweist, seine technische Bewaffnung einerseits, seine Horrorisierung, der Verdacht einer Strafe für solche Selbstermächtigung andererseits.

In der Mentalitätsgeschichte des neuzeitlichen Augensinnes geht es dialektisch um Bildmachtbehauptungen. Design verspricht heute zunehmend, solche Bildmacht – Eroberung der Natur, Illusionierung eines Scheins, der stärker als Natur zu sein vorgeben kann – zu erneuern und gegen die Verschleißformen der Kunstaneignung das Künstlerische als handhabbare Anwendung, als praktische Gestaltung zu besetzen. Solche Bildermächtigungsansprüche gilt es, kritisch zu reflektieren. Zurückzuweisen sind Stratgien einer kulturellen Bemächtigung von Bildern, deren Sprache als natürliche mystifiziert wird, wenn sie Design und Kunst als selbstgenügsame Lust am Bild behaupten. Die Weltbild-Debatten besetzen die Krise der Wissenschaften auch von dieser Seite her mit holistischen und harmonikalen Ordnungssuggestionen, mit Behauptungen einer Kongruenz zwischen den Mustern des denkenden Empfindens und dem System 'Natur'. Solche Visionen einer Unmittelbarkeit, die aus anthropologischen Bedürfnissen direkt hergeleitet wird, blenden aber die Bedeutungen erst begründende Dimension des Nicht-Identischen aus. Das Auseinanderbrechen von Bild und Bezug, Denken und Realität, idealer Konzeption und Wirklichkeit, die Tatsache des Nicht-Übereinstimmens, die Erfahrung der Reibungen und Brüche, das Gezwungensein zu Erfahrungen des Entzugs, des Unverfügbaren und Widerständischen des für Denken geltenden 'Wirklichen' ist der Ausgangspunkt nicht alleine der Einsicht in die Anthropologie der nur vermittelt darstellbaren Symboliken, sondern in deren im Vermittlungszwang gründenden Kraft, Bedeutungen entwickeln zu können. Das gelingt einer holistisch-homologen Auffassung von der Einheit des Denkens als Natur nicht. Symboliken werden hier zur Naturgeschichte gerechnet, ohne daß ihr aus dem Widerstand des Nicht-Identischen gegen die Ansprüche hervorgehendes Be-

darfsmoment geklärt worden wäre. Homologe Auffassungen müßten den Mechanismus der Natur und die Unmittelbarkeit von Identität aus der Bewußtlosigkeit der Kultur, aus der Ortlosigkeit des Denkens und der Überflüssigkeit allen Erfahren- und Begreifen-Wollens herleiten können. Der Nachweis eines wirklichen Bedarfs setzt die in solcher Optik nicht akzeptable Nicht-Identität, den natürlichen Zwang zur Künstlichkeit und zur öffentlichen Darstellung dieser Künstlichkeit voraus.

Der technisch-instrumentelle Vernunftbegriff, der den Exponenten der Moderne mehrheitlich durch das aktuelle Design angelastet wird, kommt an solchen Reizfigurationen positivistischer Unmittelbarkeit klar zum Ausdruck. Der mittels Eigenständigkeit des Bildes behauptete Ausstieg aus dem Vermittlungszwang zeigt, daß gegenwärtig Aporien der Mentalitätsgeschichte der Neuzeit wiederholt werden. Er belegt, daß isolierte Bildmachtbehauptung, die Positivität des sich zeigenden Unverfügbaren, die erfahrungslose Erfahrung des Absoluten (nicht die moderne Darstellung des Nicht-Identitschen im Bezug auf solches Absolute), das als gegenständlich erlebbar dargestellt wird, Suggestivität nur entfalten können, indem sie die Kontrollierbarkeit der Angst vor realen Bildwirkungen dadurch verdecken, daß sie Bildwirkungen ins Nichtmeßbare steigern. Die Suggestivität der Bilder ist ohne Suggestionen des Reizes an der Angst und der damit in Gang gesetzten Kontrollbedürfnisse nicht aufrechtzuerhalten. Die Dialektik der abwertenden Bildverehrung, der Kontrolle der Bildwirkungen bestimmt heute die Versuche der Ausreizung neu-ornamental erweckter Empfindungen und animistisch belebter Designgegenstände. Gerade die bildintensive Entgrenzung des vorgeblich auf Kontrollstrukturen reduzierten Bewußtseins ist ein Instrument zu dessen Reduktion auf die Kontrolle ästhetischer Dissidenz. Designtheorie müßte dagegen auf die Erarbeitung eines relativistisch geschärften Bewußtseins setzen. Das Beharren auf der sozialästhetischen wie sozialpolitischen Intervention als einer theoretischen Zielgröße bedeutet nicht, diese Intervention als verfügbares Handlungsinstrument zu betrachten. Hinsichtlich der Zeichensysteme, der Rezeptions- und Produktionsweisen, der Gesellschaft und den Erwartungen an die Entwicklung der kommunikativen Strukturen in den technischen Zivilisationen lassen sich einige Thesen formulieren[520]:

1. Auch wenn Designtheorie immer mehr von gesamtkulturellen Konzepten und damit der Bedeutung der Kommunikationssysteme bestimmt wird, kann es nicht darum gehen, auf eine umfassenden Kommunikation hinzuarbeiten; Kommunikation ist nur begründbar durch Nicht-Kommunikabilität, Unverfügbarkeit der Voraussetzungen der Kommunikation, im wesentlichen also durch die Systeme der Interpretation von Erfahrungen, die keine Evidenzkraft beanspruchen können, da durch sie erst 'Realität' als Vorgabe semantischer Differenzierung erzeugt wird.



2. Der Funktionalismuszwang ist für alles Design unaufhebbar; das gilt auch für die meta-theoretischen Verschiebungen auf Wahrnehmungsfunktionen oder künstlerische Inanspruchnahmen der Zwecklosigkeit von Zwecken, der Funktion der Funktionslosigkeit; nicht weniges in den Theorien der Immaterialität verweist auf die Eröffnung der für Erfahrungen simulatorischer Strategien notwendigen Spiel- und Darstellungsräume, ohne daß diese ein anderes kulturelles Paradigma besetzen.

3. Design als Gesamtkunstwerk, die positivistische Realisierung einer Vorstellung homologer Identität, einer abschließenden Problemlösung, die Lösbarkeit menschlichen Funktionsbedarfs würde für Design Widerstände bis hin zur Aufhebung des Unterschieds von Natur und Kultur, von Natur und Nicht-Natur eliminieren. Design würde Identität als restlose Akkulturierung von 'Natur' erzwingen und Natur zum instrumentellen Rohstoff für ihre kontinuierliche Unterwerfung unter Ziele des Menschen degradieren. Der vorgebliche Design-Triumph unserer Tage liefert keine Alternative zum Vernunftinstrumentalismus der Moderne, sondern übersteigert ihn ins Grenzenlose. Der Kulturprozeß, beschrieben als Aneignung von Natur, würde synonym mit der Verfügbarkeit sämtlicher Gegenstände als Konsumobjekte. Es gäbe nur noch Gestaltung, keine Natur (verstanden nicht im naiven ursprungsphilosophischen Sinne, sondern als Synthese, d.h. als Erfindung der Technik), nur noch die homolog abgebildete Totalvernunft des menschlichen Planens, keine Realität, welche Fremdmaterial zur Regenierung der Eingriffskategorien und damit zur Verlebendigung des Systems liefern würde. Ohne solche Nicht-Identität bräche die Welt der Bedeutungen in sich zusammen. Gestaltung total: das wäre wie Technik als Natur, aber nicht mehr: Gestaltung als Differenz.

4. Wenn Design immer mehr eine Domäne der Selektion von Stilisierungsangeboten, Inszenierungsansprüchen und symbolischen Ausdrucksträger wird, dann muß die Ordnung des Überflusses sich den Bedingungen der Kritik aussetzen, die alle Geltungsansprüche der Selbstreflektion unterzieht. Deshalb tritt an die Stelle eines geschlossenen Weltbilds die Einsicht in die Unmöglichkeit eines absoluten Anfangs von Denken, Handeln und Wirklichkeitsaneignung. Realität wird – in der Begründung des die Designtheorie leitenden Grundprinzips des Nicht-Identischen – zu einer revisionsfähigen Vorgabe, zu einer Erfahrungsvoraussetzung für theoretisch begründbare Handlungen, die nicht Evidenz, sondern Identifizierbarkeit ihrer Voraussetzungen verkörpern.

5. Die Utopie der Moderne erzwingt nicht einen totalen Positivismus, sondern muß als Irritation und Widerstand gegen die utopistischen Versuchungen, Identität zu erzwingen und Realität abstrakt zu verformen, differenziert werden. Es bedarf eines methodischen Selbstwiderspruchs,

Abwehr der plebejischen als Subtext der bürgerlichen Kultur

„Die bürgerliche Kultur hat seit der Romantik Widerstandspotentiale ästhetisch nicht bruchlos assimiliert, sondern mit der Ausgrenzung und Abdrängung in eine nicht-öffentliche Kultur Herrschaft durch formale Regulierung behauptet. Das gelingt nicht mehr in einer Epoche der zunehmenden Öffentlichkeit technischer Medialisierungen, Handlungsformen, Dramaturgien, Rhetoriken und narrativer Schemata, die prinzipiell nicht mehr in die bürgerliche Ästhetik und den traditionellen Humanismus integriert werden können. Das moralische Defizit, das kulturpolitisch eingeklagt wird mit Kontrollwünschen gegen die plebejisch-drastischen Gebrauchsformen einer apparatisierten Freizeitkultur, wendet sich beschwörend gegen die technische Industrialisierung des ästhetischen Scheins und das Theater der Fiktionen, um gegen deren massenmythologische Verwertung einen schützbaren Bestand tabuisierter und nicht-zulässiger Bilder zu reaktivieren. Die Explosion des zugeschriebenen 'Barbarischen' auf den Bildschirmen der aktuellen Telekommunikationsgemeinschaften erinnert daran, daß die bürgerliche Kultur den Zivilisationsprozeß nie zu einer organischen Einheit von Distanzierung und Vitalisierung, kathartischem Bann und reflexiver Persönlichkeitsbildung, emotiv angeheizter Reinigung und demonstrierbarem kognitivem Wissen geführt, sondern dessen Spannungskraft auf dem Pol asketischer Selbstkontrolle einzufrieren getrachtet hat. Diesem modellierenden Askesezwang entspringt notwendig, was er verhindern soll: Entgrenzung von moralischen Zwängen, reduktive Entlastung von Erinnerungs- und Aktualisierungsleistungen, Hinwendung zur Faszination an Totalbildern und Paradiessehnsüchten. Die mit Ekel durchsetzte Faszination an Trivialität und massenkultureller Drastik, an einem taktilen und verzehrenden Gebrauch der technischen Medienkultur ist ein durchweg bürgerlich bestimmbares Problem."

um die Grenzen des Planbaren als Korrektur am Planungsanspruch zu formulieren. Damit könnten an die Stelle der Evidenzbehauptungen oder suggestiver Offenbarungswerte Relativismus und Krise treten, die zu Revisionen verhelfen.

6. Die vorherrschende Tendenz im aktuellen Design ist an ein Theoriedefizit programmatisch gebunden. Die nicht selten antifunktional begründete Re-Vitalisierung der Objekte bis hin zu sensuellen Aufladungen und einem eigentlichen Animismus läßt hinter den Inszenierungsattitüden auf einen problematischen Bezug zum Zivilisationsprozeß schließen. An die Stelle eines Zuwachses an Affektkontrolle und Distanzierung von primär affektiv-emotionalen Weltdeutungen tritt das Versprechen, Glück sei nur durch Annäherung an Emotionswerte zu erreichen. Das Ausreizen prätentiöser Moden und Attitüden ist ohne Zweifel ein interessantes Objekt für die Weiterentwicklung der Kulturindustrie, die ohnehin auf neue Leitbilder in der immer schnelleren Aufsplitterung von Subkulturen angewiesen ist. Die Ausrichtung auf diese bezeugt mit der Propaganda für Vitalismus eine Rückkehr zu fundamentalistischen Affektsteigerungen, in denen ein manichäisch-duales Weltbild auf suggestive Endzeitkämpfe zu hoffen beginnt.

7. Ein sich verselbständigender Vitalismus als Spiegel einer Ästhetik der Macht[521] propagiert die Ökonomie des Life-Stylings mittels Bildverehrung, die gegen die Distanzierungstendenz der Moderne auf Enthüllungskonzepte einer ihrem rationalen Selbstbild äquivalenten und symmetrischen Neigung zur archaischen, vormodernen Expression setzt. Als 'postmodern' darf zu Recht ein Hang zur Re-Mystifizierung der Differenzierungsimmunität der Emotionen mit dem Ziel bezeichnet werden[522], Fähigkeiten zur Distanzierung abzubauen und Handlungskontrolle als Fremdzuschreibung zu eliminieren: Der neue narzißstische Charakter muß Kontrollprozesse als Genuß an Experimenten mit der Selbstübersteigerung erleben, aber nicht als Distanzierungsleistung durch den Zwang zur Reflektion erfahren können. Das neu erschlossene Engagement an Formen des Austauschs von Selbst- mit Fremdbestimmungen, verbunden mit Experimenten der Transzendierung subjektiven Verarbeitungsvermögens von Grenzerfahrungen (Drogen, Seuchen, Körperanspannungen), wirkt auf den regressiven Abbau der Befähigung zu einem zivilisierten Leben hin. Der neue Animismus als designtheoretische Provokation und der inflationäre Gebrauch von ethnischen Symbolen aus einem beliebigen Von-überall-her zeigen, daß eine Intensivierung der Emotionen mythische Kräfte aktualisiert, welche Geschichte in Schicksal, von Menschen Gemachtes in außermenschliche Natur zu verwandeln trachten. Gegen solche Vision einer 'Zukunft' als reinem Leben muß 'Zukunft' als Konstruktion eingesetzt werden, Kontinuitäten der Kulturentwicklung zu verweigern.

8. Die Hinwendung designtheoretischer Fragestellungen zu immateriellen Regulierungssystemen ist nicht rückgängig zu machen. Keineswegs gilt, daß diese Hinwendung automatisch polykulturellen Gestaltungsauflagen genügt. Der Zuwachs an fiktionalen und fiktiven Zeichensystemen in Symboliken verweist darauf, daß eine Gelenkstelle zwischen Design und zukünftiger Kultur in Kalkülen einer immer technischer handhabbaren Kommunikation zu erwarten ist. Das gipfelt in einer Art 'Medienverbund' zwischen Natur- und Geisteswissenschaft, zwischen künstlicher Intelligenz und Kreativität, Programmierung kreativer Maschinen und Deregulierungen bereits adaptierter Muster von Lernverhalten, zweischen der Darstellung von Programmen in universalen Rechenmaschinen, ästhetischer Hermeneutik und technisch bearbeiteten neuronalen und imaginativen Leistungen[523]. Gegen apokalyptisch eingefärbte Erwartungen in dieser Richtung – seien sie utopisch-positiv oder dystopisch-negativ – muß die Technologievorgabe als Provokation ästhetischer Reflektion angeeignet werden. Kein Design kann sich außerhalb der Selbstkritik als Problemlösung behaupten. Die Aktualisierung der kritischen Differenz zwischen unverfügbarer Realität und planender Verfügung über Wirklichkeit muß an allen Punkten des Planungs-, Handlungs-, Realisierungs- und Darstellungsprozesses 'Design' Ansprüchen der Steigerung von Komplexität, nicht der Vision ihrer automatisierbaren, 'auto-poetischen' Reduktion, ausgesetzt werden. Die Aufsplitterung des Wissens, die als Krise des Erkennens kulturdiagnostisch anerkannt ist, kontrastiert dem technischen Positivismus solcher Perspektiven. Wenn nicht nur das System des Erkennens, sondern auch die Ordnungen des Wissens dezentriert und für Subjekte als zerfallende erscheinen, dann muß nicht nur vom fragmentierten und behinderten Wissen-Können, sondern erst recht davon ausgegangen werden, daß Eingriffe prinzipiell als subjektiv motivierte Wahlhandlungen reflektiert werden müssen. Design als theoretische Beschreibung solcher Wahlhandlungen – technisch gesprochen: als Beschreibung der Codierungsbedingungen von 'Funktionen' – muß in jedem Konzept die Planung noch des Nicht-Planbaren der Irritation aussetzen, wenigstens diese Meta-Theorie sei planbar. Design muß das 'Andere', den Entzug und das Scheitern thematisieren. Die Funktion des Design wird zur Funktionsinterpretation entwickelt.

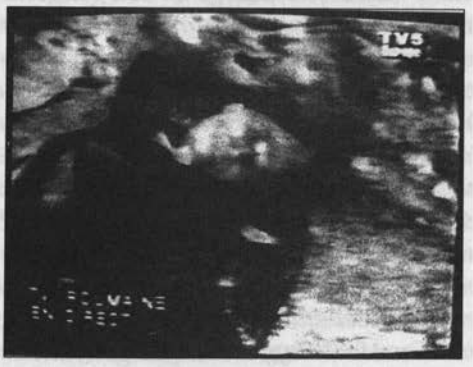
Konsequent ist eine Designtheorie nicht als Sonderfall des semiotischen Klassifizierens, aber auch nicht als Stofflichkeitsbehauptung der einmal gefundenen Problemlösungen, der Realität der Konzeptionen ein-eindeutig entsprechenden Dinge zu realisieren. Sie kann nur in Perspektiven einer stetigen Annäherung an soziale und individuelle Aneignung von Werten verstanden werden. Der Funktionswandel des Kategorienbereichs im Gefälle der ästhetischen Werte ist ein tendenziell theoretischer Vorgang, erzwingt die technologische Revolution der Bedeutungsformulierung doch

eine telematische Ausbildung der Rezipienten. Sie werden zu wertschöpfenden Faktoren. Die Geschichte der Autorschaft wird von dieser Seite her fortgesetzt, allerdings in der Form einer Destruktion und radikal skeptischen Zersetzung.

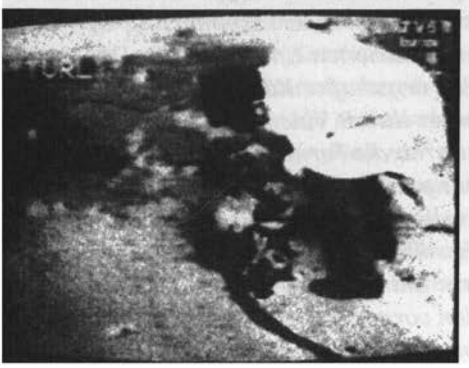
Exposition

Medien, Macht, Montage

Videoclips funktionieren alle gleich. Gewiß, es gibt qualitative, formale, thematische Unterschiede. Differenzierungen ergeben sich nicht nur aus Vorlieben für diese oder jene Gruppe, den einen oder anderen Stil. Das heißt: die formale Gleichförmigkeit der Clips, die Identität ihrer Machart, die sich aus den Produktionsbedingungen ergebende Ästhetik – an der Basis der minder bekannten Gruppen eine Wegwerfästhetik, bei den Spitzenreitern eine hochentwickelte Simulation technischer Raffinessen als Imitation des großen Kinos – bedeuten nicht Unterschiedslosigkeit der Produkte. Bedeuten auch nicht: Gleichgültigkeit der Bildsequenzen. Aber immerhin zeigt das schnelle Verschwinden des Interesses an Clips an, daß die durchgesetzte Dramaturgie Authentizität ebenso auflöst wie das Angewiesensein auf Autorschaft. Denn Schnittfolgen und Formzusammenhang liefern eine leicht zu erstellende Liste von bevorzugten Motiven (eine Rubrik, ein Lexikon syntaktischer wie semantischer Vorlieben): Welt in schwarz/weiß; Weichzeichnungen in Schrägaufnahme; Industriebauten von innen; Sand; Strände; Fahrten entlang von Backsteinbauten und Slums; von unten ins Bild genommene zuschlagende oder aufgehende Türen von Luxusautomobilen; die wehenden frisch gewaschenen Haare der endlos paradierenden kleinen Freundinnen im Wechselschnitt von blond auf schwarz, alle mit herausgeputztem Schmoll-Schminkmund und Bella-Donna-weiten Augen, wippenden Hüften; play-back-Posen; Bewegungen singender Münder, Mimik im Wechsel mit Details der sich windenden Körper; Rückblenden auf die praktisch nebeneinander gesetzten Motive aus den ersten 30 Sekunden des Clips; Wiederholungen; formale Verfremdung durch post-production, Reduktion des real gefilmten Materials auf ein Minimum. Das Ganze bewirkt eine Schulung des Visuellen, Hyper-Ritualisierung einer nach gruppenspezifischen Vorlieben klassifizierten Welt, medial erzeugte Realität. Damit, kulturell gesprochen, stehen die Clips ein für ein geschärftes Bewußtsein medial erzeugter Wirklichkeiten in anderen Bereichen, in denen technische Bildmedien vorgeblich nur Transportfunktion haben, ein Eigentliches der Welt bloß zeigen, Zeugenschaft ermöglichen, Zeichen entwerfen eines Anschein-Systems für repräsentierte Wirklichkeit. Die Wirklichkeit draußen wird überwirklich durch die instrumentelle Zeugenschaft der sie begreif- und sichtbar machenden technischen Bildmedien. Die Wirklichkeit drin ist nur eine hel-


TV3

TURL


TURL

fende und vorübergehende. Aus der Sicht der politischen Öffentlichkeit und Kultur des Bürgertums werden Clips als einfältig und geschmacklos denunziert, wobei allerdings der eigene, unbeirrt vorgetragene Anspruch auf die Informationsqualität der politischen Berichterstattung am Televisor die Naivität eines vormedialen Wirklichkeitsbegriffs belegt. Die Video-Clip-Kultur hat demgegenüber einen Vorsprung, was die sinnengeschärfte Wahrnehmung von technisch-medial vermittelten Wahrheiten und Aussagen anbetrifft.

Wer erinnert sich noch daran, daß die ersten Bilder aus Tschernobyl als Explosion eines Atomreaktors dechiffriert wurden, eine Fehllektüre, die sch bestimmten medialen Eigenheiten von Satellitenbildern verdankt? In 'Mein Katalonien' beschreibt George Orwell gelegentliche, aber unsystematische Kämpfe um das Rundfunkgebäude in Barcelona. Verschwörergruppen zur Tötung Hitlers haben immer wieder auf den physischen Tod gesetzt. Die Nazis selber haben die technischen Medien einer möglichst perfekten Berechnung der Berechenbarkeit von Wirkungen, d. h. einem Modellierungstest von Wirklichkeitserzeugung unterzogen. Auch ihre Feinde hatten diesen medienstrategischen Zugriff im Blickfeld. Man mag das Anti-Mediale als das wertschätzen, was seine Selbstdarstellung bezeugen möchte: Integrität von Moral und Menschlichkeit. Bloß: mit dem daraus gespeisten Verdacht, Wirklichkeit sei immer das Inwendige der medialen Manipulation, Selbstabbildung des Bildschirms, ist kein produktiver Umgang mit den Medienapparaten zu gewinnen. Dazu bedarf es einer durch Videoclips geschulten Perspektive, wie Wirklichkeit in Bildmontagen zerlegbar und nach neuen Bedingungen, synthetisch, geordnet werden kann. Es bedarf eines erneuerten Kampfes um Medien. Die Befreiung von Hitler hätte seines mit Mediendeklarationen bewirkten sozialen Todes bedurft. Medien verwandeln Realität mittels Nichtigkeitserklärung. Was vordem Wirklichkeit von höheren Gnaden war, würde zum denunzierten Anschein, zur Wirklichkeitsanmaßung. Technische Bildmedien vernichten die als unwirklich bezeichnete Vorgeschichte ihres Gegenstandes durch die Umwandlung des Wirklichen in das 'Wirkliche', ein bloß Zitiertes. Sie sind die wesentlichen Agenturen der Manipulation des Wirklichen. Die Theologie der Medien löst die auf universale Freund-Feind-Muster eingeschworene Theologie der Politik ab. Partisanentum als Selbstzweck, als subversive Zertrümmerung der Ideologie, kultivierte Verzweiflung am deklarierten Unwirklichen: Das sind Kategorien, die in einer früheren Zeit ernsthafter Kämpfe entwickelt wurden und die heute den Fortschritt einer durch Video-Clip-Ästhetik geschulten Wirklichkeitsskepsis indirekt, durch die Ferne ihrer Erklärungskraft, belegen. Deutlich wird das formal-dramaturgische Modell einer solchen Theologie. Daß diese ihre Bannkraft verliert, ist eine Fortschrittswirkung der technischen Medien. Die anspruchsvolleren der Kunst-Videos setzen für eine ähnliche Wirkung an der Form des Clips an: sie modellieren die geistige Realität des Imaginären in den vormals schriftbeherrschten Landschaften der Begriffe und Wörter. Wenn der Tod des Diktators – Ceausescu als Modell genom-

men – in Echtzeit am Bildschirm das Fanal zur Befreiung beglaubigt, dann kann man sicher sein, daß es sich um eine Medienfälschung handelt. Aber diese Fälschung ist, was die Wirklichkeit solcher Medien ausmacht. Deshalb verliert der Vorwurf des Unauthentischen sein Recht. Wo Eigentlichkeit fehlt, dort macht die Rede vom Falschen keinen Sinn. Es gibt keine mediale Wahrheit, sondern einzig die als Wirkung meßbare Organisation des Falschen, Vorgespielten. Das Ceausescu-Beispiel zeigt, daß politische Macht nur noch aus den Bildröhren kommt und daß politische Macht nicht das Problem ist. Mediale Gefolgschaft ist rituelle Erweckung absoluter Nachfolgebereitschaft. Erst der magisch wirksame Tod des Diktators, das vorgeführte Zeigen der Wunden, die stigmatisierte Transsubstantiation eines ins Bild gebannten Leblosen löscht animistisch-religiös sein Nachleben aus. Die seit 1936 gewachsene Einsicht in die Macht, über technische Bildmedien zu verfügen, bezeugt noch keinen Fortschritt im Umgang mit den Simulationsapparaten. Der entsteht erst in der Etappe einer Zertrümmerung des Wirklichen durch Clip-Ästhetik. Der Tod des Diktators als Medien-Idiotie, als banalste 20-Sekundensequenz einer ästhetisierten Bedeutungslosigkeit, mit anderen Worten: erst die totale technische Mediatisierung provoziert zur fortschrittlichen Kommunikation, weil mit ihr alle Aussagen begründet werden müssen, da niemand mehr an irgend etwas glaubt. Medien-Guerilla ist nicht die Einfügung der Anderen in die ausgezeichneten Linien der Gefolgschaftsrituale, sondern die Aufhebung des Terror-Bedarfs im eigenen Kopf. Medien-Guerilla wandert als Unwirklichkeitsverdacht in die Köpfe der Betrachter. Videoclips sind ästhetische Befreiungsmodelle für die Umwandlung des Sehens ins Machen. Ihre Ästhetik spricht nicht zu einem Betrachter, sondern zum Aktivisten an den Sequenz- und Schnitt-Maschinen. Da läuft immer schon ein montiertes Band mit permanenten Alternativen.

Der Tod des Diktators: für radikale Befreiung müßte eine entsprechende öffentliche Deklaration reichen. Der Diktator soll in seinen Palästen spielen gehen, wirkungslos ist er allemal, weil wir ihm keine Wirklichkeit mehr schenken. Die symbolische Akkumulation des Mehrwerts an überschriebener Imagination muß zum Ende kommen. Ob er existiert, ist uns gleichgültig, er wird nie mehr Bedeutung haben. Wir müssen in unseren eigenen Köpfen zu solchen Guerilla-Kämpfern werden. Das meint die These von der Macht der Montage: Zerstörung des Manipulationsvorsprungs in solchen sozialen Apparaten, ein Plädoyer für die endlose zwischenzeitliche Wiederholung der ästhetisierten Bedeutungslosigkeiten, Training der Überflüssigkeit durch Radikalisierung der die technischen Medien anleitenden Prinzipien. Keine Ideologiekritik, die doch nur die Macht solcher Medien fortschreibt, weil sie magisch Wirkungen behauptet, die durch solche Deklaration erst wirklich werden. Die ästhetische Aneignung der technischen Medien folgt aus der Totalisierung ihrer Wirkung und Präsenz. Hergestellte Unwirklichkeit der medialen Repräsentation ist die Logik dieser Apparate am Ende ihres Funktionierens.

8. Von der Utopie des Films zur Theorie der Video-Kunst: Gibt es Fortschritt in der Bilderwelt?

In seinem zu Beginn der 20er Jahre in wenigen Wochen geschriebenen, 1922 auf russisch, 1986 endlich auch in deutscher Erstausgabe erschienenen Buch „Und sie bewegt sich doch" kommt Ilja Ehrenburg immer wieder auf das Verhältnis von Theater und Film, anders gesagt: alter und neuer Kunstform in der damaligen Epoche, zu sprechen. Dabei geht es nicht nur um eine Fundierung der ästhetischen Ausdruckssprache innerhalb der Produktionsbedingungen einer medial interpretierten Kunstform, d. h. um die Anknüpfung der Formensprache der Werke an die logischen Bestimmtheiten ihrer Erzeugung innerhalb einer spezifischen Appratur. Für Ehrenburg ist der Film überhaupt der Brennpunkt der neuen Bewegung, der Moderne, wie sie in den emphatischen Jahren von 1917 bis 1922 im revolutionären Rußland als Einheit von Massenaufklärung, avanciertester Formbestimmung und Stofforganisation durch eine sonst im Abseits operierende hochkulturelle Avantgarde herauskristallisiert[524] und für einige wenige Jahre verfolgt worden ist. Moderne heißt aus der Sicht Ehrenburgs – und damit befindet er sich in Übereinstimmung mit Zeitgenossen und Geschichtsschreibern -: Transparenz der Konstruktionsprinzipien; Entwicklung einer massenaufklärerischen Form; Herausarbeitung einer Sprache der Künste im Hinblick auf eine autonome Rezeption der Betrachter; Einheit von dynamischer Handlung und Einsatz einer analytisch prüfbaren Apparatur; Einbindung aller Kunstformen in die Entwicklung einer durch Massen bestimmten Öffentlichkeit; Überwindung aller zweidimensionalen Künste im Bewegungsdrang zu einem offenen und öffentlichen Raum; Überwindung der Trennung zwischen den freien und den nützlichen Künsten; Etablierung eines immateriellen Formausdrucks als Durchdringung der geistigen Konzentration der Wahrnehmenden.

„Der Film kennt die tragische Unterscheidung von hoher und angewandter Kunst nicht. Von allem Anfang an ist er seiner Natur gemäß für den Massenkonsum geschaffen worden. Ihn kann kein jämmerlicher Amateur monopolisieren. Ein museales oder ein Kammerkino ist unvorstellbar. Der Film hat keinen Grund, der Technik nachzuseufzen und hinter der schönen Dame Maschine herzuscharwenzeln. Er ist selbst Technik. Er ist selbst Maschine (...) Er läuft mit der Gegenwart im Gleichschritt, er ist Gegenwart. Als Massenprodukt – Tasse, Pfeife, Kattun, Zei-

tung, Zündhölzer u. a. – ist der Film Allgemeingut (...) Der Film ist ein großartiger Hebel für die Organisation der Menschheit (...) Der Film verträgt keine Worte, er ist ganz Geste (...) Die Form hat gesiegt. Die Mittel haben allmählich den Zweck verändert. Es begann mit einzelnen Szenen: Kaskaden in der Prärie, Verfolgungsjagden mit Autos, Zertrümmern von Porzellanläden. Das millionenfache Publikum reagierte augenblicklich auf solche Stellen. Die Filmemacher verstanden nun, daß man von ihnen nicht Romanstories erwartete, nicht malerische Ansichten und Stimmungserlebnisse, sondern einzig und allein Bewegung. Ihre jetzigen Filme leiden noch an Moralismus und an Theaterüberresten, doch immer mehr verlieren die Streifen ihren Theatergeschmack und werden nicht mehr durch das Überwuchern der psychologischen Handlung, sondern durch eine Abfolge von äußeren Bewegungen konstruiert. Schon dringt in ihnen der gelobte thematische Idiotismus durch: der Text verschwindet; den Zuschauer interessiert nicht die logische Rechtfertigung der Handlung, sondern nur die eigenwillige Logik der scheinbar ziellosen Bewegung (...) Die Filme vermitteln die Glaubwürdigkeit des Unglaubwürdigen, die Wirklichkeit nicht der empirischen, sondern der von Menschenhand konstruierten Welt"[525].

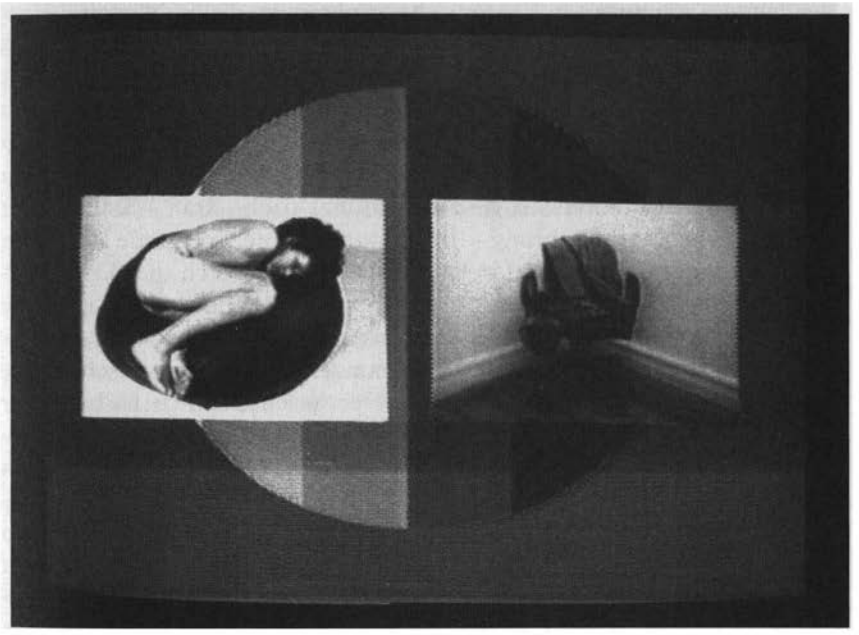
Ehrenburg denkt hier an Chaplin, an die Vorsprünge der amerikanischen Filme. Aber seine Bemerkungen lassen sich in eine Richtung interpretieren, die ihren Kern in einer Ästhetik der Anverwandlung der Apparatur als eines Exempels für selbstbewußtes Handeln, in einer Theorie der Rezeption also, hat. Zu diesem Kern gehört natürlich Charlie Chaplin, den Ehrenburg zur Massenfigur einer exemplarischen Demonstration modernen Verhaltens macht und propagandistisch, als Subversion des internationalen Lachens, neben Lenin stellt. Als Beispiel einer Ästhetik der Moderne teilt Ehrenburg die Überzeugung zweier Prinzipien:

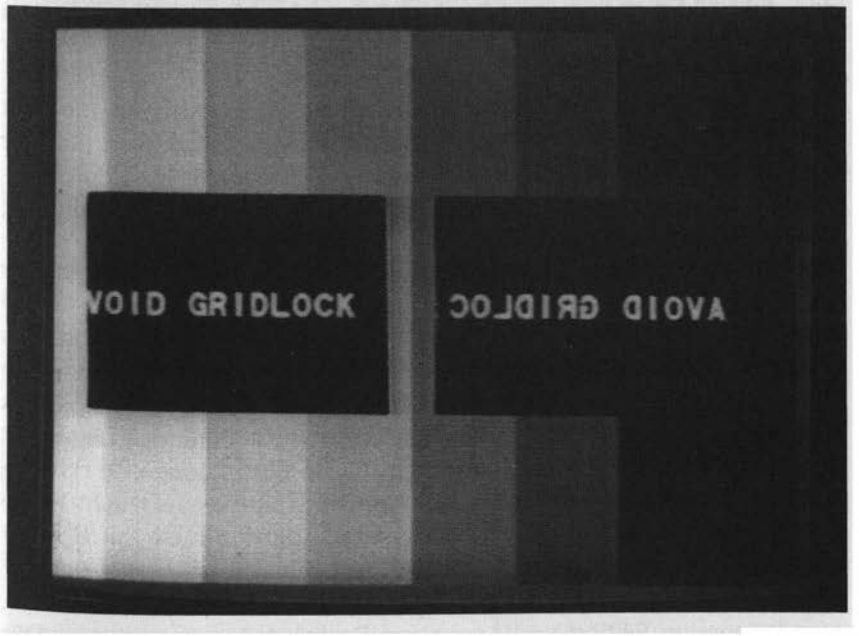
- daß der Film im wesentlichen eine Apparatur zur Herausarbeitung von experimentellen Sequenzen ist, die als selbstbezügliche Formdarstellungen Massenkommunikation über geistige Prinzipien ermöglichen;
- daß der Film das Feld nicht allein einer Praxis, sondern einer theoretischen Arbeit deshalb ist, weil er die Einsicht in eine durch Apparatur bewirkte Montage der Realität als Prinzip dieser Realität nachweist, Realität demnach als Resultat von Veränderung und Eingriffen, als Realkategorie einer montierten Einheit von Realismus und Fiktion, von Realitätsdruck und dem Realismus des Protestes aus Wünschen (wie Alexander Kluge den Realismusbegriff gültig beschreibt[526]) lesbar macht, mithin: als Konstrukt, nicht als geronnene Natur.

Dieser Montagebegriff ist praktisch wie theoretisch bereits in einer relativ frühen Phase der Filmgeschichte entwickelt worden: in den Filmen und Theorien Eisensteijns, Vertovs, Kuleschows, Pudowkins[527]. Außerdem in den experimentellen Filmen der Richter, Eggeling, Clair, Man Ray, Léger,

Moholy-Nagy[528]. In dritter Linie in einer an Avantgarde interessierten Theoriegeschichte, die an der Struktur der Unterbrechung, der Einsicht in das Machen des Fiktionalen ansetzt: Film als Montage (Rudolf Arnheim[529]); Film als Kommunikationsstruktur (Bertolt Brecht[530]; Filmkunst als Kinematographie und demnach Trainingsfeld für die nach-auratische, politische Erfahrung einer 'Konzentration durch Zerstreuung' (Walter Benjamin[531]). Die Position Ehrenburgs rechnet damals vollständig mit einer Entwicklung, die im Massenort 'Kino' einen Ausdruck gefunden hat, der später, nach dem Zweiten Weltkrieg, unter Vorgaben einer Medienstrategie der Siegermächte bewußt, willentlich und organisiert in jenen reaktionären Inszenierungsort umgewandelt worden ist, der vor der Innovation der neuen Künste zurückweicht zugunsten einer Re-Dramatisierung infantiler Motive: Gewalt, geschlossene Bildsequenz, Ehebruch, Nervenkitzel, kurzum: Aktivierung der archaischen und physischen Mechanismen eines Entsagungsortes 'Kino', dem Bewußtsein und Lebenszeit überschrieben werden.

Was Ehrenburg als Unmöglichkeit denunziert, ist genau, was wirklich geworden ist aufgrund einer Option gegen die Filmkunst als Massenkommunikationsort 'Kino': Die Einrichtung von Film als Kammerkino. Atelier- und Filmstudios sind klinische Zonen für das, was Kino hätte sein können: Filmkunst. Das Kino aber richtet sich unter dem Zugriff der Mediatisierung des gesellschaftlichen Lebens nach dem Zweiten Weltkrieg gegen das Prinzip der 'kine', jener Grundeinheit, die sich als Unterbruch der Bilderströme, als emanzipatorisches Dazwischen bewährt, wie einer der konsequenten Nachfolger Man Rays und Moholy-Nagys, Werner Nekes, beschreibt. Ehrenburg beschwört eine evidente Einheit von Film und Kino vor dem Zerfall einer sich konzentriert zerstreuenden Wahrnehmung, d. h. vor der Sektorisierung des Gesamtablaufs 'Film' in kalkulierte Versorgungsbereiche einer Massenkulturindustrie, die nach bestimmten politischen und sozialen Zielen ausgerichtet ist. Bei Ehrenburg ist, wie später theoretisch radikal in Arnheims 'Film als Kunst' von 1930[532], der Film Geste und verträgt kein Wort. Jegliche Literatisierung des Films, jede Beredung eliminiert die Bedeutung, die allein durch die visuelle Montage entwickelt werden kann. Das reine, autonome und abstrakte Kino erschien damals als Filmkunst. Mit Charlie Chaplin verband sich die Vision, daß Massenwirksamkeit im gelösten Gelächter – der Aneignung der Geste – durch die Zuspitzung filmkünstlerischer Prinzipien zu erreichen sei. Mit dem Tonfilm – so die 'schwarze' Lesart – setze eine Trivialisierung und Re-Dramatisierung ein, die keineswegs ein ästhetisches Prinzip voraussetzt, sondern Organisationsresultat einer Medienstrategie ist. Eines Kulturkrieges gegen den Film, um Standards durchzusetzen, Trivialisierung als Kompensation gesellschaftlicher Enge und Handlungsfähigkeit gegen einen vorgeblich arroganten Kunstfilm so plausibel zu machen, daß die historische Entwicklung in der Beweislast umgekehrt wird. Nicht mehr die uninteressante unkünstlerisch gehandhabte Massenform muß ihre Existenz legitimieren, sondern die Filmkunst.




VOID GRIDLOCK
VOID GRIDLOCK

Der Kulturkrieg ist zugunsten der Re-Dramatisierung (mit Ehrenburg: des 'alten Tantchens') auf einem abgesenkten medialen Niveau ausgegangen. Davon zeugt die Außenseiterschaft der Studiokinos, der Ateliers für Filmkunst. Es hat sich eine Aufspaltung etabliert: Film und Kino als Anti-Film. Erschien das Kino in der von Ehrenburg angesprochenen Hochphase als gesellschaftlicher Ort konzentrierter Zerstreuung, als Adaptierung an den Apparat, mittels welcher die Synthetisierung des Augen-Sinnes sich als prototypisch gesellschaftsanalytische Kraft – ästhetischer wie argumentativer Erfahrung – behaupten konnte, so wurde nach den Triumphen des Tonfilm und der Kultureroberung durch die Weltkriegs-Siegermächte die Filmkunst in nur noch partiell öffentlichkeitswitrksame Wahrnehmung abgedrängt. Der Hinweis auf die entscheidende Bedeutung des Ortes ist nicht metaphorisch, sondern als eine gesellschaftliche Physik des Räumlichen zu verstehen. Der gesellschaftlich faßbare, der symbolische und real vergegenständlichte Ort, die Konstruktion des Räumlichen sind Bestimmungen, die beispielhaft mit der neuen, auf Massen angelegten Rezeptionsweisen als ästhetische Grundkategorie für die Politisierung der Künste beansprucht worden sind. Nicht bearbeitet wurden die neurologischen Dispositionen oder das individuelle Bewußtsein. Der Massenort Kino galt als Ort einer Erzählung, die über ihr eigenes Gedächtnis verfügt. Diese Wahrnehmung hatte ihr Organ außerhalb des Gehirns und der Institutionen der modernen Gesellschaft. Sie war eine Struktur intersubjektiver Beziehungen, ein Kommunikationsprinzip. Die Ausdrücke dieser Wahrnehmungsorgane, das waren: Film und Kino.

Später ist Kino nicht mehr Film und Film nicht mehr ans Kino gebunden. Die Wahrnehmung wird subjektiviert, der Markt parzelliert. Die elektronischen Simulationstechniken praktizieren die Dekulturierung der Wahrnehmung. Daneben, am Rand oder, wenn man will, unterhalb, regen sich die experimentellen Produzenten einer Video-Ästhetik, die nicht auf den Heim-Bildschirm zielt, sondern auf einen kollektiven Ort, der noch nicht gefunden worden ist. Diese innovative Seite wird durchbrochen von einer Video-Ästhetik, die die Privatisierung der Wahrnehmung übernimmt und vorantreibt. Typischerweise gelten die meisten Video-Arbeiten im Massenkommunikationsbereich als Re-Dramatisierungen. Der Massenaugensinn Kino wird ebenso umgangen wie die Einsicht in die Apparatur der Bildproduktion. Und dies, obwohl die Sofortkontrolle des Bildes – ästhetisch ein Argument der Logik der Produktionsweise – eine Montage nicht nur durch die Produzenten, sondern auch die Rezipienten erlaubt. Aber an die Stelle der Übergabe der Herstellung des Bildes tritt eine Vorfertigung – begleitet durch juristische Restriktionen: Je öffentlicher und basisnäher die Apparate, desto restriktiver auf Nicht-Veröffentlichung angelegt die juristische Kontrolle der Produkte, auch wenn diese schon Bestandteil öffentlicher Kommunikation, Elemente öffentlicher Bilderarbeit geworden sind -, eine Vorfertigung von Bildkonserven. Simulationssinn/Fiktion und Augensinn/Realität fallen wieder auseinander. An die Stelle der Diskontinuität der Filmbilder – die unterbrochene

Der avantgardistische Ekel schlägt von alleine in die stigmatisierte Obszönität der Massenkultur um 1

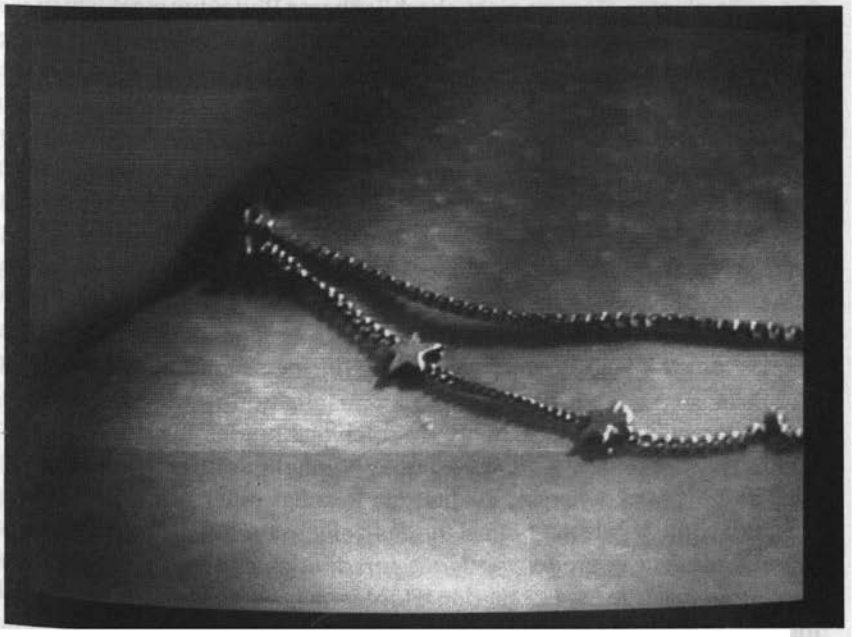
„Dieser Punkt ist der in diesen Jahren historisch erreichte Punkt einer medial suggestiven Identifikation von Realität und Medialität. Realität geht der Formalisierung des Realen nicht mehr voraus, sondern entspringt seiner Verselbständigung. Das Reale wird zur Nichterfahrbarkeit und zur Spur einer auto-suggestiv realisierten Imagination, zur synthetisch simulierten Konstruktion eines bloß Gemeinten, das nichts mehr zeigt und gerade deshalb das nicht-verfügbar Eigentliche als das bloß Künstliche markiert: Tod, Schmerzen, Gewalt und Brutalität, Unfälle, Entführung als mediale Life-Show, das Sterben in den Stadien als bloße Programmpanne; kurzum: die Imitation der Imitationsformeln der Brutal- und Kriegsfilme als einer unkenntlichen Realität, die sich in ihrer Unfaßlichkeit tarnt und zur Simulation verflüchtigt. 'Obszönität', eine Verschleißformel wie jede andere im ästhetischen Prozeß der autosuggestiven Ritualisierung des Imaginären, ist die technisch-mediale Praxis, die durch die Pervertierung der Einsicht in die Simulation von Wirklichkeit kraft Indifferenzbildung deren aufklärerische Entfaltung behindert. Alle etablierte Medienpraxis besteht als Politik der Obszönität. Lange haben westliche Avantgarden versucht, daran zu partizipieren, um die Suche nach anderen Intensivierungen zu entwickeln oder für Nicht-Orte und Nicht-Darstellbares zu plädieren, obwohl doch gerade das Nichtdarstellbare die Erzeugung verzerrender Monstren für die bürgerliche Theorie des Erhabenen begründet hatte, gegen welche die Avantgarden sich wandten, ohne – vor John Cage – der Dialektik des Erhabenen noch in den Niederungen aktionistischer Primitivität entgehen zu können. Das Unbestimmte scheint erstmals als Indifferenz angesprochen werden zu können. An die Stelle des Herausbringens der Differenz treten Maschinen und Automatien. Triumph der Gedächtnismaschine: Dauer verwandelt sich in Augenblick.

und unterbrechende 'kine' – tritt die Endloskontinuität elektromagnetischer Aufzeichnungen, die Kontinuität einer subjektlosen Zeichensprache, an die Seele und Kontrolle delegiert werden.

Würde man Video produktionsästhetisch wie wahrnehmungstheoretisch, d. h. vom bewirkenden und beabsichtigten Materialbereich her definieren, so bedeutete das einen autorlosen Bilderfluß und Indifferenz als neue Formen des Bildgebrauchs. Im Zusammenhang mit den neuen Verwertungsformen der Audiovision ist es auf der anderen Seite keine ausreichende Möglichkeit, kulturelle Inhalte bloß in neue Gefäße zu transportieren, wenn nicht diese Gefäße auf der Basis ihrer Produktionsweise selber kulturell tätig werden. Aber auch hier gilt für neue Formen, daß der befreiende Hang zur 'Glaubwürdigkeit des Unglaubwürdigen' (Ehrenburg) als ästhetische Selbsterfahrung des Fiktionalen dargestellt und damit als Transparenz des Realismusprinzips 'Bewußtseinsfiktion' erfahrbar werden muß. Das experimentell Fiktionale muß die ästhetische Selbstreflektion in Massenwahrnehmung überführen. Könnte Video dazu nützen, die Krise der Nicht-Öffentlichkeit 'Film' zu beheben, indem es sich von den Bildversorgungsstrategien der Kulturindustrie absetzt? Stehen nach der Zerschlagung der Filmkunst durch die Kino-Industrie im Untergrund Video-Subversive mit Lösungen bereit? Ist von der Video-Kunst ein Aufbruch aus der Massenkonsumkultur zu erwarten? Gibt es einen solchen organisatorischen Fortschritt in der Bilderwelt?

Es liegt nahe, Fragen dieses Typs pauschal zu beantworten, vermeintliche Trends herauszuarbeiten, um mit Tendenzmeldungen die Ungeschütztheit subjektiver Hypothesen zu verdecken. Ziemlich schnell nimmt man dann an Globaldebatten teil: totale Simulation, neue Ästhetik der Digitalisierung, totalisierte Künstlichkeit synthetisch vom Realen abgekoppelter Erfahrungen, um schließlich beim jeweils aktuellen, modischen 'Diskurs' zu enden. Und das ist heute der Streit um die Erledigung der kritischen Funktion des Zeichensetzungsprozesses, um die vorgebliche Verschmelzung der ununterscheidbar gewordener Bezugspunkte 'Zeichen' und 'Referenz', d. h. Denken und Wirklichkeit, oder auch: ästhetische Reflexion und Erfahrung. Die vorgegebene Frage läßt sich mit 'ja' beantworten. Aber nur, wenn man die Überlegungen vom Anreiz der Neuigkeit entlastet. Voraussetzung der folgenden Reflexionen ist die Einsicht in die Tatsache, daß gegenüber den Video-Arbeiten der letzten fünf Jahre die theoretische Rezeption des Problems der Bildwelten im Video nicht auf die Vereinheitlichung des Erarbeiteten zurückgreifen kann. Die Produktionen bezeugen eine Heterogenität, eine Uneinheitlichkeit und eine Fülle gleichzeitiger und widersprüchlicher Auffassungen, wie das nie zuvor der Fall gewesen ist.

Eine These ist klar, weil sie lautstark propagiert wird: daß der Entwicklungsgang vom Bild zur Bildsimulation mittels computerisierter Video-Technik nichts weniger erbracht habe als ein neues Paradigma von Kultur: eine 'Digitalkultur'. Merkwürdig mutet diese Faszination – der Glaube an die Zunahme künstlerischer Autonomie durch die Erarbeitung von

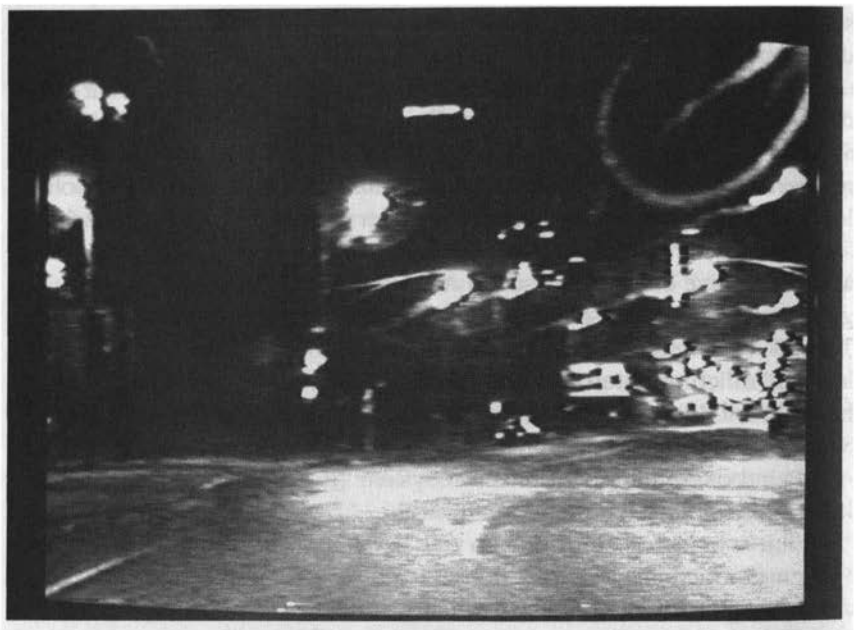


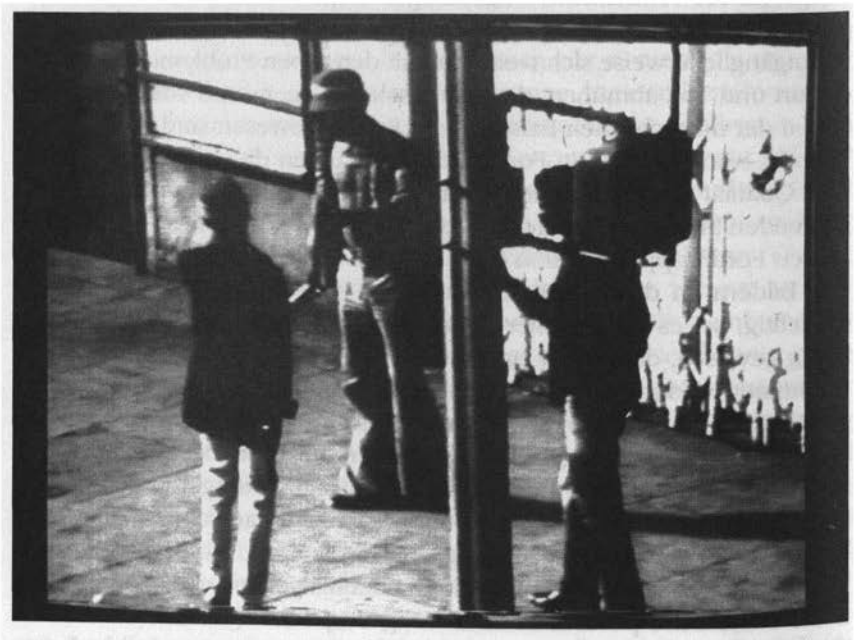
Matrizen, welche Bilder außerhalb der optischen Projektion von Realität produzieren – deshalb an, weil dieser Vorgang zwar die ästhetische Kreativität (die analogisch arbeitet) zerstört, aber kein anderes Paradigma des Ästhetischen erzeugt, sondern nur das uralte Reich der Schrift und ihre Herrschaftstechnik verlängert. Denn die Schrift – als Abstraktion verstanden, nicht als konkrete Bewegung; diese funktioniert analogisch, weil sie eine eigene ästhetische Dimension hat – ist Digitalisierung. Im Grunde geht das Mißverständnis der Digitalisierung auf einige falsch geäußerte und falsch verstandene theoretische Spekulationen Marshall Mac Luhans zurück[533]. Aber das hat sich in der breiten Szene der Videokunst noch nicht herumgesprochen. Digitalisierung ist zunächst bloß die Leugnung der poetischen Struktur der Bilderzeugung: sie delegiert das Darzustellende und die Erarbeitung von Sequenzen an die Möglichkeiten von 'Verfremdung'. Und die wiederum haben selten eine eigene ästhetische Qualität und beuten meist auf einer wenig komplexen Stufe die Irritationen zwischen Zwei- und Dreidimensionalität aus. Erst recht nicht einsichtig ist die weit verbreitete Hoffnung, daß ausgerechnet die Digitalisierung über eine 'Techno-Kultur' – die mit Überlagerungen, Vernetzungen, Umcodierungen anstelle linearer Abläufe arbeitet – den kommunikativen Inhalt eines interaktiven Systems garantieren könne. Tatsächlich werden (das belegen auch Texte der Dokumentationen der Linzer 'ars electronica', beispielsweise von 1986[534]) diese Hoffnungen so weit getrieben, daß sich eine vermeintlich regressive eindimensionale Textur der Geschichte in den polyvalenten Gesang nicht abschließbarer Bedeutungsschichten verwandeln lasse. Solche Haltungen bezeugen nur, daß die Lasten der Geschichtsphilosophie nicht mit halbverdauten Meinungen zu bearbeiten sind. Denn etwas Linearers als Digitalisierung gibt es nicht: die simulierten Bilder sind Textur im elementaren Sinn, eine Aneinanderreihung von Punkten, ein Rastersystem von Linien, die nicht netzartig, sondern in hierarchischer Sukzession betrieben werden. Was von der Hoffnung auf eine neue Kultur aus der Sicht der Medientechnologie bleibt, ist die seltsam verzerrte und abstrakt gewordene Hoffnung, daß sich Realität ersetzen ließe. Peter Weibel redet vom 'orbitalen Bewußtsein' und vom 'Klonen der Erde'. Ja: daß das Reale geradezu durch Imaginäres zersetzt werden könnte, daß einzige Realität – hier beginnt der semiotisch unbemerkte Widersinn – eine totale Simulation oder Imagination werden könnte, rechnet mittlerweile zum basso continuo solch technoider Geschichtsphilosophie. Zwei bemerkenswerte Umstände beinhaltet dieser Widersinn. Einmal, daß – betrachtet man Realität als Resultat einer transformierenden Adaption (als Abbild läßt sie sich, das zeigen auch psychologische Forschungen, nicht begreifen) – damit gerade nichts Neues gesagt ist, sondern umschrieben, was seit den Höhlenmalereien immer das leitende Interesse ästhetischer Formung gewesen ist: Realisierung von etwas Immateriellem, Herausarbeitung der Realität des Symbolischen. Zum anderen, und das ist gravierender, wird sich herausstellen, daß aus Digitalisierung und 'geklonter' elektronischer Welt, aus 'pictorialer Totalität' und

hemmungsloser Simulation keineswegs 'neue soziale Formen' hervorgehen werden, sondern die Formulierung von Befehlen und das Sprachspiel der Imperative fortgesetzt werden. Der Erfolg der Digitalisierung – das wird heute visuell unter der Prätention von 'Kunst' vorweggenommen – bestünde in der restlosen Mediatisierung von Inhalten. Damit würde die totale Imagination die Grundlagen des Kreativen auszehren – ein Sachverhalt, der wiederum nicht neu ist, weil die Preisgabe *jeder* Differenzierungsmöglichkeit von Fiktion und Realität immer auf die Absolutheit der materiellen und die Vernichtung der immateriellen (symbolischen, ästhetischen, kreativen) Realität hinausläuft. Der Unsinn, Digitalisierung als Perspektive einer ästhetischen Autonomie zu feiern, wird – technologisch gesehen – spätestens dann einsichtig, wenn man weiß, daß Video-Technik (im Gegensatz zum Film das vermeintliche Medium reiner Analogie, nämlich ununterbrochener, endloser Bildflüsse) mittlerweile ebenfalls Einzelbildbearbeitungen vornimmt, Bewegung abstrakt wird. John Sandborn und Mary Perillo haben in „Dance ex machina" mit einem 'Video-Paintbox-Multiframe-Animationssystem' namens 'Harry' die Künstlichkeit in Einzelbildschaltung vorgeführt[535].

Film wie Video sind Medien der Erzählung und Interpretation von (gegenständlichen oder formalen) Ereignissen/Abläufen durch Sequenzen bewegter Bilder. Unterschiedlich ist nur die Realisierung der Bewegung durch heterogene Bildträger. Begreift man dies als technischen Vorgang, dann läßt sich der auf technische Produktionslogik und die Verabsolutierung des Mediums (der Mittel) bezogene Avantgardismus (Erscheinungsbild des vermeintlich wagemutigen Ungewohnten und Merkwürdigen) als Fehlgriff beschreiben. Der 'multi-medial' visualisierte Mensch wird unumgänglicherweise sich weiterhin mit denselben Problemen zwischen Geburt und Tod abmühen, die bisher schon Gegenstand von Interpretationen der menschlichen Existenz, der Kultur, gewesen sind. Ästhetische Theorie – noch wo sie in Formzusammenhängen die sperrige und kritische Qualität einer kulturellen Position entziffert – hat es in diesem übergreifenden Sinne mit Inhalten zu tun. Werner Nekes bemerkt trocken zu Francis Ford Coppolas Vision einer direkten elektronischen Einpflanzung von Bildern an der Hirnrinde, was daran neu sei, sei ihm nicht recht einsichtig, sei es doch bisher immer eine Voraussetzung der Wahrnehmung gewesen, die Augen zu öffnen, um Bilder im Hirn zu stimulieren.

Immer wieder erweist sich die einseitige Ausrichtung auf den Aspekt der Form als ungenügend, wenn die Darstellung des Formbewußtseins nicht so weit geht, gegenüber etablierten Inhalten das Positionslose schlechthin darzustellen. Das war der Begriff der Avantgarde der Moderne, jener konstruktivistischen Strömungen im und nach dem Ersten Weltkrieg, die ein Muster von Sperrigkeit, Subversion und Überschuß aus der Tatsache entwickelten, daß allein Zusammenhänge der Lebensformen und keine ästhetische positive Formulierung utopische Qualität haben können. Die Poesie der Form hängt von der Differenzierung zwischen Irritation und außerästhetischer Funktion ab. Als Leitbild einer künstlerischen





Arbeit vollzieht sich die subversive Poesie durch die Berücksichtigung der jeweils besonderen technischen Bedingungen und Möglichkeiten eines Mediums nur, wenn Ästhetik negativ, unterbestimmbar erscheint. Nicht-Identifizierbarkeit wird zu einer Bedingung, als Avantgarde funktionieren zu können (ein kommentierendes Beispiel dazu ist Gary Hills „Primarily Speaking" von 1983[536]). Gegenüber semiotisch überfrachteten Komplizierungen erscheint heute eine neu sich äußernde Video-Avantgarde als Haltung, verstärkt an der Oberfläche des Bildschirms zu bleiben, um mit langen Einstellungen das poetische Formprinzip an das Erzählerische zurückzubinden (überzeugende Beispiele: Brenda Millers „L.A. Nickel", 1983, und Jonathan Borowskis „Prisoners" von 1985[537]). Damit ist nicht das Dokumentarische im engeren Sinne gemeint. Wohl aber die Wiederaufnahme des Narrativen. Im Moment sind die lange als Avantgarde-Auffassung akzeptierten früheren Positionen zurückgedrängt. Das gilt sowohl für die skulpturale Auffassung des Videos (Hard-Ware-Skulptur) wie auch für die semiotische Montage von plural gleichzeitigen Ereignissen auf vielen Bildschirmen (Beispiele: Paiks Monitorpark, Godards „Number Two"[538]).

Avantgarde im Video bedeutet, wie in anderen Sparten: Inszenierung der medialen Strukturen unter der Perspektive gehaltvoller Interpretation. Mehrere Ziele sind möglich: Aktivierung der Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters; semiotische Verdoppelung, d. h. Überlagerung des Inhalts mit Bedeutungen der Bedeutungsdarstellung; Negation ideologischer, moralischer und politischer Inhalte durch die Selbstbezüglichkeit des Formaspekts. Oder auch: Steigerung des Formbewußtseins. Allerdings zeigt gerade die filmische Ausrichtung von als Avantgarde gehandelten Videokünstlerinnen und Videokünstlern in letzter Zeit deutlicher, wie außerhalb der dubiosen Suche nach Inhaltlichkeit um jeden Preis die Darstellung und Verwendung der medienspezifischen Form zunehmend reaktionäre ideologische Inhalte transportiert (eher verhalten noch bei Dara Birnbaum, „The Damnation of Faust: Evocation", 1983; drastisch und aufdringlich schwärmerisch bei Bill Viola, „Anthem", 1983[539]). Aber noch in der Kitschvariante zeigt sich, daß Avantgarde jenes Prinzip der Verletzung von sozio-ästhetischen Erwartungshaltungen ist, das unter den Bedingungen der hochtechnisierten Industriegesellschaft unweigerlich seine eigene Überalterung bewirkt. Man muß die Dialektik der Avantgarde neu konzipieren: als Dialektik von Realisierung und Selbstentleerung. Die semiotische Überfrachtung im Bereich der Video-Kunst hat versucht, dieser Dialektik zu entgehen. Resultat ist zweierlei: die Störung der Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters und der Rückfall hinter den professionellen Standard der audiovisuellen Werbetechniken. Bis an die Schwelle des Narrativen (das keinesweigs als Prinzip Qualität garantiert) hat Video-Kunst bestenfalls gelehrt, daß sie nicht über Form und Sprache der Werbung hinausreicht. Das hat sich paradox erst mit dem Video-Clip geändert, von dem die Werbung kräftig profitiert; das ist nicht verwunderlich, weil Video-Clips von Anfang an Kunst- und Propagandaform gewesen sind[540]. Geht man von konkreten Voraussetzungen und Absichten aus,

dann beinhaltet Avantgarde die bewußte Anstrengung zur Überwindung der Prätention des Avantgardismus. Insofern bietet die Video-Szene eine Chance. Sie ist nicht nur unübersichtlich, sondern zeugt von Uneinheitlichkeit, Vielfalt, Widerspruch. Die Unmöglichkeit, das praktische Geschehen unter einem Gesichtspunkt zusammenzufassen (seis selbst der der Avantgarde), liefert die Chance, mittels Trennung von Ökonomie und Macht das Prinzip Kunst zu radikalisieren.

Hier allerdings gibt es zahlreiche Hindernisse. Eines ist soziologisch unüberwindbar: daß der Avantgardismus eine konkrete Ausdrucksform jener Kitschgesellschaft ist, die (so Norbert Elias schon 1936[541]) im sozioästhetischen Lebenszusammenhang der Industriekultur nur noch De-Formationen zuläßt und keine homogenen Formen mehr. Das bedeutet auch, daß Avantgarde nicht die Ausreizung von Formaspekten betreiben kann, weil sie sonst erst recht von der durch sie bewirkten Überalterung eingeholt wird. Daß Video eine vergleichsweise junge Technologie ist, hilft auf Dauer nicht. Zwar ist Video technologisch und inhaltlich – im Unterschied zu den bildenden Künsten – mit der gesellschaftlichen Realität unmittelbar verbunden. Das ist offensichtlich eine Belastung für das Arbeitsziel, eine Grenze zu erreichen, an der das Prinzip der künstlerischen Poesie offensichtlich wird, jenseits derer das Mediale Inbegriff des Uneigentlichen und Unwesentlichen werden kann. Übrigens verstellt der Klatsch eines gewissen Postmodernismus im wesentlichen genau das Problem dieser Grenze.

Jedes Medium der Erzeugung und Darstellung bewegter Bilder tendiert zur Fiktionalisierung der Darstellung. Die Realität des Irrealen ist geradezu Voraussetzung für die wirksame Überblendung des Unterbruchs, der den Gesamtablauf der Bilder bewirkt. 'Realität-Unterbruch-Fiktion' läßt sich aber auch als semiotische Grundeinheit lesen. Deshalb ist jede allgemeine Bildtheorie eines Mediums wie Video unsinnig. Es gilt weiterhin der Zwang zum Studium bestimmter Sequenzen, Abläufe und Umsetzungen. Die Kraft der Fiktionalisierung ist nicht Bestandteil des Mediums, der zur Totalität ausgedehnt werden könnte, sondern Voraussetzung. Daher geht, Kraft des Unterbruchs aus, Bildsimulation und Fiktionalisierung kein neues kulturelles Paradigma hervor, sondern der wohlvertraute Zwang zum 'Materialismus', zur Erörterung der genannten und gezeigten Dinge, Themen, Abläufe und Interpretationen. Die Interpretiertheit der Welt durch Bilder belegt, daß der Fortgang der Interpretation niemals selbstgenügsam sein wird. Selbst der Avantgardismus im Video-Bereich zeigt, daß Avantgarde ein unbewußter Reflex auf die Dualität von Form und Inhalt ist, welche die soziale Situation des modernen Künstlers in der Epoche des Realismus erzwungen hat. Dagegen mit Digitalisierung und Coumputerisierung angehen zu wollen, ist reaktionär. Die Irrealisierung der Welt – so bleibt zu vermuten – soll offenbar dem Menschen erlauben, weiterhin den Zauber der Maschine (des Engels des automatisierten Bewußtseins) zu träumen[542].

In der internationalen Video-Landschaft überlagern sich dokumentarische, experimentelle, semiotische, analytische, fiktionale, theatralische und andere Ansätze. Außerdem ist es immer noch schwierig, die Unterscheidung zwischen Film und Video gegenüber den inhaltlichen Sequenzen plausibel festzusetzen. Godards Video-1-Zoll-Band „Sauve qui peut" ist ein Film. Edgar Reitz hat „Heimat" vom Filmnegativ direkt auf 1-Zoll-Video umkopiert, um für die TV-Version spezielle Einfärbungen vornehmen zu können. „Heimat" ist nur ein Beispiel für das Zunehmen der Doppelstrategie, bewegte Bildsequenzen als Kassetten, resp. am TV, und gleichzeitig als Film für das Kino zu produzieren. Das heißt, daß es neu eine Art Bildkonzeption gibt, die offensichtlich im strengen Sinne nicht medientypisch ist. Zwar bietet die Verkabelung, potentiell zumindest, neue Verwertungsmöglichkeiten. Auf der anderen Seite (das spiegelt sich in der aktuellen Tendenz zum Narrativen) fördert die Verkabelung – bevor sie ertragreich geworden ist – die Anpassung an die dokumentarischen Formen. Es dürfte klar sein, daß die semiotischen Kapriolen Kabelnetzabonnenten nicht in dem Maße interessieren, daß dieser Typ Arbeiten ein Programmfenster erhalten kann. Auf der einen Seite erweitert sich der Spielraum des Experiments. In den USA ist ein wachsendes Interesse an europäischen Video-Arbeiten zu beobachten. Auf der anderen Seite haben die öffentlichen Anstalten, ohnehin nicht massiv an der Förderung von Videokunst beteiligt, wesentlich zur Entsolidarisierung der Szene beigetragen. Und dies allein mit steigenden, aber immer noch mangelhaften Aufträgen. Die einzige Ausnahme Mitte der 80er Jahre ist das belgisch-flämische Fernsehen, das mit Stefaan Decostere ernsthaft Video-Förderung betreibt. Das belegt u. a. „Warum wir Männer die Technik so lieben", das Decostere zusammen mit Klaus vom Bruch, Chris Dercon, Jack Goldstein und Paul Virilio – transdisziplinär also – erarbeitet hat[543].

Video-Avantgarde findet am Fernsehen ohnehin nicht im Kulturteil statt, sondern im Unterhaltungsteil. In Frank Elstners „Wetten Daß?" vom 27.9.1986 wurde 'reale' Räumlichkeit mittels vorproduzierter Clips aufgelöst. Der existierende Raum wurde keineswegs nur am Bildschirm mit visuellen Bühnenbildern überlagert. Am Pult vorproduzierte Raumstrukturen wurden mit realen gemischt, ausgereizt, projiziert und aufgenommen. Dieses Beispiel zeigt auch, wie eigentümlich der Avantgardismus im Videobereich an schiere Technologie gebunden ist. Es ist nicht überflüssig, wiederholt daran zu erinnern, daß – in der exakt umgekehrten Richtung – die Avantgarden der Moderne versucht haben, die symbiotische Verquickung mit ikonischer Inhaltlichkeit und Symbolismen zu sprengen. Da Video zu Recht als Technologie der Sofortkontrolle von Bilderzeugungen gilt und nicht an den langwierigen Prozeß des Herausmalens von Bildern gebunden ist, kann logischerweise die Abkoppelung vom ikonischen Bildgehalt und dem damit verbundenen Zwang zu einer positiven Ästhetik kein Ziel sein. Was man aus dieser Überlegung lernen kann: Avantgarde ist im Videobereich keine Haltungsfrage und überhaupt keine Frage der Einstellung von Produzenten zu Formen, Phantasie, Vision.

Avantgarde ist hier deutlicher als sonst an den Verwendungszusammenhang der Resultate gebunden. Die Rezeption wird strikt zur Interpretationsvoraussetzung. Und die Interpretierbarkeit wiederum entscheidet über die Realisationsgenauigkeit gegenüber transformierten Wirklichkeiten.

Das Prinzip der an Interpretation gebundenen Äußerung im Berech der Rezeption betrifft auch die andere Seite des Mediums: seinen Einsatz als Forschungsinstrument. Damit könnte sich Video der nicht diskutierbaren Macht der TV-Redaktionen ebenso entziehen wie den Gewaltstrukturen der ökonomischen Verwertung im Rahmen der Verkabelungszenarien. Daß hier Medienpräsenz nicht mit Öffentlichkeit überhaupt zusammenfällt, ist progressiv nutzbar. Denn diese Öffentlichkeit bleibt an die dezentrale Autonomie bestimmter Kulturen und Gruppen gebunden. Dieser Verwendungszusammenhang läßt sich auch auf den Inhaltsaspekt übertragen: es geht nicht um Formalismen, sondern die Besonderheit des Dargestellten. Unsubstantiell wird Video-Kunst dort, wo unter der Prätention von Kunst und Subjektivität eine verflachte Ästhetik des Werbefilms schematisch wiederholt wird. Das ist ein mehrfaches Mißverständnis. Zunächst wird die Zweckbeziehung als selbstgenügsames Arrangement der Mittel instrumentalisiert. Dann wird die reflektierende, erkenntnistheoretische Durcharbeitung der Problematik des Erzählens, die Konstruktion des Narrativen, der Medialisierung der formalen Standards untergeordnet. Und drittens wird verkannt, daß eine visuell progressive Bildsprache keineswegs einer Unmittelbarkeit der neuesten Bearbeitungstechnologien des Visuellen zu entspringen braucht, sondern daß deren Programmsprache der Eingabe ästhetisch präzisierter Strukturen bedarf. Das Prinzip der an Rezeption gebundenen Interpretation als eines Kriteriums für Avantgarde, für die inhaltliche Nutzung überprüfbar angeeigneter und keineswegs bloß habitueller Bildproduktionsformen belegt, daß Sinndeutung nicht jenseits einer permanenten Differenzierung zwischen mindestens drei Bezugsbereichen des ästhetischen Erfahrungsprozesses erreicht werden kann: dem Verweis auf Realität (Repräsentation/Denotation); dem Verweis auf die Realität der Zeichen (Referens, die Vielgliedrigkeit der Interpretanten im Semiosevorgang); dem Verweis auf die Aneignung der Zeichenrealität im Bewußtsein (Dimension von 'Sinn')[544].

Die Kommerzialisierung der technischen Möglichkeiten hat die Avantgarde überholt, deren Innovation verfügbar gemacht, die Vision einer Aneignung der Welt durch spezifische Zerlegungsarrangements und Montagekonzeptionen zurückgedrängt zugunsten einer Re-Psychologisierung und dramaturgisch-synthetischen Auratisierung des Blicks, dem Sichtbarkeit und vollkommene Präsenz an einem wie Realität zur Erscheinung gebrachten, geordneten, übersichtlichen Sein versprochen worden ist. Die totale Verfügbarkeit ist eine visuelle Struktur, die avantgardistisch mit der Avantgarde bricht, das sichtbar Gemachte in größte Nähe rückt und dennoch auf unüberbrückbarer Distanz hält. Diese ontologisch eingeübte Schonstrategie ist das Gegenbild zu einer ästhetischen Erfahrungsdichte, wie sie die Begründung der filmtheoretischen Simulation von 'Welt' in

Aussicht gestellt hat. Die künstliche Verlebendigung des Toten, gewissermaßen als museales Prinzip des Filmischen, bringt Inhalt und Interesse der neuen Bildtechnologien, die simulatorische Erzeugung eines perfekten Imitationsprogramms, die Umkehrbarkeit der Zeit, die Vortäuschung eines auratisch erlebten 'Jetzt', dem kein Realgehalt entspricht, bringt die Vortäuschung ineinander spielender, interferierender abstrakter Rasterpunkte auf einen Begriff. Es scheint ökonomisch lohnend, die Realsimulation soweit voranzutreiben, daß authentische posthume Filme mit der wirklich agierenden, wenn auch nicht handelnd wirklichen Marilyn Monroe, mit James Dean usw. gemacht werden können. Eine philosophische Pointe solcher ökonomisch erzwungenen Gedankenlosigkeit liegt darin, daß nur scheinbar Authentisches verdoppelt, in Wirklichkeit jedoch Authentizität abgeschafft wird. Auf solche Bedingungen hin beginnen, meist mit einem bombastischen diskursiven Begleitapparat, Video-Künstler der vierten und fünften Generation zu arbeiten.

Was kann in diesem Kontext 'Avantgarde', was 'Fortschritt' heißen? Fortschritt zielt programmatisch auf größtmögliche Deutlichkeit in der Problematisierung feststehender Identitäten und Interpretationen. Als Handlungszweck betreibt Avantgarde die diskursive und reflexive Kontrollierbarkeit der Interpretationen, d. h. die semantische Strukturierung des Erzähltextes und -kontextes[545]. Medialisierung markiert ein neues Interesse, die Bezugspunkte des Kontextes solcher Erzählungen auf die symbolische Differenz repräsentierter Interpretationen zu beziehen. Deshalb stehen nicht mediale Selbstbezüge, Formen und die bezeugte Kenntnis der Medien- als Darstellungsmöglichkeiten im Zentrum, sondern die Deregulierung einmal eingeschliffener Standards. Da diese Standards in der Video-Kunst idealistisch auf Medienroutine eingeschworen sind und auf der anderen Seite die analytische Narrativität der utopischen Filmtheorie in dramaturgische, situative und lerntheoretisch affektivierte Handlungspsychologie zurückgenommen worden ist, muß die Plausibilität bloß verdoppelnder Medienformen dereguliert werden. Medialisierung muß dagegen neue Zugänge zum Narrativen liefern und ist nur interessant, wenn und insofern das Bewußtsein gegenüber den Schematismen der Medien wächst. Avantgarde hat nach der avantgardistischen und gleicherweise kulturindustriellen Denunzierung der Avantgarde beizutragen zur Förderung der Einsicht, daß bloße Mediatisierung ästhetisch ein Uneigentliches bleibt. Avantgarde muß narrative Vermittlung des bereits Produzierten, Geleisteten, Interpretierten werden. Dem entspricht, in Rückkehr zu den Ursprüngen einer Debatte, die heute als Defiziterfahrung zunächst radikalisiert, aber keineswegs in eine andere Kultur aufgelöst wird, daß Avantgarde aus dem sozialen wie ästhetischen Zwang zur Selbstkritik wie zur Selbstüberbietung hervorgegangen ist. Seit Baudelaire heißt Modernität nicht Begründung einer Alternative zu irgendeinem jeweils vorgegebenen Klassizismus oder Traditionalismus, sondern Zwang zum permanent reflektierten Vorgriff auf die eigene Flüchtigkeit und Überalterung, immanente Auflösung des überdauernden Geltungsanspruchs und damit Inte-

gration des Geschichtlichen in eine ästhetische Verflüchtigung gerade derjenigen Ansprüche, die unterhalb der Selbstnegation Moderne als Positivismus, Stil, Lebenswelt, Kohärenz, als 'monomythische' Diktatur gegen Erzählungen anderer Art realisieren, behaupten und ontologisch unberührbar machen wollen.

Exposition

Bildermächtigung, Formen der Unanständigkeit

Kinos erscheinen als Orte des Träumens. Oft schon ist der magische Vorgang der Verdunkelung, das Initationsritual des sich zur Leinwand richtenden, von allem anderen absehenden Blicks beschrieben worden. Poetische Überhöhungen gehören zur Ortsfeier des konzentrierten Sehens. Unterhalb der Augen verläuft die zur ständigen Schändung einladende Demarkationslinie der erotischen Einlösung jener Versprechen, die in den Filmen meist verdeckt – subtextuell -, dafür umso deutlicher angeheizt werden. Den Mystifikationen des Kinos kann hier eine weitere antworten: die subtextuelle Schändung des vorgeblich kontrollierten Auges zielt auf eine sexuelle Vereinigung mit der Welt, der eigenen und der gezeigten, der gesehen und der lebendig sehenden. Das Kino ist eine Zeitmaschine im doppelten Sinn: Wanderschaft in den Bann des Anderen und Beobachtung der sie anleitenden Überschreibung. Im Kino ist der Betrachter Versuchsobjekt und Experimentator zugleich. Die Semantik einer unterhalb des Auges verlaufenden Demarkation entstammt einer Tradition kinematografischer Beschreibung, welche in den letzten Jahren allzudeutlich mit der Geschichte der Kriege kokettiert. Selbst wenn die Kamera ein bewaffnetes Auge ist, selbst wenn wir wissen, daß Politik nur noch mediales Registrieren sein kann in einem Zeitalter, in dem mittels Satelliten jedes Fleckchen Erde mitsamt dem auf ihm sich regenden Leben zu jedem, wie immer miniaturisierten Zeitpunkt aufgezeichnet werden kann, selbst wenn die Geschichte des Films aus derjenigen der Militarisierung der Erfindungen herrührt: die stetige Erinnerung dieses Sachverhalts verkennt die durchaus widersprüchliche Entwicklung des Mediums. Die Bewaffnung des Auges kann auch zur verführerischen Aneignung einer Welt dienen, die sich einen Deut um das Einhalten ihrer Herkunftsbedingungen, einen Pfifferling um das Bezeugen der historischen Legitimität durch Gehorsam schert. Was Medientheoretiker als ihren Beitrag zur Epoche der Ästhetisierung des Schrecklichen ansehen, braucht deshalb noch nicht geeignet zu sein zur Erklärung der sozialen Aneignung der Apparaturen. Die zeichnet sich durch List aus.

Der vermeintlich viel kleinbügerlichere Vorwurf, Kino sei ein Ort konzentrierter Unanständigkeit, kommt der zu erklärenden Sache und damit der sozialen Wahrheit dieser Imagination wesentlich näher. Denn die List, sich den Träumen eines solchen Ortes zu überschreiben, belegt noch ganz

andere Elemente im Bannkreis schützender Abdunkelung. Deshalb ist die Geschichte des Kinos in öffentlicher Alltagspublizität die Geschichte eines Amoralitätsvorwurfs. Das Kino ist der Traumort erotischer Entgrenzung wie der Traumort einer unendlich angehäuften Sünde, deren Schuld dem Erwachsenen als Verirrung seiner Jugend unweigerlich aufgerechnet werden wird. Verblüffend nur, daß diese Sündenfixierung nicht allein den besorgten Eltern eignet, sondern der kulturpolitischen Sachwaltung des Films. Seine Wertsteigerung, die er unter dem Titel der Filmkunst erfahren hat, ist immer noch promiskuitiv belastet durch den unweigerlichen Ort seiner Inanspruchnahme: die Sünde des Kinos. Ohne die proletarische Defloration des Films durch das Kino gibt es keine Möglichkeit seiner ästhetischen Wertschätzung. Das macht offenbar noch den 'wertvollen' Film unberechenbar. Es gibt daher kein Interesse an einer Archivierung und historischen Bearbeitung des Films. Dafür sind keine Budgets vorgesehen. Die Bildkontrolle des filmischen Diskurses findet am Fernsehen statt. Der Film bleibt weiter im dunkeln. Die Television besorgt das Geschäft der Sündenangst. Das gilt selbst für das Home-Video-Zeitalter. Gefährlich am Kino ist nicht der Film, sondern die Anonymität eines kollektiven Ortes, die Verführung zur ambivalenten Erotik einer Aura von Verschwörung. Tatsächlich gehen die Kinos an der Television zugrunde. Deshalb verwandeln sich die Kinosäle – vorgeblich durch ökonomische Zwänge, die sich jedoch als wohlkalkulierte herausstellen dürften – in Fernsehzimmer, das Publikum in die Familie. In dieser ist Kontrollierbarkeit, wie das Inzesttabu und die Verdrängung der Sexualität anzeigen, mindestens als Zwangskonsens wieder total. Ein letzter Traum rankt sich ums Kino und die Filme, die ihm zugearbeitet haben: die Erinnerung ans Vorstadt-Kino und die riesigen Kinopaläste der 50er Jahre, Monumente nicht allein einer gigantischen Architektur, sondern Tribute an das Glücksversprechen einer unumgänglichen Sünde. Daß die Filme heute immer amoralischer werden, ist Folge davon, daß das Kino im subversiven Sinne ausgreifender Verführung liquidiert ist, entschädigt dafür aber niemals.

Der avantgardistische Ekel schlägt von alleine in die stigmatisierte Obszönität der Massenkultur um 2

Was leerläuft, ist die Information. Information wäre Störung. Wir leben im Zeitalter der Desinformationsmaschinen: keine Störung mehr, keine Geräusche. Das wird sich zweifellos ändern. Aber das Spiel mit der Des-Identität ist noch nicht über den Punkt hinausgediehen, wo das Subjekt ständig sich seiner verblassenden Konturen erinnert und immer wieder Spiele spielt, die es von diesen unterscheidet. In diesem Unterscheidungs- und Erinnerungszwang leben mehr als bloß Spuren des klassischen modernen Subjekts, nämlich die simulatorisch erneuerte Einsicht in die Unhintergehbarkeit der Selbstmodellierung im Zivilisationsprozeß: Nicht-Identität ist nicht verfügbar. Vorerst noch bricht sich das Schöpferische, das „Irrationalität" gegen den Zwang zur Formalisierung des Selbstbezugs retten möchte, an leerlaufenden Intensitäten. Im selben Ausmaß wachsen die Beschwörungsgesten der Legitimation. Der Griff aufs Transzendente soll in der bildenden Kunst noch einmal das ästhetisch Subversive der Moderne, die Identität von Verstümmelung und Heiligkeit, ermöglichen, seis auch nur als undurchdringliche Beliebigkeit des Selbstempfindens. Das erscheint als letzte Bastion gegen den erzwungenen Funktionsverlust der Kunst, der sich durch das Abwandern der Darstellungs- und Deutungsfunktionen in Wissenschaft, Massenregie, Design und alltagskulturelle Interpretationsleistungen auszeichnet, welche inmitten der Trivialisierung immer komplexere Aneignungen und Selbstwahrnehmungen produzieren. Was sich abzeichnet, ist ein Umbruch im menschlichen Selbstverständnis: bildnerisches Denken und soziale Wahrnehmung lösen sich vom Metaphorischen, damit vom Paradigma der rhetorischen Lenkung hierarchisch und zentralistisch durchgesetzter Verführungsintentionen, die sich als Unmittelbarkeit der erschlossenen Symbolik setzen und das Angewiesensein auf Vermittlung kurzschließen. Die Metapherntechniken beginnen im Zeichen einer technisch-simulatorischen Aufklärung leerzulaufen. Das Ästhetische selber wird zur Metapher und zum abstrakten Objekt medial verselbständigter Tätigkeiten."

9. Zwischen Kino, Film und Leben: Über Wahrnehmungszerfall

Keine Reflektion über das Verhältnis von Kino und Bildschirm, Film und Video kann an der mentalitätsgeschichtlichen Zuspitzung der Bildermächtigung vorbeigehen, absehen von der Provokation, ob nicht diese technisch vermittelte Darstellung von 'Welt' insgesamt weniger von der Textur und Dichte des angeeignet Realen als vielmehr durch die Bewährung der Registratur, die Wiederholung der visuellen Inbesitznahme, die Verwandlung der Textur in einer realen Körper, in die Strategien seiner bildlichen und definitorischen Einverleibung, bestimmt wird. Das ganze Leben, umgewandelt: eine Textur, die in Text zerfällt und als Erzählung genußreich anverwandelt werden kann? Oder ein Text, der das ganze Leben zersetzt, weil im Text nur die Begierde des Objektbesitzes einem Auge dargeboten wird, das, gefräßiger denn je, sich selber als Transformation des Textes in ein Bild, des Objektes in einen Text und des Objektes im Text in ein Bild zu erleben trachtet? Der Zuwachs, die graduelle Steigerung an visuellen Besitzformen auf dem Hintergrund der neuzeitlichen Heraussetzung des Visuellen im Zeitalter der technischen Medien, der Simulation sowie der Privatisierung der Möglichkeiten, dem gefräßigen Auge zu erliegen, dies alles verwandelt Film und Kino in Metaphern für eine wesentlich aggressiver gewordene Selbstbewährung der Lust an Darstellung. Diese Lust läßt sich als pornographische nicht einzig an den extremen Gehalten des Dargestellten erweisen. Pornographisch ist nicht allein eine Weise der Einverleibung moralisch sanktionierter Gehalte oder die Lust an der Destrukturierung des Sehens, an der Rückverwandlung der Metaphern in Körper, der Texte in Objektträger, der Zeichen in Realitäten (inmitten oder außerhalb der simulativen Suggestionen). Pornographisch ist die vollkommene Durchsetzung eines Prinzips von nicht begrenzter Darstellung, damit letztlich von Darstellbarkeit überhaupt, Fixierung im Bild als Verfügung. Dieser Selbstlauf der akzeptierten Darstellbarkeit verwandelt Darstellung in die Nicht-Legitimationsnotwendigkeit der Tatsache, daß überhaupt registriert wird. Damit werden die technisch-simulatorischen Bildmedien, die hinter den thematischen, meist juristisch oder psychologisch, nie aber visuell, nie hinsichtlich des 'graphein' ausgetragenen aktuellen Debatten um Pornographie und Puritanismus stehen[546], zu Medien der gedankenlosen Akzeptanz von Darstellung. Ob man darin den Realismus der visuellen Inbesitznahme als Schlüssel der Gewalt der Darstellung akzentuiert[547] oder das Thema diesseits des Pornographiediskurses als Registratur des Narrativen im Sinne eines zäh-

lenden Kontrollsystems und eines Ausschlusses des vermittelnden Dritten beschreibt, durch welches allein eine Semiotik der Weiblichkeit begründet werden könne[548]: beides insistiert auf dem Reflektions- und Wahrnehmungsproblem der kinematografischen Apparaturen. Das gilt für den sozialen ebenso wie für den individuellen Körper. Die logistische Verformung des sozialen Organs 'Kino' ist dadurch gleichermaßen betroffen wie die Militarisierung eines verführten Blicks. Daran haben Bemerkungen über das Problem des Wahrnehmungszerfalls anzuschließen, die den sozialen Gebrauch eines visuellen Trainingsfeldes, dramaturgische, inhaltliche und rezeptionsästhetische Momente einer allseitigen Technisierung des Visuellen (und nicht allein des Visuellen; denn dessen Vorherrschaft ist lange vor Erfindung der Fotografie[549] das Paradigma der ästhetischen Kulturvermittlung geworden) im Sinne einer Problemerörterung der technischen Medienkultur und des Zuwachses an Medialisierung zu verbinden trachten.

Zum Kino gehört die Erzählung übers Kino, die eine Erzählung vom Leben ist. Die Vorstellung, im Kino würde über das Leben erzählt, bezeichnet die Suggestion, die alle Erzählung begleitet, welche eine Macht der Darstellung wiedergibt. Es ist auch die Vorstellung, erzählt würde das Leben in Bildern von Erzählungen, die sich anderswo fortsetzen ließen. Jedoch: in Bildern Sprechen stößt an die Grenzen der Schrift, die unsere Gedächtnisleistungen an die Ordnung des Sukzessiven bindet, an eine Zerstückelung, die den privaten Umgang mit Bildern aufhebt. Nicht nur das: die Auflösung des Privaten erzwingt auch die Auflösung der öffentlichen symbolischen Differenzierungen. Die Tatsache, daß in Bildern Sprechen nicht mehr differentiell als Sukzession von Darstellungsmomenten beansprucht werden kann, belegt die Macht der Darstellung. Das zeigt sich daran, daß das simulative Spiel an den Video-War-Games dieselbe Sensibilität, Geschwindigkeit, logistische Lektüre erfordert wie eine reale militärische Handlung. Die Apparaturen sind mit dieser ebenso identisch wie die Bildschirme, auf denen die Operationen als gesteuerte Bildsimulationssequenzen erscheinen. Das erklärt die Tendenz, daß visuelle Identifikationsleistungen hinter den technischen Selbstlauf der apparativen Programme zurücktreten. Über Bilder sprechen, führt in jedem Falle zur Angleichung der Bilder an einen ihnen unangemessenen Diskurs. Die pornographisch faßbare Macht der Darstellung besteht in der Eliminierung der Symbolisierungsfähigkeit gegenüber dieser Unangemessenheit. Weit davon entfernt, einen existentiellen Bruch zu akzentuieren, besteht die ästhetische Kritik als Einsicht in die Notwendigkeit von Medienkultur darin, diese Unangemessenheit zum Ausgangspunkt für symbolische Übersetzungen des Bezeichneten und der Repräsentationen zu nehmen, um die Fremdheit der Voraussetzung zu verstärken, um also eine Angemessenheit gegenüber der Unauflösbarkeit des Unangemessenen, des Bruchs zwischen Bild und Text, zu erreichen; um also auch eine Fremdheit zur bloß magisch bannenden Geschichte aufzubauen.

Das Kino erzählt nicht in Bildern vom Leben. Es provoziert Bilder, in denen *so* nicht gesprochen werden kann. Aber das beruhigt nicht: wir verfügen nicht über beliebige Sprachen und die Filme können immer noch als Bilder einer zu reflektierenden Wahrnehmung gelten. Deutlich wird im Rückblick auf das Verhältnis von Film und Kinodie Innovationsbehauptung der elektronischen Bildmedien: das Dasein der Bilder, auf die sich die kinematografischen Techniken beziehen, ist Ausdruck der Tatsache, daß die Bewußtseinsniveaus der filmischen Zeichen und diejenigen des visuell trainierten Betrachters auseinanderklaffen. Das muß weit umfassender verstanden werden als im Sinne einer Theorie der Kulturindustrie und einer Ideologiekritik an ihrem 'Massenbetrug'[550]. Interpretiert man diese Divergenz als Chance, dann muß man die Filme im Sinne einer Aufklärungsabsicht instrumentalisieren. Liest man sie aber als Faktum, als Zwang der übermittelten Aneignungsperspektiven der daseienden Bilder, dann erscheinen die Filme als Entwürfe einer positiven Totalität, die unter Ausschaltung der kritischen Zeichenfunktion, d. h. unter Rückführung der symbolischen Interpretation auf die Funktion von Abbildern, dem interessierten Betrachter als undurchdringliche Einheit von, akzeptierten oder verwerfbaren, Weltbildern entgegentritt. Kinematografische Entwürfe, die zur beliebigen Geste eines suggeriert Authentischen stilisiert oder zur realen Eigentlichkeit des im Bild geretteten Ursprünglichen, zu Spuren einer absoluten Herkunft, erhoben werden, kollidieren mit dem konzeptuellen Anspruch, der seit Jahrzehnten immer wieder mit Nachdruck erhoben worden ist: daß der zerlegende Blick des Betrachters[551] als Rekonstruktion der Machart des Gezeigten den Schlüssel liefert für die Realitätshaltigkeit der Bilder. Damit wäre deren ontologischer Anspruch nicht nur wahrnehmungspsychologisch differenziert, sondern durch den rezeptionsästhetischen Anspruch als Ausdruck für Interpretationshandlungen zurückgewiesen. Die zunehmende simulatorische Verformung von auf Massenwirksamkeit angelegten Filmen der späteren 80er Jahre ist interpretierbar als Zurücknahme dieses Interpretationsanspruchs. Verweigert wird der komplizierende Anspruch, das Gezeigte und metaphorische Daseiende als Montage eines Bezeichneten, aber nicht als das Bezeichnete selbst zu lesen. Die Hoffnung auf eine Dezentrierung durch medialtechnische Bildüberflutung suggeriert den Umkehreffekt: die verfügbare Nähe der zu 'Heimat' deklarierten Territorien. Diese Heimatlichkeit ist im Sinne des kulturellen Plädoyers für polymythische Ortsfindung und Dezentrierung ein herausragender Topos von Postmodernität[552].

Es entsteht eine Symmetrie in verstärkter Spannweite zwischen den formalistischer werdenden Montagen bis hin zu den Video-Clips auf der einen, der Rückkehr zur Macht der Bilder auf der anderen Seite[553]. Letztere findet eine neue Form. Immer weniger kleidet sie sich in Ermächtigungs- und Pathosgesten, immer stärker setzt sie auf die Plausibilität des Beiläufigen, die Geste des Vertrauten, das Anmutungspotential des Unproblematischen, das auf jede anstrengende Symbolisierung verzichten möchte. Cinéast Alain Tanner liefert dafür Schlagwort, Dramaturgie und

Behauptung: „No man's land". Grenzverkehr, Warten. Dramaturgisch: Verzicht auf ein ausgearbeitetes Drehbuch, Chance der Entwicklung der Schauspieler, die zu Figuren ihrer eigenen Persönlichkeit und damit auch transparent und durchlässig gegenüber der Materialisierung ihres kulturellen Kontextes werden. Strukturell: Leitmotive der persönlichen Existenzen in aufgeblendeten Großaufnahmen; Gesichter, die formelhaft ihre Existenzbedrohung als Stilisierungsvorgabe aussprechen. Ein Vorspann des Vorspanns, dessen Inhalt bei andauernder Betrachtung zwar immer mehr ins Vergessen absinkt, dessen Spurensicherungsversuch als inszenierte Authentizität aber immer hartnäckiger die intime Zugehörigkeit des Zuschauers zu den Figuren zu sichern beginnt und somit eine Überlagerung der quasi-natürlichen Eindruckswelt mit der simulativen Suggestion einer nachträglichen Verlebendigung vollzieht, welche den Ablauf des Geschehens emotional in ein Jetzt verlagert. Die Produktion einer mythologisch wirksamen Aura im technischen Reproduktionsmedium ist eine ästhetische Anstrengung, kein Produkt des technischen Selbstlaufs. Deshalb indiziert es eine kulturelle Auffassung, welche die technische Signatur diskursiv entwickelt und an die unverwechselbare Eigenart des Individuellen als einer Auto-Simulation der dramaturgischen Figur bindet: Die Schauspieler spielen sich selbst; es ist dieses Selbst, das als das Inszenierte erscheint, wobei die Aura Produkt der suggestiven Präsenz dieser Überlagerung ist, die in der Versprachlichung der Körper gründet. Leitmotivisch oder diskursiv werden diese Signale nicht aufgefächert. Sie sind eingebaut in die Ästhetik einer im Detail präzisen, im Ganzen zufälligen Kamera-Führung. Zufall als Demonstrationsbewegung ('Spurensicherung') an der Vorstellung eines imaginativ vermittelten Notwendigen: *diese* und keine *anderen* Bilder. Bilder eben. Dagegen läßt sich einwenden: Bilder, die nur verzeichnen, sind nicht nur unzureichend, sondern in gewisser Weise unsinnig. Denn sie blenden ihre Interpretationsgebundenheit aus, suggerieren diese Bewegung des Wegbildens der Bilder als deren eigentlichen Gehalt. Jede strukturbildende Arbeit mittels Bildern ist immer nur möglich als Differenzierung der informativen von informationsermöglichenden, der bedeutenden von den bedeutungsermöglichenden Faktoren in Darstellungssequenzen und Bedeutungsketten. Wenn ein an eine Apparatur delegiertes Auge hier verharrt, dort ungeduldig wird, wenn der filmische Code durch den Betrachter als Bezeichnung artikuliert wird, dann steht nicht die Beziehung des Betrachters zum Film im Zentrum, sondern die kinematografisch lokalisierte Befindlichkeit gegenüber Bildsequenzen, die durch einen strategischen Filter der Reaktion von Vorstellungen auf die Vorstellung des Anderen und der Umgebung, zum Beispiel am Tag X auf dem Weg B zum Kino C aus den bewußten Gründen X1, X2, X3 und unter dem Vorbehalt der Erwartungstäuschung Q, Q', Q", wahrgenommen werden. Das ist zunehmend die Art, wie über Filme gesprochen wird. Offensichtlich markiert die Filmkunst gegen diese logistische Auffassung einen anderen kulturellen Anspruch, aber auch eine andere kulturelle Selbstverständlichkeit. Was sich heute äußert, gründet in der strategi-

schen Verschiebung der Erwartungshaltung auf das Spiel mit Automatismen, die an der Präsenz der Filme und der Geschichte der Nutzung des Kinos eingeübt worden sind und nun als projektive Erwartungszersetzungen den filmischen Ereignissen aufgezwungen werden. Diese Verschiebung ist aus einer kollektiven Geschichte des Umgangs mit institutionellen Orten, gesellschaftlich regulierten Organen, Strukturierungsmomenten des Sehvermögens hervorgegangen. Filme sind im Gegenzug und als Anverwandlung der technischen Bildsprachen nicht mehr nur Filme, sondern Elemente der filmischen Wahrnehmungsorganisation und Indikatoren (semiotisch: Indices, indexikalische Verweise) der Geschichte der filmischen Zeichen, Sequenzen, Aussagen und Botschaften. Die kinotechnische löst die filmische Rezeptionsweise immer mehr ab: der Film zersplittert sich in Segmente einer zielgruppenstrategisch bedienten Freizeitgestaltung. Der soziale Wandel muß als soziologische Provokation der Filmästhetik aufgegriffen und an den wachsenden Raffinessen der Manipulation kinematografischer Topographien durch die strategischen Kompetenzen der technisch geschulten Menschen dargestellt werden. Die Konstellation zwischen Werk und Betrachter wird zu einer delegierten Beschreibung – Autor, Arrangeur, Vermittler, Betrachter werden zu Agenturen einer Zirkulation der filmischen Beschreibungen, zu formulierten und in verschiedene Subkulturen zersetzten, zitierbaren, stilisierbaren Ketten von Zeichen und Interpretationen, die im Prozeß des Rezipierens beliebig akzentuiert werden. Für die suggestiv sich selber realisierende Beliebigkeit bedarf es keiner differenter Zeichen; das eben zeigt, daß Beliebigkeit eine kulturelle Handlungsform, nicht eine semiotische Organisation des Trägermaterials ist. Es gibt keine stoffliche Evidenz der Beliebigkeit, sondern nur die sich selber realisierende Suggestion, das Subjekt könne sich als Bewegung der Zeichen darstellen, womit die mystifikatorische Naturalisierung der Handlungsmacht im Bewährungsfeld der Bilder sanktioniert werden könnte. Eine überaus starke Illusion. Die Beschreibung von Bedeutungen, die, nicht zuletzt durch die stetige Überlagerung der Bezüge durch Automatisierungen, nicht mehr als Repräsentationsleistungen eines wahrnehmenden Auges und als Integration bestimmter Apparaturen in eine nicht automatisierte, sondern befragende Bezugnahme behandelt werden, verweist auf das Darstellungsproblem gegenüber neuen Signifikanten und ihren medialen Bestimmungen (elektronische Punktrasterung, Bildschirm, Impulse, Montage eines Diskontinuums). Der Film und seine Betrachtung werden zu Gefäßen einer Sammlung von Bildern, die zunehmend nach Aspekten totaler Verfügbarmachung instrumentalisiert und in eine Art transpersonales Subjekt verwandelt werden sollen, das keine kontrollierend-selektiven Zugriffe auf die in ihm gespeicherten Archive mehr hat.

Die Filmkultur macht nicht die ganze Geschichte des Kinos aus. Das Kino ist auch eine mittels Apparaturen vorgenommene Beschreibung der Wirklichkeit, damit eine Automatisierung und Schematisierung des Visuellen. Eine Technik, mit der das Dasein eines Betrachters im Auge, genau-

er: in strategischen Sinnenschärfungsexperimenten zusammengezogen, konzentriert werden kann. Das hat nicht nur mit der Tradition von Bildern – wobei nicht alle filmischen Interpretationen Eingang in die Geschichte der Kinematografie und die Topografie 'Kino' gefunden haben – zu tun, sondern auch mit dem Kontext der filmischen Beschreibung. Das Spezifische des Films besteht nicht darin, daß er ein weiteres Kapitel an die Auseinandersetzung zwischen Bild und Schrift anfügt, wie sie das abendländische Bewußtsein auf der Folie der Unterscheidung zwischen Realität und Abbild immer wieder intendiert hat. Es besteht darin, daß an einem bestimmten Punkt der Entwicklung des rezeptiven Bewußtseins der Film diese Beschreibung mit Verformungen zerschreiben oder mit Überlistungen unterlaufen will. Ein Film, den man sich durch und in Beschreibung aneignet (man beschreibt immer, auch wenn man über Bilder nachdenkt, die obsessiv Imagination und Erinnerung beschäftigen), entläßt aus der Textur Bilder, die wie das filmische Geschehen zu Bildern für eine nächste Beschreibung werden. Sie werden als Bilder zu etwas, was sie vorher nicht gewesen sind. Dieses differenzielle Prinzip, Vision einer kritischen Filmtheorie, hat die ästhetische Suggestivität des Kinos als eines Ortes neuer Wahrnehmungsformen bestimmt. Die Entwicklung der Kinematografie und der Schnittpunkt zwischen Kino und Film lassen sich durch eine historische Tendenz und einen gesellschaftlichen Schub der Wahrnehmungsentfaltung kennzeichnen: Das Reich der filmischen Bilder wird überlagert, später zersetzt durch die Beschreibbarkeit der Bilder, insofern diese Beschreibbarkeit nicht allein durch Standards und Rhetoriken, sondern durch automatisierte Stilisierungsattitüden geregelt werden (viele Filme der Nach-'star-wars'-Ära belegen das). Das filmische Bild wird zum Produkt einer Identifikation von Sequenzen, die nach Vorgaben einer diskursiven Erwartung reguliert werden und deren Struktur sich die Bilder einzupassen haben. Diese Affirmation belegt den Übergang des Kinos vom Wahrnehmungsorgan kollektiver Zerstreuung zum logistischen Sektor partialisierter Bedürfnisse in einer Medien-Freizeitkultur.

Der praktisch kontrollierte Film wird immer mehr zum gesellschaftlichen Ort, an dem Filme rezipiert werden. Dieser virtuellen Erzähl- und Darstellungsstruktur wird das Kino zunehmend untergeordnet. Es handelt sich dabei um eine spezifisch an Regulierungskontrolle interessierte Beschreibung von Film, keine analytische[554], sondern eine metaphorische Beschreibung, Verfügbarmachung des Metaphorischen am Zugriff, nicht Freisetzung der Differenz zu dieser metaphorischen Schrift an den Signifikaten, den filmischen Narrationen oder der kinematografischen Erlebnisstruktur, die im Kern auratisch ist wie ein Erlebnis von Natur. Der beschriebene Film ersetzt zunehmend das eigentlich Filmische. Der entauratisierte Film ist kein Produkt der Apparatur, wie das von der Wahrnehmungsvision und den mimetischen Zersetzungsutopien des frühen Montage-Begriffs vorgesehen war, sondern einer diskursiven Gewöhnung im Rahmen einer sozial etablierten symbolischen Gebrauchshandlung.

Der Film wird zunehmend zum Ausdruck der erreichten Beschreibbarkeit der filmischen Erfahrung.

Der beschriebene Film ist nicht einfach noch ein Film. Er verändert rückwärts das noch nicht Beschriebene an anderen Filmen, zuletzt an der Vorstellung der Leitlinien, Figurationen und Substanz der Filmgeschichte. Das hat eine emanzipative Seite: der beschriebene Film ist der historische Ort eines Durchbruchs durch die einfache realistisch-psychologistische Beschreibung und gleichzeitig die Entdeckung des Films als Beschreibung seiner selbst im Kontext des abstrakten, reinen, wissenschaftlichen Films und der Elementarisierungsansprüche der konstruktivistischen Kunst- und Gestaltungsrichtungen[555]. Er ist der Ort eines systematischen Aufbruchs aus den filmischen Zeichen, der Umwandlung der als Text registrierten Botschaften des Films in einen Diskurs über die Botschaften von Bildern, die zu Momenten der Signifikationsstruktur einer Erzählung umgebaut werden. In ihr dominieren die analytischen Strukturen die Versuche einer visuellen 'Errettung des Wirklichen'. Die Unmittelbarkeit versprechenden Erscheinungsbilder, die Metaphern dieser Rettung sein sollen, werden zu Gegenständen einer Visualisierung der Wirklichkeit durch die Arrangements der Erzählstrukturen. Die mediale Selbstvermittlung indiziert einen Kulturwandel, der hinsichtlich des Prinzips des Kinematografischen, einer Suggestion für einen unbeweglich an Ort gehaltenen Körper, dessen Augenbewegungen die Physik der Bewegungstäuschungen nachbilden, bedeutet: die Grenze des Films ist jenes Kino, in dem sich die nicht zuletzt durch die filmischen Beschreibungen banalisierten, weil an die Simulation des Außergewöhnlichen gewohnten Zuschauer als Objekte der filmischen Betrachtung erkennen. Der Film wird zur blackbox für einen simulierten Kontext, in dem der Zuschauer die Wirkung seiner Vorstellungen als Irrealität erlebt und die Visualisierung als Erkenntnis zu erfahren beginnt, sofern er nicht Erfahrungsreichtum mit Verfügbarkeit gemäß Vorstellungen vertauscht, sondern Vorstellbarkeit in Differenz zur Wirklichkeit konkretisiert. Solange diese Konkretisierung ausbleibt – ein Grund dafür: Unterhaltung ist weniger anstrengend als Selbstreflektion[556] –, solange ist die Grenze des Films das Kino: Ort und Metapher, topographische und vermittelte Realität der Beschreibungen, in welcher die visuellen Erfahrungen der Rezipienten verwandelt worden sind. Ein aktueller, nicht 'belasteter', nicht beschriebener Betrachter setzt mit seinen inneren visuellen Dispositionen, die im Gegenzug zur Vorstellungswelt seiner Freiheitsansprüche schematisierte objektive Traditionen, Kontextbildung durch Fremdbestimmung darstellen, nicht am Ursprungsort des Kinos an, sondern an Ereignissen, die sich als Zitationen auf die Geschichte der Darstellung der Ereignisse beziehen. Ein Film ist ein Film ist ein Film? Und eine Kopie eines Films? Eine Beschreibung eines Films, der vollständig aus Beschreibungen anderer Filme besteht, die ihm die Mechanismen seiner Darstellung ebenso liefern wie die mögliche Verletzung und Weiterentwicklung dieser Mechanismen[557].

Diese Iteration von Interpretationen setzt aber bereits auf der bescheidenen Problemebene der Literatisierung filmischer Inhalte und Darstellungsformen an. Die literarische, virtuell textliche Organisation des filmischen Materials bildet eine Opposition zum Formanspruch der Filmkultur. Historisch kann man Kino als mit den Mitteln der textuellen Literarisierung (ausgedrückt durch den Primat der Handlungspsychologie) durchgeführte Ersetzung des Formanspruchs des Filmischen verstehen. Dieser Begriff 'Kino' reflektiert die tatsächliche Geschichte, nicht die Wahrnehmungsutopie der kinematografischen Apparatur. Setzen wir versuchsweise dagegen: Film sei ein Darstellungsversuch im noch nicht Bedeuteten, im Nichtkontrollierten, Nichtkalkulierten; und verstehen wir unter Kino das Gegenteil: eine Strategie der kalkulierten Organisation des Betrachters, der sich zunehmend auf die Formung des Films durch vorgezogene Beschreibungen und Erzählungen verläßt (das ist das noch nicht gelöste Problem der Rezensierbarkeit von Filmen; als Analogie: wie läßt sich eine Summe von filmischen Zitaten konzentrieren, wie sähe eine medieninterne indirekte Rede aus?), dann ergibt sich eine zunehmende Divergenz zwischen Kino und Film. Das Kino ist eine historische Institution, die gesellschaftlichen Lernprozessen ausgesetzt ist. Die Divergenz läßt sich darstellen als Bruch zwischen den Informationsgehalten der Film- und den redundanten Orten der kinematografischen Kultur. Bekanntlich bedeutet Filmindustrie[558] nicht die Übermittlung von Produkten, sondern die Organisation einer Distributionskultur mit spezifischen Wahrnehmungsstrukturen, auf welche die Produkte, prospektiv wie reaktiv, zugeschnitten sind. Film als Kino: das wäre ideal nur der erste oder der ganz andere Film (z. B. weltweit: der regionale, spezifische Film, der einer differenzierten, spezifischen Öffentlichkeit bedürfte). Aus denselben Gründen hat sich die eingezonte Filmöffentlichkeit 'Kino' verändert. Das Kino ist immer weniger der gesellschaftlich wirkliche Ort, an dem sich die Ökonomie der Reproduktion des Filmgeschäfts mit der Ökonomie der Wunschbildung im visuellen Horizont des Betrachters zur Deckung bringen lassen. Das geht nicht ohne Überschuß in der Wunschbildung; die Reproduktion muß über die Vermutung, die Wünsche trieben weiter, verschiebende und innovative, angepaßte und gegenüber bloß positivistischen Erwartungen unscharfe, verletzende, quasi-experimentelle Formen und narrative Sequenzen zumindest partiell entwickeln. Die Herstellung solcher Identität gelingt nicht ohne Verschiebungen. Es handelt sich keineswegs um eine Kulturrevolution durch die technische Organisation einer Vervielfachung, die Bilder jederzeit an jeden Ort, virtuell an unbewegliche, nach-politische Betrachter transportiert[559]. Die Behandlung von Bildern als einfache Oberflächen verwandelte Betrachter in programmierende Funktionäre einerseits, Objekte von Bildsequenzen andererseits. Selbst unter katastrophischen Vorgaben lassen Bilder sich nicht als Befehlsprogramme, als identische Übertragungs-Oberflächen, die sich in homologe Benutzeroberflächen umsetzen, verstehen. Denn analytisch sind sie immer schon an Problematisierungsleistungen der Betrachter gebun-

den, sei es auch nur im diffusen Sinne der Verschiebung bloß repetitiver Muster. Die Vision einer direkten Empfangbarkeit der Bilder, die technische Simulation als Distribution in einem totalen Netz, tendiert, ihrer eigenen Vision gemäß, zur Herstellung einer nach-politischen Lebensform, da in der Verfügbarkeit der Programmfunktionen bisherige, klassische Öffentlichkeit zerfallen sei[560]. Wäre so etwas realistisch, dann wäre damit im Vorgriff die Umwandlung des Filmischen in die Regulierung kinematografischer Unterhaltungsindustrie bezeichnet, aber auch der Konflikt zwischen der Utopie des Kinos und der reduktiven Ausgrenzung von Alternativen bestimmt. Der Umbau der Öffentlichkeit 'Kino' von der befreienden Konzentration durch nach-auratische Zerstreuung in Ritualisierung und Hyper-Ritualisierung schematisierter (kompensatorischer) Handlungsmuster im Narrativen wie im Ästhetischen bezeichnet das kulturelle Paradigma einer Entwicklung zum inszenierten Wahrnehmungszerfall. Wie immer Strukturen des kinematografischen Erlebens sich partiell erhalten mögen, wie immer sich Einschätzungen technisch-utopischer Kontrollszenarien gegenüber den elektronischen Bildmedien begründen lassen: aus der Sicht des Films ist der Verlust Anzeichen eines Kulturwandels, der einzig in Öffentlichkeit ein Fundament haben kann, aber nicht in deren Zersetzung. Starke Divergenzen zwischen Film und Kino gehen aus der stetigen Umfunktionierung des Übermittlungsortes der Ereignisse hervor. Zwar lebt der kinematografische Ort von älteren Verhaltensweisen und die Umfunktionierung bleibt entsprechend träge. Aber sie ist durchsichtig, schwer nachvollziehbar und, wenn auch nicht meßbar, so doch zweifellos wirksam. Übermittlungsorte sind Funktionen einer Öffentlichkeit, in der die Privatisierung und Auszehrung der noch nicht individualisierten Räume für die kollektive Dramatisierung von Bewußtseins- und Handlungskonflikten grundlegend ist. Außerdem sind Übermittlungsorte kommunikationstheoretisch immer Quellen von Informationsveränderungen, Zusätzen, Abschwächungen, Verzerrungen. Sie sind letztlich bestimmt von den sie verändernden Lernprozessen.

Das Problem der Kinematografie und des Films ist auch das Problem des gewachsenen Bewußtseins der Rezipienten: Bruchstellen werden ausgenutzt, Parallelfilme während der Filmbetrachtung hergestellt, Schnittechniken sofort und spielerisch analysierbar. Bruchstellen als Abweichungsmöglichkeiten vom Gezeigten werden verstärkt und belegen einen gegen die These vom Objektdasein der Betrachter und der identischen Übermittlung gegenläufigen Kulturtrend: Zunahme nicht nur an Differenzierungsvermögen, sondern an Differenzbewußtsein. Dagegen erscheint der professionelle Filmkritiker nicht selten als vor-visueller Exzerpist, der Beschreibbarkeiten der Filme vorformuliert und bestenfalls zusammenfaßt. Auswege aus den Stereotypien erzeugen neue Schemata oder verstärken die bisherigen Muster. Da auf allen Seiten mit Verzögerungen und Ungleichzeitigkeiten gerechnet werden muß, könnte als einer der Auswege aus der Fomalisierung des kinematografischen Blicks das bis heute an den Rand Gedrängte und unter dem Zeichen des avant-

Poesie der Form

„Immer wieder erweist sich die einseitige Ausrichtung auf den Aspekt der Form als ungenügend, wenn die Darstellung des Formbewußtseins nicht so weit geht, gegenüber etablierten Inhalten das Positionslose schlechthin darzustellen. Das war der Begriff der Avantgarde der Moderne, jener konstruktivistischen Strömungen im und nach dem Ersten Weltkrieg, die ein Muster von Sperrigkeit, Subversion und Überschuß aus der Tatsache entwickelten, daß allein Zusammenhänge der Lebensformen und keine ästhetische positive Formulierung utopische Qualität haben können. Die Poesie der Form hängt von der Differenzierung zwischen Irritation und außerästhetischer Funktion ab. Als Leitbild einer künstlerischen Arbeit vollzieht sich die subversive Poesie durch die Berücksichtigung der jeweils besonderen technischen Bedingungen und Möglichkeiten eines Mediums nur, wenn Ästhetik negativ, unterbestimmbar erscheint. Nicht-Identifizierbarkeit wird zu einer Bedingung, als Avantgarde funktionieren zu können „.

Massenkultureller Schein gegen den ästhetischen Willen zur Macht

„Die Ablösung der Kunst vom erkenntnistheoretischen Diskurs, kulturell begleitet von der Demokratisierung der Kunst-Rezeption und der ästhetischen Aneignung der Kunstsphäre, verstärkt die Emanzipation von den säkularen Einkreisungen einer ursprünglich religiösen Funktionalisierung der Symbole. Die Fragmentierung des Theoriezerfalls eröffnet das semantische Potential einer ästhetischen Aneignung der Theoriebezüge dem einzelnen Werk, das als Fragmentierung seiner Funktion auftritt. Deshalb die Adaption einer Logik des Nichtbegrifflichen durch die Bilderwelt nicht nur der Kunst, sondern auch der Massenkultur. Diese steht dem aufklärerischen Mythos näher als der kategorialen Denunzierung seiner Erkenntnismängel, weil ihre imaginative Kraft die wilden Züge des Unreglementierbaren nicht leugnet. Das kann sie nicht, solange sie die ihr geschichtlich zugefallene Aufgabe einer regulativen utopischen Kritik als Verdeutlichung der Nicht-Identität von Begriff und Realität sichern will. Es sind die unlösbaren Widersprüche des ästhetischen Systems, die das Erkenntnispotential der Kunst bestimmen und ihr ästhetisches Potential durch die Eröffnung der in ihr konzeptuell angelegten Aneignung, von Lektüre und Interpretation, dem Bewußtsein der Rezipienten überschreiben. Es geht um eine Kritik der Macht, nicht um den ästhetischen Willen zur Macht."

gardistischen Film-Verständnisses als untauglich, haltlos und untragbar Erklärte dienen, z. B. die von Kracauer geforderte materialistische 'Errettung der physischen Wirklichkeit'[561]. Der Durchgang durch die technische Verselbständigung der Medialisierung und Übertragungsorte würde in einem stofflich widerständischen Sinne physikalische Wirklichkeit durch die Rekonstruktion ihrer Bedeutungsbezüge ermöglichen. Dagegen steht immer noch die aktuelle Erwartung, daß mit der elektronischen Abbildung/Übermittlung inszenierte Wirklichkeiten (besonders Video auf Kinoformat) eine Entwicklung an einen Endpunkt gelangt, welche die mechanische Simulation nichtrealistischer Ereignisse von jeglichem Inhalt abkoppelt. Damit werden unter Umständen auch Techniken möglich, die für die Darstellung ganz anderer, neuer Inhalte genutzt werden könnten. Die Darstellung bloßer Formeln wird zur Illusion gegenüber rezeptiven Kenntnissen. Ist, hinter den technokratischen oder apokalyptischen Auffassungen vom durch elektronische Beschleunigung erwirkten Kulturwandel, haltbar, von immer 'flüchtigeren Ereignissen' zu sprechen? Ist die 'Ästhetik des Verschwindens'[562] mehr als die uneingestandene Reminiszenz an futuristische Traditionsabsage, mehr als eine Metapher für die Kontinuität neuzeitlicher Konstruktionsutopien mit anderen Mitteln, mehr als eine Suggestion faszinierender Subjektüberwindung? Gibt es, so die konservative Sicht, überhaupt stetige Wiederholung, ständige Inszenierbarkeit eines Nicht-Inhalts? Ein Widerstandsrecht würde einzig der Betrachter beanspruchen, der nicht mehr Filme betrachtet, sondern, weil er deren Produktionsbedingungen und die Tricks kennt, sich imaginär an einen Schnittplatz setzt und Farbpolarisationen, lokales Bühnendesign, Rasterungen, Kontrastschnitte und Überblendungen selber programmiert. Die Rezeptionsfähigkeiten unterlaufen die Simulationsgrundlagen, die extern, juristisch, vor solchen Dysfunktionsansprüchen geschützt werden.

Eine ganze Reihe von Filmen, die parallel zur Entwicklung neuer kinematografischer Apparaturen entstanden sind und deren Technologie ästhetisch miteinbeziehen[563], haben das Prinzip entwickelt, höchste Artifizialisierung der Darstellung mit größtmöglicher Serialität, Redundanz des Dargestellten, zu verbinden. Deshalb die Zunahme an Verwendung von Zitaten: Filme als narrative Texturen der Filmgeschichte. Die Zunahme an Verwendung kinematografisch vorbenutzter Zeichen läßt sich aber nicht umstandslos als Kulturwandel durch Zunahme an Semiotizität darstellen. Viel eher handelt es sich um das unveränderte Prinzip der Minimalisierung des Zeichenaufwandes. Nicht mehr Realität zu erforschen, sondern in beliebiger Umcodierung mit den Formeln der kinematografisch typisierten Realität zu arbeiten, ist einfacher, als die Entwicklung neuer narrativer und dramaturgischer Strukturierungen: ersteres kann episodisch bleiben; letzteres ist nur episch zu leisten. Die kinematografische Realität zweiten Grades ist die unter der Voraussetzung einer automatisierten Identifikationsleistung der rezeptiv geordneten Formeln zustandegekommene. Solche Formeln stehen nicht für irgendeinen Realismus, sondern werden zu Chiffren des Identifikationsvorgangs von Darstellung und den

Darstellungsformeln der zitierten kinematografischen Zeichen. Die technische Version und die filmästhetische Adaption der elektronisch-simulatorischen Möglichkeiten tendieren nicht zur Entwicklung einer kritischen Montage-Ästhetik, sondern zur provokativen Vision, den Zuschauer als Akteur des Films gerade dadurch einzusetzen, daß er zum durch den Film beschriebenen Objekt gemacht wird: Film im Kopf als externalisierter Innenraum. Gerade die simulative Ausreizung elektronisch-technischer Ästhetiken, von möglicher innovativer Eigenständigkeit hinsichtlich Sprachausdruck und Funktionsraum, führt zur Neutralisierung des Abweichenden, Neuen: man gewöhnt sich immer schneller an die semiotische Schere zwischen formalisierten, als Zitationsritual identifizierbaren Beschreibungen der Medialität (Logik des Medialen) und den Inhalte wegformulierenden Rahmenhandlungen. Solche aufwendige Ästhetik des Unwesentlichen wird sich selber reduzieren auf die Frage nach dem 'was' der Vermittlung. Aus den formalisierenden Selbstbezügen geht im ästhetischen Prozeß der materialistische Reiz an Identifikationsleistungen des Diskursgegenstandes diesseits der simulativen Verselbständigungen des medialen Zeichenkontextes hervor.

Gerade weil der Film zur Technik einer Beschreibung des Unwesentlichen und die avantgardistische Einsetzung der Bildtechniken daran meßbar werden, wie stark dieses Unwesentliche gegenstandslos ist, werden die Verpflanzung des kinematografischen Systems in den Kopf und seine Retro-Projektion auf mimetische Darstellungs-Oberflächen mittels neurologischer Stimulantien auf der CAD-Matrix einer simulierten Umwelt uninteressant. Das bezieht sich auf die Begriffe des Subjekts, der Öffentlichkeit und ihrer Relationen. Der Kopf ist im allgemeinen leer und dürfte sich kaum als entscheidende Quelle für den künftigen Film eignen. Der positivistische Transport der inneren Reize auf externe Netze und Registraturen der Impulse geht von einem falschen Subjektbegriff aus. Setzen wir Subjekt als Bedeutungsausdruck einer Beziehung, dann hängen Identitätsvorstellungen eines individuellen 'Ich' von der Funktion der Relationen ab. In gleichem Maße geht es im Prozeß der medialisierten Ästhetik nicht mehr um die Produktion kraft individueller Setzung, sondern um die Notwendigkeit, symbolisierende Ausdrücke in Formen dieser Relation festzuhalten. Es geht Symbolisierung aus der Existenz öffentlicher Darstellungsräume hervor. Subjekt kann gerade gegenüber technisch medialisierenden Apparaten nur Ausdruck einer Relation sein. Deshalb verschwindet im Zeitalter der elektronisch-technischen Bildsimulation das ältere politische Prinzip der Öffentlichkeit keineswegs. Umgekehrt gilt: kollektiv rezipierbare Darstellung erfordert eine weitaus differenziertere und stärkere Öffentlichkeit als die klassische. Denn Rezeption kann hier nur stattfinden durch die Verstärkung der Differenz zwischen Darstellungsbedingungen (Medium, Oberfläche, Bildschirm, Darstellungsraum), Darstellungsformen (Zeichensysteme) und Bedeutung (Symbolisierungsbezug). Gerade weil die technische Symbolisierung Ausdruck einer transpersonalen Beziehung ist, kann die zeichentheoretisch unterschied-

liche Registratur der Bilder den kinematografischen Diskurs nicht auflösen, sondern verweist ihn verstärkt auf seine Möglichkeitsbedingung, eine ästhetisch differentiell erfahrbare Öffentlichkeit hin.

Es dürfte deshalb an die Stelle der technischen Auflösung des filmisch-kinematografischen Diskurses, der für Konstitution und Kontext eines militärisch bewaffneten Auges bedeutsam gewesen ist[564], eine interessantere Entwicklung treten, die vorerst von Prognosen zum semiotischen Ende der Kultur der Zeichendifferenzen verdeckt ist. Das Anknüpfen an politische Gehalte ist nicht Ausdruck einer Rückkehr zur Tendenzkunst, sondern Aneignung medialer Möglichkeiten gegen die zunehmende ästhetizistische Verformung des Sozialen. Die Allmacht medialer Verzeichnungen ist eine auto-suggestive Fiktion, Stoff gebe es nur im jeweiligen Medium dieser Behauptung. Dennoch bezeichnet die Aufarbeitung der Geschichte des Films und der kinematografischen Zeichensysteme als Vorgaben einer visuellen Formlogik und neuer filmischer Codes eine Problematisierung des herkömmlichen Ortes, des Kinos. Erneut tritt die geschichtliche Tendenz der ästhetischen Formationen verzerrt und ungleichzeitig ins Bild: als Trivialisierung eines Ortsbewußtseins, das die avantgardistischen Techniken in instrumentelle Bereiche (Clips, Serien, Werbung) abgeschoben hat und den Filmern den pathetischen Bereich des Wesentlichen zu sichern vorgibt: den Gehalt. Außerdem stellt sich zunehmend das Publikum zwischen die Apparaturen des Blicks und die Behauptungen des Films. Vielleicht kann nur dort, wo ein Publikum den Weg zurück in einen komplexen, verzweifelten und zweifelnden, Blick findet, ein ästhetischer Gipfel kinematografisch befähigter Filmkunst wieder erreicht werden. Das führt zurück zu Fragen nach einer Rhetorik solcher Orte, nach diskursiven Regulierungen; nicht nach Topographien allein, sondern nach den metaphorischen Regulierungsformen der Repräsentation, Imagination und Vorstellungskraft eines Begegnungsortes 'Kino'.

Warum sind die vor einigen Jahrzehnten entstandenen öffentlichen Orte der Übermittlung bewegter Bilder(-Illusionen) und synthetischer Abläufe Orte einer filmischen Erkenntnis, die nicht in Sätzen gebildet, sondern als satzübergreifende Bedeutungseinheit vermittelt wird? Daß die filmische Erkenntnisform satzübergreifend zustande kommt, macht ihre Modernität und Beispielhaftigkeit aus. Das gilt übrigens für jeden strukturierten Text. Seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts und Gottlieb Frege[565] gilt als Kernstück der philosophischen Erkenntnistheorie, daß Erkenntnis sich sowohl *in* als auch *durch* Sätze bildet. Diese Theorie ist für die naturwissenschaftliche Technologisierung des Wissens und die Mechanisierung der Lebensformen bestimmend seit langem. Der Alltag, die soziale Existenz, der Kontext von Lebensformen sind zu Faktoren der Bereitstellung und Verwertung so gegründeten Wissens als Möglichkeitsbedingung einer technisch-visuellen Kultur geworden, die ethisch mit der Tradition der Unberührbarkeit des Individuums konfligiert. Das macht den Kern einer angemessenen Rede von einer 'Theologie der Medien' aus[566]. Die visuelle Modellierung des modernen Alltagslebens, die Durchdrin-

gung mit fordistischen Handlungsparametern wie mit publizistischen Stereotypien[567], wie sie die Kulturgeschichte der öffentlichen Bilderwelt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zutage fördert, zeigt, daß mit der praktisch-technischen Annahme einer Modellierung der Sinne bis in die Tiefenschichten der Verarbeitungsmöglichkeiten nicht vom ehtisch unberührbaren Individuum, sondern vom transpersonalen Subjekt der Relation ausgegangen wird, von der Möglichkeit einer technisch-simulativen Bearbeitung der individuellen Imagination[568]. Das ist kein ethisch ausgereiztes Argument gegen die Tradition des individuellen Identitätsanspruchs, sondern ein logisches, das die Bedeutung des 'Dritten' neben Geist und Materie, Innen und Außen, Einzelnem und Gesellschaft in die Struktur des Urteilens einführt. Ein solches Drittes, das als transpersonales Subjekt die abgrenzende Rede von einem Individuellen erst als Ausdruck des Allgemeinen möglich macht, ist die Sprache. Die avancierte ästhetische Theorie, die im Umkreis der Prager Schule[569] für die Künste produktiv weiterentwickelt worden ist, ist sowohl für den russischen Montagefilm wie für den späteren französischen Strukturalismus wichtig geworden. Leitend ist in ihr die Auffassung, daß Zeichen in Sprache gründen und daß Sprache wie Artikulation eine unbewußte, signifikant strukturierte Rede darstellen. Die strukturbildende Tätigkeit des Redens als eines Sich-Äußerns wie eines Sich-zu-sich-selbst-Verhaltens ist weniger eine individuelle (Ent-)Äußerung kraft Identität als vielmehr eine Verinnerlichung der das Individuum vorgängig bedeutenden Strukturen der in Sprache als Geschichte und Erinnerung aufbewahrten Interpretationen. Diese doppelte Bewegung bezeichnet das Denkmodell des zeichensetzenden Menschen, des 'homo significans' als eines 'animal symbolicum'[570]. Die strukturelle Tätigkeit gibt die Bedingungen der Repräsentation der Objekte auf der Ebene der Verknüpfung von Wahrnehmung und Bewußtsein, Artikulation und Denken an und rekonstruiert die ins Bewußtsein gehobenen konstitutiven Prozesse des individuell Unbewußten als Momente eines gattungsgeschichtlich strukturierten Bewußtseins. Die kinematografische Topologie und der filmische Diskurs sind Felder einer solchen strukturalistischen Tätigkeit. Deshalb haben sie im Rahmen der technischen Kulturgesellschaft zunehmend Philosophie und szientistische Welterfahrung zugunsten poetischer Weltdeutungen abgelöst, sind zugleich aber ohne Fortsetzung szientistischer Strategien nicht zu denken. Sie erzwingen eine neue Vereinigung der szientistischen mit den narrativ-strukturalen und den poetisch-expressiven Ausdrucksformen[571]. Das Filmische bewegt sich auf den Artikulationsgrund des Sprachlichen zu. Weshalb dann aber das Angewiesensein auf und die Kollison mit der Topologie des Kinos, dem sozialen Ort?

Eine Antwort darauf liefert die Überlegung, daß im Kino im Grunde immer schon zwei verschiedene Geschichten erzählt worden sind. Die eine liefert die Darstellung, die Konstruktion von 'Welt' und die Differenzierung einer immer auf transpersonale Darstellung abzielende 'Realität'[572]. Die andere liefert die über die Transparenz der technischen Faktur vermittelte Einsicht in die Darstellbarkeit der Welt und, auf diesem Wege

gradlinig weiterschreitend, die Machbarkeit der Welt nach eigenen, zusätzlichen/neuen wie begründungsfähigen Zwecken. Die Verknüpfung dieser beiden Geschichten, einer realen und einer symbolischen, ist lange Zeit nicht nur suggestiv wirksam, sondern analytisch plausibel gewesen. So plausibel, daß nicht einmal richtig kenntlich wurde, daß es sich nicht um zusammenhängende Geschichten handelte. Plausibel ist diese Verknüpfung heute nicht mehr. Technisch-simulative Suggestionen beschreiben den Punkt eines Angriffs auf diese Verknüpfung, 'life-styling' und urbane Multiplikation einer rituellen Ereignisästhetik belegen dessen Wirksamkeit. Es wird fraglich, ob die Verknüpfung der Sache nach jemals in ihrem eigenen Sinne stimmig und wirklich gewesen ist.

Jedenfalls war es ein schönes Modell: die Kamera stellvertretend für Handlungsmacht – subjektive Zentrierung, Fokussierung, Anwendung einer Programmstruktur, Kontrollierbarkeit der Wirkungen, Rückkoppelung an lineare Handlungskonzeptionen -, eine die Materie bearbeitende Apparatur, die nach Belieben zerlegt, fragmentiert, vergrößert, verkleinert, heranholt, entfernt. Die spezifische Frage, für welches Auge dies geschehen solle, tritt hinter die Faszination einer technologisch ermöglichten, kritisch-differentiellen Zerlegung des Realen zurück. Das hat nicht allein Walter Benjamin dazu verführt, ein zweites Mal jene Aura eines singulären Ortes zu zertrümmern, an dem allein sich ästhetische Erfahrung bilden läßt, wobei diese als vorgeschichtlich-propädeutische bis zu dem Zeitpunkt wirksam bleibt, an dem die technisch abbildbare kollektive Zersetzung des gesellschaftlichen Fetischs zu einer symbolisch differenzierten Anverwandlung aller technologischen Apparaturen der Wirklichkeitserzeugung weiterentwickelt worden ist. Benjamins in die Sprache einer emphatischen Bemächtigung der Geschichte gekleidete Theorie[573] von der erkenntnisfördernden, da ihre Erscheinungsform zertrümmernden Reproduzierbarkeit der Kunstwerke[574] entwickelt ihre Kraft entlang einer melancholischen Aneignung der kulturell geronnenen Gehalte, d. h. von Zwängen. Die These einer sowohl assimilativen[575] wie analytischen Anverwandlung des Visuellen und die Erfahrung im Umgang mit Apparaturen gehen davon aus, daß mittels reproduktiver Zerlegung die Dinge einer neuen Einheit von als Kollektiv gedachtem Subjekt zugeeignet würden. Die übers Auge verschalteten Menschen würden den bewaffneten Blick durch seinen Ort als transpersonale Vermitteltheit aller Erfahrung humanisieren und aneignen. Diese Humanisierung erscheint mit einer gewissen Zwangsläufigkeit als Ausdruck der technisch verfaßten Zivilisierung, die Realität als kritisch-analytische Apparatur bestimmt, welche sich selbst maschinell zertrümmert. Die Kamera gilt diesem Anspruch als Metapher und Wirklichkeitsmodell dieser Maschine, das projizierende Kino als transpersonales Auge. Deren Verbindung ergibt das 'Subjekt'; die entdämonisierte und entmachtete Dingwelt, die Utopie des Stofflichen diesseits aller Fetischbildungen, ergibt die kritisch beschreibende Subjektivität in einem geschichtsphilosophisch akzentuierten Sinne. In dem Maße, wie dieses Subjekt Ausdruck der fortgeschriebenen symbolischen Hand-

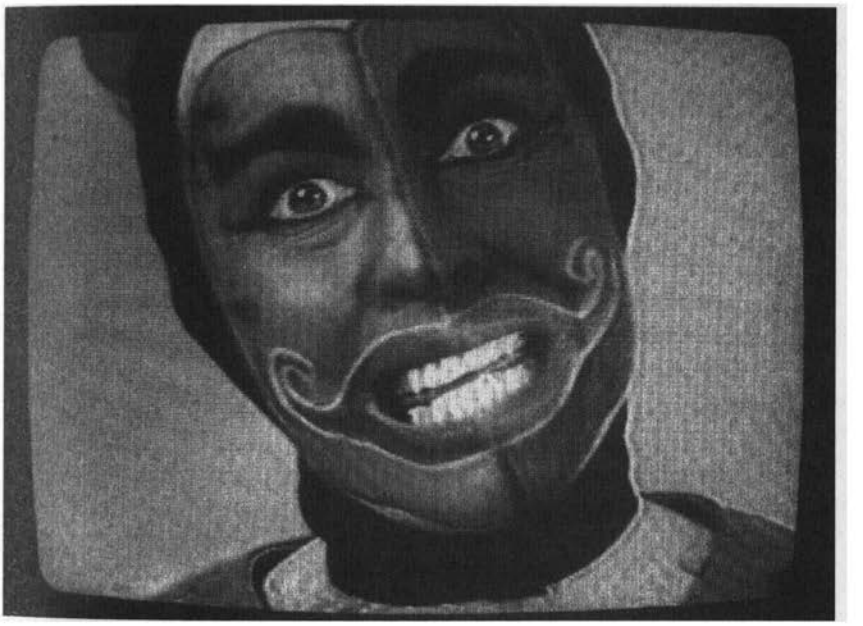
lungen ist, die die Welt der Dinge entmachten, beschreibt die Theorie der assimilierten Apparatur die Beschreibbarkeit des Films, der an seiner Beschreibbarkeit zugrunde geht. Die zeichentheoretische Entmachtung der stofflichen Realität sichert zwar, avantgardistisch, den Fortgang der Rezeption und symbolischen Interpretation, aber er löst das handlungsorientierende Paradigma der Steuerung über nicht begrifflich durchschaute, sonder assoziativ intensivierte Analogien und visuelle Mataphern, kurz: die Gegenwart des rein Stofflichen auf. Der zivilisierende Wandel im kinematografischen Blick, der mit der Wahrnehmungsleistung des Kinos angestrengt wird, führt tendenziell zur Zerstörung des Films, der an Stelle der magischen Wirkung in den Strudel der routinierten Re-Codierungsstrategien und medialen Darstellungsformeln hineingerissen wird.

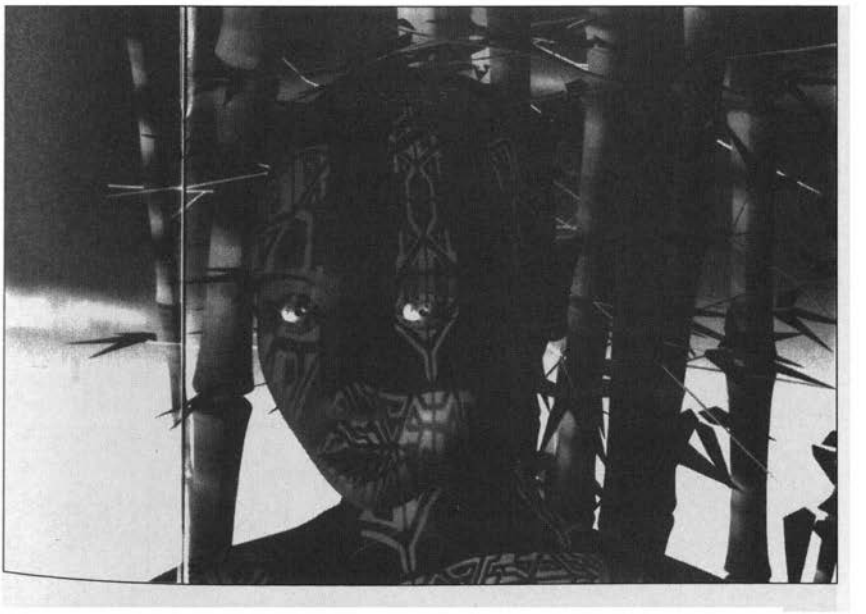
Vielleicht aber ist gar nicht erst die zweite, sondern bereits die erste Aura ein Problem; nicht die medientheologische, sondern die naturwissenschaftliche Erfahrung eines Einzigen[576]? Die Unverwechselbarkeit, die nie austauschbare Epiphanie, kann, genauer besehen, gar nicht als Vorgabe der reproduzierenden Zertrümmerung des Originaritätsscheins fungieren. Ihre eigentliche Kraft entfaltet sie nicht als Vorprägung und unberührbares Gut vor dem technisch-medialen Zugriff, sondern als Umkehrung eines viel tiefer sitzenden Verdachtes, alles, was der Mensch als momentan Einziges empfinde, sei doch nur projektiver Ausdruck einer durch die Automatismen seines Bewußtseins erzwungenen Angleichung der äußeren Wirklichkeit an die suggestiven Modelle einer haltlosen, vollkommen unüberschaubaren Gehirntätigkeit. Die Folie des einzigartig Originären, die Aura des Unverwechselbaren, die gegen-simulative Gebundenheit an den konkreten Raum-Zeit-Punkt eines individuellen Existierens: all dies als 'Kunstwerk' gefaßt, auratisch der naturmystischen Stimmungserfahrung entlang geschildert, erhält sein Gewicht durch den Verweis auf die Angst, ein böser Geist spiegle dem unfähigen Bewußtsein die Welt als dämonischen Traum vor. Nicht der mediale Zugriff, sondern der Verdacht, die Naturvorgabe (des Denkens, des Denkens des 'Realen') sei bloß Projektion auf haltlose und zerbrechliche Darstellungsträger, macht die These von der Zertrümmerung der Aura zu einem paradigmatischen Kulturphänomen. Die Beziehung zu primären Bildern und zur Distanzierung von Natur als einem polymthischen Realchaos zugunsten einer affekt-kontrollierenden monomythischen Erzählstruktur – die den technologischen Bewaffnungen dialektisch das Problem der Einfühlung in Angst und Affektsteigerung durch Abstraktionsverdrängung überschreibt im Sinne eines „Versuchs der Selbstbesinnung zur Abwehr der Tragik der Gespanntheit zwischen triebhafter Magie und auseinandersetzender Logik"[577] – erscheint als das in der zweiten Aura, der Re-Mythisierung technisch und fiktional fabrizierter[578] Bildwelten, verborgene Problem der magisch unverfügbaren Assimilation an die Offenbarung eines naturmystisch Ersten. Es ist also in der ersten Sphäre der Aura schon ein unauflösbarer Widerspruch zwischen Erkenntnis als Distanzierung und einer analogisch-metaphorisch, konkretistisch-wilden, aninistisch-bannenden, synkretistisch-

erinnernden Aneignung der intensivierten Nähe angelegt, welcher allein die Geheimnisse sich erschließen würden. Dieser Widerspruch kommt in Permanenz in der Theorie der filmisch hergestellten Praxis einer kinematografisch organisierten Vernunft zum Ausdruck. Die Spannung zwischen Distanzierung und Nähe, Reflektion und Emotion wird in der These der emanzipatorischen Wirkungen des reproduktiv erzwungenen Zerfalls der Aura, trotz des melancholischen Eingedenkens, durch die definitorisch gesetzte Figur einer in der Metapher des bewaffneten Auges real angeeigneten Produktionsmaschinerie, des kollektiven Blicks, der sozialen Realität und der geschichtsphilosophischen Selbstermächtigung des sich seiner Stoffe versichernden Bewußtseins als Einverleibung durch eine die 'Realität' konstruierende Apparatur, übersprungen. Die Apparatur wird zu einer Metapher und setzt ihre eigene Wirklichkeit frei. Als solche wird sie zur systemverbürgenden Definitionsfigur, ohne welche die Argumentation einer technisch bewerkstelligten Emanzipation innerhalb der Prädominanz des Visuellen in sich zusammenbrechen würde. Vernunft materialisiert sich in Gestalt von Betrachtern, deren Denkmodell kollektiv ist und deren Konzentration das Höchstmaß an gesellschaftlich möglicher Zerstreuung darstellt. Eine Einheit von Chaplin und Eisenstein. Das wäre nur der Anfang gewesen. Daß dieser Anfang nach rückwärts als Prüfstein der sozialen Handlungsvernunft gelten kann, wird zur metaphorischen Topologie des kinematografischen Diskurses. Sein Ende, das die Apparatur in das Filmische als bewegendes Geschehen am Realen selber einschreibt, zielt auf die Überwindung des Kinos als des segmentierten Ortes einer aufgeschobenen Utopie, die dereinst in der Fülle des Lebens sich entfalten werde. Der Kern dieser einschlägigen, von Benjamin genau bezeichneten Theorie ist, daß die filmische Organisation eines über- und transpersonalen Bewußtseins sich von einer bloß partikularen Arbeit an Zeichen dann emanzipieren könne, wenn die Zeichen als substantielle Größen, als Eigennamen, die in ihrem Bezeichneten, den Dingen, verborgene Kraft durch magisches Aussprechen freisetzen[580]. Die Begründung einer Isomorphie von Sprache und Welt, eines monomythischen Substanzialismus provoziert im Umkreis der Thematik einer aus der ersten Aura hervorgehenden Theologie der technischen Medienkultur die Krise der ersten und deshalb die Konzeption einer zweiten Aura, in welcher und *als* welche eine analytische Maschine die Dinge entzaubert. Medialisierung wird im Horizont kollektiver Vernunft als Restrukturierung einer technisch wieder zugänglichen Kraft der Aura verstanden, welche die mythische Einheit des natürlichen Bewußtseins aufbricht und mit den Kategorien des Zivilisationsprozesses zusammenbringt. Insofern ist die Theologie der technischen Medien der Schlüssel für die ästhetische Differenzierung der Aneignung aller diesseits des Identitätszwanges verstandenen Handlungen. Diese Kritik der Aura ist bis jetzt kaum entfaltet worden: das Identitätsbedürfnis des kritischen Subjekts hat sich der Chance seiner Transformation durch die Kategorien des zivilisatorischen Relationismus beraubt und kehrt zur gewaltsamen Verlängerung eines letztlich

individuellen, instrumentellen Vernunftbegriffs zurück[581]. Deshalb die Akzentuierung des Films als Erkenntnis-, des Kinos als Wahrnehmungstheorie. Bildhaft verwandelt sich die Vernunft der Geschichte, als Bild der zitathaften Montage der Realität, in das metaphysische Aufblitzen eines wahrhaften Momentes. Das prinzipiell transitorische, an der Basis des Mediums verstofflichte Moment des Vergänglichen, das unersetzbare Singuläre bestimmt das ästhetische Interesse als Training der kollektiv konzentrierten Zerstreuung. Dem steht die verselbständigte, rasante Entwicklung der technisch-militärischen Organe entgegen, Wirklichkeit anders zu zerlegen und die Entfaltung des umfassenden Sinnentrainings im Bannkreis der aufklärerischen Montage zu behindern. Das Auge hat sich zunehmend in einer militärischen Apparatur aufgelöst, die, jenseits von Beobachtung, an Kriegserklärungsmaschinen angeschlossen und mit Vernichtungsautomatismen koordiniert ist.

Was heißt 'nach-auratische' Erfahrung in einem Zeitalter, in dem Satelliten aus beliebiger Höhe detailtreu im Maßstab 1:1 jedes 30 mal 30 cm große Stück Erde abbilden können? Der ideale, kollektive, zerstreut-konzentrierte Zuschauer sitzt heute nicht vor analytischen Filmen, sondern im Kino, und zwar ausgerechnet im dramaturgischen Laboratorium der Re-Mystifikation, wobei die Emanzipationslosigkeit des kulturindustriellen Massenbetrugs weniger dem Arrangement der Sache als vielmehr einem selektiven, denunziatorischen Theorieblick geschuldet ist, der auf eine lange Tradition philosophischer Normalitätsverachtung zurückgreifen kann. Es steckt eine Provokation in dieser Situation, die besagt, daß zu lange zu unbesehen die Geschichte von der Zusammengehörigkeit der zwei Geschichten erzählt worden ist, die sichtlich auseinanderdriften. Die Divergenz von Film und Kino, die nicht allein die Welt, sondern zunehmend Filme als Kopien von Filmen erscheinen läßt, verwandelt 'Realität' in eine Konstruktion medialisierter Beschreibungen. Das ist aber gerade nicht, wovon der Anschein und eine aufgesetzte Rhetorik handeln, der Triumph der Bilder im Zeitalter der technischen Simulation von Erfahrungen, sondern derjenige der Kontinuität der Schrift als einer Kontinuierung von Registraturen, ohne welche klassenspezifische Herrschaft und kulturelle Dominanzansprüche nicht hätten begründet werden können. Die wesentliche Schriftkonstitution von Bildern hält auch im technischen Medienzeitalter an. Gegen die moderne Avantgarde schließt deren Bildsprache eher an den Klassizismus derjenigen Allegorien an, welche die Lektürekompetenz der Bilder als ein der Textdecodierungen fühiges bildungsbürgerliches Wissen erweisen wollen. Ähnlich sollen technische Bildstrukturen einem nach-bürgerlichen Subjekt zuarbeiten, welches deren analogische Kraft auf die textuell-schriftlich strukturierte Decodierung reduzieren kann. Gerade die bildschaffenden Medien zeugen heute dafür, daß noch kein Ende des Zeitalters der Schrift absehbar ist. Der Zuschauer aber tendiert dazu, die Störungen in der Beschreibbarkeit von 'Welt' – welche Hoffnungen sind nicht auf die Kraft der Verzerrung und des Rauschens als einer Deregulierung der Befehlskanäle gesetzt





Selbst, Training, Sozialcharakter; Zumutungen an Personalität im Bann der Risikokultur 1

„Personale Entwürfe, Anerkennungsleistungen, am Wechselverhältnis der sozialen Einwirkungen dialogisch interessierte Konzeptionen, allesamt kommunikative Versuche, werden medialen Eigentrainingsansprüchen ausgesetzt, die, obzwar mit einem Differenzierungszuwachs an Wahrnehmung verbunden, keineswegs zur Vertiefung der kommunikativen Fähigkeiten führen. Die Absage an die personale Integration der gesellschaftlichen Bedingungen dafür, was ein 'Ich' als Person sein kann, die wachsende Fremdheit gegenüber dem Kontext, die zunehmende Isolierung der Lebensbezüge in einem atomistischen Versuchsfeld für Entsagungsleistungen, die Unfähigkeit, vertieft auf die artikulierte, herausfordernde Fremdheit Anderer sich einzulassen: Dies alles zeigt nicht einfach einen wachsenden Narzißmus an. Es scheint sich viel eher um eine Intensivierung von 'autonomen Fremdbestimmungen' zu handeln. Was zunächst widersinnig klingt, wird deutlicher im Blick auf die simulatorischen Medienthesen. Was Baudrillards philosophische Medienpoetik wenn nicht fordert, so doch nahelegt, trifft die Tendenz einer inneren, apparateähnlichen Modellierung des älteren narzißstischen Selbst. Die vordergründigen Selbstbehauptungen sind einem viel riskanteren Spielverhalten gewichen, sieht man einmal von den sozialdarwinistisch-traditionalen Selbstinterpretationen der 'Yuppies' ab. Es geht keineswegs um die psychologische Sicherung einer erfahrbaren Lust, der im Konfliktfalle die kritische Integration der für Identität unerläßlichen Fremdeinwirkung, d. h. Rückwirkungen des Sozialen auf eigene Handlungen und Dispositionen, geopfert werden. Es geht um eine experimentelle Trennung dessen, was bisher 'Ich' hieß – ein Bündel von Vorstellungen, Konzepten, Dramaturgien -, von dem, was dieses Ich gegenständlich machte: Selbstkontrolle über Grenzziehungen von Außen und über Kontrollfähigkeiten, d. h. Vermittlung von Autorität und rationaler Libido im inneren psychischen Aufbau.

worden[583] – zu unterlaufen. Der Anspruch des Menschen als technischer Produktionsgegenstand der Apparatur, gefilmt zu werden, eine Geschichte produzieren zu können, ist realisiert worden. Die Divergenz von Kino und Film zielt nicht mehr auf die Utopie des Nicht-Gefilmten, die Fiktion der unverfügbaren Orte und Situationen. Für alles existieren Räume, es fehlt bloß an Zeit. Die Organisation von Informationsüberfülle bei Zeitmangel ist das ökonomische Prinzip des technischen Medienverbundes ebenso wie das Resultat der Kontinuität der Schrift[584]. Gerade heute, wo kriegerische Strategien mit kinematografischen (Identifikatons-) Mitteln nicht mehr nur in fremdes Territorium, sondern in das Feld der Zeit eindringen[585] – Zusammenzug der Weltgeschichte auf die minimale Spannbreite der Vorwarnzeiten als Zusammenbruch des Raum-Zeit-Kontinuums, – muß die simulationstechnische Suggestion des audiovisuellen Siegs über die Materie zurückgewiesen werden. Noch keine Delegation an Apparaturen und noch keine umfassende Substitution der Kommunikation durch Medien ihrer Übermittlung sind langfristig gelungen. Visionen eines nur durch Telematisierung möglichen Zeitalters demokratischer Netzschaltungen und kybernetischer Aufgeklärtheit sind nicht nur habituell von älteren Vorannahmen genährt, Ziel solcher Regulierungen sei die Reduktion von Komplexität, sondern schreiben die Geschichte einer autosuggestiven Verführung fort, Darstellung, Übermittlung, schlechthin: Proposition, seien identisch in vollkommener Reibungslosigkeit zwischen Bezug und Aussage, Beschreibung und Repräsentation, Referenz und Medialisierung möglich. Die Apotheose der technischen Medialisierung zu einer Theologie der Kulturoffenbarung ist Ausdruck einer identitätsphilosophischen Kompensation und nicht einer neuen Anthropologie. Merkwürdigerweise führen nicht wenige der angebotenen aktuellen Rhetoriken einer telematischen Kulturrevolution oder einer systemtheoretisch ermöglichten Anthropologie des Autopoetischen zu einer geradezu romantisch zu nennenden Hoffnung auf eine bruchlose Vereinigung von Organismus und Mechanik für Einschreibungen des 'Subjekts' in die horizontalen, endlos vernetzten Narrationen, die kleinen Erzählungen.

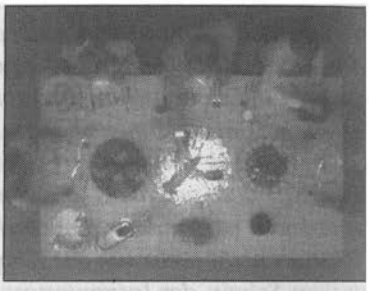
Exposition

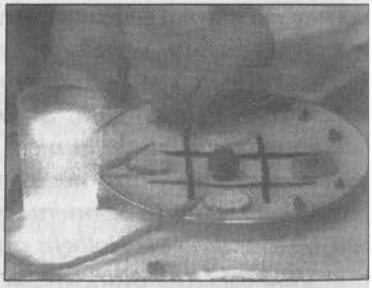
Grenzkollisionen

Die Verachtung der Werbung durch die Kunst kann geschichtlich gut begründet werden. Allerdings schlägt weniger die Proletarisierung des schönen Scheins oder das Freibeutertum an Bildideen zu Buche als die durch Kunst selber erreichte Wirkungslosigkeit von Kunst. Das gesellschaftliche Abseits ihrer Bemühungen ist das Einfallstor für die rücksichtslose Parzellierung und Einverleibung ihrer skrupulösen Utopien durch die Anpreisung des Niedrigen und Käuflichen. Eine gesellschaftliche Aufgabe will bei der Werbung unterm Strich nie so recht deutlich werden. Bloß: Werbung dient längst nicht mehr direkt dem Kauf und Verkauf von Dingen. Sie ist Teil eines Spektakels, wobei das Spektakel alle Formen öffentlich inszenierten Lebens umfaßt. So muß die edle und humanistisch gebildete Kunst bei der dreckigen kleinen Schwester der Werbung doch wieder aufwarten, wenn sie wirksam unter die Menschen kommen will. Spitzfindig und scholastisch geschult, raffiniert und luxurierend fallen ihr nun die Jahre des gepflegten Selbstzweifels in den Rücken, die sie als unentwegt variiertes Spiel der Täuschungen unter die Leute gebracht hat: ist das Kunst, was soll denn Kunst noch sein? Diese Fragen hat sie mit allen ihre bürgerliche Herkunft beleidigenden Materialien so lange gestellt, bis die Menschen begriffen haben, daß sie diejenigen sind, die etwas herstellen, wenn sie von einem Gegenstand sagen, er sei schön. Die Zuschreibung eines Wertes, der ohnehin nur subjektiv etwas taugt, hat bewirkt, daß man die Transzendenz der Konsumgüter derjenigen der normativen Erfahrung vorzieht, daß die Metaphysik von Waschmittel und Parfüm die Offenbarung der apokalyptischen Reinigung im Schicksalszusammenhang der verfehlten Handlungen abgelöst hat. So entspringt der Werbung im Ausmaß ihres Glaubens an die notwendige Bedeutung der alltäglichen Ausstattungsobjekte doch wieder eine gesellschaftliche Rechtfertigung. Sie hat nicht mehr die Wirkkraft der Dinge, sondern die Phantasie und kulturelle Attitüde der Auftraggeber, kurz: einen Habitus der kulturellen Selbstinszenierung ökonomischen Unternehmertums möglichst effektvoll in Szene zu setzen. Diese In-Szenierung ist ein gesamtgesellschaftlicher Auftrag. Sein Budget steckt die ästhetischen Valeurs ab: eine über Stückkostenzuschläge finanzierte Visualisierung dessen, was an Lebensform um die Waren herum aufgebaut wird. Eine Bühnenbildnerei sozialer Rollendramaturgien aus der Optik derer, die für uns sich mühen und die wir doch – als einzelne

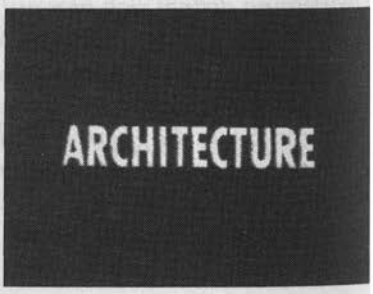
unbedeutend, in Summe unserer mickrigen Konsumidiotenexistenz die entscheidende Subjektgröße – eigentlich erst möglich machen, finanzieren, aushalten. Dieser unüberschaubare Delegationsmechanismus ist, was von seiten der Unternehmer als soziale Verantwortung postkartenidyllisch vorgetragen wird. Clevere Werber haben begriffen, daß ihr Spiel mit der Gesellschaft des Spektakels und der In-Szenierungen nicht mehr der Kunst unterlegen ist, sondern diese auf ihrem eigenen Terrain überholen kann. Wenn es nicht mehr um die Dinge geht, sondern nur noch um den ästhetischen Schein der Inszenierung, dann besteht Werbung in der Radikalisierung der einmal gewählten Strategien und Perspektiven. Sie ist im kunsttheoretischen Sinne autonom geworden. Die Idee, daß sie damit Aufgaben übernimmt, wie sie früher in ähnlicher Form von Mäzenen Künstlern aufgebürdet worden sind, ist analytisch richtig, wenn auch im kulturphilosophischen Zuschnitt nicht ganz uneitel. Man kann sich leicht vorstellen, daß eine dann noch ausstehende künstlerische Modellbildung gegenüber diesen In-Szenierungen das liefert, was Renaissance-Künstler von Ghirlandajo bis Holbein an der Fabrikation von Fest-Dekorationen und Umzugs-Dramaturgien für ihre Kunst gelernt haben. Eine weitere Überlegung drängt sich hier auf: die methodische Innovation der Kunstgeschichte ist (mit dem Namen Aby Warburgs) in der unmittelbaren Vorphase der experimentellen Moderne mit einer Öffnung der Kunst auf Alltag und damit Banalität hin verknüpft. Kulturgeschichtlich bedeutsam erscheint heute die Hyper-Ritualisierung der öffentlichen Bilder und In-Szenierung für eine modellierende Aneignung, für deren Vorläufer im vorigen Jahrhundert die Überschau durch Jacob Burckhardt ein erstes, die symbolische Polarisierung in den Ausdrucksgebärden durch Aby Warburg ein zweites Modell gegeben haben.

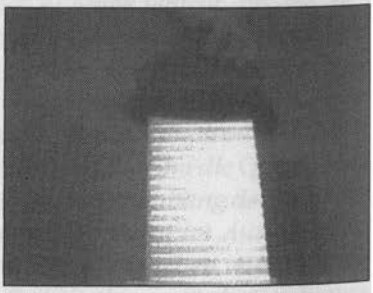
TRUE STORIES

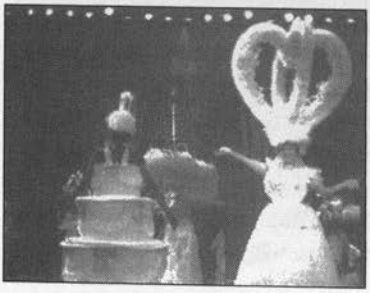


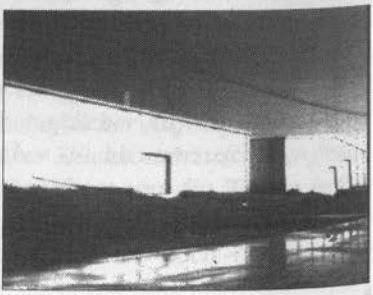


SHOPPING
IS A
FEELING


ARCHITECTURE







10. Der schöne Schein, grenzenlos: über neuerliche Verschmelzungen von Kunst und Werbung

Ein Gegenmodell zur technischen Simulation von Verfügbarkeit liefert David Byrne's Film (ein terminus technicus für die bewegte Montage von Bildern) 'True Stories' von 1986. Diese Arbeit markiert in allergrößter Nähe zum kommerziellen Clip einen anderen Zugriff auf den Kulturwandel am Ende der 80er Jahre und inszeniert unter Einbezug aller kulturell etablierten Darstellungsebenen ein ebenso erhellendes wie verwirrendes Wechselspiel zwischen Wahrheit und Lüge, räumlicher und zeitlicher Beziehungsstruktur, Aktualität und Geschichte, Leidenschaft und Selbststilisierung, Zeichenstrategien und Verhaltensmodellierung, in denen Menschen sich tauschen wie Zeichen und ihre Leidenschaften erleben wie Programme von außerhalb.

Byrnes Arbeit, in der unter anderem auch Clips der 'Talking Heads' weiterentwickelt werden, zeigt, daß die Differenz zwischen einer kulturell erhellenden Thematisierung neuer Einstellungslagen im Spannungsfeld von Mentalität, Attitüden und Affektregulierung, der gewandelten Einstellung zur Erträglichkeit von Selbstmodellierungspflichten, keineswegs auf die Semantik der verwendeten Codes oder die Herkunft ihrer Rhetoriken reduziert werden kann. Solche historische oder systematische Herleitung reicht nicht, denn die Verwendung z. B. der trivialsten Werbecodes[586] ist abhängig vom Niveau der künstlerischen Bestimmtheit, der Aussagerichtung und Form des arrangierten Zeichenmaterials. Der Unterschied zwischen einer suggestiven Unmittelbarkeit, welche die Attitüden auf eine unterstellte Suche nach dem Banalen abbildet sowie den Reizgestus verdoppelt, und einer Rekonstruktion der innerhalb des Banalen außerordentlich komplexen sozialästhetischen Repräsentation verändert die Signifikate, die ihrerseits Signifikanten eines in Mode und Alltagsverhalten modellierten Zeichenrepertoires sind. Byrne inszeniert 'Popularität', d. h. er spitzt die Darstellungsrituale der populären Alltagskultur so zu, daß ein Qualitätssprung über die beeindruckende technische Inszenierung hinaus stattfindet. Er projiziert die künstlich formulierten Verhaltens- und Zeichenmodelle auf ein US-amerikanisches Hinterland (Virgil, Texas), das gerade seiner Entlegenheit wegen als Verstärkung der 'Popularität' populär inszenierenden Zitation spezifischer Verhaltensweisen fungieren kann. Darin haben viele Attitüden Platz: die Zentenarfeier mit Majoretten und Veteranen; die Modeschau; das Einkaufen als endloser

Gang durch synthetische Innenräume; die Fetischisierung von Essen und Automobil; der Streifzug durch das Niemandsland zwischen modernistisch bebautem Lebensraum Wüste; das Self-Entertainement und der öffentliche Talentschuppen; maschinisierte Faulheit und Partnersuche; Leidenschaften in Gestalt einer Selbstpreisung auf Videokassetten; der Voodoo-Zauber einer amerikanisierten hispano-puertoricanischen Einwandererschicht. Vor allem und immer wieder: das Hinterland Reagans als Suggestion eines unaufhaltsamen Fortschritts in der klinischen Zauberwelt der Mikro-Chip-Revolution, um deren Strahlkraft sich die menschlichen Schicksale gruppieren, die aus synthetischem Aktualisierungszwang und der Übernahme von Stilisierungen die archaischen Gefühle entlassen, als gehöre das zu einem Programm von 'Persönlichkeit' in der tragischen Dimension der Liebesleidenschaft, zitierfähig in einem längst entschwundenen Sinn. Byrne kehrt Benjamins These von der Moderne als ihrer eigenen Urgeschichte[587] um. Er zeigt nicht den selbstgenügsamen Schein der koketten Welt, die synthetische Artifizialität und programmatische Selbstauslöschung der Persönlichkeitskonzeption in den life-styling-Attitüden. Er zeigt überhaupt keine Beschwörung der neuen televisuellen Verhaltenswelt, die mit den Darstellungsleistungen der Werbung und der Mediatisierung der Öffentlichkeit das Problem einer differenziellen Verarbeitung der Symbolisierungsdrücke für erledigt hält. Er zeigt vielmehr, daß hinter den Stilisierungsattitüden der späten 80er Jahre nicht nur eine anthropologische Kontinuität der Lebensinterpretation auszumachen ist, sondern auch, daß die Kulturgeschichte der symbolischen Herausarbeitung des Differenziellen ohne Verlust an Komplexität mit den Mitteln der populären Zeichenmodelle und Rhetoriken dargestellt werden kann. Indem solches gelingt, wirken diese Darstellungsmodelle komplexitätssteigernd durch ihre mimetische Abbildung auf sich selbst zurück. Die Abbildung der Massenkultur auf ihre eigenen Rhetoriken wird als Erfahrungszuwachs solcher Persönlichkeitsmodellierungen lesbar, als kontinuierende Bearbeitung der in der Industriekultur angelegten Möglichkeiten ästhetischer Selbstreflektion.

In die Präsentation populärer Darstellungsweisen wird das elaborierte Vokabular sowohl der künstlerisch-formorientierten wie der massenkulturellen Mystifikationen einbezogen. Die produktiv entwickelten Brüche mit den Unmittelbarkeitsversprechen des mystifikatorischen Rohstoffs zeigen, daß simulative Bilderzeugungstechniken als solche keineswegs einen Kulturwandel provozieren und daß die Verschiebung von Proposition und Attitüden auf das Spiel mit umcodierten Zeichensystemen als solches keineswegs die Selbstgenügsamkeit einer Semiotisierung als Entstofflichung menschlicher Lebensformen belegen kann. Allerdings liegt der Darstellungsmöglichkeit von 'True Stories' eine wachsende Selbstverständlichkeit der Präsenz technischer Visualisierungen zugrunde.

Systematisch lassen sich drei Ebenen vergleichen, die in 'True stories' zu kunstvollen Ausdrucksmodellen verschmolzen werden, wobei die höchstentwickelte Ebene der artistischen und artifiziellen Formulierung

die beiden anderen Ebenen nicht allein genetisch voraussetzt, sondern in ihrer Repräsentationsfunktion kennzeichnet. Die Kritik an einer verkannten Banalität wird immanent durch den Aufweis der zeichenstrategischen Komplexität geführt. Im Sinne einer Adaptierung der bildlichen Inhalte der AV-Medien wird weiter die frühere warenästhetische Rhetorik einer unmittelbaren Bedürfnismodellierung durch Werbung und die Semantik der Glücksbannung und Offenbarungsrhetorik in den 'public relations' als uninteressante Verdinglichung noch nicht bewußter Handlungen zurückgewiesen. Diese drei Ebenen sind:

- alltagskulturelle Situationen, die durch Analogien modellhaft als Sphäre des Banalen erschlossen werden, wobei die Banalität als Horizont moderner Lebensformen anerkannt wird;
- ein seine Falschheit nicht zeigendes, insofern täuschendes Modell des Imitierens nicht reflektierter Entstofflichung; dieses Modell beschreibt die Tendenz zur Hyperritualisierung mediatisierter sozialer und individueller Handlungen[588] und ist auf der Bühne der Produktewerbung rekonstruierbar;
- die Recodierungsstrategien einer Fiktionalisierung des Fiktiven als „true stories", als die in einem punktualisierten Darstellungsraum die Dramaturgien expliziert werden, welche den dinglichen Prozeß der zweiten und den lebendig-handelnden der ersten Ebene bestimmen.

An einigen Motiven, metaphorischen Sequenzen und metonymischen Montagen kann die Rekonstruktion der Zeichensysteme und des Dichtegehalts der Ebenen erläutert werden[589]:

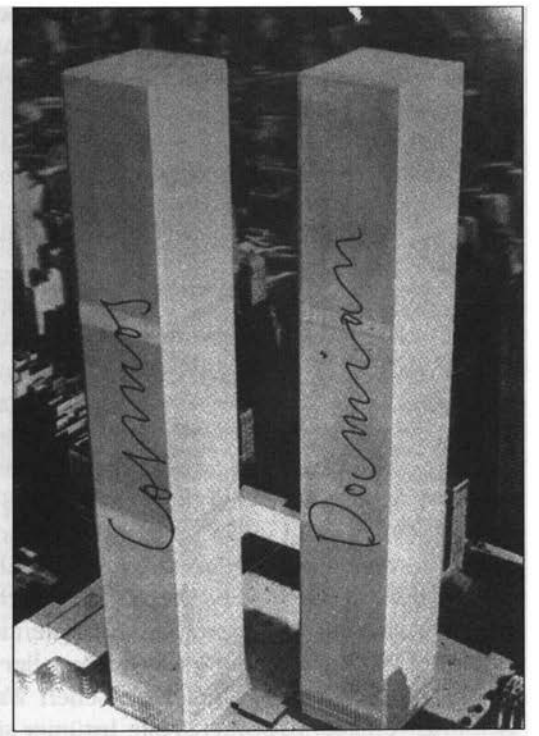
- *Auto als Fetisch:* Vorstellungswelt des erotisch verfügbaren Apparats in der Werbung; Prestigemodell, Leitfossil von 'Freiheit'; Miniaturautos mit den Veteranen an der „Celebration of Specialness"[590];
- *Essen:* fast food; familiärer Mittagstisch; Demonstration der Wunderwelt der Mikroelektronik mit dem Ergebnis einer eigentlichen 'eat-art'-Skulptur[591];
- *Historie:* Presse- und Dokumentarfotografie von 'Ereignissen'; inszenierte Geschichte in 'Western'-Filmen; Herleitung der mikroelektronischen Zauberwelt aus dem epischen Strom des Unverfügbaren seit dem Urmeer[592];
- *moderne Architektur:* Siedlung der 60er Jahre; Lissitzkys Wolkenbügel; Billig-Selberbau und vorfabrizierte Blechkisten für alle Zwecke, wobei der Architekt abgeschafft wird, der selber die Realisierung seines Berufes als diese Kiste träumt[593];
- *audiovisuelle Ästhetik:* Comics; beliebige infantilisierende kommerzielle Clips aus dem sexualisierenden Kontext; Remontage von Talking-Heads-Clips als predigerrhetorische Feier der Großmachtstellung der USA, gruppiert um die 60er-Jahr-Mythen [594];

– *Natur:* Rohstoff; neuzeitlich unterworfene Natur als kompensatorische Größe[595]; Natur als in sich bestimmte Negativität, als Wüste und Träger des zu bauenden Bühnen-Bildschirms[596].

'True Stories' verweist auf den gesamten Komplex der in Bildkonflikten visuell und kulturstrategisch ausgetragenen Verschiebungen zwischen Kunst, Werbung und Alltagskultur sowie in deren Geschichte zurück, auf ontologische Prämissen von Bildwirkungen im Konzept epiphanatischer und numinoser Bilder. Die regulierten Bilder des Numiosen sind bedingt durch die platonische Konzeption des Schönen als des Wahren und Guten.

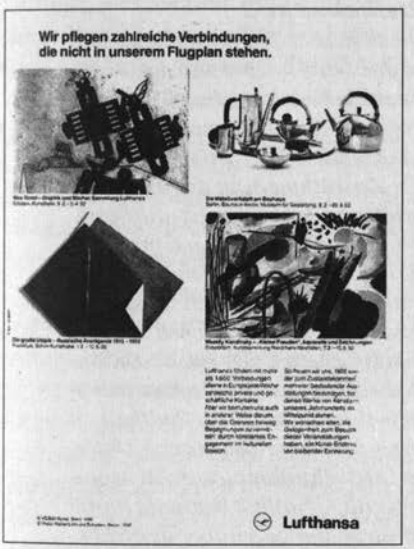
Die moralisch errichtete Trennung von Wahrheit und Lüge im Bereich von Ästhetik, Kunst, Werbung und technischer Medienkultur ist immer schon ein Kampfmittel für die aus der strikten Trennung einer hohen von einer 'niedrigen' alltagskulturellen Lebenssphäre resultierende Sicherung der Machtinteressen an einer privilegierten Kontrolle der sozial relevanten Diskurse und Symbolisierungssystem gewesen. Daß Ästhetik wahr und ethisch Inbegriff des Guten zu sein hat, erscheint in der platonischen Vision einer faktischen Kontrolle der Künste und einer permanenten Einübung in den Verzicht auf die Hingabe an die als trügerisch denunzierte Empirie (Idolatrie des Stofflichen) alles andere als evident oder harmlos. Das Eigentliche sei nur ideell zu repräsentieren und jedes dem Schein huldigende Abbild verführe zur Assimilation ans Uneigentliche, wobei gegen die Verführungskraft der Simulacren kein empirisches Mittel diesseits der Selbstzucht helfe. Diese Grundlegung der abendländischen Ästhetik bestimmt noch und gerade die Entwicklung der freien Künste in den letzten 150 Jahren. Dagegen abzusetzen sei, was immer im Reich des Scheins instrumentelle Ausdrucksformen besitze, außer-ästhetische Zwecke verfolge und in irgendeiner Weise außerhalb der Kontemplation nützlich sein wolle. Die Werbung, die typografische Konzeption fotografisch realisierten, in die Massenzirkulation eingeworfenen, reproduzierbaren Bildgutes, das sich an der Semantik der Glücksversprechen und der textuellen Erläuterung der Bildmotive ausrichtet, ist das für die untere Ebene des ausgedrückten Kontrollinteresses der Symbolik nach wie vor abschätzig beurteilte Modell[597]. Die Unterscheidung von Wahrheit und Lüge wird gekoppelt mit der Entgegensetzung von ästhetischem Schein und werberischer Propaganda-Rhetorik. Die Umkehrung des Kontrollinteresses beschreibt das Selbstverständnis der Werbe-Branche. Werbung ist, da nicht an das ideal Schöne, sondern Nützliche gebunden, nicht nur nicht wahrheitsfähig und nicht gut, dafür aber apriori von moralischen Verbindlichkeiten hinsichtlich der ästhetischen Mittel dispensiert. Werbung arbeitet mit der gnadenlosen Ausbeutung des ästhetischen Scheins nicht nur wegen der Einbindung in die strategische Überhöhung der kapitalistischen Warenwelt, sondern auch wegen der symmetrisch vollzogenen Ausgrenzung aus dem Diskurs der wahrheitsfähigen Bilder und Rhetoriken. Je weniger – dies eine Tendenz des gegenwärtigen Kulturwandels[598] – die

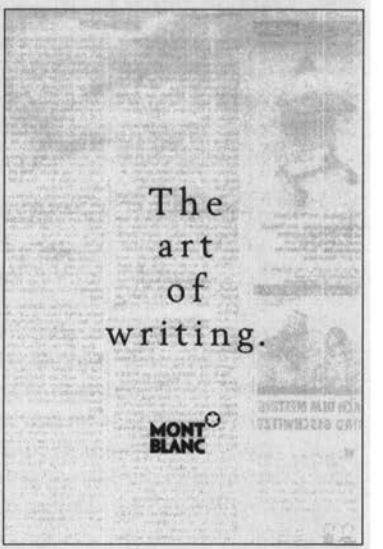
Fitler
Fitler

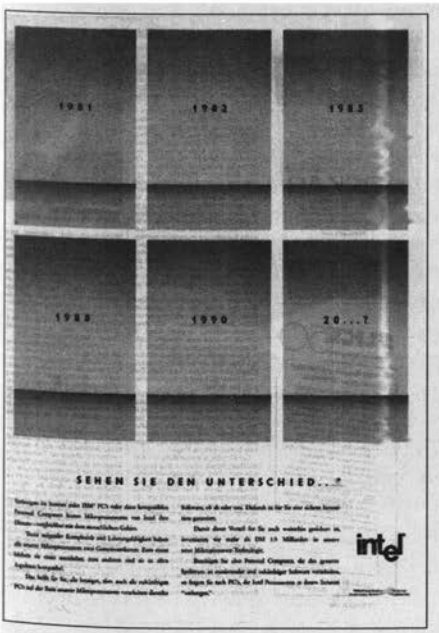

Cannes
Domian

gesamtgesellschaftlich reklamierte Entgegensetzung von Wahrheit und Lüge, Tiefe und Oberfläche, Eigentlichkeit und irrlichterndem Schein greift, desto weniger läßt sich auch gegen die strategische Inanspruchnahme z. B. künstlerischer Darstellungsmittel durch die Werbung einwenden. Interessant ist diese Indienstnahme nur, wenn ihre Konzeptualisierung das Anspruchsniveau des Vorgabebereichs an keinem Punkt unterbietet. Die Feststellung der Tatsache, daß Werbung sachlich und genetisch Kunst voraussetzt, ist, obzwar richtig, dennoch unzureichend. Die Verwischung der Grenze, was wodurch kompromittiert wird, ist in ihrer Diffundierung interessant: ist es die Kunst, die Wahrheit zu sagen oder die Kunst, lügen zu können, welche am jeweils opponierenden Geltungsanspruch kompromittiert wird? Die konventionelle Antwort ist deutlich und klar: lehrreich sei, die Wahrheit zu sagen. Ihre Voraussetzung: die im für Andere bezeugten Geschmack gebündelte Organisation der Subjektivität als Selbstbefähigung, 'Wirklichkeit' im Zusammenhang als Erfahrung zu ordnen. Da Ästhetik auch in dieser Theorie-Tradition auf der Kunst des Scheins, des naturgeschichtlichen Zwangs zur fiktionalen Nutzung der Illusionen, beruht, ist die Divergenz nicht so unproblematisch zugunsten der appollinischen Läuterung auflösbar. Sitzt, wer der Kunst huldigt, besonders der auf Wahrheit fixierten abendländischen Kultur – mit Seitenblick auf Parnass oder Arkadien – nicht seinerseits einer problemlos unterstellten Kunst der Lüge, mindestens der Täuschung auf? Oder ist der Genuß an die Einsicht in die Täuschungskraft und Täuschungsabsicht der vorgetäuschten Welt gebunden und visuell auf die Vorleistungen einer Gebietsbestimmung des Ästhetischen verwiesen, das generell als Täuschungskraft hinsichtlich der Täuschungsbereitschaft bestimmt ist? Immerhin sind auch die Bilder Raffaels nur Vortäuschungen; in Wahrheit Leinwände, die er als Tafeln benutzt, um Zeichen anzubringen, aber keineswegs als Fenster mit Blick auf das Wesentliche. Die Pointe der ästhetischen Fixierung auf 'hohe Kunst' liegt nicht allein im demonstrativen Überhang des textlichen Diskursiven und humanistisch Sinnbildlichen, der humanistischen Decodierungsvorgabe. Sie liegt in einer Paradoxie: die Täuschungskraft eines vorgeblich unmittelbar Scheinenden beruht auf komplexen Vermittlungsleistungen, die Wahrheit von der Darstellung der Wahrheit zu unterscheiden. Das gilt für populäre und banale Bildstrategien genauso: Es gibt keine Wahrheit, kein Realismus, die unabhängig von Interpretationsperspektive, Interesse oder Verständigungsbereitschaft existieren.

Jede Wahrnehmung und Darstellung ist bestimmt von den jeweiligen Medien ihrer Übermittlung und Beschreibung. Der Einfluß von Verformungen und Verzerrungen ist nicht allein unvermeidlich, sondern nützlich. Anders könnten Menschen den Bedarf an wahrheitsfähigen Aussagen weder anthropologisch vor sich selbst begründen noch diesen Bedarf als Irritation der etablierten Interpretationen existentiell erfahren. Deshalb geht es eher um die Auszeichnung anspruchsvoller Irrtümer gegen platte Lügen, als um die Rettung einer identischen Wahrheit ohne Einbrüche und Reibungsverluste. Anspruchsvolle Irrtümer sind Interpre-


Wir pflegen zahlreiche Verbindungen,
die nicht in unserem Flugplan stehen.
Lufthansa


The
art
of
writing.
MONT BLANC


1981
1982
1983
1988
1990
20...?
SEHEN SIE DEN UNTERSCHIED...?
intel

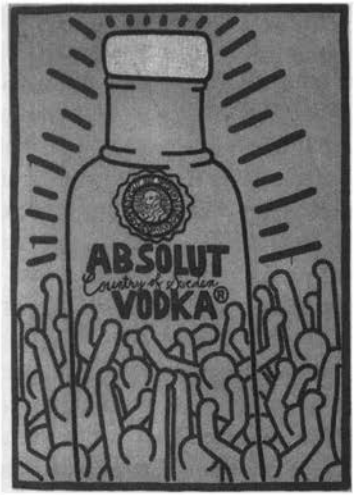
L'ART DU VOYAGE
von Josef Kindelka
L'ART DU
VOYAGE
AIR FRANCE

Selbst, Training, Sozialcharakter; Zumutungen an Personalität im Bann der Risikokultur 2

Nicht nur die Bereitschaft, Ergebnisse solcher Trennung zu akzeptieren, wird wichtig. Vielmehr wird das 'Ich' zunehmend zum Kraftzentrum für methodische, experimentelle Versuche, diese Trennung durchzuführen und als Bestimmung der Selbstnegation auf höherer Ebene, sozusagen als ästhetisches Spiel mit der Dekonstruktion, einem Genuß zuzuführen, der die Zertrümmerung des alten Ichs zur Voraussetzung hat. Die Isolierung der Lebenspraxis, die Punktualisierung des Lebenszusammenhangs, die zunehmend problemlose Gewöhnung an nur momentane Interventionen zur Deckung des jeweils akuten Lust- und Konsumbedarfs bezeugen diesen aktuellen Wandel der psychohistorischen Dynamik ebenso wie die hochwertig anerkannten Gestaltungsversuche, die solche Dekonstruktion visualisieren. Die wirkliche Aktualität des Dekonstruktivismus in der Architektur ist nicht bestimmt durch die Radikalisierung einer semiotischen Erfahrung und eine ästhetische Unterrichtung in der Visualisierung der Darstellungsmittel architektonischer Raumformulierung. Er ist tiefer als Aktualität bestimmt durch die Spannungen, die solche Dekonstruktion gegenüber der früheren Identitätserwartung liefern. Diese Spannungen bilden Kräfte, die der experimentellen Divergenz des Ich von seiner Leidensfähigkeit, der Begründung des prospektiven Entwurfs durch die Fähigkeit des Umgreifens von Bedrohungen und Brüchen, überaus genau entsprechen. Konnte gegen den älteren Narzißmus noch mit der kritischen Notwendigkeit argumentiert werden, als 'Ich' müsse das zugleich integrierende wie distanzierende Ertragenkönnen des Unverfügbaren, des Unaussprechlichen und Fremden gelten können, so entwickelt der fordistische Sozialcharakter im Übergang zur Selbstmediatisierung zunehmend die Bereitschaft, nur die Erfahrung der Macht des Unverfügbaren noch als wertvolle Erfahrung gelten zu lassen. Damit wird mentalitätsgeschichtlich und epochentypisch eine Grenze überschritten, die massivere Auswirkungen haben dürfte als die stärker beobachteten Probleme der Telematisierung, des Verlusts des Arbeitsprinzips und der Verstärkung der Bereitschaft, Unerträglichkeiten mit dem Rekurs auf physische Gewalthandlungen zu bearbeiten. Es scheint gelten zu können: nur noch die experimentelle Vergegenständlichung des Unverfügbaren, die Erzwingung von Wirkungen allergrößten Ausmaßes liefert dem post-industriellen, mediatisierten Subjekt Sinnbilder seiner Existenz. Es geht um die Erreichung von Transzendenzerlebnissen – was immer der Inhalt der Erlebnisse sein mag."

tationen, die dem Menschen die Vorläufigkeit und Ungeschütztheit seines Daseins so vermitteln, daß durch Interpretation die Komplexität der Beziehungen zwischen Innen/Außen, Individuum/Gesellschaft, Kultur/Natur gesteigert wird. Wer Wahrheit identitätssuggestiv für Wahrheit und Lüge bloß für Lüge hält, der fällt diesseits des Problems einer Identifikation dieser Größen auf die Lüge des Wahren herein, auf nicht-identische Faktoren und Abweichungen durch Wirkungsfolgen realisierter Wahrheiten. Wer Wahrheit für vorläufig nichterkannten Irrtum hält, der setzt mit ihr auf den Reichtum an Differenzierungen und auf eine Komplexität, welche durch Problemlösungsversprechen zunichte gemacht wird. Der Verdacht gegen identitätslogisch gesetzte Wahrheit – die möglich macht, Wahres als Schönes abzubilden und den schönen Schein als Vorschein des Guten zu werten[599] – zwingt zur Rekonstruktion der wahrheitstheoretischen Propositionen als selbstreflexive Interpretationen ihrer Artikulationsvoraussetzungen. Das geht aus der hermeneutischen Umformulierung der platonischen Ideenlehre hervor, die das Mittelalter vorgenommen und interessanterweise den 'niedrigen' Repräsentationsstufen der Texte zugeschrieben hat. Da dem Menschen die göttlichen Wahrheiten als identische unzugänglich sind und allein in Symbolisierungen eines zeichentheoretisch eingeschränkten Numinosen vermittelt werden können, bleibt ihm nur die Unvollkommenheit der vorläufigen, interpretierenden Teilwahrheit als Orientierung für die eigenen Erfahrungen. Identisch ästhetische Abbildung erscheint immer unter dem Verdacht, Totalität werde als perfektionierte Lüge eingesetzt. Es geht dagegen um die Vermittlung von Wahrheit und Sichtweise, methodischer Befragung und integrativer Perspektive[600]. Die Relativierung der jeweiligen eigenen Sicht an den Erfahrungen Anderer ist der medienstrategische Maßstab für die Einschätzung der Bewußtseinsgrade in den Täuschungsabsichten der Werbung. Ihre ästhetisch systematisierte, modellhaft durchgespielte Lüge könnte dazu dienen, nicht den Verlust des identitätsphilosophischen Wirklichen zu beklagen, sondern den nach Realität drängenden Strukturierungszwang des Fiktionalen als Notwendigkeit einer nicht-identisch erfahrbaren Selbstabbildung des Imaginären einzusehen.

Die Auseinandersetzung zwischen Kunst und Leben, Hochkultur und Massenkultur, Avantgarde und Banalität ist ein säkularer Kampf um die Grenzziehungen in der modernen Industriekultur. Die territoriale Strategie ist eine der Kontrolle von Bildzirkulation, Medialisierungsformen der Öffentlichkeit, Zentralisierungstendenzen einzelner Codes. Die Kontrolle der Diskurse und Rhetoriken allerdings ist schon deshalb nicht einsinnig zu verstehen, weil technologische Medieninnovationen zunehmend schneller und deregulierender geworden sind: Spiegel eines unkontrollierten Ganzen der Gesellschaft, zu der Kontrolldiskurse und Regulierungsabsichten nur einen Teil beitragen. Bis vor wenigen Jahrzehnten ist der visuelle Kampf eindeutig zugunsten der bildenden, der 'freien' Kunst ausgefallen. Das hat sich mit der Popart und den Medienstrategien Warhols[601] bis zur Verweigerung der Interpretierbarkeit ihrer Differenzleistungen[602]


ABSOLUT
VODKA

Deine
Freudensmomente
haben die
Präzision
militärischer Strategie

entscheidend geändert. Kunst erreicht hier einen Grad an Fiktionalisierung und listiger Assimilation an imitative Identität mit dem alltagskulturellen Vorgabemodell, der sonst der Werbung vorbehalten bleibt, ohne daß dieser das Recht ästhetischer Irritation zugestanden würde. Nicht mehr das Komplexe, sondern das Banale, nicht mehr das Herausragende, sondern das Durchschnittliche, nicht mehr das Einzigartige, sondern das überall Vorfindliche werden zum Material zeichentheoretischer Modellbildung und erzwingen eine Modifikation des Kunstbegriffs. Seither folgt Kunst zunehmend anderweitig entwickelten Darstellungsintentionen und reizt ihre individualisierende Manier durch pompöse Gesten und überdimensionierte Formate aus. In die Kunst tritt der konfliktreiche Verdacht diskursiv ein, Kunst lasse keine auf der Ebene der Wahrnehmung und der Ähnlichkeitsrelationen bestimmbare Qualifizierung mehr zu[603].

Aus demselben Grund einer gewandelten Einstellung gegenüber den verschiedenen Ausdrucksformen des Ästhetischen beschreiben David Byrnes „True Stories" Reagans Micro-Chip-Amerika ohne vordergründiges soziales Engagement, aber mit einer hinterhältigen und anhaltenden Naivität. Sein Setzen auf die Kraft der Oberfläche ermöglicht, Fiktionalisierungen als Grundmuster des realen Verhaltens zu beschreiben. Der Verlust an Authetizität, vorsichtiger gesagt: ihr Zurücktreten hinter die medialen Regulierungsformen, bezieht sich auf die zunehmende Durchformung des Lebens mit massenmedialen Darstellungsleistungen. Gegenüber „True Stories" bleibt Irritation leitend: ist der Vordergrund die Wirklichkeit vor einem Dahinterliegenden oder nur Vorbühne für eine Multivisionsleinwand? Ist Natur wirklich Natur oder Wirklichkeit nur der registrierende Nachklang einer Projektion? Byrnes Film zeigt ohne Häme und Karikatur die Welt der großen Gefühle im kleinen Glück. Präzision und linguistisch fortgeschrittene Mittel ermöglichen elaborierte Nutzungen auch der sogenannten restringierten Codes.

'Restringierte Codes' sind bestimmbar durch Zuschreibungsleistungen. Sie sind gesteuert von der Vermutung, daß massenkulturelle Verhaltensweisen nicht nur suggestiv, sondern grundsätzlich ambivalent sind. Zu ihrer Ausdrucksweise rechnet, daß die Traumgehalte ohne mediale Formung weder entstanden wären noch ihre spezifische Semantik entwickeln könnten. Die alltäglichen Träume, die Suche nach dem kleinen Glück, können ohne Betrachtung der medienspezifischen rhetorischen Strukturen nicht beschrieben werden. Ein ausdrücklicher Beleg dafür ist die sprachliche wie visuelle Angleichung von Kunst und Werbung in vielen Nuancierungen gegenwärtiger Bilderkultur. Der Videoclip ist als Werbeinstrument eine Kunstform, welche die Typisierung der Darstellung zum Material künstlerischen Zitierens machen kann. 'True Stories' als Autorenfilm wirbt gleichzeitig für die Performance-Qualitäten seines Autors als Kopf der 'Talking Heads'. Dazu gehört die kunstvolle Verwendung originaler Talking-Heads-Clips, die künstlerisch Propagandadienste zu leisten haben und doch als eingeblendete Sequenzen mit Eigengewicht, als Bestandteil eines komplexeren Ganzen erscheinen. Das ist auch

bei weniger reflektionsstarken Erzeugnissen im Kontext einer massenmedialen Unterhaltungskunst aufzufinden. Grace Jones beispielsweise benutzt für einen Video-Clip[604], der einen avantgardistischen Formanspruch hat, nicht nur Teile eines Werbefilms für Citroen, in dem sie selbst als leitende Reizkonfiguration auftritt, sondern unverändert originales Werbefilmmaterial von Kodak, allerdings unter Ausblendung von Logo und Schrift: Video-Clip im Gewand der Video-Kunst als Montage trivialer, ästhetisch rehabilitierter Versatzstücke der industriellen Massenkultur. Auf der anderen Seite sehen nicht wenige Produkte der digitalen Bildtechnologie, speziell im 'freien' Video-Kunst-Bereich, aus wie unbewußte Imitate der kommerziellen Werbung. In dieser wird die Beraubung künstlerischer Ausdrucksformen auf einer weiten Ebene ästhetizistischer Verzeichnung kolportiert, z. B. wenn 'Citroen' BX eine der Auto-Fluxus-Skulpturen Wolf Vostells als Hintergrund kopiert oder wenn Phillip Morris die technisch glanzvollen Multivisionen zitiert, die in einer spezifischen Performance-Bühnen-Ästhetik von Laurie Anderson ('Home of the Brave') entwickelt worden sind. In solchen Recodierungen wird nicht nur der ohnehin auf umformende Reproduzierbarkeit angelegte Begriff künstlerischer Erfahrungen weiterhin zugunsten technisch erzeugbarer Ritualisierungen entwertet. Parallel dazu wird ein neues Feld ästhetischer Handlungen aufgebaut, das mit der Entdeckung der Differenzierungskraft banaler Ausdrucksformen einen zeitgemäßen Begriff der Aneignung ästhetischer Wirkungen zu konzipieren in der Lage ist. Diese Wandlungen sind in den trivialen Massenmedien ablesbar, zumindest rekonstruierbar. Die Drastik des Banalen, das immer schneller kopiert und recodiert wird, führt nicht allein zur Hyperritualisierung und Schematisierung hierarchischer Rollen, sondern in diesen zur Aufklärung über ihren selektiven Aufbau und damit zur Einsicht in die ästhetisch verkleidete Asymmetrie gesellschaftlichen Handlungsräume. Die durch technisch reproduzierte Popularisierungsformen und banalisierende Rollenrituale erwirkten Aufklärungsgehalte sind Argumente gegen die einseitige ästhetische Gewichtung der durch 'hohe Kunst' bewirkten Reflektionsprozesse. Die Beschleunigung der Inszenierungen bedarf hier der sonst abgewerteten Banalität. Das Banale wird dort interessant, wo Zitieren und bewußtes Imitieren der einzige Weg sind, Darstellungen als zu leistende Interpretationen vorzutragen. Der Zerfall der egozentrischen Authentizität ist dafür Voraussetzung. Das Ästhetische erscheint nicht als Oberfläche medialer Verschmelzungsstrategien, sondern muß im Banalen als Differenzierungskraft gegenüber der Realität behauptet werden, womit eine Selbstdifferenzierung zwischen dem semantisch angeeigneten 'Wirklichen', den sich entziehenden Wirklichkeitsvoraussetzungen und ihren deregulierenden, semantisch noch nicht belegten Gehalten erreicht werden kann. Authentizität wird zu einem dramaturgischen Ausdruck für die Interpretation der 'Authentizität' zitierenden Darstellungen bis hin zu 'authentischen Fälschungen'. Der wechselseitige Verweisungszwang von Wahrheit und Lüge ist die Basis massenmedialer Aufklärung. Deren Emanzipation hat eine eigene Sprache: die

Fiktionalisierung ästhetisch gesetzter, also interpretationsnotwendiger Erklärungen als letzte zeitgenössisch zugängliche 'authentische Wahrheiten'. Die Mechanik des Banalen hat der Einsicht in die Mechanismen zu weichen, wie für Subjekte Bedeutungen entstehen: als Ausdruck der Erfahrung, daß Interpretationen über Wahrheit nicht wie über ein Gut verfügen können, sondern deren Kraft in Selbstdifferenz zwischen Wirklichkeitssemantik und Realitätsdefizit, in der regulativen Ausrichtung an der Negativität des Wirklichen als der realen Erfahrung seiner Metaphorik entfalten.

Exposition

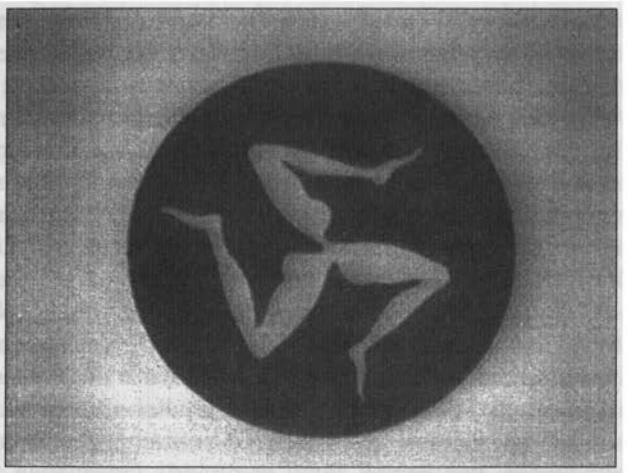
Selbstanpreisungen

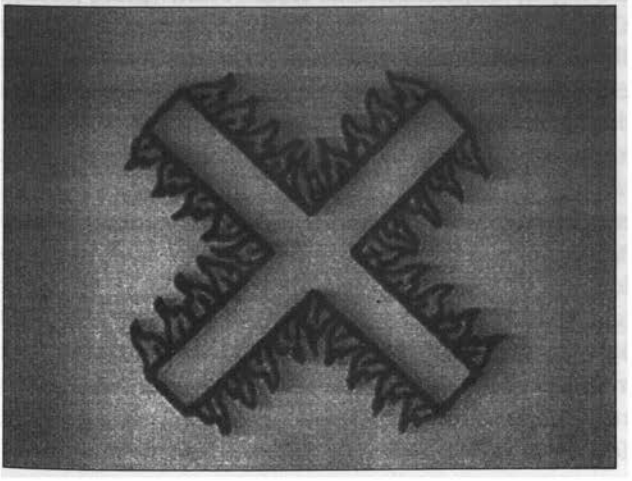
Die Komödie der Eitelkeiten, als die Politik zu Recht in den Gazetten erscheint, welche Politik allererst popularisieren, der Empfang bei der Welt, den die Akteure des kulturellen Lebens, ebenfalls in Postillen für das Volk, in Daueraufführung geben, verweisen auf alltägliche Modelle der Selbsteinschätzung: Heiratsannonce, Stellensuche und Steuererklärung. Wer hier nicht weiß, wieweit Wahrheit in Lüge überführt werden kann, der wird nie zu seiner Wahrheit kommen. Es ist dabei keineswegs so, daß die Lüge nur zuträglich bleibt, wenn sie nicht allzuweit von der Wahrheit wegführt. Dieses Bild einer Entgegensetzung von Lüge und Wahrheit kommt den alltäglichen Handlungsformen weder tatsächlich noch hinsichtlich des Selbstverständnisses der Handelnden bei. Vielmehr ist die Lüge das Konstruktionsmodell für jene Wahrheit, als die die Ökonomie der Wünsche sich für Andere wirklichkeitsgemäß noch darstellen kann. Der Pendelschlag geht zum Wünschbaren hin, um die Stoffe des Wirklichen so weit umzubauen, daß sie deren Wahrheit verkörpern. Mehr als Typenähnlichkeit in den Heiratsannoncen, biographische Großzügigkeit bei den Stellengesuchen und zerknirscht zugestandene Vergeßlichkeit bei den Steuererklärungen ist hier nicht zu erreichen. Mehr aber muß ja gar nicht erreicht werden. Denn der aktuelle Alltag ist eingespannt in ein umgreifendes Kalkül vertragsähnlich angelegter, suggestiver Wahrscheinlichkeit. Wahrscheinlich wahr ist, was der Bildschirm liefert, wahrscheinlich sind dessen Darstellungen wahrheitsgemäß. Wahrscheinlich richtig ist, was Politiker sagen, wahrscheinlich wissen sie es im Zustand der jeweiligen Noch-Nicht-Enthüllung nächster Peinlichkeiten einfach noch nicht besser, wahrscheinlich ist ihr Gewissen rein und ihr Kenntnisstand für uns annehmbar. Und so weiter. Dieses ständige Kalkulieren postuliert eine Vertragsäquivalenz. Der Alltag fordert hier eine juristische Raffinesse auf Schritt und Tritt, die rational beizubringen den höheren Gerichtshöfen leidlich schwer fallen dürfte. Deshalb ist der Erkenntnisvorsprung der Menschen vor den Institutionen eine ihnen völlig durchsichtige Wahrheit. Zu Recht: ist nicht das alltägliche Auskommen in den bürokratisierten Gesellschaften des gelenkten Konsums die wirklich philosophische Lebenskunst? Ist nicht das Sich-Durchmischeln in den Fallstricken eines Staatskapitalismus, der trotz der systemtheoretischen Beschwörungspoesie, er möge automatisch auf Reduktion seiner Komplexitätsmanie hinwirken, an Vereinfachung sei-

ner selbst nicht im Traum denkt, ist nicht das sich entziehende, selber versorgende Leben unterhalb der Schau-Rituale des Politischen und Kulturellen die einzige Handlung, die Wertschätzung als Kunst verdient? Wer sich umhört, den wundert die Scharfsichtigkeit des Urteils von unten nicht. Denn, was heute an Erfordernissen der Zeit – von der Ökologie über den Grenzverkehr bis zur Rückgewinnung der Demokratie – zum Thema geworden ist, ist es gerade nicht, wie üblicherweise dargestellt, als Resultat eines Transports nach unten. Nicht die Politiker machen klar, was Not tut. Es ist das öffentliche Bewußtsein, das die Politiker zwingt, ihren Kenntnisstand zu erweitern. Der Grund dafür liegt in einer Abspaltung des Politischen und Kulturellen vom Gesellschaftlichen, einer Unüberschreitbarkeit der Grenzen zwischen diesen voneinander abgeschotteten Bereichen. Die oben wissen nicht, daß die unten wissen, daß die oben zu wenig wissen. Einige Ausnahmen bestätigen das: Politiker, die oben das Gegenteil von dem tun, was sie unten den Leuten sagen, wenn sie skatspielend durch die Lande ziehen und das Gefühl vermitteln, daß ihre Vertrauenswürdigkeit generalisierbar ist ohne Festschreibung irgendeiner konkreten Aufgabe oder Versprechung. Mögen sie auch denken, daß die Komplexität internationaler Machtbalancierung unten gar nicht mehr vermittelbar ist, so tun sie für ihre Wahrheit doch genau das, was jeder unten täglich macht: subtil die Vertragswahrscheinlichkeit, die im Anschein der Ehre jeder vorbringt, zu seinen Gunsten umlenken oder ausweiten. Deshalb ist die Heiratsannonce das umfassende und grundlegendste Modell für das alle Lebensbereiche bestimmende taktische Handeln: eine Selbstanpreisung mit dem Einschlag des Eigentlichen unter der Bedingung möglicher Realisierbarkeit. Die Vereinheitlichung auseinanderstrebender Charakterzüge zur Einheit von Individuum und Typ, Einzelnem und Rollenträger für Wünsche Anderer, macht die Heiratsannonce zu einer Leistung transzendentalkritischen Bewußtseins: Bedingung möglicher Erfahrung dessen, was 'wirklich' sein soll.

11. Vom befreienden Unwert der kleinen Dinge, mit einem Seitenblick auf die Utopien des Konstruktivismus

Der Konstruktivismus ist der radikalste Versuch einer ästhetischen Selbstbegründung moderner Lebensformen. Die utopische Durchdringung einer kollektiv erneuerten Gesellschaft wird einem ästhetischen Wirklichkeitsbegriff verbunden, dessen Kraft existentialer Interpretation die Konstruktion des Realen an die intensivierte Wahrnehmungsfähigkeit der bildnerischen und geistigen Elementarkräfte, die Grammatik der Symbolisierungen und die der Selbstreflektion verpflichtete Handhabung von Zeichensystemen bindet. In dem Maße, wie die bildnerisch-konstruktiven Utopien an die Stelle der überlieferten Strategien zur Veränderung der Gesellschaft treten, findet nicht eine einfache Zentralisierung neuer Codes und Rhetoriken statt. Die Verschiebung des Geistigen auf den Umgang mit bildnerischen Elementarisierungen und imaginären Aneignungsbedingungen setzt Traditionen als Ausdrucksgrößen der rezeptiven Selbstdifferenzierung ein: Hermeneutik der situativen Interpretationsweisen. Aus dem ästhetischen Zugriff auf utopisch deregulierende Eingriffs- und Wirkungsabsichten gehen neue kulturelle Einstellungen hervor. Eine gewandelte Mentalität wird in den sozial engagierten Richtungen der europäischen Konstruktivismen zu einem hochkulturellen Bildungssystem und zu einer neuen Hierarchie sozio-ästhetischer Valeurs ausgebaut. Die bereits als Modernität etablierte Feindschaft gegen Natur als Motiv wie als sich entbergender Horizont harmonikaler Einbindung in eine Totalität wird zum heimlichen Positivismus der neuen Ingenieurkunst und sich übersteigernder Träume vom konstruktiv Machbaren weiterentwickelt. Das ergibt das spezifisch ambivalente Gepräge nicht allein des Konstruktivismus, sondern seiner Beispielhaftigkeit und Funktion für den hochkulturellen Diskurs, die Kultur einer kontinuierlichen Weiterbildung des humanistisch-anthropologischen Menschenbildes. Die Abwertung der Natur, der Ausbruch aus der romantischen Einheit von Mensch und Natur, die Absage an die ästhetische Theorie der Korrespondenzen zu einem Umgreifenden, die Herleitung der Poesie aus der Entmächtigung der Natur beispielsweise bei Baudelaire werden zu einem Kulturkonflikt ausgebaut. Der utopistische Kampf gegen die Kapitalisierung der Lebensverhältnisse und die Verdinglichung der rezeptiven Fähigkeiten versucht, in dialektischer Spannkraft den bürgerlichen Humanismus der technischen Realität des industrialisierten Massenalltags sowohl strategisch wie erzie-





herisch zu implantieren[605]. Dabei sollen die hochkulturellen Werte nicht transformiert, sondern gerettet werden. Demokratisierungskonzepte sind selbst im revolutionären Rußland nach 1917 für ein Jahrzehnt in erster Linie der Vorstellung von einer gesamtgesellschaftlichen Ausdehnung der endlich gefundenen, wahren Prinzipien verpflichtet. Die Konzeptualisierung dieser Vorstellungen unter dem Namen des Konstruktivismus erzwingt deshalb als den durch Projektion die eigenen Semantik leitenden Feind die Horrorisierung alles Banalen. Sozialästhetische Aufklärung als mit Produkten realisierte Erziehung und Verbesserung der Lebensweise baut nicht auf die Möglichkeiten eines Kulturwandels durch Rehabilitierung des Banalen, sondern auf Auslöschung der Trivialisierung durch Verlebendigung der sozialästhetischen Valeurs, die aus der Hierarchie der Wertepyramide herausgelöst, in ihrer Substanz aber nicht nur nicht beschränkt, sondern gar übersteigert werden. Nachstehendes Beispiel zielt auf eine ganz andere Bewertung.

Was soll man von einem Schokoladenherz halten, auf dem mit Zukkerguß YES steht? Was läßt sich damit anfangen? Der Sinn dieses Dings besteht wohl nicht darin, daß man die Materie verzehrt, die Träger eines sprachlichen Ausdrucks ist. Sein Sinn ist nicht, was es ist, sondern was es sagt: durch seine Form und besonders durch die Aufschrift. YES, JA. Ja wozu? Die Frage, die hier, vielleicht vorgreifend, beantwortet wird, bezieht ihre Deutlichkeit nicht zuletzt aus der Tatsache, daß sie gar nicht gestellt werden muß. „Das Herz spricht für sich." In der Bildhaftigkeit des Motivs, mit der Rhetorik der unveräußerlichen Herzenssprache ergeben sich Aussageketten mit verschobenen Bedeutungsträgern. Die Symbolik der Rosen gehört ebenso dazu wie die Anatomie des Flirts, die Metaphysik der Frühlingsknospen ebenso wie der ornamental umrankte Sinnspruch des beschützenden Haussegens und Treueversprechens, das Gimmick, sinnlose Lustigkeiten des Kleinen ebenso wie der Schleier. YES ist darin jenes Gut, das allein durch Mitteilung geschaffen wird; das materielle Herz ist nur Transport- und Verpackungsmittel für dieses Gut. Das eigentliche Ding ist immateriell. Das Herz verschwindet in der Lieblichkeit seiner Zitierwürde. Verfolgt man einen Strang der Zuneigungsrhetorik durch bildliche Übertragungen[606], dann steht die Aussage YES für den verdichteten Augen-Blick, für das sprachlose Sich-Einversenken in den Blick des herbeigesehnten Anderen. Ein Herz kann vieles sagen, seine Unbestimmtheit ist seine Klarheit, seine Undeutlichkeit ein Faktor seiner jeweiligen Präzision. Was ein Herz sagt, ist deshalb immer in der Rhetorik einer beredten und bezeugten Sprachlosigkeit begründet. YES wird zu einem Mittel der Überschreitung der Grenzen, welche die regulierende Sprache den emotionalen Sprachen, der Intensität, den Sprachen der Sprachlosigkeit, dem Nicht-Wörtlichen setzt. Die nicht-wörtliche Bedeutung ist die immaterielle Bedeutung: sie hängt allein vom intimen Gebrauch der Sprachbenutzer und Betroffenen ab, die sich mit Gesten und Blicken einen Sonderraum, Ausschließendes wie Ausschließliches, schaffen. Ein Herzchen, verniedlicht zur Schokoladeninszenierung, steht für

das Unaussprechliche des Gemeinten ebenso wie für die Unmöglichkeit, für das wirklich Gemeinte überhaupt eine stoffliche, dingliche, materiell beständige Basis finden zu können. Diese Rhetorik legt die Vermutung nahe, es könnte sich als unmöglich herausstellen, große Bedeutungen durch große Dinge, Wert durch Sichtbarkeit, Sinn durch Größe auszudrücken. YES, das immaterielle, das knappe YES, aber auch das endlos fortlaufende JA, in das der träumerische Monolog Molly Blooms im Ulysses von James Joyce mündet[607], ein YES, das Variations- und Anspielungsmöglichkeiten der Liebe wie in einem Brennpunkt bündelt, ein solches JA sagt etwas aus über das Funktionieren des menschlichen Sprach- und Wahrnehmungsvermögens und damit: über dessen Grenzen.

Zumindest im abendländischen Kulturraum hat sich Bedeutung immer so dargestellt, daß Wert, Stoff und Qualitätsbegriff als einheitliches Bedingungsgefüge, als Struktur erscheinen, mit der die Elemente als voneinander gegenseitig abhängige unter den Zwang einer Einheit gesetzt werden. Das gilt mit Sicherheit für das Europa der letzten 2500 Jahre, hat mit dem Aufbruch aus den homerischen Epen und den Mythen eines Hesiod begonnen, sich über empirische Welterklärungsversuche, bei Thales von Milet oder Anaximander, fortgesetzt und eine prinzipielle Formulierung in der Ontologie des Aristoteles erhalten, für den der Weg zu den Bedeutungen ein Weg des empirischen Studiums der vorfindlichen Lebensgestaltungen, eine Analyse der Aktualisierung von Formprinzipien und Möglichkeiten (Potenzen) sein muß[608]. Bedeutsam ist aus Gründen einer Theorie des Seins, was Wert hat; was Wert hat, ist zumindest als Ausdehnung beobachtbar und an Größe gebunden; Größe wird zum Aufweis einer Idee, sie sei Träger zumindest zuschreibbarer oder für natürlich gehaltener, also naiver Kostbarkeit. Quantitatives ist ein Indiz für Ausgestaltetes, für das, was seine Auffälligkeit an Materiellem bedingt, sie begleitet oder deren Beobachtbarkeit erzwingt. Was bedeutsam ist, das kann als unsichtbar gar nicht gedacht werden, solange man nicht den Entmystifikationsdruck der Philosophie zugunsten einer neuen Mythologie oder Religion[609] preisgeben will, für deren Behauptung das Nicht-Sichtbare eine geradezu strategische Bedingung darstellt. Das gilt für den Anwendungsfall eines demonstrativ zeigbaren Wesens von Dingen. Kindern erklärt man Worte zunächst, indem man auf ein Ding zeigt, das jene Worte 'sein' sollen. Selbst da, wo philosophische Erkenntnis auf die Einsicht ins Immaterielle, rein Geistige, ins gerade Unsichtbare abzielt und sich mit der Erreichbarkeit eines solchen Gutes das Ethos anstrengender Betrachtung und konsequent meditativer Lebensführung verbindet, selbst in einem solchen Zusammenhang ist immer von 'Anschauung' die Rede. Angeschaut werden kann aber nur, wessen Realität nicht rein begrifflich erfaßt werden kann und was in gewisser Weise mit materieller Bildhaftigkeit 'verunreinigt' ist. Selbst für abschließende Höhepunkte des erkannten Schönen, Guten und Wahren entsteht ein Darstellungszwang, der auf Evidenzbehauptungen und damit auf Sichtbares ausgerichtet ist[610]. Wie immer bildlich – metaphorisch oder gar visuell – das Problem der geisti-

gen Anschauung interpretiert werden soll, es besteht kein Zweifel, daß Bedeutung als Wert und Wert als Orientierungsmaßstab über-individueller, kultureller Anerkennung auf überpersönlich, also notwendig Sichtbares, auf zwingende Evidenz, auf Daseiendes angewiesen ist. Hinter dieser abendländischen Ontologie des Sichtbaren als des Wahrheitsträgers steht eine Lebensweise, deren philosophische Momente sich deutlich von anderen Kulturen abgrenzen lassen. Es gibt andere Denksysteme, welche Bedeutung nicht an Prinzipien stofflichen Daseins binden. Typischerweise hat unsere Kultur der Verstofflichung des Wesentlichen eine Kehrseite, die auch schon in einer unüberschaubaren Fülle rhetorischer Behauptungen angesprochen worden ist: daß die Sprache gerade – und dies immer – vor dem Eigentlichen, dem Absoluten, dem Nichtberührbaren, dem zu schützenden Kostbaren versage. Das wird an der Sprache des Herzens, der Herzensneigungen und -vermutungen deutlich: sie ist der privilegierte Sektor des Nichtantastbaren, der erzwungenen, aber auch ermöglichten Fluchten in die Sprachen des Unaussprechlichen, in das Überfließen der Bildbegierden und Poetiken. Geht es aber hart auf hart, dann gilt: wahr und werthaft bedeutsam ist nur, was erwiesen, gezeigt, tastend ergriffen werden kann. Immaterielle Bedeutungen werden vom Objektivismus des auf stofflicher Plausibilisierungen angewiesenen Denksystems als Verstiegenheiten, Privatsprachen, individuelle Mythologien oder schlicht als pathologische Verrücktheit denunziert. Was nicht dem Darstellungsdruck der Bedeutungshaftigkeit gehorchen kann, ist bereits entwertet. Solches bedeutungslos Gemachtes, das durch seine, oft erzwungene, Unsichtbarkeit seine Bedeutungslosigkeit ständig unter Beweis stellt, erscheint wegen des Materialitätszwangs des Existenzerweises notwendig als ein Kleines, das tendentiell aus dem Reich der Materie verschwindet.

YES als Schokoladenherz ist über die Trivialität der Liebesrhetorik hinaus ein Beispiel für die komplizierte Bedeutungslosigkeit, die dem unsichtbar Gemachten solange anhaftet, als Wert nur ist, was Andere als für uns mit sich selbst Identisches demonstrieren können. Unsere vermeintlich feste Identität im Sinne einer stofflich verdichteten, abgrenzbaren Substanz hängt ab von der Sich-Selbstgleichheit des von Anderen für uns Gesehenen ab. YES heißt: es gibt den Zuwachs an Ausdrucks- und Sprachfähigkeit nur unter dem Bann eines Unaussprechlichen. Erst das Unaussprechliche stiftet Bedeutungen. Das ist die Bedingung auch für ein, unter ethischen Aspekten immer wieder beklagtes, Auseinanderbrechen von Zielen und Mitteln, Bedingungen und Resultaten einer Ästhetik der Werte. Das belegt die Geschichte der positiven Utopien, jener Gestaltungsvisionen einer Zukunft, die durch das abschließend Ausgemalte charakterisiert sind, durch die Elimination jeglicher Leerstelle, allen Niemandslandes, aller Unverhofftheiten und Störungen, Unsicherheiten und Vorläufigkeiten, Unreglementiertheiten und Unordnungen. Solche Utopien wollen perfekt durchstrukturierte, homogene und konstante Lebensentwürfe sein. Gäbe es Unvorhergesehenes und müßte man Unvorhersehbares als Dimension einrechnen, dann würde das vorgeblich Offene ganz

Modernität

„Modernität ist die Wahrnehmung der Komplexitätssteigerung der Bedeutungen und Bezüge durch die explizite Konstruktion von Darstellungsmedien. Die Bewegung zur Einsicht in die konstruktive Kraft der Medialität und zur Herauslösung der Erkenntnisse aus dem Bann des schönen Scheins ist unhintergehbar. Medialisierung der Bezugnahme bestimmt das Prinzip der modernen Kunst als Aneignug der gesamten Kulturansprüche. 'Modern' ist insofern bloß ein Wort, ein Kennzeichen und kein emphatischer Begriff, keine auratisierte Sphäre einer eigentlichkeitsmächtigen Wirklichkeitssemantik.". "'Modernität' ist hinter dem Begriffsreiz, der zusammen mit vielen kulturellen Ausdrucksformen dieses Jahrhunderts problematisch geworden ist, ein aus den begrenzten Erkenntnisvermögen des Menschen folgender Zwang, Grenzüberschreitungen der hypothetischen Interpretationen von Nicht-Identität in Richtung einer identitätslogischen Wahrheitsbehauptung explizit und in allen Aspekten zu begründen. Dieser Begründungszwang ist keine Erfindung der Moderne, sondern ein um den Preis des Übelebens akzeptierter Zwang zur Vergesellschaftung des Individuellen. Nur durch grundsätzliche Unverfügbarkeit, Nicht-Identität von Denken und Wirklichkeit, ist das Ästhetische als Aneignungshandeln legitimiert. Wenn solches ein Kennzeichen von 'Modernität' sein soll, dann ist Leben in mindestens dieser Hinsicht immer schon 'modern' gewesen. Daß im 19. Jahrhundert die Begriffssemantik 'modern' selbstreferentiell wird und sich vom Bezug auf 'Antikität' ablöst, belegt einen Wandel zu einem gesteigerten Zeichenbewußtsein hin. Ob diese gesteigerte Wahrnehmung der Konstruktionsbedingungen von Aussagen, 'Medialität' rückgängig gemacht werden soll durch Öffnungen gegenüber fundamentalistischen Erfahrungen, ist kein Phänomen von 'Modernität', sondern eine Kulturkampf-Position, die sich hinsichtlich ihrer interessegeleiteten Prätentionen begründen muß; es sei denn, man verzichte überhaupt auf Begründungen zugunsten einer Selbstbehauptung des Ästhetizismus. Bloße Kulturkampfrhetorik ist in sich aporetisch: sie kehrt zu einem Determinismus zurück, zur Identität von Idee und Realität aus der Sicht der ästhetischen Selbstbehauptung und der subjektiven poetischen Macht. „

einfach unter irgendeiner Bezeichnung dem System umfassender und determinierter Planung eingeordnet. Solche Utopien zeugen nicht bloß von platter Machtgier oder dummem Positivismus; gerade in der geschichtlichen Zentrierung in der Renaissance[611], die ja nicht nur Epoche der Selbstermächtigung, sondern auch Epoche der Affektsteigerung magischer Drohungen und intuitiv-mythischer Wissensformen gewesen ist, zeugt das von einem problematischen indirekten Glaubensdruck: zwanghafter Ausschluß des Nichtmachbaren, Entwertung des noch nicht Formulierbaren; Ausschluß des noch nicht Gewußten, noch nicht Benennbaren aus der Summe positiv orientierender Fakten, mit denen die Ordnung des Geplanten benannt und Zukunft ausgelegt wird. Bedeutung hat demnach nur, was gesagt werden kann. Das Andere, der Rest, endet im Schweigen[612]. Reine Formen, eine reine Sprache entstehen als Ideale. Lebenspraktisch betrachtet ist dies eine Unmöglichkeit, eine Fiktion, aufrechterhalten um den Preis einer bloßen Selbstbehauptung universaler Wahrheiten gegen alle Erfahrung. Solche Utopien zeigen, daß die Differenz des Machbaren zum auferzwungenen Schweigen über das Unbekannte kaum zu einem positiven Leitbild umgeschrieben werden kann. Es entsteht die Unmöglichkeit, die Verbindung des Gehaltvoll-Bedeutsamen mit dem Gehaltvoll-Stofflichen umzukehren: das Nicht-Stoffliche rutscht in das Bedeutungslose ab: es greift nicht; es kann nicht be-griffen werden. Als bloß moralisches Beschwörungsgut versagt es seinen positiven Dienst und kann das Sagbare nicht mehr korrigierend der Dimension des Problematisierenden, Vorläufigen, des Unsicheren und Offenen zuführen.

Wir leben heute in einer Epoche, die sich ernüchtert von den Utopien zurückgezogen hat[613]. Allerdings ohne daß solches als Anti-Utopie verstanden würde. In der neuen und übersichtlichen ökologischen Katastrophe erscheint das Anti-Utopische geradezu als letzte, abschließende Utopie. Es scheint, wenn man denn diese zum aktuellen finalen Totalverschleissgebot gegenüber Fragen von Technologie und Ökologie gegenläufige Sichtweise einnehmen will, als verzichte man vorgeblich voller Reue auf Alles, was Zukunft einschränkt, auf Alles, was Natur nicht verschont; auf alle Konstruktionen, die durch ihren Anspruch an Überdauern künftig Änderungen und Umgestaltungen verhindern. In solchen Hoffnungen bleibt allerdings ein Kernproblem ausgespart: daß Bedeutung und Wert restlos außenbestimmt sind, solange das oben beschriebene Paradigma von Wahrnehmung und Sichtbarkeit existiert. Bestimmte Formen der Grenzenüberschreitung hin zum Bedeutungslosen, bestimmte Strategien der Erkenntnis möglicher Bedeutung des Wertlosen, von Unfaßlichkeit im immateriellen Bereich, sind nie genau erfaßt worden. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: In unserer Kultur sind immaterielle Werte, die ja immer wieder als ideologisch übergeordnetes Wertesystem sozialhygienisch propagiert werden, an die Leistungen der Anhäufung von Sichtbarem, von Faßbarem gebunden. Es herrscht nach wie vor der eindimensionale Zwang der Vergegenständlichung, ein Zwang zur Verdinglichung und Veredelung. Statt daß die Dinge immaterialisiert werden,

werden die Menschen vermehrt in Medien zur Darstellung von Anderem, Luxus und Marken beispielsweise, von Erotisierung und Warenästhetik, umgebaut. Diese Regression sichert dem sogenannten semiotischen Zeitalter, in dem vorgeblich alles nur noch als Bedeutung wirklich ist und nicht mehr als Objektträger von Bedeutung, eine Überfülle materieller Bedeutungseinheiten wie nie zuvor. Die Überlagerung der Dinge mit Namen und die Verwandlung beider in ein System von Illusionen zeigt, daß die Stilisierung des Lebens mit Abstraktionen erkauft wird, die keineswegs nach vorne weisen müssen. Was sie immerhin wirklich bedeuten können, ist, so scheint es, die Realität der Bedeutung, das heißt die Bedeutungsbedeutung. Ist diese gesichert, so sind die Dinge nebensächlich geworden. Der Mensch als Medium der Selbstverwertung von Dingen als Dingzeichen wird hinterrücks mit der Tatsache seiner universalen Bedeutungslosigkeit konfrontiert, die durchaus gegen den stilisierten Wert des Materiellen ausschlagen kann, und das in einem unerwünschten Sinn. Die vollkommene Austauschbarkeit und Beliebigkeit, die heute in allen Sparten und Äußerungsformen des Lebens deutlich werden, sind nichts anderes als der Triumph der Bedeutungsbehauptung im Zeitalter ihres erwiesenen Funktionsüberdrusses. Erweist sich nämlich, daß die katastrophische Existenz von Natur und Kultur heute das Resultat von formierten Vergegenständlichungen ist, dann versagt das Utopische gerade vor solchem Bedeutungsdruck. Nicht ein Zuwenig, sondern das erdrükkende Zuviel an Bedeutungsansprüchen ist, was unsere Existenz und die Sicherung des Realen bedroht. Angesichts von Appellen, der Mensch sei das Wesen des Bedeutsamen und Bedeutung sei der Schlüssel zur Interpretation der anthropologischen Auszeichnung der Schöpfungsgeschichte und des Verhältnisses des Menschen zur Schöpfungslogik, erscheint Bedeutungslosigkeit einer Reihe schlimmer Assoziationen zugeordnet: Abfall, Unwert, Zufall, Unbeständigkeit, Unsorgfältigkeit, Entartung, Fehler. Solange Reichtum an Tauschmittel und an die Zwänge einer indirekten Aneignung wie einer abstrakten Verwertung gebunden ist; solange Bedeutungsdauer ein positives Leitbild ist; solange Wert überhaupt als anstrebenswertes dingliches Gut angesprochen wird: solange ist Bedeutungsbedeutung für den Aufbruch aus geschlossenen Systemen unbrauchbar. Nicht-Bedeutungen könnten durchaus eine aktivierende Kraft haben, aber nur, wenn sie nicht als Bedeutungsloses diffamiert werden. Warum etwas sei und nicht etwa nichts – diese alte Frage des Parmenides (um 500 v. Chr.) erweist unter Bedeutungsaspekten die Gestalt des abendländischen Dualismus überhaupt, welcher den kulturellen Bereich mit dem Subjekt an dessen Spitze vor Gefahren sichern möchte und auf der anderen Siete Natur in rücksichtsloser Instrumentalisierung als rein technisch bearbeitbares Gut opfert[614]. Was ist, hat Wert. Der dingliche Objektivismus ist dem Bereich der Kommunikation als einer auf keine andere reduzierbare eigene Größe jederzeit übergeordnet. Deshalb wird, was nicht sein soll, als Unwertgut so behandelt, daß Wert ein territorialer Besitz, Wertsicherung Territoriumssicherung werden kann. Der leitende Wert-

maßstab aber – Geld – ist reine Abstraktion. Selbst die Illusion wird vom Sog abstrakter Wertanhäufungen aufgesogen. Subversive Illusionskraft, als angewandtes Mißtrauen, wäre ein Schritt ins Wertlose. Würde er konsequent getan, dann zeigte er, daß Reichtum nur außerhalb der Abstraktionen sich entfalten kann als Unermeßlichkeit und Unmeßbarkeit des Konkreten; als Differenz des Einzelnen zu Anderem; als unüberschreitbare innere Differenzierung jedes Einzelnen in der Gestalt der Einzelheit.

Wertlosigkeit als Wertjenseitigkeit gegen alles Abstrakte müßte noch im Kleinen sich dem Verwertungszwang bloß vorgespielter Wertlosigkeit entziehen. Das tun kleine Dinge, die als Gimmicks und Lustigkeiten heute nicht-funktional und tendentiell wertlos sind, nicht. Sie sind unsichtbar nur, weil sie von geringem Wert sind; sie sind noch nicht unsichtbar, weil sie immaterielle, wesentliche Bedeutung hätten. Ihre scheinbare Wertlosigkeit macht durchaus noch in einem materiellen Sinn ihren Wert aus. Ihre Handhabung als Warenbegleitanreizsortiment zeigt, daß der Wert des Wertlosen durchaus mit Verwertung und Kalkül vereinbar ist. Wenn allein die Konkretheit substantiellen Werten entspricht, dann kann die Verwertung des Unsichtbaren aus reinen Ökonomiebetrachtungen und deren Grenznutzentheorien heraus nicht gelingen. Verwertungsgrößen im Unsichtbarkeitsbereich können ökonomisch noch als wertlos berechnet werden, ohne daß in solchem Rechnen das qualitative Problem eines systematischen Bruchs zwischen Wert und Wertlosigkeit auftaucht. Zumindest solange nicht, als externe Bedingungen das Rechnen überhaupt noch möglich machen. Das könnte sich dann ändern, wenn sich herausstellt, daß auf eine gefährliche Art falsch gerechnet worden ist: nämlich ohne Einrechnung aller Voraussetzungs- und Folgekosten von psychischer Zerstörung durch inhumane Arbeit über Regeneration und Reparatur der Umwelt bis hin zum globalen Wiederaufbau- und Synthetisierungszwang im Bereich der Ressourcen.

Das nebensächlich Kleine, Unwerte, das aus ökonomisch gesetzter Unwertigkeit heraus Nichtgestalbare, Nichtgestaltungswürdige bewirkt nicht die Befreiung vom Positivismuszwang der klassischen Utopien. Im Gegenteil, das wertmaßstäbliche Kleine ist ein Beleg für die Unfähigkeit zum Utopielosen im Sinne eines Verzichts auf Heilserwartungen durch Wirklichkeitsbeeinflussung. Die Ökonomie der Verwertung des potentiell Wertlosen, die Ausschaltung der Zugriffsmöglichkeit auf andere Wertsysteme sind nicht nur ökonomische, sondern öffentlichkeitsprägende ästhetische Strategien. Das Unermeßliche des Konkreten wird in alltäglich ritualisierte Wegwerf- und Nichtwahrnehmungsgesten zurückgebogen[615]. Auch dort, wo wertlose Dinge perfekt funktionieren, unterliegt die Qualität des Kleinen dem Bann des Vergessens und der Verdrängung, wird von ritueller Wahrnehmungsverhinderung ausgesondert. In Betracht zu ziehen sind aber die Wertekollisionen, die entstehen, wenn das Kleine als utopischer Sprengsatz das Konkrete gegen das Abstrakte wirken läßt. Interessanterweise sind die Handlungsutopien, die Visionen des Machbaren, der Druck, an Visionen alles Machbare auch zu realisieren, in der

Epoche der Eroberung der Neuzeit und der Selbstbehauptung der theoretischen Neugierde entstanden, und nicht innerhalb der schließlich weit stärker ausdifferenzierten Moderne des 19. Jahrhunderts. Das Utopia der Antike – überliefert auch durch Platons Berichte über das untergegangene Atlantis – ist nie auf Machbarkeit ausgerichtet gewesen. Es ist ein Denk-Korrektiv geblieben und verkörpert die Kategorien des Möglichen gegen das Wirkliche, führt also zu einer anderen Wahrnehmung des Wirklichen, aber niemals zum Beweisnotstand, die Wahrheit der Vision durch ihre Realisierung zu erzwingen. Die Griechen wußten noch: Eigentliches wird nicht wahr dadurch, daß man es wenn nötig, wirklich macht. Das wird in den Utopien seit Thomas Morus und Tommaso Campanella (16. und 17. Jahrhundert) vergessen, erst recht in der Umsetzung utopistischer Konstruktionen in die Städtebaupläne Vincenzio Scamozzis (Palma Nova, 1593) und Filaretes (Sforzinda, ein Architekturphantasieentwurf, 1461-64)[616]. Erst recht vergessen ist die bloß skeptische, wahrnehmungsintensivierende Denkfunktion des Utopischen in den direkt als realisierbare Lebensbaupläne verstandenen Konzeptionen Charles Fouriers, Robert Owens und anderer Frühsozialisten[617]. Diejenigen Utopien, die wirklich – zeitgleich, gleichzeitig und in gesetzter, visionärer Ungleichzeitigkeit – im Brennpunkt der ästhetischen und sozialen Moderne stehen, haben eine andere Struktur, sind nicht Utopien als Wirklichkeitserwartungen, sondern Konzeptionen als Möglichkeitsbestimmungen. Man kann sie am besten unter dem Begriff des 'Konstruktivismus' zusammenfassen. Damit sind nicht nur die Bewegungen gemeint, die sich selber als konstruktivistisch haben behaupten wollen: die russische Richtung[618] mit Kasimir Malewitsch, Iwan Punin, Alexander Rodschenko, Alexandra Exter, Natalia Gontscharowa, Gustav Kluzis, Michail Larionow, El Lissitzky, Alexander Drewin, Wladimir Tatlin; die holländische Gruppe 'de Stijl'[619] mit Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Jacobus Johannes Pieter Oud, Georges Vantongerloo, Gerrit Rietveld, Piet Zwart, Jan Wils, Hans Arp, Sophie Täuber-Arp, Hans Richter, Bart van der Leck, Robert van't Hoff, César Domela; das Bauhaus (1919-1933)[620], das maßgeblich von den ersten beiden, historisch früheren und dann parallelen Richtungen beeinflußt gewesen ist, mit Wassily Kandinsky, Paul Klee, Walter Gropius, Lyonel Feininger, Joost Schmidt, Oskar Schlemmer, Marianne Brandt, Herbert Beyer, Georg Muche, Marcel Breuer, Josef Albers, Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Lothar Schreyer, Hinnerk Scheper, Gerhard Marcks, Hannes Meyer, Ludwig Mies van der Rohe. Mit Konstruktivismus ist eine theoretische Auffassung[621] angesprochen, deren Leitwerte für Struktur, Form und Ausdruck moderner Gestaltung so benannt werden können: Transparenz; Wahrnehmungsvollzug durch Einsicht in das Hergestellte, wobei die Einsehbarkeit des Gemachten zugleich Einsicht in die produktive, wirklichkeitsverändernde Tätigkeit des Menschen ist; Funktion als Einheit von Funktion und Form; Funktion als Wahrnehmungskonzept wie als Formprinzip der sozialen Befreiung von Fremdbestimmung. In dritter Linie kann man in den Konstruktivismus als Leitthematik der modernen Ästhe-

tik alle Bildfindungen und Formulierungsansprüche einreihen, die aus der Transformation natürlicher Vorgaben die Prinzipien einer autonomen plastischen Darstellung herausarbeiten. Konstruktivismus, als Leitthematik systematisch, wenn auch unter anderen Bezeichnungen bei Paul Cézanne entwickelt, heißt: Darstellung jener elementaren Beziehung einer Gestalt als Struktur, die nichts anderes ist als die Selbstdarstellung der Elemente (Mittel), aus denen die Struktur erarbeitet wird[622]. Diese Figur der Selbstbezüglichkeit erweist, daß Bedeutung nur haben kann, was sich seiner selbst als eines Geschaffenen, Konstruierten nicht allein bewußt ist, sondern dieses Bewußtsein auch wieder in unmittelbarer Gestalt zeigen kann. Die Bedingungen der Funktionsfindung werden zu Objekten der Formfindung, die Formäußerung zum Bedeutungssystem für die Herausarbeitung der Elemente, mit denen eine Aussage – beinhalte sie Nutzung oder ästhetisches Objekt – vorgetragen wird. In vierter und entscheidender Linie meint Konstruktivismus eine Vision modernen Lebens, die ästhetische, ökonomische, kommunikative und soziale Formfindungen auf der Basis der Werte einer ebenso gesellschaftlichen wie geistigen Emanzipation vereint[623]. Dabei steht nicht allein das problematisierende Verhältnis von Wirklichkeit und Utopismus im Zentrum, sondern die Fülle von gestalterischen Überlegungen im Rahmen einer vielgliedrigen Avantgarde, wie sie aus späterer Sicht als für 'Moderne' typische hochkulturelle Struktur zur Wirkung gelangt ist. Um die in neuem Sinne utopisch beanspruchte Vereinigung eines handlungskritisch kontrollierten Konstruktivismus und einer Rehabilitierung des Banalen überzeugend skizzieren zu können, bedarf es der summarischen Skizzierung einiger Argumentationsbrennpunkte und Leitmotive des Konstruktivismus.

1. Der Elitarismus der bildnerischen Avantgarde-Kräfte kann als Bruch mit dem überlieferten Ideal des Kunst-Könnens interpretiert werden. Die visuelle Form der Malerei löst sich vom idalisierenden Illusionsdruck, Kunst daran messen zu können, daß ihr Produkt natürlicher wirken müsse als Natur selbst. Der Bruch mit solchen Übersteigerungsansprüchen und dem Paradigma einer Vergleichbarkeit von 'natürlicher' und imaginativer Realitätsebene, einer figurativen Ordnung des Visuellen, verunmöglicht z. B., Mondrians Abstraktionen aus einer Reihe ursprünglich gegenständlicher und naturalistischer Motive herauszuleiten, die in graduellen Verformungen und einem kontinuierlichen Übergang schließlich zu einer reinen Abstraktion von allem 'Natürlichen' führen würden. Diese wohletablierte Interpretation erscheint als populistische Rettung der naturalistischen Ordnung, als Suggestion einer wie Natur kontrollierbaren Ordnung rein geistiger Kräfte. Die Radikalität der konstruktiven Richtungen besteht demgegenüber in der Problematisierung aller alltagskulturell eingespielten Assoziationsmöglichkeiten, einer Kritik an thematischer Vergegenständlichung solcher abstrakter Figurationen. Der Bruch zwischen Bild und Begriff, die Unmöglichkeit einer direkten assoziativen Übertragung

der visuellen Neu-Ordnung auf die Kontinuität der gegenstandsbezogenen Erfahrungen, der Erkenntnisanspruch, der in diesem Bruch begründet liegt, ist Ausgangspunkt nicht allein einer De-Naturierungs-Philosophie bei Mondrian[624], sondern Hinwendung zu einer viel universaler sich behauptenden Bildsprache. Auch die tendentielle Auflösung des Bildhaften im und (noch) als Bild, steht in diesem Zusammenhang der Einführung einer neuen Ebene. Kunst zielt auf Erkenntnis, mit spezifischen Mitteln gar auf die eines Absoluten. Konfigurationen des Subjektiven in der Transformation zur Darstellung des Nicht-Darstellbaren ergeben sich die wesentlichen Kennzeichen eines neuen visuellen und kulturellen Darstellungsmusters.

2. Hauptsächliches Kennzeichen des durch künstlerische Reflektion veränderten Darstellungsparadigmas ist die Herausarbeitung autonomer und selbstbezüglicher Elemente und Formen. Der ästhetische Eigensinn, der mit der Abwendung von der mittelalterlichen Zeichenkunst sich als Paradigma naturalismusfähiger Illusion entwickelte, wird nun in den Dienst der Darstellung des malerischen und künstlerischen Ausdrucksmaterials gestellt. Diese Elementarisierung als Reflektionsform bestimmt das Paradigma der modernen Kunst, die Kompositionstheorie, Farbtheorie, Bildphilosophie und das gesamte kulturelle Selbst- und Sendungsbewußtsein der Künstler von Klee bis Tapies, Kandinsky bis Pollock, Mondrian bis Rothko. Vermittelt ist die Elementarisierung der ästhetischen Formen verbunden mit einer ästhetischen, wenn auch keineswegs in erster Linie sozialpolitischen Vision der Totalisierung künstlerisch angeeigneter Lebensformen. Die ästhetisch autonomisierte Form verweist als Vermittlungszwang auf den sozialen Impuls im Rahmen einer allgemeinen Konzeptualisierung der kulturellen Entwicklung[625]. Gerade die intermittierende Verbindung radikalisiert den ästhetischen Zweifel und ermöglicht die soziale Wirksamkeit einer subversiven Verunsicherung.

3. Die Selbstbezüglichkeit der Elemente, die Transparenz ihres Arrangements, ihre Verbindung zu einer technisch vorstellbaren räumlichen Gesamtstruktur, ihre Weiterentwicklung zu einer modellhaften Vorstellung des gesellschaftlichen Handlungsraums entwickeln den aufklärerischen ästhetischen Impuls als Wahrnehmungsideal, das die Konstruktion idealer Lebensformen mit einer Dezentrierung des bloß Individuellen verbindet. In verschiedensten Formen wird das Transpersonale und Universale als Zielgröße formuliert[626]. Mit der Aufnahme futuristischer Formeln zielen die Ausprägungen des radikalen ästhetischen Konstruktivismus auf eine temporalistische und libidinöse Ethik der Lebensformen. Trotz eines positivistischen Einbezugs der technologischen und ökonomischen Apparate zur Herstellung von Modulen, Rastern, Vorfabrikaten ist der ethische Entwurf aber bestimmt als ästhetische Universalisierung derjenigen Zeichensysteme, an denen ein individuelles Subjekt den histo-

rischen und systematischen Zwang zur Selbst-Transformation in aussagekräftigere, objektivere Systeme als unumgänglichen Tribut an die vorgeordneten Bedingungen des Kollektivs und der Geschichte erfährt.

4. Die ästhetische Idealität der universal begreifbaren und erlebbaren Konstruktionsformen, ihre Elementarität wie ihre Allgemeinheit bestimmen die ästhetischen Formen als Emanzipationsmittel. Diese sind Vorbedingungen einer geistigen Befreiung. Erst die geistige Befreiung füllt den sozialen Entwicklungsprozeß mit Substanz. Die Fixierung auf die Erbschaft an der utopischen Entwurfsdimension der bürgerlichen Hochkultur ist systembildend für die Modernisierung der materiellen und symbolischen Kultur sowie für ihre Vereinigung im Gedanken einer auf dem 'Bauplatz' des Gesamtgesellschaftlichen vollzogenen Vereinigung der freien mit der angewandten Kunst. Die soziale Befreiung äußert sich ästhetisch mit dem Kampfmittel und Leitmotiv der Befreiung vom Ornament und vom Historismus[627]. Dahinter steht eine philosophische Kritik am Dualismus, die besonders bei Mondrian als Kritik am Cartensianismus geführt wird[628]. Er beschwört die Universalität einer sich in Modifikationen erhaltenden Substanz, einer 'natura naturans' in den Manifestationen der 'natura naturata'[629]. Visuell läßt sich ein pantheistisch universalisiertes Weltbild als Einheit von Realität und Konstruktion, von Stoff und Form, an der Symmetrie von spontaneistischem Chaos (Kandinsky) und kristallinster Ordnung (Mondrian) darstellen. Das bedeutet grundsätzlich, daß Rezeption und Interpretation von einem Komplexitätsüberschuß der kunstvollen Universalität auszugehen haben und die ihr System bedingende Abwertung des Banalen reproduzieren müssen. Am Erziehungsanspruch gegenüber einem horrorisierten Banalen gerät die Nachvollziehbarkeit des Konstruktivismus in die Krise.

5. Die geschichtliche und gesellschaftliche Entwicklung, die heute eine Revision der Geistigkeit als einer Feindschaft gegen das Banale erzwingt, hat damals konstruktivistisch ästhetischen Fortschritt als Gesellschaftsutopie bestimmt. Keineswegs herrscht ein technologischer Zwang zum Funktionalismus vor. Die ästhetische Radikalität bestimmt den Begriff des Utopischen durchaus als Zwang zur permanenten Interpretation eines nie auflösbaren Handlungsdefizites. Wirlichkeit als Erfahrung des Unverfügbaren ist durchaus eine Rezeption der Herausarbeitung der und zugleich Forderung nach Transparenz. Deren Konstruktion erzwingt mit der ästhetischen Selbstreflektion die Vision einer alltagskulturellen Einbindung von Kunst und damit ein Anerkennen des Banalen als Grundlage für die Vereinigung der Künste im Leben, als Transformation der 'hohen' in eine 'niedrige' Sphäre. Utopisch vorherrschend ist die Kritik am naturalistischen Ideal und der illusionistischen Ordnung. Die für diese Ordnung handlungsleitende Suggestion des Unmittelbaren ist, was in der Transformation selber zu stetigen Neuvermittlungen der auseinandergebrochenen Elemente

führt. Die ästhetisch-rezeptive Grunderfahrung führt zur Transformation des Utopischen und zur Kritik aller handlungsprogrammatischen Unmittelbarkeit. Gerade deshalb muß die den Konstruktivismus zu lange bestimmende Abwertung des Banalen revidiert werden. Das ist aus heutigen massenkulturellen Erfahrungen heraus wohlmotiviert möglich.

Es geht dabei um den Ausgleich mit dem ästhetisch begründeten Funktionalismus, um die Einheit von funktionsbestimmter Transparenz und den seriellen Momenten der Massen- und Konsumkultur. Serielles Handeln ist auch ästhetische Aneignung; Wahrnehmung erscheint als sozialrelevantes Handeln. Deshalb haben die Konstruktivisten – unbeschadet der Verschiedenheit ihrer gesellschaftlichen Ideologien – darauf bestanden, daß die Vision einer modernen Gestaltung notwendig die Überwindung aller Wertmaßstäbe beinhaltet, die – ökonomisch oder ästhetisch – auf die Veredelung einzelner, vom Leben isolierter Dinge ausgerichtet sind. Gegen die gute Form des Bedeutungslosen setzen die Konstruktivisten auf die Bedeutung des Lebenszusammenhangs, welcher ökonomische Meßbarkeit und Verwertung des Abstrakten nicht zuläßt. Die Vision denunziert bloße Abstraktionen. Es geht um konkrete Vermittlung von Kunst und Gestaltung. Gelten können deshalb nicht mehr: isolierte ästhetische Phänomene, Genialität, Kunstheroismus, Kreativität, Progression der Werte mit dem Gipfelpunkt von Parnass und Olymp. Aber auch bloßes Kunsthandwerk, bloßer Nutzen, bloß äußerliches Dekor haben ausgedient. Wenn das Bauhaus 1919 als erste Gestalterbewegung den Unterschied zwischen freier und angewandter Kunst zur aufzuhebenden Schranke und Behinderung erklärt, dann meint die Orientierung auf den praktischen Gedanken des Baus in der Gesellschaft nicht die Architektur von Häusern, nicht Funktionen, erst recht nicht ästhetische Formfindungen für instrumentell verstandene Funktionen. Sie meint die Idee der Konstruktion der Gesellschaft als eines immateriellen, in den Werten Transparenz, Demokratie, Rationalität Gestalt findenden Gesamtbaus, als eines Ortes der Entfaltung von Teilhabe, Kritik und Kommunikation, eines Zusammenwirkens produzierender und geistiger Kräfte. Der Konstruktivismus setzt auf die Zerschlagung jeglichen Fetisch-Denkens: nicht mehr magisch beseelte Dinge sollen als schön, wirksam und wertvoll gelten. Schön ist in erster Linie die Selbsterfahrung der produzierenden Aneignung, die Wahrnehmung der schöpferischen Rolle der Menschen. Kurzum: die damaligen Konstruktivismen etablierten ausnahmslos den idealen Terror einer alles umgreifenden und durchformenden Vernunft als ästhetische und sozialpädagogische Leitgröße. Konstruktivistische Utopien sind keine vorrangigen Ingenieursleistungen, sondern Paradiestechniken. Es sind Utopien postulierter Erfahrung, die sich vom Fetischismus der Dinge zugunsten der reinen Herrschaft der Ideen befreien wollen. Sie behaupten gegen jede Verdinglichung, besonders gegen objektiv falsche gesellschaftliche Sicherungsphantasien, eine kritische Differenz. Sie hal-

ten nicht an Gestalten fest, sondern versuchen, deren Potenz prozeßhaft herauszutreiben, auch über das jeweilige konzeptuelle Bewußtsein konstruktivistischer Gestaltungsaussagen hinaus. Sie zersetzen im Namen einer Reales überholenden Dynamik die Ökonomie verdinglichter Werte. Darin erreichen sie – blind und absichtslos – ihren dialektischen Umschlagpunkt. Sie schaffen Abstraktion ab – die Suche nach der großen Abstraktion im Sinne der geistigen Konzentration ist ein begriffliches Problem, denn diese Abstraktion ist nichts Anderes als das von innen heraus gebildete Konkrete -, damit auch den Fetisch der allgemeinen Potenz 'Geld'[630] und erst recht die Bedeutung des gesellschaftlich anerkannten Wertes. Was Wert hat, hat Wert nur noch als Fluktuieren, Fließen, als Vergängliches, Momentanes.

Dinge, die wenig kosten, sind aber nicht einfach in diesem utopischen Sinn wertlos. Ihr kalkulierbarer Nicht-Wert ist keine Qualität, sondern bloße Größe und wird in das ökonomische Prinzip des kapitalistischen Materialismus eingebunden. Als Objekte haben sie immer eine materielle Ökonomie und den Schritt zur Befreiung als wirkliche Nicht-Werte, oder: als Wertjenseitigkeit noch nicht getan. Als reine Bedeutungen, als YES, als Bestimmtheit wären sie Vorwegnahmen eines nicht-ökonomisierbaren Bedeutungsbegriffs. Der Überfluß wäre eine Verschwendung an Bedeutungen, an Einsicht in Fetischbildungen, wäre souveränes Überschreiten der Verbotszonen, die Arbeit und Ökonomie, Abstraktionsgewalt und Mangelgröße um die Drohung der Souveränitätsansprüche seit Menschengedenken gezogen haben. Ein so dialektisch intensivierter Konstruktivismus will nicht das Paradies als Überfluß, nicht Utopie als Himmel, nicht Ewigkeit als Jenseits; er will gegen abstrakte Werte und fetischhafte Dinge das Bewußtsein entwickeln, daß Reichtum immer eine Dimension des Konkreten und der Wahrnehmung ist. Nur Einzelnes, Besonderes ist unermeßlich. In diesem Sinne sind Abstraktionswerte niemals bestimmungsfähig. Solche konstruktivistische Vision ist keine Veredelungsstrategie. Modernes Leben wäre ein von Ökonomie und abstrakten Werten befreites Leben. Es geht um die Außerkraftsetzung des Diktats solcher Wertmaßstäbe. Die ökonomischen Werte kleiner Dinge sind immer noch dem Bedeutungsprinzip dinglicher Anhäufung untergeordnet. Der Unterschied ist nicht prinzipiell: sie eignen sich einfach nicht als Objektträger für Aura und Prestige, es sei denn in den Fällen, die ohnehin der ökonomischen Vernunft nicht zugänglich sind: den individuellen, rein intimen Mythologien. Gerade in dieser Hinsicht schlummert in ihnen ein subversives Potential: reiner Nutzen. Es gibt nichts, was subversiver wäre als eine nicht-ökonomisierbare Nützlichkeit, ein Nutzen, der die Kraft der Dinge nicht kolonialisiert, ihren Eigenwert, das Nichtreduzierbare nicht tilgt. Viele der billigen, kleinen, gewöhnlichen Dinge sind über Jahrzehnte unverändert in Gebrauch, sind also durchaus Leitfossilien für ein perfektes Design, für Nützlichkeit und Funktion, für unüberbietbare Lösungen. Nicht-Verbesserbares aber kann nur im Bereich des Kleinen bestehen. Die billigen, kleinen, nichtwertfähigen Dinge sind selbst im entwik-

Postmoderne: reflektierte Krise des Selbstbewusstseins

„Blickt man genauer hinter die ästhetizistische Fassade des Innovationspathos, dann scheint der Hang zur Ästhetik durch wesentlich konservativere Ängste und Motive bestimmt als die Selbstdarstellungen dies nahelegen: als Fluchtwinkel einer subjektiven Innerlichkeit gegen Szenarien und Technologien, welche die Autonomie zu überwinden drohen. Wiederum ein Rückzugsgefecht avant la lettre dessen, was vorgeblich gefördert werden soll. Die neuen Szenarien werden versuchen, direkt in das Selbstbewußtsein synthetisch einzugreifen und rütteln damit an den Fundamenten der auch durch postmodernistische Architekturhandschrift weitergetragenen philosophischen Tradition, für technischer Eingriffe fähig nur die Außenwelt, nicht das Innere des Menschen zu halten. Was Postmodernismus zu entdecken behauptet, ist nichts anderes als das, was Moderne einst konstituiert hat: die Krise des Selbstbewußtseins, die Divergenz von ästhetischer Artikulation und Erfahrung der Transzendenz als Irreversibilität des technisch-ökonomischen Komplexes. Was rhetorisch bleibt, sind Positionen und Stil-Ismen, weniger Differenzierungen des Problems der Realität."

Mythologischer Realitätsbegriff der Moderne

„Moderne Mythologie als selbstgesetzter Ursprung der Moderne impliziert einen Realitätsbegriff, der ohne die fiktionalen Techniken der Massenmedien und des Kitsches, der Bildsimulation und der bürokratischen Verwaltungsmaschine, der Apparate des anerzogenen und jederzeit über Sanktionen revozierbaren Selbstverhaltens, der Namentechnik einer sich selber sakralisierenden Werbung, der Prädominanz visueller Identifikationen im urbanen Verhalten, ohne die allseitige Mechanisierung vordem auf Naturaneignung bezogener Verhaltensweisen gar nicht faßbar ist."

Von der Darstellung des Heiligen zur Wahrnehmung des Selbst

„So wie die Darstellungen des Heiligen keineswegs einfach säkularisiert, sondern in metatheoretischen Selbstreflektionen der Darstellungsformen des fiktional erschlossenen Heiligen umgewandelt werden, so wird die Zersetzung des realistischen Universalismus im nominalistischen Wissenssystem der Neuzeit in einen Fortgang probabilistischer Interpretationen umgewandelt, der mit dem Bilderkrieg (also im 8. Jahrhundert) beginnt und sich in der Vision der Verankerung der Aufklärung in den Selbstwahrnehmungssystemen eines bruchlos mediatisierten Alltags gesamtkulturell vollendet."

kelten Kapitalismus Zonen eines ungebrochenen Gebrauchsverständnisses. Zweckbindung, gepaart mit Unauffälligkeit und Beharrlichkeit bis hin zur sturen Regression auf das Immergleiche eines funktionstüchtigen Design, das zusätzliche Stilisierungen ausschließt und sich gerade deshalb mit willkürlichstem ästhetischem Reizdekor, Zierden und Verunzierungen verträgt, eine solche Zweckbindung ist resistent gegen ihren Einbezug in die Manipulation künstlich erzeugten Prestiges, künstlich geschaffener Werte und Bedürfnisse. Aber Solches soll nicht gelten. Was unsichtbar gemacht wird durch das Diktat der Wertminderung, hinterläßt so etwas wie eine Dialektik der Billigkeit. Prinzipiell ist billig, was sich vom Diktat der abstrakten Werte befreit hat; der andere Pol: billig ist, was unsichtbar ist, hergestellte Nicht-Qualität. Damit ist ein wichtiges Thema in Zusammenhang mit der Bedeutung wertloser Dinge angesprochen: die Tatsache, daß eine Wertetheorie immer eine Kulturtheorie ist und daß jede Wertetheorie mit dem Phänomen der Residualkategorien, d. h. den unsichtbaren Bedingungen positiver Wertsetzungen konfrontiert ist. Residualkategorie – oder Gödelsche Wahrheitsgrenze – ist alles, was ein Begriffsystem ermöglicht, aber selber nicht innerhalb dieses Systems begründet werden kann. Axiome sind Residualkategorien. Ihrer Bedeutung wegen stehen sie aber sichtbar an der Spitze eines Aussagesystems. Die Residualbedingungen der Wertsysteme sind dagegen unsichtbar und nicht axiomatisch, sondern indirekt begründend. Jeder Wert setzt Wertlosigkeit voraus. Überakzentuierte Wertewahrnehmung ist nur möglich durch Verdrängung der Hinfälligkeit von Wertsetzungen im Verlauf der Geschichte, von Dauer und Ausbleiben der Dauer. Vorausgesetzt ist immer die Unsichtbarkeit der Bedingungsgründe für Wertsetzungen. Es gibt unter Wertgesichtspunkten verschiedene Arten von Dingen. Es gibt wertvolle Dinge, sie erscheinen als ewig. Es gibt vergängliche Dinge. Es gibt unsichtbare Dinge. Letztere können als Abfall oder Müll gelten. Dieser Abfall ist unsichtbar nur, solange er sich am richtigen Ort befindet. Umgekehrt ist störender Abfall Materie am falschen Ort. Nun gibt es Übergänge, die aus der Wertetheorie eine Kulturtheorie machen. Vergängliche Dinge können Müll werden, dauerhafte Dinge in den Bereich der Vergänglichen absteigen. Es läßt sich auch leicht nachweisen, daß es kein Ding gibt, das nicht irgendwann einmal die Phase des Mülls durchlaufen hat. Tauchen plötzlich ehedem unsichtbare Dinge als dauerhaft wertvolle in hochkultivierten Sphären auf, was auf einen Schlag zu geschehen pflegt (wohingegen der Abstieg kontinuierlich vonstatten geht), dann tragen sie Spuren ihres Mülldaseins an sich. Wertlose Dinge von Design und Alltagsgebrauch bilden dazu eine Kehrseite. Sie sind weder ewig noch vergänglich und ihre Unsichtbarkeit rührt nicht daher, daß sie auf dem Müll gelandet sind, wo sie als mögliche Kostbarkeiten aufgegriffen werden. Ihre Unsichtbarkeit ist ganz im Gegenteil einer entwickelten Entscheidungstechnik geschuldet: einem erreichten perfekten Funktionieren in der Erfüllung eines bestimmten Zweckes. Ihre Unsichtbarkeit beruht einzig auf einer durch gesellschaftliche Geschmacksstrukturen und ihren Hierarchien bedingten

Nicht-Wahrnehmung, einer sozialen Prestige- und Aufmerksamkeitsverteilung, welche für Unwertes keine Aufmerksamkeit haben kann, weil Aufmerksamkeit schon über Aura und Prestige für einen unermeßlich überdehnten Wertzuwachs selektionierter Objekte ausgeschöpft ist. Die Nichtwahrnehmung neuer, brauchbarer, aber wertloser Dinge verrät einiges über das Funktionieren von Geschmack und der Ästhetik der Wertauswahl in unserer Gesellschaft, die nach wie vor auf Elitebildung hinwirkt. Sie verrät aber auch etwas über die Unabgegoltenheit der konstruktivistischen Utopie, die in erster Linie auf die Selbsterkenntnis der Wahrnehmungsleistungen aufbaut. Sie verlegt Wahrnehmung in den primären Bereich von Konstruktion, den der Aneignung. Das heißt hier: Wahrnehmung des Überschusses einer gesellschaftlich erzwungenen, ästhetisch durchgesetzten Unsichtbarkeit sogenannter wertloser Dinge.

Dinge, die gewöhnlich sind; Gestaltung, die gewöhnliche Gestaltung ist, anonymes Design; Dinge, die in alltäglicher rituell geübter Unsichtbarkeit Bedeutungen und Werte verschwinden lassen; Dinge, deren Gestaltung ein anonymes technisches Funktionsdesign zur Erzeugung banalen Wegwerfnutzens ist – solche Dinge sind alles andere als veredelt in die Kunst zurückgeführte 'ready mades'. Trotz des Gebrauchswertes entfalten sie ihre Kraft nicht aus Recycling-Prozessen. Es handelt sich bei ihnen auch trotz der teilweise unerbittlichen Banalität unkeuscher Verunzierungen und Trivialitäten nicht um Folklore oder Nostalgie. Gewöhnliche, billige, wertlose Dinge sind nicht nur Techniken für Alltagshandlungen und Systembedürfnisse; sie bilden auch einen Grenzfall zwischen Design und Nicht-Design. Ihr Ziel ist nicht: Erhöhung, Überdeutlichkeit, sondern: Unsichtbarmachen und Erniedrigung zugunsten von Reibungslosigkeit. Die ständige Rezeption billiger Dinge läuft im einzelnen leer und endet in Langeweile, obwohl Langeweile durchaus als konzeptuelle, künstlerische Intensivierung und Wertsteigerung zugelassen wird. Es geht nicht um Dinge, es geht um Wertlosigkeit als aktivierendes Vermögen einer Entsagung gegenüber verdinglichten Glücksversprechen und Heilserwartungen. Diese Dinge eignen sich weder als Statussymbole noch als Fetische. Daraus erhellt, mit welcher Gewalt warenästhetische Überhöhungsstrategien eigentlich Unbedeutendes in das kapitalistische Reich der Marken zurückholen. Nach dem 'Das Medium ist die Botschaft' heißt es nun: 'Die Leute sind das Medium', nämlich das Medium für den Fortlauf der Bezeichnungen, Clanbildungen, Prestigemarken und Zugehörigkeitserklärungen. Diese Trägerschaft von Bezeichnungen gründet in der Gegenstandslosigkeit erwarteter oder angezielter Werte, die mittels aufwendigen Wertzusätzen den Träger der Bedeutungen verselbständigen und damit die Befreiung vom Dinglichen wieder rückgängig machen. Es ist dann, was scheint: daß diese oder jene Marke prinzipiell Höheres ist. Die mögliche subversive Kraft der Abkoppelung vom dinglichen Wert wird in Life-Styling-Total-Programmen und der gnadenlosen Verselbständigung des bloßen Anreizes gestalterischer Simulation wieder rückgängig gemacht. Gegen den neuen Luxus ist aus aktueller Sicht die Gewöhnlichkeit der

Dinge, ihre rohe Form das Freiheitsträchtige. Denn sie huldigt keiner Designmoral, keiner ästhetischen Selektion, keiner verkunstenden Geschmacksabsicht. Das gilt aber nur für die rohe Form. Sie wäre Träger einer Philosophie der Wertlosigkeit. Hier treffen sich Konstruktivismus und Billigkeit: Stoffülle hat Reichtum nur außerhalb der Abstraktion; beide verstehen mögliches Glück als Entlastung des Menschen vom Wertzwang dinglicher Überhöhungen, überhaupt von der technischen Beziehung zwischen zielgerichtetem Arbeitsaufwand und berechenbarem ökonomischem Ertrag. Die immer wieder neu entdeckten gewöhnlichen Dinge sprengen unser festgefahrenes, pervertiertes Wertverständnis. Was an ihnen gemacht und was nützlich ist, soll einsichtig werden. Jede konstruktivistische Gestaltung zeigt ihren Aufwand, ihre Gefügtheit. Dadurch wird die Bewunderung des verbergenden, stilisierten Aufwandes, des Aufwandsverbergungsaufwandes, verhindert.

Wahrnehmung setzt einen Bruch im Wertesystem der Unsichtbarmachung des dinglich Wertlosen voraus. Das gelingt nicht ohne Entwertung des nur behauptet, bloß gesetzt scheinenden Schönen und Bedeutsamen. Die gute Form des Bedeutungslosen wird abgewertet und erscheint als das, was sie ist: Fetisch, der aus undurchschauten Herkunftsbedingungen sich verselbständigt hat. Zeugen gegen Verdinglichung und Undurchschautheit sind vorrangig aber nicht die Werke in den Museen unseres Jahrhunderts, sondern minder bemittelter Wertträger, Wertlosigkeiten, Banalitäten aus dem Fundus des Alltäglichen, an deren Unsichtbarkeit wir die Unerkanntheit unserer Lebensweise einsehen können. Das Mindere, Geringe als Vision auf die Zukunft verkürzt Zukunft nicht auf die Planung des Machbaren, sondern versteht sie als Resultat einer Handlung, die Realisierungszwänge, Einengungen und gesetzte Lasten vermeidet. Die kleinen Dinge eignen sich dazu als Wahrnehmungstraining. Der befreiende Unwert der kleinen Dinge wird zu einem Paradigma für die Gestalt einer zukunftsfähigen Kultur. Für das Verhältnis zwischen stilisierten und rohen, überhöhten und erniedrigten Bereichen der kulturellen Wertsphären wie für das Verhältnis von trivialem Massenalltag und elitären Gestaltungsansprüchen wird die Wahrnehmung der Wertigkeit des Wertlosen und Banalen eine große Rolle spielen. Die Rückgewinnung kommunikativer Fähigkeiten durch neue Wahrnehmung banal-trivialer Gegenstände führt nicht nur zu Werten des im Alltag Unbeobachteten. Die Leistung des Banalen ist die Einsicht in ein Autonomieproblem von Bedeutung, das Dinge nicht mehr den Lasten abstrakter Wertkörper aussetzt. Autonomie ist die Zielrichtung der Verbindung von Alltag und modernem Konstruktivismus. Das Aufgreifen des Banalen wird zu einem beispielhaften Fall der Aneignung von Kultur. Der befreiende Unwert der kleinen Dinge zeigt, daß sich das Banale unvergleichlich gut für ein befreiendes Sinnentraining und für das Spiel der Erkenntnisvermögen eignet.

V ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG ALS PROVOKATION VON MEDIENKULTUR

Exposition

Ästhetische Formalien

Die Forderung, Reflektieren habe die poetische Dichte seines Gegenstandes, im Falle der Kunst also die Anwesenheit des Negativen, zu verkörpern, mag zwar attraktiv erscheinen. Selbstverständlich aber kann ihr Anspruch, sie meine damit etwas Gebotenes, nicht nur etwas Statthaftes, nicht anerkannt werden. Geht sie nicht von dem aus, was das Versagen der Reflektion selber als Schuld sich der Ohnmacht des Denkens einschreibt: von der Unstatthaftigkeit der Worte und Begriffe vor dem Entborgenen, dem kraft Schöpfung zu Schauenden? Ist nicht das unerträgliche Geraune um die Geheimnisse poetischer Schöpfung deshalb prägend im philosophischen Diskurs, weil die Formalisierung ästhetischer Erfahrungen nicht mehr wiedergibt als die reichlich lächerliche Notwendigkeit, den Kategorien und Begriffen empirisches Material zu liefern? Umgekehrt: die Ablehnung der Formalisierung der ästhetischen Erfahrung bei gleichzeitiger Ablehnung aller metaphysischen Mythologisierungen von Kunst hat einen vertrackten Bezug zu der von ihr selbst bemängelten Trennung von Kunst und Philosophie. Die philosophische Kraft der Kunst scheint begründbar nur durch ein ihr immanentes Vermögen, das sich zwar als sozial wirksame Deregulierung, Skandalisierung der Rezeption, aber nicht als philosophische Eigenart des Ästhetischen beschreiben läßt, soweit dieses nur mit den avancierten Mitteln der Kunst bewußt geformt werden kann. Ist also nicht die Denunzierung der herkömmlichen Kunstphilosophie als abstrakte Formalisierung ungerechtfertigt, weil sie übersieht, daß nur in der Fremdheit und Ferne der Beschreibungen die Autonomie des bildnerischen Schaffens lebt? Ist nicht, was als Vorwurf erscheint, real eine Tugend? Steckt nicht in der ängstlichen Formalisierung der Begriffe anstelle der poetischen Vitalität des Kunsterlebens eine Angst vor Bildkräften, die ihrem historischen Recht wenigstens ehrfurchtsvoll Rechnung zu tragen versucht, auch wenn sie dazu tendiert, die Provokation des Unordentlichen in einem Prozeß der Bildung zu zähmen? Ist nicht die kategorial auf Distanz gebrachte Kunstfeindlichkeit, wie sie die Formalismen der philosophischen Kunsttheorie prägt, eine Form der Bildverehrung, wohingegen die metaphysische Mystifikation des Kunsterlebens mittels philosophischer Metaphern einer Ursprungsontologie nichts weiter belegt als eine animistisch verbrämte Bildverehrung, die sich ermüdete Geister in großzügiger Langeweile des-

halb leisten, weil sie dem Angstpotential der Kunst kraft Ritualisierung ihrer philosophischen Begriffe entwachsen zu sein sich wähnen?

Philosophie hat Kunst aus ihrem ästhetischen Reflektieren weitgehend ausgeschlossen. An deren Stelle ist die Klassifikation von Sprechakten, von elementaren Wahrnehmungsformen oder von erkenntnistheoretischen Abwägungen einer durch Verstand definierten Sinnlichkeit getreten. Die philosophische Kritik dieser Philosophie fordert die Verankerung des Gedankens im empirischen Reichtum nicht allein der Kunst, sondern aller ästhetischen Vermittlung, d.h. besonders der Wahrnehmungsleistungen in der technischen Mediengesellschaft. Damit will sie eine Wirkung von Kunst als eines sozial weiten Bildgebrauchs verteidigen. Hier beginnt der Widerspruch: fördert sie nicht wieder Formalisierungen, die Kontrolle und Distanzierung anstelle eines wirklichen Erlebens setzen? Gewiß: Aufgabe der Philosophie, erst recht der ästhetischen Reflektion ist nicht das Erleben, sondern die Aneignung. Mit welchem Recht aber will sie die Kraft der Bildwahrnehmung ihren Kategorien sichern? Wenn sie die erste, philosophische Formalisierung des Ästhetischen als mögliche verdeckte Bilderverehrung (durch magischen Bann der in den Bildern aufbewahrten Wirkkräfte) diffamiert, dann droht sie, in ihre eigene metaphysische Positivität zu verfallen, indem sie den Abstraktionsgrad als bloßen Beleg historischen Vorurteils, Eingebundenheit in überkommene ästhetische Wertmuster, versteht. Von hier aus gilt es, die Ästhetikfeindlichkeit der herkömmlichen Philosophie als Bestandteil einer Geschichte der Verachtung des Alltäglichen zu lesen. Das geht nur, wenn ihr verdecktes Zugeständnis an die Wirksamkeit der Bilder nicht in einer Theoriebemühung gelöscht wird, die ein positives Verständnis der Wirkkräfte fordert, aber letztlich doch nur unterwerfende Berechenbarkeit im Umgang mit den Bildern der technischen Medienkultur befördert.

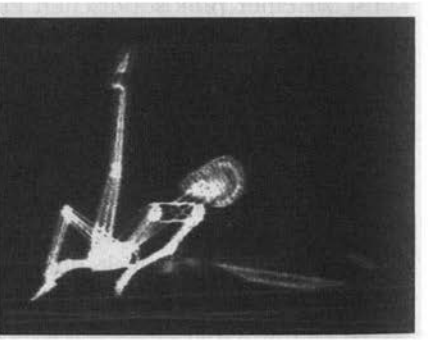
12. Ästhetische Erfahrung und Medien. Zusammenfassende Thesen

Eine ästhetisch-kritische Aufarbeitung der gegenwärtigen technischen Medienkultur steht in einem historischen Kontext, der durch zwei Momente bestimmt werden kann. Zum einen durch die Kontinuität der Fragestellungen, die sich als Problem der Differenzierung sowohl auf vorsimulatorischen, fiktiven wie auf simulativen Darstellungsniveaus und im entsprechenden Gebrauch von Medien weiter radikalisieren. Zum zweiten durch eine diskursive Tradition, die im Zeichen einer Krise der Metaphysik Ästhetik auf die Formation der Wahrnehmung und auf die Geschmackshierarchie des humanistisch Schönen einschränkt. Die solche Verschiebung leitende Begrifflichkeit gehört längst nicht mehr einem reflexiven Abstraktionsbereich an. Ihr semantisches Potential hat den Umgang mit den Erfahrungswerten der modernen Massenkultur, ihren Medien und Institutionen stärker bestimmt als dies ihre Argumentation zugestehen möchte. Die Divergenz von ästhetischer Kritik als einer Explikation des theoretischen Diskurses und einer technisch mediatisierten Bild- und Erfahrungswelt in der modernen Industriekultur ist ein soziologisches Phänomen, das sich nicht länger als Exklusion von Nicht-Privilegierten aus dem habituellen Prestige der Ökonomie hochkultureller Werte begreifen läßt[631]. Die technische Medialisierung, die serielle und reproduktive Herstellung und Vertreibung von vordem 'authentisch' geschützten Erlebnisformen – Schallplatte und Konzert sind gleichwertig, denn beide realisieren eine künstlerisch vorgeformte Partitur – zeigen eine Verbindung zwischen ästhetischem Diskurs und technischer Medienkultur an, die in der kitschstrategisch untermauerten Kulturdivergenz durch überkommene hierarchische Mustern geleugnet wird. Hier dient der Diskurs zur ästhetischen Selbstreproduktion von Macht, wohingegen der ästhetische Gehalt der diskursiven Tradition in neue, massenserielle Formen transformiert, seine Tradition aus dem Blick einer industriekulturell gewandelten Darstellungsform aktualisiert wird. Die Kraft dieser Tradition geht aus dieser Aktualisierung in dem Maße hervor, wie ästhetisch-kritische Aufarbeitung an Medialisierungspraktiken verwiesen wird und nicht länger auf die innere Struktur einer Theoriesprache beschränkt bleibt.

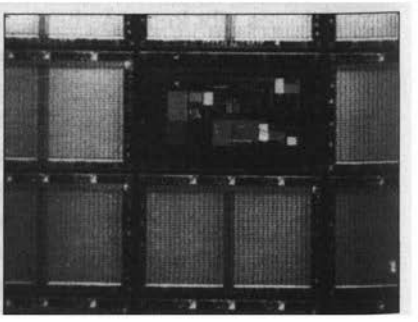
Die technische Medienkultur setzt die seit der Romantik entwickelten modernen Konzeptionen künstlerischer Erfahrung gewissermaßen authentisch in der Welt der Kritik des Authentischen fort. Daß andere Mittel, andere Darstellungsformen, andere mimetische Praktiken, zunehmend ins Gewicht fallen, daß andere Sprachformen und linguistische Struktu-

ren dafür entwickelt werden, beschreibt einen historischen Wandel, der faßbar wird auf dem Hintergrund einer Kontinuität. Diese läßt sich als ästhetische Differenz und als Zwang zur medialen Symbolisierung interpretieren. Deshalb können die theoretisch-diskursiven Probleme in ihren semantischen Auswirkungen dort am besten studiert werden, so sie selber als Formation ästhetischer Wirkungsabsichten sich konkretisiert haben. Der ästhetische Diskurs setzt seine Zugriffe auf dem Niveau der technischen Massenmedienkultur fort, auch wenn das ästhetische Theorie im Sinne einer Erneuerung der Ontologie nicht zulassen möchte. Daß Kunst zu einer philosophischen Erkenntnisdimension in einer Zeit gemacht wird, in der Philosophie die Zerrissenheit der historischen Bewußtseinslagen spiegelt, wundert nicht. Wenn mit einer 'Rehabilitierung des Naturschönen' Kunst für eine philosophisch nicht weiter begründbare Ontologie, eine Um-Sorge für die Daseinsbedingungen des Menschen, in Anspruch genommen wird[632], dann entspricht der unumgängliche Rekurs auf Heidegger exakt der Ausblendung der gesellschaftlichen Konstruktion historisch-öffentlicher Bildmodelle. Die romantische Suggestion einer Poetisierung der Welt, einer Ästhetisierung der Ideen wird als Chiffre generalisiert, in der Kunst – weit entfernt von der unbewältigten Kritik an der Kultur durch Ekeltechniken, Provokationen, Verweigerungen aller Art[633] – bloß als Propädeutik und historische Zeugenschaft für den ästhetischen Vorraum einer erinnernden Vergegenwärtigung von 'Natur', als Erziehung zu ihrer Hermeneutik erscheint. Damit soll Natur weiter verfügbar gehalten werden für ihre durch vorlaufende Aneignungen bestimmte Semantik: „es gibt keine Ästhetik der Natur"[634]. Meint: Kunst wird vorrangig als ethische Leitfigur für die Vergewisserung von Leben allgemein, Existenz, Repräsentation von Ruhe beansprucht. Historisch erzwingt das die Fortsetzung eines Kampfes um eine philosophische Theorie von Kunst, die mit den empirischen Entwicklungen in den Künsten nicht zu tun hat. Die moderne Provokation einer transzendenten ästhetischen Erfahrung – die utopische Konstruktion einer Mythologie der Zukunft, in der das Kunstschöne sich als Indifferenz (mit Schelling: Ununterscheidbarkeit) von Sittlichkeit und Ästhetik wird erweisen können – wird zurückgenommen in eine Logik der Sinnlichkeit, die unter Anleitung Heideggers bis zur Rehabilitierung der vorplatonischen Ontologie ausgebaut wird. Umstandslos erscheint solche 'Rehabilitierung des Naturschönen' als in die Ideengeschichte der Technikfeindlichkeit eingebaut. Aus dem hermeneutischen Argument erwächst die Diagnose eines Kulturzerfalls, bedingt durch Preisgabe der verfeinerten rezeptiven Organe. Solche Hermeneutik erzwingt gegensätzlich eine Sprache von 'Kunst', deren Werke als stumm denunziert werden. „Das eigentlich Gefährliche ist der Verfall der akromatischen Dimension des Hören-Könnens und Verstehens, d. h. der Niedergang jener hermeneutischen Kraft, die nötig ist, damit die Werke der Kunst nicht selber stumm werden"[635]. Weiter: „Im Kunstwerk tritt uns die gleiche Struktur [der beredten Sprache der Stile als des propädeutischen Beginns des Verstehen-Könnens; H.U.R.] entgegen. Diese eigentümliche

SAMPLE REEL '85



CT 6
ECHTZEIT SIMULATION



Beschaffenheit der ästhetischen Sphäre ist durch die technische Entwicklung bedroht"[636]. Zeitgenössisch läßt sich der Impetus eines erweiterten Ästhetikbegriffs als Bestandteil der kulturellen Erfahrung nicht bestreiten. Das bewirkt unter anderem eine Ausweitung der Subjektivierung des ästhetischen Erlebens auf den Wahrnehmungszusammenhang im Kontext eines erweiterten Naturbegriffs. Daß die unterschlagenen und verkürzten vormodernen Traditionen ebenso lehrreich wie für einen gewandelten Umgang mit Natur signifikant werden können, soll ebenso wenig bestritten werden wie die Tatsache, daß eine Neukonzeption der 'Ästhetik der Natur' im Sinne einer interaktiven Vermittlung von ökologischen 'Atmosphären'[637] nicht ein ontologisches Postulat ist, sondern einer gesteigerten Kompetenz im Umgang mit den Bedingungen der technischen Medienkultur entstammt. Das ästhetische Postulat der Naturerfahrung ist nicht ein Argument für eine ganz andere, außertechnische und anti-mediale Hermeneutik, sondern ein Bedeutungs- und Wirkungszusammenhang im Inneren der massenmedialen und technischen Darstellungsleistungen.

Ästhetische Erfahrung kann nicht länger Plädoyer für Sprachlosigkeit im Anblick (oder 'Hören') einer indifferenten und unproblematischen Natur sein. Sie gehört allerdings auch nicht mehr in die Philologie eines historisch überkommenen Motivzusammenhangs, für den ein Anthropozentrismus des subjektiv leitenden Wahrnehmungsspiels ausschlaggebend sein soll[638]. Die medial erneuerte Erfahrung einer Ästhetik der Differenzbildung widerspricht nicht elitär, sondern massenkulturell der anthropologischen Suggestion, daß Symbolisierungen von der Überfülle einer für den Menschen als Mängelwesen nicht faßlichen Erlebniswelt zu entlasten haben[639]. Die Aufarbeitung einer kritischen gegenmodernen Tradition muß dagegen aus deren Erfahrungspotential abgeleitet und differentiell entwickelt werden. Die ästhetisch geschärfte Erfahrung der Bedingungen einer 'anderen Vernunft' setzt nicht auf die Ontologie des Anderen, sondern auf einen sachlich differenzierten Anschluß der instrumentell verkürzten Naturerfahrungen der Moderne an vormoderne Konzepte, die im Gestus einer kritisch aneignenden Rettung vergegenwärtigt, aber keinesfalls als Alternativen und oppositionelle Kulturparadigma beschworen werden[640]. Die Intention einer neuen Ästhetik, die als Fundament eine andere Wahrnehmung von Natur und einen anderen Naturbegriff hat, ist kein nachgeschichtliches Paradigmenpostulat, sondern eine modern motivierte Erfahrung. Wie sonst könnte gerade Kunst zu einem kritischen Reservat differenzierter Naturbegriffe werden? Wie sonst wäre erklärbar, daß Kunst nicht nur die Erfahrungsweisen, Inhalte, Dramaturgien und Modelle der technischen Medienkultur präformiert hat, sondern im Prozeß der Moderne eine anti-instrumentelle Kraft gegen Verdinglichung und Ausbeutung der Natur geworden ist. Es gehört zum Paradigma 'moderner Kunst', daß ihr soziales Wirkungsfeld mit dem Haß auf Natur und mit der Verweigerung der retinalen Erscheinungsmodelle repräsentierter Natur begründet worden ist und daß ästhetische Formulierung Natur als eigenständige Erfahrungswelt in einem utopischen, zur Aktualisierung der Diffe-

Natur: Unvernunft kraft Moderne

„Ästhetische Erfahrung kann nicht länger Plädoyer für Sprachlosigkeit im Anblick (oder 'Hören') einer indifferenten und unproblematischen Natur sein. Sie gehört allerdings auch nicht mehr in die Philologie eines historisch überkommenen Motivzusammenhangs, für den ein Anthropozentrismus des subjektiv leitenden Wahrnehmungsspiels ausschlaggebend sein soll. Die medial erneuerte Erfahrung einer Ästhetik der Differenzbildung widerspricht nicht elitär, sondern massenkulturell der anthropologischen Suggestion, daß Symbolisierungen von der Überfülle einer für den Menschen als Mängelwesen nicht faßlichen Erlebniswelt zu entlasten haben. Die Aufarbeitung einer kritischen gegenmodernen Tradition muß dagegen aus deren Erfahrungspotential abgeleitet und differentiell entwickelt werden. Die ästhetisch geschärfte Erfahrung der Bedingungen einer 'anderen Vernunft' setzt nicht auf die Ontologie des Anderen, sondern auf einen sachlich differenzierten Anschluß der instrumentell verkürzten Naturerfahrungen der Moderne an vormoderne Konzepte, die im Gestus einer kritisch aneignenden Rettung vergegenwärtigt, aber keinesfalls als Alternativen und oppositionelle Kulturparadigma beschworen werden. Die Intention einer neuen Ästhetik, die als Fundament eine andere Wahrnehmung von Natur und einen anderen Naturbegriff hat, ist kein nachgeschichtliches Paradigmenpostulat, sondern eine modern motivierte Erfahrung. Wie sonst könnte gerade Kunst zu einem kritischen Reservat differenzierter Naturbegriffe werden? Wie sonst wäre erklärbar, daß Kunst nicht nur die Erfahrungsweisen, Inhalte, Dramaturgien und Modelle der technischen Medienkultur präformiert hat, sondern im Prozeß der Moderne eine anti-instrumentelle Kraft gegen Verdinglichung und Ausbeutung der Natur geworden ist. Es gehört zum Paradigma 'moderner Kunst', daß ihr soziales Wirkungsfeld mit dem Haß auf Natur und mit der Verweigerung der retinalen Erscheinungsmodelle repräsentierter Natur begründet worden ist und daß ästhetische Formulierung Natur als eigenständige Erfahrungswelt in einem utopischen, zur Aktualisierung der Differenz zwischen Bezeichnung und Signifikaten zwingenden Sinnn neu erschlossen hat. Kunst als Konstruktion einer spezifischen ökologischen Sicht ist immer auch eine Leistung dieser modernen Ästhetik gewesen."

renz zwischen Bezeichnung und Signifikaten zwingenden Sinnn neu erschlossen hat. Kunst als Konstruktion einer spezifischen ökologischen Sicht ist immer auch eine Leistung dieser modernen Ästhetik gewesen[641]. Deshalb schließt die klassische Avantgarde, der Übergang zum Konstruktivismus an diese Erfahrungswelt an. Malewitschs ungegenständliche Malerei entwickelt in dem Ausmaß, wie die Beziehung des Bildes zum Betrachter eine Relation wird, aus deren Erfahrung erst das Bild hervorgeht – die Irritation der Frage, was ein schwarzes Quadrat bedeuten, denotieren, repräsentieren oder signifizieren soll, führt immanent zur Befragung dessen, was ein Subjekt anhand seiner ästhetischen Erfahrung tut, wenn es sich solchen Fragen kraft Konfrontation seiner selbst mit einem Werk zuwendet – einen Naturbegriff, der gegenläufig ist zu Technisierung und Mechanisierung der industriellen Naturausbeutung. Dieser Naturbegriff ist keineswegs nur eine Form für die Selbstdarstellung und -erfahrung eines Zusammenspiels der subjektiven Sinnesvermögen, keineswegs Darstellungsmaterie bloßer Suggestion. Eine neue Naturerfahrung steht am Beginn und im Zentrum der modernen Bildästhetik[642].

Die komplexe Differenzierung des Relationsgefüges Kunst-Natur-Kultur hat immer schon gegen die weltbildstrategische Reduktion von 'Neuzeitlichkeit' gearbeitet. Sie läßt sich nicht in den 'abendländischen Dualismus', die Strategien von Entfremdung und Verdinglichung, Mathematisierung und Positivismus integrieren. Deshalb kann die ästhetische Erfahrung nicht auf das fiktionale Modell der künstlerisch-handwerklichen Bildästhetik eingeschränkt werden. Die ästhetische Erkenntnis ist ein Moment der historischen Entwicklung und unterliegt dem Kulturwandel, dem Modellierungsdruck und den jeweiligen Medienbedingungen einer Aneignung von Kultur. Sinnlichkeit als Moment der Geschichte der ästhetischen Vernunft endet deshalb nicht an der Schwelle der technischen Bildmedien, weil sie tiefer gründet als die philosophische Subjektivierung der Wahrnehmung, die Objektivierung des Schönen zur Beispielgebung für theoretische Absolutheitskonzeptionen und der Platonismus des Schönen. Eine ausgeweitete ästhetische Vernunft und Sinnlichkeit ist das Arbeitsmaterial der technischen Montagen[643], einer ökologischen Ästhetik der situativen Vermitteltheit (der 'Atmosphären') und einer philosophischen Kritik an der modernen Monokultur. Der Zerfall der domatischen Meta-Geschichten (Vernunft, Anthropologie, Geschichte) zugunsten von Interferenzen, kleinen Netzen, wechselseitigen Annäherungen und Gebietsüberschreitungen ist eine Erfahrung der modernen Kultur und nicht ihr extra-terrestrisches Negationsreservat[644]. Der ästhetische Pluralismus, die ökologische Polyvalenz, die Erfahrungen einer weiteren Dezentrierung des Subjekts, die Aufbrüche in eine differenziertere Kulturgeschichte der Sinne ist ein Motor im Inneren der technischen Mediengesellschaft. Dagegen auf Medienflucht und Technikfeindlichkeit zu setzen, ist keine hermeneutische Strategie, sondern Preisgabe ihres Prinzips, die historische Vergewisserung an die aktualisierenden Symbolsysteme einer Beschreibung von 'Subjekt' zu binden. Die ästhetische Erfahrung der Kultur

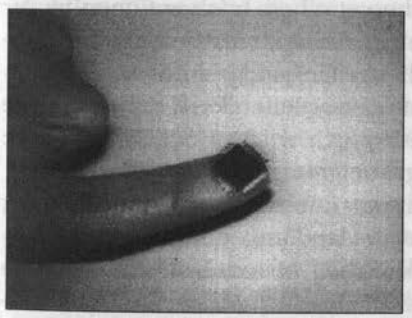
der Moderne ist, sofern sie sich auf sie bezieht, in ihrem philosophischen Kern durch die Produktions- und Wahrnehmungssysteme der technischen Medialisierungen bestimmt. Es geht also nicht darum, eine philosophische Theorie in historischer Abstraktion von den Veränderungen der ästhetischen Erfahrungen abzuschotten oder als ontologische Gegenwelt gegen diejenige Theorie des Kulturzerfalls zu setzen, die aus dem Eigentlichkeitspathos des absolut Schönen hervorgeht. Der technischen Einwirkungen angelastete Kulturzerfall ist einzig durch die theoretische Perspektive konstituiert: in dem Ausmaß, wie philosophische Ästhetik darauf verzichtet, ihre Begriffe im Feld der historisch-gesellschaftlichen Erfahrungen zu entwickeln, bedarf sie der Stützung durch ein Gegenmodell, durch ein synthetisches Monstrum. Als solches kann die unter Vorgabe einer 'Rehabilitierung des Naturschönen' behauptete Hermeneutik eines chiffrierten Vorraums des Verstehens ihren Angriffspunkt an der Denunzierung technischer Medialisierungsleistungen finden. Dagegen stehen nicht nur die vielgliedrigen, bereits angsprochenen Intentionen auf einen sowohl wahrnehmungsspezifisch wie ökologisch ausgeweiteten Ästhetikbegriff. Dagegen steht auch die Entwicklung der bildenden Kunst selber. Für sie waren in der Moderne das Experimentieren mit dem jeweils entwickeltsten technischen Stand der medialen Produktion und eine zunehmende Verweigerung der Signifikation und Denotation bestimmend. Die Verschiebung von Sinn auf den Gestus von Sinnverweigerung und Sinnverlust kann von konservativer Seite[645] als Verlust der ästhetischen Bestimmung erkennender Irritation gegen aktuelle Entwicklungen der Kunst und neue Figurationen – z.B. 'smart art' – ausgespielt werden. Der Funktionsverlust einer Kunst, die gegen die Technisierung und Beschleunigung des aktuellen Lebens auf die überkommenen Standards des hochkulturellen Prestiges und die entsprechenden Bildformeln setzt, wird seltsamerweise auch von der entgegengesetzten Position, den Versuchen einer 'Ästhetik der chronokratischen Kultur'[646] in Anspruch genommen. Daß in der Bearbeitung der Chronokratie nicht auf auto-poetische Simulation visueller Selbstbezüge gesetzt wird, macht die Abstraktionsleistung deutlich, mit der die technischen Bildmedien im Zentrum des Visuellen die Möglichkeiten der Sprache stärken. Nicht der selbstgenügsame Reiz der Bilder, die Objektivität des vorsprachlich Aufscheinenden, sondern die durch massenkulturelle Verwertung als Kunstproblem erzeugte diskursive Ebene der Repräsentation von Bildmodellen und -dramaturgien formuliert den ästhetischen Zugang zur aktuellen Medienkultur. In dem Ausmaß, wie das künstlerische Problem als Funktionsproblem der historischen Entwicklung der Künste und Wissenschaften erscheint[647], wird die Bearbeitung der Simulationsstrategien zum Anwendungsgebiet einer kritischen Auseinandersetzung mit der Ökonomie der Zeit in allen ihren Ausdrucksformen[648]. Hinter Suggestionen einer orbital vernetzten Medienkultur und einem gefahrvoll erneuerten Positivismus, ist die bis jetzt formulierte Ästhetik der neuen Bildtechnologien fortschrittskritischer als die Ästhetik der Moderne. Sie zielt auf Bedingungen der Kommunikation,

auf durch Medialisierungen technisch neu erschlossene ästhetische Differenzierung, die nicht von den avancierten Künsten in die Massenkultur getragen, sondern als innere Struktur dieser selbst entwickelt werden[649].

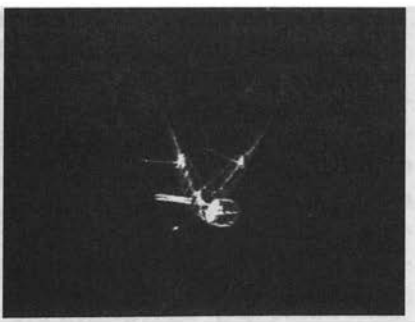
In Anbetracht des oben dargestellten hermeneutischen Plädoyers für die Einkehr in einen vorgeschichtlichen und außergesellschaftlichen Chiffren-Raum mit deutlicher Seitenneigung zur 'Tiefe Heideggers' ist der Hinweis umso wichtiger, daß der Kronzeuge der Hermeneutik, Hans-Georg Gadamer, die Bedeutung technischer Medialisierungen als zeitgenössischen Beitrag zu einer kritischen Ästhetik anerkennt[650]. Er interpretiert den Übergang vom mythischen zum rationalen Weltbild in der griechischen Kultur als eine Medienleistung, die mit der Erfindung des Alphabets als einer Technik der Abstraktion verbunden ist. Nicht allein die Möglichkeiten einer Verzeichnung von Archiven, von Erzählungen, bestimmen den Stand der Abstraktionsleistung des Alphabets in einer „großen Dichtigkeit ihrer [der Griechen; H.U.R.] Gemeinwesen"[651]. Die politische Festigung der Kultur wird als technische Medienleistung, Herausbildung von Speichermodellen und Registraturen, interpretiert. Das gelingt nur durch die permanente Verlebendigung der Abstraktionen. Gerade solches ist die Aufgabe der Rhetorik. Das Rhetorische war immer wieder spezieller Angriffspunkt für eine gegenteilige Auffassung: daß die Verlebendigung der Abstraktionsmedien demagogisch einen falschen Schein produziere, daß Medialisierung immer Täuschung, Ablenkung vom Eigentlichen sei. Gadamer dagegen bestimmt Rhetorik als „Urtatsache der menschlichen Vergesellschaftung"[652]. Das Rhetorische erforderte eine Anerkennung der Medialisierung als eines Grundzugs der gesellschaftlichen Symbolisierungen. Die Setzung dieses vermittelnd Uneigentlichen nämlich machte die suggestiven Wirkungen der Ideologien im politischen Wettstreit kontrollierbar. Das Rhetorische als wechselseitige Anerkennung der Künstlichkeit von Rollen und der Fiktionalisierung des Handelns maß sich nicht an Werten der Verlebendigung des Abstrakten, sondern an der Beförderung der Demokratie. Auch wenn der Zivilisationsprozeß auf den Zuwachs an Vermittlungen, auf Zurückdrängen primärer Erfahrungen tendiert und auch wenn dadurch der Hunger nach Unmittelbarkeit bis zu Ausprägungen eines Suchtverhaltens kompensatorisch gesteigert wird, kann grundsätzlich die Leistung der Vermittlung in ihrer Struktur nicht bestritten werden. Die technischen Massenmedien sind prinzipiell Faktoren des Zivilisierungsprozesses, unabhängig davon, wie barbarisierend einzelne Produkte auf der Ebene der Vortäuschungen, der Ästhetik des Scheins inszeniert sind. Wichtig ist die Balance zwischen Vermittlung durch Medialisierung und Unmittelbarkeit als einem ästhetisch nutzbaren Widerspruch gegen den zivilisatorischen Druck, Erfahrungen intrasubjektiv und nicht allein subjektiv zu reflektieren. Die zunächst „unmenschliche Entfernung von allem Bildhaften"[653], die durch das Alphabet erwirkt wurde, hat keineswegs das Visuelle abschließend kontrolliert. Im Gegenteil: seine Verwiesenheit auf das Metaphorische belegt, daß auf jeweiligem historischem Niveau spezifisch kulturelle Symbolisierungen entwickelt wor-

den sind, die sich auf die Relation der Vermittlung zu den Bildern beziehen. Insofern kann alle ästhetisch interpretierbare Kulturleistung als Bestandteil einer Geschichte der Medien und ihrer Theorie verstanden werden. Nicht Denunzierung und Medienfeindlichkeit, nicht technokratische Innovationseuphorie sind Momente der Reflektion, sondern im Sinne Gadamers eine Hermeneutik, die metaphysische Fixierungen skeptisch aufzulösen trachtet. Das Modell des Rhetorischen steht ein als Wegweiser für die ästhetisch differenzierende Medialisierung. Halten wir, an dieser Stelle, einen summarischen Rückblick auf den Gang der Arbeit.

Die den Begriff der ästhetischen Kritik leitende Kategorie 'Medialisierung' ist in der vorliegenden Arbeit an verschiedenen Ausprägungen entwickelt worden, wobei die Geltung in den Künsten argumentativ auf die Strukturierungsmöglichkeiten massenkultureller Darstellungen bezogen worden ist. Perspektive war die erkenntnistheoretische Nachprüfung einzelner Vermittlungsleistungen und Zeichenmodelle: Design, Kunst, Werbung, Film/Video, Kulturtheorie, Medienkultur. Medientheorie als ästhetische Differenzierung eines breit angelegten Kulturbegriffs entwickelte den Gedanken einer Fiktionalisierung der Repräsentation als öffentliches Interesse an einer ästhetischen Vernunft der Sinne. Die Voraussetzungen der Theorien und Praktiken der technischen Medienkultur bis hin zu massenmedialen Verwertungsformen sind aus Aporien der aktuellen Kultur- und Kunsttheorien entwickelt worden: aus ihnen geht die semantische Strukturierung der Mediengesellschaft ebenso hervor wie die historische Aufarbeitung der medientheoretischen Aspekte der früheren, vorsimulatorischen und vor-mechanischen Kultur[654]. Eine ästhetische Theorie kann nicht mehr jenseits der Massenkultur angesiedelt werden. Werthierarchie und bereichsmäßige Selektion sind nicht mehr haltbar. Die kulturellen Aneignungsmöglichkeiten der Gegenwartskultur verweisen über eine vielgliedrige Tradition letztlich auf den anthropologischen Zwang zur fiktionalen Interpretation der Erfahrungen. Dieser Zwang liegt den Chancen eines Kulturprozesses zugrunde, der über Komplexitätssteigerungen und den Zuwachs an Abstraktion bestimmt ist. Am Anfang der Herleitung steht in dieser Arbeit meine Kritik am Universalitätsanspruch formaler Zeichenklassifikationen (Kp. 2). Der Hang zur abstrakten Semiotik verweist auf die neuzeitliche Dominanz des Augensinns. Dieser ist als Text- oder Diskurssystem begriffen, das durch den industriellen Kulturwandel im Kontext neuer öffentlichkeitswirksamer Rhetoriken und Darstellungsformen (Markenartikelwerbung, Urbanisierung, Metropolenbildung) verstärkt worden ist (Kap. 3). Methodisch läßt sich ein Verbund von funktionssoziologischer, mentalitätsgeschichtlicher und medientheoretischer Interpretationsweise nutzen. Die Modelle konzipieren Konturen einer in den Praktiken der Künste entwickelten Theorie der ästhetischen Kritik. Zurückgewiesen wird die abstrakte Indifferenz in der aktuellen Modernitätsdebatte (Kap. 4). Deshalb muß kunsttheoretisch an der Fragmentierung von Systemansprüchen festgehalten werden (Kap. 5). Mit einer Kritik der Neuheits-Suggestionen wird das komplexe Verhältnis von Kunst,



ADVENTURES IN SUCCESS



Design und Lifestyling als aktuelle Modellierung einer immer 'avantgardistischeren Alltagskultur' erörtert (Kap. 6 und 7). Die Verschiebung auf immaterielle Momente der Gestaltung aktiviert die Einsicht in die symbolischen Begründungen zugeschriebener Bedeutungen; damit wird die mentale Bearbeitung der materiellen Kultur stärker an Medienerfahrungen angekoppelt. Die Medialisierungsleistung reflektiert die Darstellungen und Repräsentationsleistungen apparativer öffentlicher Zeichensysteme. Dabei steht die ästhetische Entwicklungsgeschichte der technischen Bildmedien vom Film zur Videotheorie im Vordergrund (Kap. 8 und 9). Simulationen eröffnen eine kritische Betrachtung aktueller medialer Bildwelten, für die ein Zuwachs an strategisch-theoretischen Interventionen in der Selektion von auf Beschleunigung bezogenen Automatismen kennzeichnend ist (Kap. 10). Aufklärungsmöglichkeiten sind als Zuwachs an bewußter Darstellung der die Interpretationen anleitenden Zeichenmodelle beschrieben. Derselbe konstruktive Anspruch wird an der Kulturtheorie bewußter Banalisierung mittels Designaneignung erläutert (Kap. 11).

Jede differenzierende Artikulation einer künstlerischen Modellbildung zur Entwicklung einer Poetik öffentlicher Handlungen zeigt, daß die fortgeschrittene Organisation des künstlerischen Materials die historischen Bezüge seines Eingriffsbereichs reflektiert. Ein entsprechend auf die Wandlungen der Industriegesellschaft zur Medienkultur bezogenes Modell künstlerischer Arbeit in der Sphäre des Öffentlichen zeigt, daß Fortschritt nicht in der Aufhebung von Nicht-Identität besteht, sondern in der kommunikativen Differenzierung ihrer Unverfügbarkeit. Symbolisierungsleistungen verweisen immer auf kontrafaktische Bedingungen menschlichen Lebens und Handelns. Daß dazu die Erfahrungen und Darstellungen der technischen Medienkultur herausragend beigetragen haben, zeigt die Reflektionskraft von Alltagskulturen. Gegen Suggestionen einer Aufhebung von Differenz in Unmittelbarkeit, was Rhetoriken der Postmoderne nahelegen, ist die Kraft zur kritischen Aneignung der Moderne weiter gestiegen; hier ist mit Stilansprüchen zu brechen, welche eine vorgeordnete hierarchische Einheit des hochkulturellen Geschmacks bloß exemplifizieren sollen. Die Kritik medienfeindlicher und anti-medialer Ästhetiken schließt ab mit einer Kritik der Authentizität und des Kulturzerfalls als Ansatz einer Suche nach ästhetischen Universalien (Kap. 13 und 14). Sie erörtert die rezeptive Behandlung der technischen Bildmedien und diskutiert mediale Wirkungen des Bildkonsums. Vor diese ausblickenden Betrachtungen treten nun, im Anschluß an die Rekapitulation des Aufbaus von 'Zugeschriebene Wirklichkeiten', zusammenfassende Thesen.

1. Die Theorie des 'Kunstschönen' muß kompensatorisch gegen die kulturellen Symbolsysteme auf den individuellen Entscheidungswillen setzen. Dagegen kann jedes Weltdeutungssystem implizit als Handhabung einer mehr oder weniger wissenschaftlich regulierten Poetik gelten; die Forderung nach technischer Operationalisierbarkeit entspringt nicht

der digital simulierenden Medienkunst, sondern der ästhetischen Forderung an die Selbstdarstellung der Bewußtseinsprozesse. Das Imaginäre ist durch eine differentielle Struktur von Bewußtsein allgemein bestimmt. Die Divergenz von Zeichen und Bezeichnung ist in der Kulturgeschichte als kunstvolle Ausformung spezifischer Symbolisierungen entwickelt; in diesem Sinne ist ästhetische Selbstdarstellung immer auf die operable Organisation der Darstellungsbedingungen, auf Medialisierung angewiesen. Kulturgeschichte kann gelesen werden als medienbezogene Aneignung der ästhetisch verdeutlichten, anthropologischen Struktur von Differenz. Realität als Unverfügbarkeit wird angeeignet im Modus einer Konstruktion, für welche die Erneuerung des Entzugs und Nicht-Identität bedingend sind. Der besondere Anteil der Künste am Prozeß dieser kulturellen Aneignung von Darstellungsmedien zu Symbolbildung und Interpretation der Erfahrungen ist bestimmbar als aus der Krise der Metaphysik folgende poetische Opposition zu allen Unmittelbarkeit beanspruchenden Zeichenkonzeptionen. Ästhetik ist Konstruktion noch dort, wo der Aneignungsprozeß der theoretischen Abstraktion strikte entgegengesetzt ist: Erfahrung des Besonderen im Kontext der gesamten Sinnentätigkeit. Die ästhetische Dimension der Kulturtheorie löst Ontologien und sensuelle Evidenzen auf. 'Wahrheit' wird als hypothetische auf das Ganze der Erfahrungen bezogen und ist Konstruktion in dem Maße, wie ihre lebensweltliche Erfahrungsgrundlage als aus Vermittlung hervorgehende Aneignungsleistung bestimmt ist. Erfahrungen sind immer schon auf medial nutzbare Transformation und informative Darstellungen angewiesen gewesen. Niemals läßt poetische Formulierung sich als reine Erlebnisstruktur von Erfahrungen bestimmen.

2. Die ästhetische Struktur der Kulturtheorie ist derjenigen der Kunst analog. Das Interesse an den Ausformungen der ästhetischen Kritik behandelt die Leistungen der Kunst als Differenzierungen an jeweils aktuellen Symbolisierungen. Ästhetische Kritik kann sich nicht an gegenständlichen Leistungen, Themen oder kulturübergreifenden Motivdarstellungen orientieren, sondern am Mechanismus der Darstellung, an den medienspezifischen Organisationsleistungen. Was anthropologisch Bedingung von Differenz und Nicht-Identität ist, erscheint in der Symbolisierung nicht gegenständlich. Symbolisierungen ermöglichen je offene Lektüren der utopisch orientierten Aktualisierungen der Differenz, die anders zu formulieren wäre. Deshalb sind symbolische Interpretationen nicht begrenzbar, sondern beziehen sich in einem endlosen Regress auf alle schon geleisteten Interpretationen desselben Sachverhalts.

3. Die ästhetische Kritik intendiert den Nachweis der besonderen mimetischen und poetischen Momente im Vorgang der Medialisierung. Kulturtheoretisch bedingt das primär die Anerkennung der Struktur von Vermitteltheit. Nicht-Identität erscheint als Bedingung der symbolischen Herausarbei-

tung von Bedeutungen, ohne daß Identität je als Einlösen der Unmittelbarkeit realisiert werden könnte. Ein historisch hartnäckiger Strang, diese Identität wenigstens suggestiv vom Ausdruck ihrer Negativität zu lösen, ist die kulturpessimistische, nicht selten apokalyptische Denunzierung des Zwangs zur Kultur als eines Fluchs rekonstruierender Künstlichkeit. Gegen die ästhetische Bestimmung von Werken durch Medialisierung, die in der technischen Medienkultur verdeutlicht wird, setzt die Denunzierung des Technischen auf die Verführungskraft des Eigentlichen, das als Substanz vor aller Vermittlung existiere und deren Vorgehen kontrollierbar mache. Mit der Denunzierung der technischen Medien ist systematisch der Vorgang einer selbstreflektierenden Kontrolle der Produktionsformen von Symbolisierungen gemeint. In dem Maße, wie der Prozeß der Medialisierung seit je die Symbolfähigkeit des Menschen ermöglicht und strukturiert, wird der Angriff auf generalisierende zeitgenössische Formen und Methoden medialer Darstellung zu einer apokalyptisch eingefärbten Absage an die historischen Bedingungen der sozialen Kommunikation und der Organisation von Erfahrungen.

4. Die aus der Suggestion von Identität – Medialisierung als ihr Ausdruck, nicht als ihre Konstruktion – notwendig folgende These einer Isomorphie zwischen Sprache/Symbolisierung und Welt ist unhaltbar. Selbst die Annahme einer universal logischen Struktur der Sprache, die Theorie des genetischen Codes oder die neopositivistische Ableitung der Logik aus Sprache erweisen nicht die Signifikanten, sondern geben die unter zusätzlichen Perspektiven diskutierbare Ordnung von Signifikaten wieder. Diese verweist notwendig auf die Darstellungsprozesse einer zeichengeleiteten Interpretation. Gegen die Annahme einer autopoetischen Regulierung solcher Ordnungen bedeutet der Rückgriff auf die Lektüren eines 'Subjekts' die Entwicklung von Momenten einer antizipierenden Ordnung. Ihr Entwurfscharakter verunmöglicht ihre Herleitung aus einer generativen Grammatik, die als Transformation der primären Bedeutungen verstanden werden soll. Denken wird durch Unbegreifbarkeit und Unbegriffenes provoziert. Von daher ist jede naturgeschichtlich rekonstruierte Identität ein Spiegel kultureller Symbolisierungen. Kommunikation ist ein rhetorischer Prozeß, der durch kontrafaktische Erfahrungen bestimmt ist nicht als Übermittlung von Bezeichnungen, sondern als permanente Überprüfung der Ausdrucksbedingungen und der an Medialisierung maßgeblich beteiligten Selektionsmomente in hypothetischen Konstruktionen. Autopoesis ist die in sich selber beruhigte Variante einer apokalyptischen Dezentrierung der menschlichen Symbole. Eine ästhetisch geordnete Natur ist eine Fiktion, die hinsichtlich ihrer medialen Strategien reflektiert werden muß. Deshalb verweisen Fiktionen auf die realen Medien ihrer symbolischen Herstellung und Regulierung sowie auf die Gebiete ihrer Handhabung, aber keineswegs auf die Ersatzformen einer trauernden Erinnerung an den Verlust des Metaphysischen. Fiktio-

nen sind Formen einer Bearbeitung des Zwangs zur Antizipation und zur Eröffnung immer neuer Dezentrierungen. Wie Kommunikation Nicht-Kommunikabilität nicht nur voraussetzt, sondern stetig produziert, so setzt Theorie Theoriemangel voraus und erzeugt diesen als Bedingung ihrer Ordnung. Das bedeutet, daß die Entwicklung von Medien aus alltagskulturellen Problemen genau in der Weise hervorgeht, wie der Bedarf an Reflektion aus Lernprozessen und Lebensformen. Die Bearbeitung des Theoriemangels zeigt, daß Ausdrücke und Vorschläge für eine Symbolisierung von 'Welt' keine privilegierte hochkulturellen Phänomene, sondern in den Differenzierungen des Alltäglichen und Banalen angelegt sind. Die medialisierende Bezugnahme auf die Erfahrungen eines Theoriemangels und die permanente symbolische Kritik der gesellschaftlich etablierten Deutungssysteme eröffnen alltägliche wie künstlerische, wissenschaftliche wie mediale Interventionen. Alle diese Handlungsformen sind im Bewußtsein einer stetigen Aneignung des Theoriemangels gegen eskapistische und kulturpessimistische Neigungen gerichtet, im Eigentlichen könne in direkter eidetischer Schau der Versprachlichung und Verzeitlichung des Ästhetischen entgangen werden. Worauf Medialisierung Bezug nimmt, ist nicht das 'Andere' von Theorie, sondern deren Voraussetzung. Ästhetische Kritik der Medien wendet sich gegen den technokratischen Hang zu einer theologischen Mystifikation ihrer Leistungen. Das gilt vor allem für die televisuellen Techniken. Die medial veröffentlichte und in mimetisch-dramaturgische Formen gebrachte Explikation des Theoriemangels ist die moderner Kultur eingeschriebene Theoriebewegung, die für je bestimmende Aktualität Formen einer Aneignung des Nicht-Identischen liefert.

5. Medialität meint die kulturelle Anverwandlung nicht allein der Resultate der auf Alltag einwirkenden Medien, sondern auch der Probleme symbolischer Bezugnahmen allgemein. Die Einsicht in Medialisierung verweist auf die Unabschließbarkeit aller Interpretation. Symbolische Geltung haben Interpretationen immer im Rahmen der Alltagskulturen. In ihnen gilt es, die anthropologische Situation als historische Entwicklung von Medientechniken zu bestimmen. In der philosophisch denunzierten Massenkultur wird die ästhetische Erfahrung primär durch den bewußten Einsatz der medialen Struktur aktiviert. Deshalb hängt das Verständnis von Fiktionalisierungen von der Absage an die Vision einer monolithisch formierten Einheitskultur ab. In der historischen Entwicklung der Künste als spezifischer Regulierungen der sozialen Erfahrungswelt haben die technischen Medien die philosophischen Aufgaben einer Arbeit an symbolischer Bezugnahme geerbt. Medien sind immer schon Erzeugungsmittel von Metaphern und Erzählungen gewesen. Das Moment einer Logik des Metaphorischen – Vermittlung von Bestimmtheit, Deregulierung und notwendigem Bezeichnungsmangel, der durch provisorische Beschreibung zugänglich wird – und die Erzeugung der Nar-

rationen belegen, daß ästhetisch keine prinzipiell neuen Probleme auf dem Niveau technischer Medialisierung entstehen. Neu ist, daß über die Technisierung der medialen Strukturen eine Teilhabe an Rezeptionsmöglichkeiten entstanden ist, die erlaubt, die avanciertesten Probleme der Philosophie und der Künste in alltägliche Differenzierungen zu überführen und dafür neue Vermittlungsformen zu entwickeln. Umgekehrt erschließen alltagskulturelle Erfahrungen das Potential der Ungleichzeitigkeit vernachlässigter und verschütteter Traditionsmomente für einen erweiterten Rationalitätsbegriff. Medialisierende Metaphern und Narrationen haben nicht die Aufgabe, 'wahr' zu sein, sondern die Funktion, das Begriffliche, Formalisierte und Automatisierte zu verformen, um die Kraft der Gedächtnisse und Archive zu aktivieren. In dem Maße, wie an Formalsprachen orientiertes Denken ohne Metaphern nicht artikulationsfähig ist, wird die Bearbeitung des Metaphorischen zu einer mit technischen Medien fortsetzbaren symbolischen Interpretation und führt zur Komplexitätssteigerung durch Differenzierungszuwachs. Es ist nicht einzusehen, weshalb ausgerechnet technische Medien außerstande sein sollten, vorgängig gesetzte, noch nicht aufgeklärte Identitäts- und Geschlossenheitssuggestionen zu problematisieren. Die Diagnose eines faszinierten Verfalls an die Magie autopoetischer Programme und Bilder ist Produkt eines theoretischen Blicks, der seinen Sachgehalt am Objektbereich im einzelnen erst noch nachzuweisen hätte.

6. Daß die kulturpessimistische Kritik technische Medien denunziert und gegen diese wieder Unmittelbarkeit beschwört, hat einen historisch besonderen Grund. Die Leistungen der technischen Medien in der industriellen Alltagskultur verweisen auf einen durch bürgerliche Ästhetik vorprogrammierten Konflikt. Die Selektion der geschmacklichen Wertehierarchie hat den Diskurs des Schönen bis hin zur Utopie eines Vorscheins von Glück gegen gesellschaftliche Entfremdung als Ausgrenzung proletarischer und, noch wesentlich stärker, plebejischer Kulturen praktiziert. Technische Medialisierungen, beginnend mit den sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, vorläufig endend mit den simulativen Reiz-Trainingsmaschinen der militaristischen Video-Spiele, sind eingebunden in eine durchweg proletarische Kultur. Das betrifft die Rhetorik, die Codes, das betrifft aber auch die soziale Funktion, welche die Praxis solcher Medialisierungen bestimmt. Der bürgerliche Mythos einer identitätsfähigen und moralphilosophisch begründeten Lebensform, der sich zur ästhetischen Theorie der Künst weitet, hat zum Kern einen latenten Kulturkonflikt: das kognitive Persönlichkeitsprofil ist abhängig von der Ausgrenzung der gestischen, taktilen, spielerischen Wahrnehmung, die nicht konzentrierend, sondern zerstreuend formiert ist. Aber gerade suggestive Identitätstheorie – auch in der adornitischen Variante der Konsistenz von Nicht-Identischem – gründet in einer historischen Zerrissenheit: an die Stelle harmonischer Ordnung trat die Herrschaft des Wissens,

Inszenierung von Subjektivität

„Nicht, daß 'Postmodernismus' nicht mehr den ontologischen Ernst der Moderne teilt, ist ihm anzukreiden, sondern daß er auf dem Weg zum Durchschauen der Logik des Fiktionalen noch nicht weit genug fortgeschritten ist, sich selber als Ernstfall und nicht als fiktionale Interpretation setzt. Es reicht nicht, gegen die Differenzierungskraft der Kultur der Moderne bloß formale Verfahren der Recodierung als neues ästhetizistisches Lebensgefühl zu behaupten. Es müßte die Indifferenzkraft des Indifferenten als Paradoxie einer Konstruktion der Differenz auf der Ebene nicht der Kultur, sondern des ästhetischen und strategischen Zugriffs auf Kulturmanipulation erwiesen werden. 'Postmodernismus' als aktivierende Indifferenzleistung ist vermittelnd und fortschrittlich; 'Postmodernismus' als Zugriff auf das totale Lebensgefühl oder die Gestaltungsfreiheit des zynisch Funktionalitätsgebote verletzenden Designers ist, wie alle Unmittelbarkeitsbehauptung, reaktionär. Die ästhetische Fiktion als Selbstdifferenzierung der kulturellen Symbolisierungsakte verstärkt Handlungen, die sich auf subjektive Maximen stützen. Das macht sie ästhetisch als Besonderungen einsehbar. Wäre alle Wahrheit subjektiviert, dann wäre ein Bedeutungsanspruch nur auf dem Weg der Interpretation zu stützen. So geartete Aufhebung der Differenz zwischen Realität und Begriff verkehrte subjektivierte Wahrheit in den Zwang, die Stilisierung ästhetischer Techniken zur subjektiven Unwahrhaftigkeit zu überhöhen. Damit entstünde eine neue Inszenierungsform von Subjektivität, ein erneuerter Mythos. Die Liquidation seiner symbolischen Sprengkraft liegt heute, konträr zum Selbstempfinden, in der individuellen Fiktionalisierung, im machtstrategischen Life-Styling. 'Postmodernismus', der solches stützt, transportiert weiterhin den Bedarf an Subjektivität."

Zeichenbewußtsein als Kontingenztraining

„Die Durchsetzung von Weltsichten und Handlungsansprüchen verbleibt mit Vorliebe im Feld der Künstlichkeiten, weil diese den Anderen Widerspruchsmöglichkeiten sichern, die durchgesetzte Verbindlichkeiten nicht zugestehen können. Insofern ist Zeichenbewußtsein identisch mit Aufklärung über dogmatisch totalisierende Letztdeutungen, die Ideologien zu beanspruchen pflegen. Ästhetische Werte werden durch die Wahrnehmung der auf Lebensformen einwirkenden Zeichen entwickelt."

an die Stelle der Aura die Schrift, an die Stelle des Mythischen der Text. Die bürgerliche Kultur hat seit der Romantik Widerstandspotentiale ästhetisch nicht bruchlos assimiliert, sondern mit der Ausgrenzung und Abdrängung in eine nicht-öffentliche Kultur Herrschaft durch formale Regulierung behauptet. Das gelingt nicht mehr in einer Epoche der zunehmenden Öffentlichkeit technischer Medialisierungen, Handlungsformen, Dramaturgien, Rhetoriken und narrativer Schemata, die prinzipiell nicht mehr in die bürgerliche Ästhetik und den traditionellen Humanismus integriert werden können. Das moralische Defizit, das kulturpolitisch eingeklagt wird mit Kontrollwünschen gegen die plebejisch-drastischen Gebrauchsformen einer apparatisierten Freizeitkultur, wendet sich beschwörend gegen die technische Industrialisierung des ästhetischen Scheins und das Theater der Fiktionen, um gegen deren massenmythologische Verwertung einen schützbaren Bestand tabuisierter und nicht-zulässiger Bilder zu reaktivieren. Die Explosion des zugeschriebenen 'Barbarischen'[655] auf den Bildschirmen der aktuellen Telekommunikationsgemeinschaften erinnert daran, daß die bürgerliche Kultur den Zivilisationsprozeß nie zu einer organischen Einheit von Distanzierung und Vitalisierung, kathartischem Bann und reflexiver Persönlichkeitsbildung, emotiv angeheizter Reinigung und demonstrierbarem kognitivem Wissen geführt, sondern dessen Spannungskraft auf dem Pol asketischer Selbstkontrolle einzufrieren getrachtet hat. Diesem modellierenden Askesezwang entspringt notwendig, was er verhindern soll: Entgrenzung von moralischen Zwängen, reduktive Entlastung von Erinnerungs- und Aktualisierungsleistungen, Hinwendung zur Faszination an Totalbildern und Paradiessehnsüchten. Die mit Ekel durchsetzte Faszination an Trivialität und massenkultureller Drastik, an einem taktilen und verzehrenden Gebrauch der technischen Medienkultur ist ein durchweg bürgerlich bestimmbares Problem.

7. Die ästhetiktheoretische Tradition der bürgerlichen Kultur gerät mit dem Anspruch der Moderne in Konflikt. Zu dieser Moderne rechnet die Priorität der realen Gebrauchsweise ebenso wie die wahrnehmungsstrategisch nutzbare Mechanisierung aller Sinnentätigkeiten. Die aus radikaler Kulturkritik konstituierte Moderne ist durch diese kulturelle Divergenz ebenso bestimmt wie durch die Ausgrenzungsmechanismen der sie konstituierenden plebejischen Gebrauchsformen. Das ermöglicht das Insistieren auf der Kontrollierbarkeit der Krise. In Konkurrenz mit den abgelehnten Handlungsformen der plebejischen Zerstreuung zwingt nicht allein der Verwertungsmechanismus, sondern auch die ästhetische Suggestion dazu, eingreifende, zentralisierende Apparate aufzubauen, die den Bildern einer kulturellen Toleranz und der Verführung zur interesselosen Vielfalt der subjektiven Neigungen strikte widersprechen. Dieser Kulturkonflikt ist der Kern dessen, was in den kampfstrategisch und rhetorisch abgewerteten technischen Medialisierungen zu verhandeln bleibt. Die

ästhetische Suggestion der Identität, das Versprechen, daß Selbstreflektion und kulturelle Identität organisch ein Ganzes bilden könnten, die Durchdringung des Realen durch die ästhetische Entäußerung sind Mechanismen einer kulturellen Entlastung. Nur weil real die Negation dieses Modells bestimmend ist, hat seine Konstruktion ihre kulturzwingende Kraft erhalten. Deshalb ist die Konstruktion einer reflexiven Einheit des Bewußtseins unter paralleler Aneignung identitätsorientierter 'Welt' als eines sich auf das ganze Leben erstreckenden Vermögens das philosophische Kernthema der bürgerlichen Kultur. Und ist gleichzeitig doch nur die Provokation einer De-Zentrierung, gegen deren subkulturelle Nutzungen im Zeitalter der Reproduzierbarkeit keine hierarchischen geschmacklichen und ästhetischen Werte selektiv mehr aufgebaut werden können. Die massenkulturellen Mystifikationen sind analytischer Bestandteil der Krise der Metaphysik und des Systemzerfalls des philosophischen Universalitätsanspruchs. Die technisch-industrielle Massenkultur ist historisch die bisher letzte Ausprägung der Dialektik der bürgerlichen Kultur und des sie bedingenden Konflikts.

8. Die als bürgerliche Utopie radikalisierte Steigerung des individuellen Lebensgefühls wird heute mit technischen Mitteln zunehmend medial bestimmt. Das Maß der Technisierung der Persönlichkeitsbildung kann bemessen werden an der Ablösung von der bürgerlichen Haltung, das Scheitern der Suche des Menschen nach sich selber ließe sich wenigstens pädagogisch nutzen. Ästhetische Selbstreflektion hat die Krisenverfallenheit der bürgerlichen Kultur zu kompensieren, indem die Rationalisierung des Glückentzugs, die Selbstmodellierung der Triebe und die Profanierung einer flüchtigen und trügerisch gewordenen Metaphysik (Erkenntnis statt Gott) von ihrem historischen Entstehungszusammenhang abgelöst und zu einer illusionären Anthropologie verklärt werden.

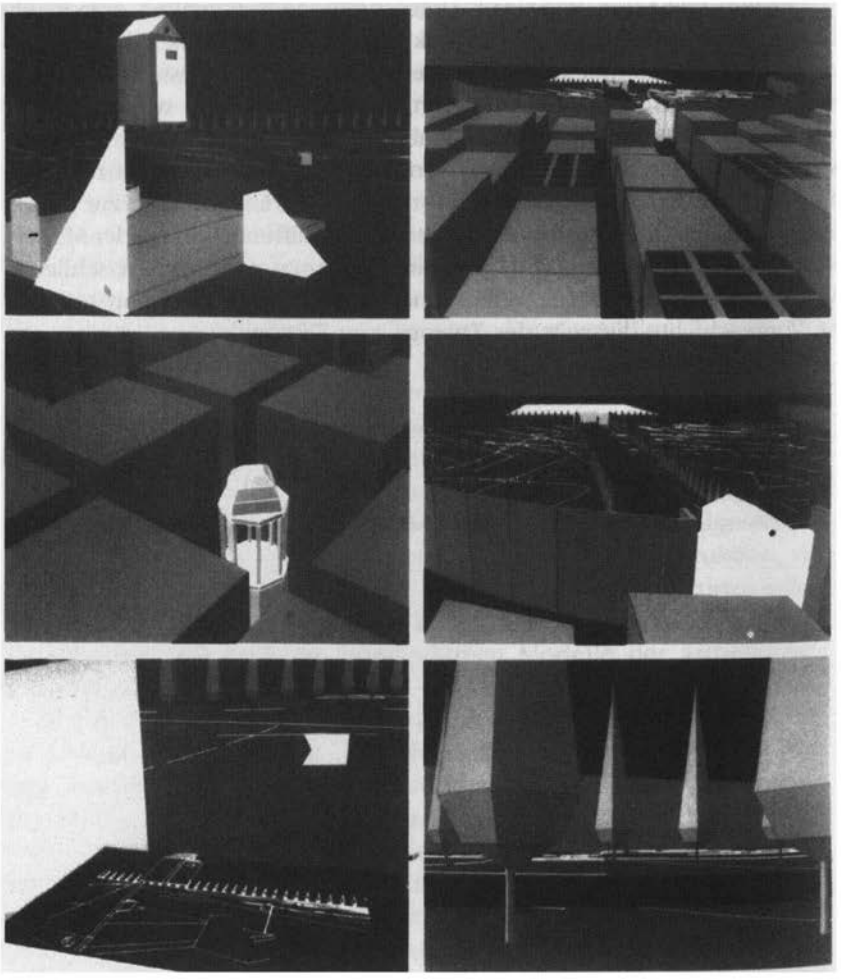
Diese ist eingebunden in die Momente der Imitation und des Kulturzerfalls. Ihrem Zusammenhang gelten die abschließenden Teile dieser Arbeit als Erörterungen der Konsequenzen, welche die massenkulturelle Verwertung des Scheiterns der ästhetischen Metaphysik in der bürgerlichen Kultur vielen heutigen Lebensformen aufgezwungen hat. Imitation wird als Modus einer aneignenden Differenzierung bewußter Fiktionalisierungen interpretiert, als ein Ausdrucksvermögen, das historisch den Neigungen zum Unmittelbaren zu entgehen in der Lage ist (Kap. 13). Die Kultur des Kulturzerfalls erscheint nicht nur als Problemhorizont aktueller Ästhetik, sondern auch als historische Basis der Reaktualisierung diffuser Vorstellungen von archetypischen und ästhetischen Universalien, die es als Kehrseite des Kulturzerfalls zu verstehen und in ihrer Suggestivität zu entlarven gilt, sie seien nicht Konstruktionen, sondern die anamnetische Entdeckung einer Einsicht in die durch historische Kultursünden verstellte Ordnung der Welt (Kap. 14).

Damit wird ein wesentliches Erkenntnis- und Darstellungsinteresse dieser Arbeit verdeutlicht: die ästhetisch entwickelte Kritik an allen Letztverbürgungstheorien. Ein geschichtsphilosophisch nutzbarer Skeptizismus hat auf kulturelle Ganzheitsbehauptungen ebenso zu verzichten wie auf den Apokalytismus einer mimetisch antizipierenden Kulturfeindlichkeit, die sich unter dem Vorwand eines sittlichen Reinigungsfeldzugs gegen technische Mediatisierung als Kulturverteidigung verkleidet und die in technischer Medienkultur weiterentwickelte Struktur der Vermittlung negiert. Nachzuweisen blieb nicht die Testbarkeit eines ästhetischen Geltungsanspruchs im Feld der banalen Massenkultur. Nachzuweisen war, weshalb die Kultur der industriellen Massengesellschaft für ästhetische Beispielgebungen und theoretisch relevante Aneignungen reicher und komplexer ist als die eingeschliffene Erinnerung an kulturell selektive Ausdrucksgrößen, deren Paradigma einem historischen Diskurs entstammt, der seine Erkenntnisleistung kaum je im empirischen Feld bewährt hat. Die ästhetische Aufarbeitung verschiedener Repräsentationsformen und Fiktionalisierungsmedien mit einem Interesse an der Differenzierungskraft der Antizipationen bezieht sich auf einen Kulturwandel, der sich nur als Ausgestaltung der Differenz von Idee und Realität, d. h. unter stetiger Weiterentwicklung medialer Symbolisierungsformen bewähren kann. Ästhetische Kritik bestimmt sich in real benutzten Modellen öffentlichen Deutungsgebrauchs und nicht nominalistisch, über einen allgemeinen Begriff. Wirklichkeit ist insofern immer eine utopische Konstruktion, die sich diesseits der Heilserwartungen und des Hangs zum Prinzipiellen bestimmt. Medialität ist ebenso ein Brennpunkt der ästhetischen Kritik von Kulturtheorien wie der konstruktiven Modelle der ästhetischen Differenzbildung.

Es galt deshalb Wechselverhältnisse zu untersuchen zwischen Kunst und Design, Weltbildästhetik und Rhetoriken, Urbanisierung und Werbung, Semiotik und Film, Alltag und Massenkultur, Life-Styling und Video, medienstrategischen Selbstbehauptungen und Mystifikationen. Bis in die Verästelungen der simulatorischen Ekstasen hinein läßt sich die Ästhetik der Differenzbildung als historisch modifizierte Interpretation der Anthropologie entziffern. Ästhetische Kritik als Interesse an der Kultur der Differenzen bezieht sich grundlegend und unausweichlich auf das Freiheitsproblem, das Verhältnis von Ethik und Ästhetik, die Kritik der Gesellschaft und die moralische Dimension der Selbstaufklärung in Bezug auf die öffentliche Regulierung von Symbolen und Diskursen, auch wenn heute diese Begriffe jeglichen Fundamentalismus entkleidet als rhetorische Stilisierungen erscheinen. Die vielerorts propagierte und eingeklagte Preisgabe der Differenzierungen erweist sich als Rückzugsgefecht gegen einen Ästhetikbegriff, der rezeptive Wirksamkeit immer schon als Paradigma von Medialität versteht und mediale Transparenz als Bedingung eines interpretativen Verständnisses der Bildwirkungen und öffentlichen Symbolisierungen ansieht. Beschreibung und Analyse von Darstellungsleistungen aus den verschiedensten Sparten, die interpretierende

Aneignung ihrer Zeichensysteme und der sie tragenden Lebensformen führen zu einer weiteren Etappe der kritisch erneuerten Aufklärung: zur Erörterung der fiktionalen und zeichentheoretischen Abhängigkeit der ästhetischen Erfahrung und der symbolisch ausgerichteten Sinnentätigkeit.

Ästhetische Kritik, wie sie in 'Zugeschriebene Wirklichkeit' entwickelt und benutzt wird, bestimmt Medienkultur als Leistung einer Differenzierung in einem komplexer werdenden Kulturwandel. Dessen Wahrnehmung, die kognitiven wie sensitiven, anthropologischen wie emotiven, semiotischen wie ästhetischen, symbolischen wie simulativen Modelle spielen sich weiterhin im Rahmen einer durch kritische Differenzbildung aktivierbaren Einbildungskraft ab. Symbolisches Handeln trägt zur jeweiligen Aktualität der anthropologischen Binnendifferenzierung der Mentalitäten bei. Zivilisation ist dafür kein Hoffnungsgut, sondern schlichte Voraussetzung. Es gibt gegenüber einem solchen Aufklärungsprozeß keine Vorgeschichte diesseits des Zwangs zum Fiktionalen.



Exposition

Fingieren

Wie oft, so hilft auch in diesem Fall der alltägliche Sprachgebrauch weiter. Von einem Simulanten meint man nicht nur, er täusche eine Krankheit vor, die er nicht hat, sondern er tue dies aus einem bestimmten Grund. Zum Beispiel weil er die Schule schwänzen möchte. Der Grund ist immer außerordentlich rational. Aber er belegt ein nicht statthaftes Individualinteresse. Beides – Vernunft des Eigennutzes und Unstatthaftigkeit seiner Befriedigung – muß auf dem Hintergrund einer Unausweichlichkeit zusammenkommen, sich das lockende Gut des unbefriedigten Interesses zu erschleichen. Wenn die Rede von der Simulationsverblendung der westlichen Mediengesellschaft stimmt, dann lassen sich leicht Züge solcher bewußten Täuschung ausmachen. Simulation ist nicht, wie Baudrillard meint, ein Mechanismus der Referenzlosigkeit von Zeichen, die sich in der Bewußtlosigkeit gelähmter Wahrnehmung abbilden, sondern eine Strategie der Erschleichung eines verweigerten Gutes. Insofern ist sie ein Spezialfall des Fingierens. Eine Fiktion ist eine Beschreibung von etwas Nicht-Existierendem. Simulation ist das Tun, als ob dieses Nicht-Existieren real sei. Fingieren heißt: etwas als wirklich annehmen, das sich als nicht existierend herausstellt. Eigentlich handelt es sich nur um eine postum rekonstruierte Annahme. Denn Fingieren heißt immer: sich in der selbstgesetzten Wirklichkeit bewegen. Es bedarf schon eines Zweifels von außen und der Provokation eines Realitätsnachweises, bis Fiktion als Fingieren durchschaut wird. Damit spielen die Fiction-Literaturen. Nicht die ausgemalte Phantasie des Unwahrscheinlichen macht ihren Kitzel aus, sondern die einschmeichelnde Unterstellung, das Unausdenkliche könnte wirklich sein, wir hätten es nur nicht richtig bedacht oder bemerkt. Das schon Vorhandene, das keiner sehen will und deshalb auch nicht sieht, ist ein alter Topos in der apokalyptischen Schicksals-Rhetorik. Das war aber früher, trotz aller ideologischen Wirkungsberechnung, kein billiger Trick oder ein bloßes Anstacheln der autoritären Neigung zur Selbstkasteiung.

Fingieren mußte nach bestimmten Regeln in ausgesonderten Bezirken vorgenommen werden. Es unterlag Regeln und Tabus. Denn die Unwirklichkeitsvermutung des Realen wäre die sofortige Strafe gewesen für das Schildern eines unwirklich Wirklichen. Vom magisch-archaischen Zusammenhang kann man nicht allein die beunruhigende Drohung der seelischen Zuversicht lernen, die sich ohnehin nur wie eine täuschende

Schutzschicht über das Reale legt. Viel wesentlicher noch ist das für alles Philosophieren maßgebende Zweifeln an der Wirklichkeit des Wirklichen. Ist die Welt nicht nur ein Traum, vorgegaukelt von Phantasmen und einem bösen Geist, ein Irrlichtern in den Selbstläufen eines maßlosen und herrschsüchtigen Bewußtseins, das sich fingiert, was an Widerständen seiner Vermutung sich entgegenstellt, es sei schon Kraft der Logik der Begriffe das Wirkliche seiner Selbst und dieses Selbst bedürfe nur der Entsprechung, aber nicht der Erfahrung eines Anderen und Außen? Spätestens mit Cartesius wird das Irrlichtern der Welt total und die Skepsis gegenüber der Hilflosigkeit des Denkens angesichts der Wirklichkeitsfrage wortwörtlich maßlos. Die Realität des Denkens wird immer stärker, die außermentale Wirklichkeit immer dubioser. Denken versorgt sich selber mit dem Realen. Was sich ihm entzieht, dafür hat es nur die Form der Sprachlosigkeit. Deshalb sind die Fiction-Literaturen Fortsetzer und Verwerter eines für die Kultur insgesamt bedeutsam gewordenen Problems metaphysischer Spekulation. Sie konstruieren das Wirkliche im Grundmechanismus allen Bezeichnens: der Existenzzuschreibung eines Nicht-Existierenden. Daraus läßt sich, in einer Art sanftem Abschied von der Verzweiflung des Philosophierens, eine wichtige Konsequenz ziehen. Erklärungsbedürftig ist nicht, daß unser Denken Irrtümer produziert oder auf Nicht-Existierendes trifft. Erklärungsbedürftig und wunderlich ist, daß unser mentales Entwerfen so oft auf Entsprechungen im realen Anderen trifft. Damit kehrt Metaphysik zum Staunen und unsere Frage zum kindlichen Überlegen zurück. Ist diese Geschichte wahr? Ein Kind meint damit, die handelnden Personen und ihre Umgebung würden wirklich existieren. Wir antworten darauf: sie existieren, weil sie wahr sind. Das Wahre ist das Wirkliche, das Existieren das dazu nicht Wesentliche. So fingieren wir stets.

13. Fiktion als Einsicht in die Wahrheiten des Imitierens

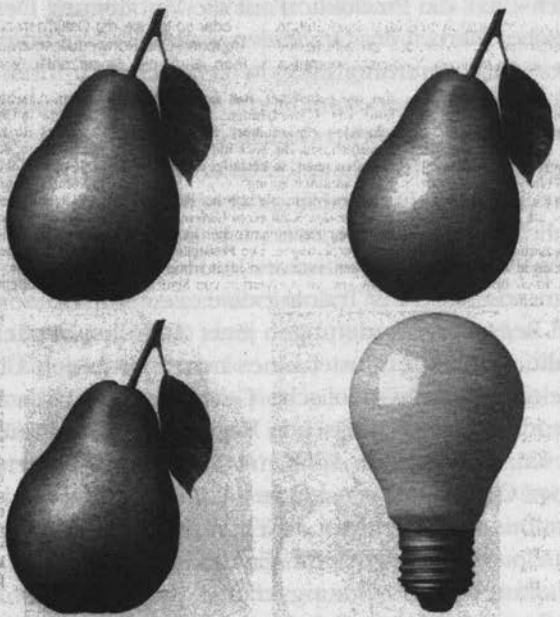
Imitieren ist kulturgeschichtlich wie individualpsychologisch ein Schlüsselvorgang. Die produktive Leistung der Anverwandlung sichert nicht allein Kontinuität, sondern erschließt historisch aufgebaute Bedeutungen in dem Maße, wie das zunächst adaptierende und assimillierende Wiederholen Chancen bietet, sich von blinder Determination, historischen Wiederholungszwängen und reproduktivem Gehorsam zu lösen. Das Neue erscheint nicht als utopische Usurpation, sondern als aktualisierendes Korrektiv von Aneignungsverhalten. Auf der anderen Seite wird der Bereich des Imitierens vermarktet, ausgebeutet und reguliert, weil er an der Basis alltagskultureller Gewohnheiten blind funktioniert. Die Frage, wie Imitieren kreativ werden kann, ist nicht allein eine praktische. Theoretisch muß der Behauptungszwang seines Gegenteils, die Affirmation von Authentizität und Originarität, kritisch aufgearbeitet werden, um zu einer präziseren Fragestellung vorzudringen: ist nicht das Imitative die letzte zeitgemäße Bezugnahme auf Themen, die durch Wahrheitsbehauptungen in Verruf gebracht wurden? Geht es ihnen gerade darum, an die Stelle des blinden Produzierenwollens eines vorgeblich 'Neuen' die medialen Formen der erzeugten Darstellungen solcher Suggestionen zu setzen? Bedarf es nicht gerade für die Handhabung des bewußten Imitierens der medial avanciertesten und zeichenstrategisch ausgeklügeltsten Produktionsmittel? Ist nicht die Symbolisierung der mit Bedeutungen belasteten Traditionen zur Anerkennung mimetischer, ästhetischer Strategien gezwungen, in denen die trivial und banal entwickelten Formen der Lebensinterpretation einen kulturtheoretischen Zugang zum Grundmechanismus des Bedeutungen-Erschaffens eröffnen, der endlich auf dem Niveau der entwickelten Darstellungstheorien der Zeichenerzeugung gewürdigt werden muß? Ist nicht Imitieren die letzte Produktionsweise von 'Wahrheit'? Ist nicht das Spiel mit dem Falschen die wichtigste Bedingung, Wahrheit als Darstellung und Konstruktion zu erfahren? Ist nicht ästhetisches Bewußtsein gesellschaftlich nur noch als sich selber seiner Falschheit bewußtes Falsches, als Imitieren der kulturellen Prägungsmuster zu rechtfertigen? Beginnt nicht hier die wirkliche Prüfung des Originären, die Erfahrung der Wirksamkeit der Bedeutungen und damit letztlich der stofflichen Ausdrucksvermögen des menschlichen Geistes? Ist nicht unsere Epoche die, in der die Entzauberung der Welt den Dualismus von Fiktion und Wahrheit bis zum Verlust des Echten als Beginn einer anderen Freiheit aufzuheben hat? Es gibt keinen Schein zu retten, solange er nicht als eigen-

produzierte Wahrheit nach Bedingungen der Einsehbarkeit der Suggestivität anerkannt wird. Andernfalls wäre Nietzsches Beschluß der Geschichte der abendländischen Erkenntnistheorie als Geschichte einer Materialisierung spezifischer Mentalitäten unüberwindbar: „Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig? die scheinbare villeicht? ... Aber nein! mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft!"[656]. Nicht wie Schein zur Wahrheit führen kann, ist das vorrangige Problem, sondern wie die Suggestionen des Falschen als Möglichkeit einer Konstruktion medialisierender Ausdrucksformen und Bedeutungen, als hypothetisches Handlungsleitbild entwickelt werden kann. Wahrheit wird zur Frage der Angepaßtheit der Erfahrungen und Sinne an die kontextuellen Lebenserfordernisse. Imitieren ist im Brennpunkt der ästhetischen Medialisierung angesiedelt und verweist auf die Bedingungen der Anerkennung zugeschriebener und provisorischer 'Wahrheiten'.

Das empirisch-gesellschaftliche Materialfeld der Lust am Imitieren wie am Imitativen ist ungeheuer[657]. Die prestigeträchtige Vortäuschung von Echtheit hat ausgedient. Interessante Attitüden und Inszenierungsansprüche werden heute anders bestimmt. Die Ästhetik des Interessanten wird antibürgerlich. Massenkultur, technische Medien-Gebrauchsweisen und die stetige Erfahrung der Notwendigkeit von Imitaten zersetzen die letzten Reste einer bildungsbürgerlichen Ästhetik der persönlichkeitsprofilierenden Neigung zum Interessanten und zum bezeugten 'richtigen Geschmack'. Schamlos auf interpretierbare Künstlichkeit hin angelegte Inszenierungen und Gesten verweigern den Zwang zur Vortäuschung einer Echtheit, die alltagskulturell längst als Weigerung zur Einsicht in die Ästhetik des Betrugs durchschaut worden ist. Gegenüber den katastrophischen Handlungsdrücken, die eine naturwissenschaftliche Wahrheitssuche in der Gen-Technologie im Sinne eines behaupteten Imitierens der Sprache der Natur[658] zur Planung echter Retortenmenschen zwingt, sind Kinder und Hunde als Bildschirmkonserven, in reiner Irrealität, kulturell anspruchsvoller. Genmanipulation entsteht aus einer Strategie der Reduktion. Ihr gegenüber ist die Gier nach Doppelgängertum im Sinne einer Inszenierung von Persönlichkeitsattributen zeichentheoretisch wesentlich komplexer[659], denn sie behauptet die Echtheit nur im Sinne einer Repräsentation zugeschriebener Darstellungsmittel. Gegenüber der Drastik, mit der der 'wahre Heino' den von ihm denunzierten, im biologischen Sinne einzig 'echten', dazu zwingt, sich selber als unbegriffenes Replikat seiner Subjekt- und Einfallslosigkeit aufzuführen, ist die industrialisierte Fälschung nicht nur eine Wachstumsbranche, sondern unprätentiös, weil die Ununterscheidbarkeit von Imitat und Echtem hier niemals zum Verlust von Aura führen kann, sondern ein Lob für das Zeitalter der Reproduzierbarkeit erzwingt, das der Gewalt des Echten nicht mehr bedarf. Das sogenannte 'Echte' ist heute geschmackspolitisch und ökonomisch abgesicherte Mangelware zur künstlichen Schaffung spezifischer Zugehörigkeiten und hat nichts mehr mit der Formulierung originaler Aussagen und Ausdrücke zu tun – jedenfalls nicht in den Designabteilungen der Par-

C&C Computers and Communications

Alle Laserdrucker sind gleich. Oder?



Neu von NEC: Die Laserdrucker mit I.D

Was für das Auto der Motor, ist für einen Laserdrucker der Controller. Er ist wesentlich daran beteiligt, wie effizient Ihr Drucker arbeitet. Deshalb hat NEC jetzt einen ganz neuen Controller entwickelt: die intelligente Druckersteuerung, kurz I.D. Sie macht den neuen S60 schnell, vielseitig und bedienerfreundlich – und läßt ihn für seine Klasse Erstaunliches leisten. Hier ein paar Beispiele:

- Mit 6 Seiten pro Minute gehört er zu den Schnellsten seiner Klasse.
- Mit 1,5 MB-Speicher serienmäßig bietet er mehr Gedächtnis als viele andere.
- Mit dem neuen Ultrafine-Toning produziert er absolute Schärfe und höchste Schwärzung.
- Mit deutscher Bedienerführung auf seinem Klartext-Display macht er die Zusammenarbeit spielend einfach.
- Und mit seiner neuen Technik verarbeitet er Etiketten ebenso mühelos wie Umweltschutzpapier.

Welche anderen Ideen wir im S60 noch realisiert haben, wie überraschend preisgünstig er ist und was sein großer Bruder – der PostScript-Drucker S60P – alles kann, das zeigt Ihnen gerne Ihr NEC Händler. Da wird Ihnen schnell ein Licht aufgehen.

Weitere Informationen erhalten Sie von:
NEC Deutschland GmbH, Klausenburger Straße 4, 8000 München 8
Telefon 089/9050 09-33, Fax 089/9377 76/
Telex 5 218 073 und 5 218 074 necm d

Sag ja zu NEC.

NEC

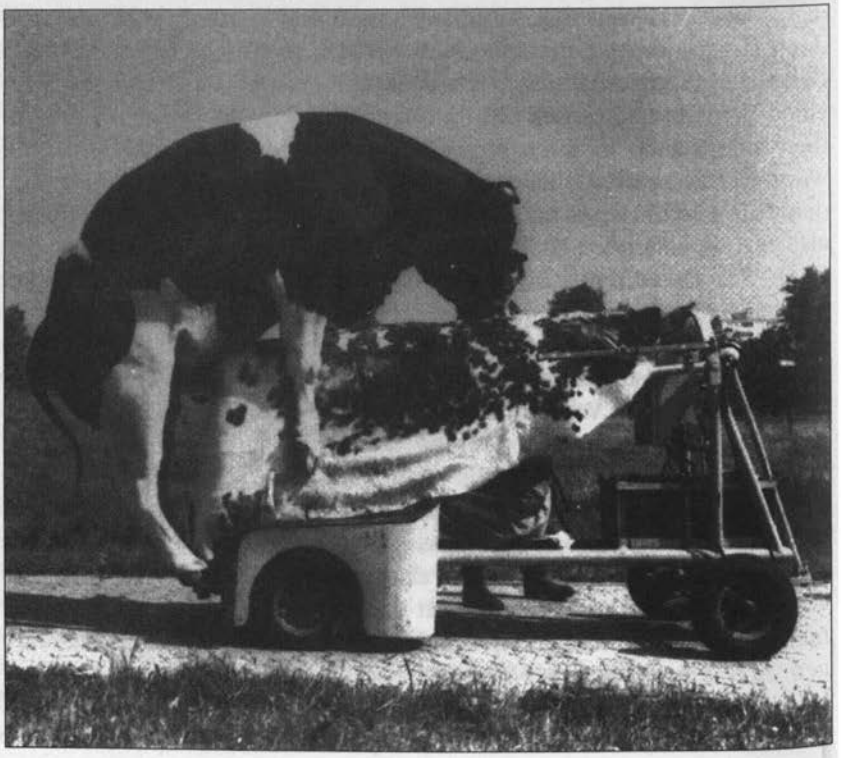
fum-Industrien, welche die Form der Flaschen und damit das Anmutungspotential der Verkaufsbehälter kopieren, auch nicht bei den Produkten der Firma 'Tecnolumen', die nicht nur Replikate von Bauhaus-Lampen hergestellt, sondern verschollene Originale rekonstruiert (und damit immer noch von der Imitierbarkeit einer Stilstrategie lebt).

Industrialisiert erscheint über das Imitieren als Billigprodukt, was vordem als elitäres Gut behütet worden ist, ohne daß der Funktionsanspruch der zugrundeliegenden Designstrategie dadurch an Gewicht und Haltbarkeit zu verlieren braucht. Das heißt aber nicht – anders als in der pharmazeutischen Industrie, die ihre Verkäufer, die Ärzte, auf teure Originale verpflichtet -, daß die Produktion auf die Verbilligung Desselben jenseits der Unterscheidbarkeit des Originalen vom bloß Funktionalen setzt. Nicht nur die serielle Verwertung irgendwelcher Objekte und Gesten scheint eine Antriebskraft zu sein – erst recht nicht im Replikatmarkt der bildenden Kunst, auf dem vermehrt Gemäldekopien die Echtheit der Originale als problemlose Kopie behaupten und sich als die Originale 'von den Originalen' herleiten. Das Training der scheinbaren Absurdität des Imitierens des Echten verschleißt zwar den Echtheitsbegriff, aber nicht den Herstellungsprozeß der Imitationen. Im Feld des Imitierens kann die Produktion grundsätzlich als Training eines Leerlaufenlassens der sozialästhetischen Regressionsforderungen jener Attitüden betrachtet werden, in denen kulturell fixierte Muster eines mystifizierenden Überdauerns des Geschmacks nur die symbolische Gewalt der sozialen Hierarchie und ihrer Reproduktion in ästhetischen Werten spiegeln. Dafür ist das im Bereich der Kunst avancierte Spiel mit Imitationsstrategien – von Sherrie Levine über Cindy Sherman bis zu Elaine Sturtevant – beispielgebend. Die Erkenntnis des Imitativen als einer Schöpfungskraft, als sich selber medial transparent werdende Imagination gipfelt in der Originalität einer Anverwandlung[660] von Wirkungskräften und Formulierungen Anderer. Durch Nachstellung, Nachzeichnung wird als real eigene Erfahrung geleistet, was Andere an Eigriffen in die eigene Denk- und Bildschöpfungskraft unter der Prätention des Originalen und Eigentlichen in täglicher Permanenz kulturell und ästhetisch zumuten.

Imitation wird einsehbar als wesentlicher Modus der Transformation des Realen, damit der Aneignung und Entwicklung ästhetischer Differenzfähigkeit. Authentizität muß in diesem Kulturwandel gelesen werden als noch undurchschauter Objektivierungsdruck eines im Grunde durch und durch imitativen Verhaltens. Gälte Äuthentizität als Ursprungsgut, bliebe den Lernmodellen kultureller Identität nur, sich selber als Säkularisation, d. h. als historisch illegitim[661] zu denunzieren. Der Kampf gegen die Anerkennung des Imitierens entpuppt sich – was im Kontext der postmodernen Rhetoriken zunächst verblüffen mag – als Variante des Anti-Modernismus, der mit der These, Moderne bringe aus eigener Kraft nichts wirklich Gutes hervor, auf die Rückkehr zu einem stilstrategisch abgesicherten Fundamentalismus setzt. Die Perfektionierung der Ununterscheidbarkeit von Original und Imitat begründet die Erkenntnisleistung des Imitativen

in dem Sinne, daß es gar nicht um die Rekonstruktion alter Differenzierungsleistungen, sondern um die Erprobung neuer differenzierender Vermittlungsformen des mit der Ununterscheidbarkeit beschriebenen Problems geht. Wenn mit der Echtheit der originären Kopie die Leistung der Reproduktion gewürdigt und mit der Ersetzung des Originalen durch die Echtheit der Kopie ein modellbildendes imitatives Verhalten wirksam wird, dann muß Kulturkritik sich soweit konkretisieren lassen, daß sie zeigt, was sie zu analysieren und in Verhalten zu transformieren hat: Strategien der Affirmation als bestimmte Negation oder als Negation der Negation[662]. Deshalb müssen in diesem Kontext die Ästhetik der Massenkultur und die theoretischen Brennpunkte einer Anwendung des Imitierens im Kontext einer Wahrheitsproblematik soweit typisiert werden, wie diese im Kernbereich einer anthropologisch angelegten Notwendigkeit medialisierender und symbolisierender Differenzbildung begründet sind.

Die Unbewußtheit der Mystifikationen, die alltäglich in den Massenmythen der Moderne wirksam wird, ist, was nach dem Zerfall der Echtheitsansprüche im Sinne einer von Realitätsverformungen entlastenden Kompensation den Schein für die Aufrechterhaltung der Erfahrungen nutzt. Insofern haben die Mythen des modernen Alltags die Existenzformulierungen übernommen, die früher in den Metaphysiken umschrieben worden sind. Gerade deshalb darf das Imitative nicht den Erkenntnisdruck der Onotologie wiederholen und in ein analoges Substitut der Metaphysik umschlagen. Es würde sich in sich selber auflösen. Das Paradigma des Imitierens ist konsequent gegen transzendentale Letztbegründungssuggestionen gerichtet; es ist säkular, profan, demokratisch. Die Bedeutung der medialisierten Massenkultur erschließt sich ästhetisch erst einer Betrachtungsweise, die die Fiktionen des Individuellen und Authentischen auch in ihren regessiven Dimensionen erkannt und überwunden hat. Individualität muß nicht negiert, sondern radikalisiert werden. Ihre Einzonung in die ästhetische Privilegierung des nur künstlerisch als originär geltenden Individuellen erscheint aus der Sicht der mit dem Bann des Unauthentischen belegten Dramaturgien einer enthemmten medialen Alltagsdramaturgie geradezu als Negation des Individuellen, das Faktor des Beziehungsgeflechts, der sozialen Kommunikation ist. Wenn das gesetzte Falsche als ein sich selber der Wahrheit bewußtes Falsches die Einsicht in den Vorgang der Setzung und in die medialen Bedingungen der Produktion von Bedeutungen eröffnet, dann kann seine alltagskulturelle Schärfung als Beispiel einer Kritik am Eigentlichen, behauptet Zeitlosen und universal Bedeutenden dienen. Es gilt, die subversive Kraft der modernen Mythologien für eine Ästhetik des Eigentlichkeitsverdachts zu nutzen. Was an der Lust am Falschen echt bleibt, ist die Praxis der konstruierenden Umwandlung von zunächst äußerlichen Dramaturgien mittels medial differenzierter, spielerisch variierter affektiver Besetzungen. Aus den ästhetischen Widerstandspotentialen und der Aufklärungskraft der technischen Massenmedienkultur kehrt die Differenzierungskraft einer hochkulturell beschriebenen, als poetisches Medienbewußtsein er-



Medien: Kultur der Vermittlungen

„Daß allein die Vermitteltheit aller Erfahrungen jene Differenz erzwingt, welche die Divergenz von Zeichen und Bezeichnetem als historische Anthropologie von sozialen Zeichenmodellen und ihrer Wahrnehmung konkretisiert, ist der Hauptangriffspunkt der apokalyptischen Kampfrhetorik, die mit einem lerntheoretischen Reduktionismus das Ideal einer vorgeblichen Unmittelbarkeit authentischen Erlebens retten will. Das Abzielen auf einen Mechanismus vermeintlicher Originarität lebensweltlichen Selbstempfindens nimmt hinter dem Vorwand der Rettung eines Eigentlichen die gesamte Kultur moderner, d. h. vermittelter Erfahrungen, in eine Glorifizierung einer Vorgeschichte zurück, deren Idealtypik als Fehlen von Kommunikationstechnologien und -medien, als Leistung einer Ursprungsidentität beansprucht werden."

Das Sublime als Maß unermeßlicher Verschiedenheit

„Im ganzen 18. Jahrhundert ist entsprechend das die Reflektion der Kunst dominierende Motiv die Unbestimmtheit, die dem Sublimen und Erhabenen zukomme. Mit der Darstellung des Unbestimmten nimmt das Bürgertum die antike Rhetorik wieder auf: Verfügen über das Repertoire von Formeln, mit denen Überzeugung strategisch durchgesetzt werden kann. Das Erhabene wird durch eine unreine Rhetorik konstituiert. Das Erhabene als Stil: das ist Geschmacksirrtum, Verzerrung und Überdehnung des richtigen und ausbalancierten Stils. Die Größe des Erhabenen, an das die Avantgarden anknüpfen, ist wahr, wenn sie von der Unvergleichlichkeit des Denkens zeugt, das in keiner Form der Versprachlichung, keinem sprachlichen Akt mehr eingefangen werden kann. Denken und Wirklichkeit sind unermeßlich verschieden. Denkt das Denken die Verschiedenheit, dann, so die Konstruktion, denkt es erhaben, muß aber dazu das Wirkliche so verzerren, daß Denken als Denken des Nicht-Vorhandenen konstituiert werden kann. Das Erhabene ist daher, was den richtigen Gebrauch der Techniken verletzt; es ist Deregulierung des Harmonischen."

probten Katharsis in die Sphäre der ästhetischen Diskussion zurück. Die gewöhnliche Erfahrung einer notwendigen Selbstsetzung und -bezeichnung der Grenzen menschlichen Sinnes- und Erkenntnisvermögens wird heute allein noch durch Modellbildungen des Imitierens geleistet, nicht mehr durch die Metaphysik einer ästhetischen Entäußerungsontologie.

Noch dort, wo Menschen sich als Erfinder wähnen, sind sie Imitatoren. Das ist kein Einwand und auch keine analytische Beschreibung ohne den Zusatz, daß produktives Imitieren ein Anspruchsniveau ist, das vom medialisierenden Bewußtsein der Symbolfindungen auszugehen hat und nicht auf die Verdinglichungsstruktur eines Dualismus zurückgreifen kann, welcher 'Natur' als Sachzusammenhang absolut setzt, den es – ohne relationale Beeinflussung durch Interessen, theoretische Vorannahmen oder Auswirkungen der Beobachtungssituation – einfach nachahmend anzuverwandeln gelte. Zwar kann eine mentale Erfindung immer als Reproduktion der Bedingungen und Dispositionen der Neurophysiologie und damit als Imitation eines sie steuernden Apparates interpretiert werden. Aber der Sprachgebrauch weist hier interessierende Differenzierungen auf, die auf theoretische Bestimmungen verweisen, wekche in groben Zügen herauszuarbeiten sind. Denn in gewöhnlicher Rede hat 'Imitation' zwei Bedeutungsebenen: 1. die unreflektierte, automatisierende (insofern immer an kulturelle Gedächtnisse angeschlossene) Übernahme eines Vorbilds, Praxis eines Modellverhaltens; 2. die bewußte Angleichung des eigenen Verhaltens an das Verhalten eines Anderen unter gleichzeitiger Anpassung der interagierenden Momente von Verhalten und Verhaltensbezug, Subjekt und Kontext. Selbst wenn zwischen Modell- und Nachahmungsverhalten ein Ursache-Wirkungs-Verhältnis angenommen wird, gibt es theoriegeschichtlich verschiedenste Varianten der Erklärung dessen, was 'Verhalten' umfaßt und bewirkt (beobachtbare Abläufe, Handlungen, kognitive Vorgänge, Meinungen und Einstellungen, Positionen, Emotionen, verschiedene Sprechakte). Im wesentlichen existieren historisch vier Theorietypen der Erklärung des Nachahmungsverhaltens. Die erste Theorie interpretiert Nachahmung als naturgegebene Verhaltenstendenz (Trieb, Instinkt). Eine zweite setzt primär auf Nachahmung als erlerntes wie erlernbares Verhalten. Das sind im wesentlichen ältere, weiter zurückreichende Ansätze. Eine dritte Variante orientiert die begriffliche Klärung der Nachahmung an kognitiven wie emotiven Voraussetzungen des Nachahmens und verweist auf die theoretischen Wandlungen in der Sozial- wie der Persönlichkeitsforschung von der Psychoanalyse bis zum symbolischen Interaktionismus. Eine vierte Theorie, die hier als ertragreichste angesehen und deshalb nachstehend kurz umrissen wird, entwickelt ein Verständnis für Nachahmung im Kontext der Entstehung innerer Handlungs- und Bewußtseinsprozesse, ihrer Schematisierung, Organisation und Adaption an kontextuell gewandelte Erkenntnisanforderungen. Zu diesem Typus der Funktionstheorie rechnet herausragend das Werk Jean Piagets. Piaget entwickelt eine Konzeption[663], in der Nachahmung zunächst als motorischer Vorgang für die Erzeugung von Vorstellungsbil-

dern ('images mentales') in Anschlag gebracht wird. Sie ist unentbehrliche Voraussetzung für den Erwerb von Symbolfunktionen und von Sprache. Piaget siedelt Nachahmung im Aufbau der Funktionskomplexe einer umfassenden Intelligenzentwicklung – Einheit einer Stufenfolge, in der die jeweils frühere verändert in die jeweils spätere integriert wird: Sensomotorik, Wahrnehmung, semiotische und symbolische Funktion, konkrete Denkoperationen, Aussage-Operationen – als deren Anfang auf der Ebene der semiotischen und symbolischen Funktionen an. Nachahmung ist Grundlage für das symbolische Spiel, die Zeichnung, die inneren Bilder und die aus entwickelten Gedächtnisleistungen folgende Sprachfähigkeit.

Für Piaget ist die Nachahmung derjenige Prozeß, der die perzeptive in die symbolische Repräsentation überführt. Vorstellungen können gelten als verinnerlichte Nachbildungen eines Objekts, als strukturierte Wahrnehmung. Die 'Kopie' eines Modells, die in der äußeren Nachahmung wirkt, darf nicht als fotografisches Abbild verstanden werden, sondern bezeichnet den figurativen Aspekt der schematisierenden Intelligenz, d. h. die operablen Fähigkeiten des kultur- und kunsttheoretisch so problematischen Wechselspiels von abstrahierenden Begriffen und konkretisierenden Bildern oder Metaphern. Intelligenz ist auf allen ihren Ebenen, beginnend auf derjenigen der Sensomotorik, eine konstruierende, niemals eine passive oder registrierende Kraft. Nachahmung bleibt zwar begrifflich diesem Intelligenzbegriff untergeordnet, ist aber ein wesentliches Moment für die Darlegung seiner prinzipiell konstruktivistischen Struktur. Die sensomotorische Intelligenz bewirkt den Erwerb der Koordinationen zwischen den einzelnen Schemata auf verschiedenen Stufen der Mentalitätsentwicklung. Selbst in der Nachahmung von Reaktionsangeboten ohne visuelle Erfolgskontrolle ist die Koordination von Handlungsformen und Körperbewegungen niemals Ausdruck eines bloßen Mechanismus. Bestimmend für die Erklärung der Intelligenz ist deshalb nicht die Funktionstheorie oder Triebtheorie von Nachahmungsbedingungen, sondern die Etablierung einer Orientierungskraft, die prinzipiell mit der Möglichkeit aufgeschobener Nachahmung, d. h. der Trennung einer Handlung vom zeitlichen und sachlichen Kontext der sie auslösenden Reiz-Situation arbeitet. Nachahmung wird ontogenetisch dort produktiv, wo die Aufschiebung Dominanz oder Evidenz der Imitate verhindert. Insofern ist selbst imitative Identifikation immer nach dem Modell eines analogen Aufbaus von Wahrnehmungsmustern und nie nach bloßen Einwirkungen der darin beschriebenen unmittelbaren Vorgabesituation ohne Übersetzung in Reizkonfigurationen einer interpretierten Wahrnehmungssituation strukturiert. In der im Lebensalter von etwa 18 Monaten sichtbar werdenden, zeitlich hinausgezögerten Reproduktion neuer Verhaltensweisen, im Unterbruch eines sensomotorisch automatisierten Austausches mit der jeweiligen Umgebung ist die für alle Symbolisierungen unerläßliche, den Begriff der Medialisierung bestimmende Differenzierung zwischen Zeichen und Bezeichnetem begründet.

EDIZIONE STRAORDINARIA

la Repubblica

Direttore Eugenio Scalfari

Anno 4 - Numero 33 - L. 200

Mercoledì 21 febbraio 1979

L'umanità nel pallone: 7 milioni di morti nelle ultime 12 ore

É la terza guerra mondiale

Mantenere la calma

di EUGENIO SCALFARI

Ci siamo: anche la terza guerra mondiale è scoppiata, ai pari delle altre due.

Ora, con 7 milioni di morti in 12 ore, sarebbe facile farsi prendere dal panico. Ci dispiace. Non è il nostro stile.

Noi siamo abituati, prima di tutto, a ragionare. La guerra c'è, questo è innegabile. Ma possiamo dire che sono chiusi tutti gli spazi di una trattativa globale? Ne dubitereì.

Infatti, nei fatti delle bombe, si intravede in questo sia accadendo una certa logica politica. L'URSS vuole impedire l'unificazione del Vietnam e perciò bombarda Cina. La Cina non può accettare le stragi e replica radendo al suolo Vladivostok. Gli USA, la Germania, la Gran Bretagna, Israele (quest'ultima probabilmente più per

SEGUE A PAGINA 2

Dopo una notte di furiosi bombardamenti su Hanoi, scambio di atomiche tra Unione Sovietica e Cina. Rase al suolo Clang Clun e Vladivostok. Usa, Rft, Gran Bretagna e Israele dichiarano guerra all'Urss. Parigi si dissocia. Roma nicchia. Battaglia di truppe corazzate a Berlino: distrutto il muro. Inspiegabile attacco giapponese a Pearl Harbour. Dove si andrà a finire?

dal nostro inviato BERNARDO VALLI

Bangkok. All'una di stanotte un missile lanciato da una sconosciuta base atomica siberiana ha dato l'avvio alla più spaventosa catastrofe di ogni epoca. Era passata appena mezz'ora dal micidiale bombardamento che aveva semidistrutto Hanoi, e Radio Mosca, in un laconico comunicato, dava l'annuncio d'un attacco nucleare scelerate su Chang Clun, popolosa città del Nord-Est della Cina, difendendolo « una giusta misura di rappresaglia contro il genocidio del popolo vietnamita perpetrato dagli aggressori cinesi ».

Mentre i primi dispacci dei corrispondenti locali cominciavano a delineare le proporzioni della tragedia, ecco il secondo agghiacciante annuncio, questa volta di Radio Pechino: « Una bomba atomica rivoluzionaria ha

SEGUE A PAGINA 2

L'uomo è una bestia

di GIORGIO BOCCA

Non è vero che la guerra e il genocidio siano un prodotto della macchina produttiva capitalista. Non erano capitalisti i crociati con la croce sulle spalle che mettevano a ferro e fuoco il Medio Oriente. Né si può sostenere che lo siano i cannibali della Nuova Guinea; del resto se fossero dei capitalisti, invece, di uccidere e mangiarsi i loro nemici o almeno pezzi di questi li userebbero come forza lavoro.

Ognuno di noi conosce benissimo se stesso e i suoi amici, borghesi o proletario che sia: nei suoi vizi innati e nei suoi slanci di generosità. Insomma l'uomo così com'è: cioè una bestia.

Ma veniamo a bombe!

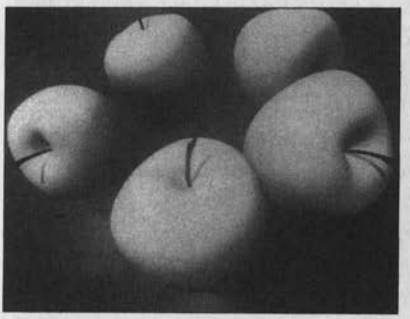
L'altra sera parlavo con un gruppo

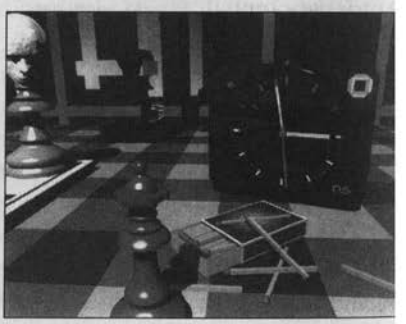
L'atomica americana sganciata sul lago Baikal

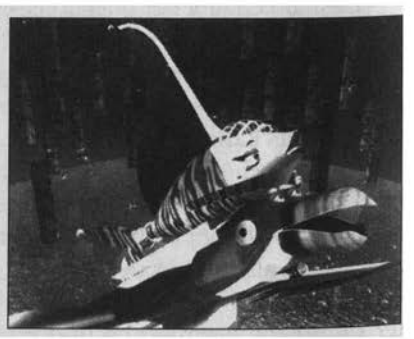
Die aufgeschobene Nachahmung ist Bedingung für Vorstellungsbilder, die später als Bezeichnungen in Prozessen der Semiose rezipiert werden können. Die Zeichen zugeschriebenen Bedeutungen sind mit schematisch repräsentierten Handlungen und Objekten verbunden. Der Schritt einer solchen Integration von Handeln, Repräsentation und Selbstreflektion ist individuell wie kulturtheoretisch von größter Bedeutsamkeit und Konsequenz. Die Rezeption der mentalen Bedingungen für diese Integration – anthropologischer Stoffwechsel zwischen Systemen (Arbeit, Kunst etc) und Umwelt – ist grundsätzlich an die jederzeit explizit darstellbare Einsicht in den Zeichencharakter der Bezeichnungen gebunden. Das mimetische Vermögen wird zur Darstellung des Bezeichnungsvorgangs. Kulturell ist damit die Transformation in Medienkultur als Möglichkeit mitgesetzt. Sprache, Symbolisierungen, Repräsentationen sind in allen Teilen medialisierende Formen der Selbstreflektion, niemals Imitation von 'Natur'. Der hier bestimmende innere Antrieb (individuell wie gesellschaftlich) zeigt rekonstruktiv, daß Nachahmung als aufgeschobene und modellierende Schematisierung wesentlich von den bloßen Dispositionen zur Intelligenz unterschieden werden muß, die an ihrem Vollzug unmittelbar aufgewiesen werden können. Intelligenz ist durch eine Struktur der Anpassung gekennzeichnet, die als Gleichgewicht, dynamische, niemals abschließende Balance zwischen Assimilation und Akkomodation konkretisiert wird. Assimilation heißt: aktivierte Angleichung äußerer Objekte an bereits verfügbare Schemata, und wirkt auf die Neutralisierung des äußeren Objektwandels hin. Akkomodation meint: Modifikation der entwickelten Schemata durch Kontextveränderungen, und wirkt auf die offene Erfahrung noch nicht integrierter Objekte hin. In der Nachahmung überwiegt zwar eindeutig die Akkomodation, die Gefahr läuft, den Intelligenzbegriff zu formalisieren und vom chaotisch erneuerten Prozeß eines erst zu findenden Ausgleichs unter der Vorgabe der Notwendigkeit des Neuen, Unbekannten abzulösen. Aber dazu wird parallel ein Korrekturmechanismus aufgebaut: die Intelligenz wandert in dem Maße, wie Nachahmung automatisiert wird, in den Bereich des Spiels und in die Darstellung seiner Symbolfunktionen ab. Der von Intelligenz durch Automatisierung entlastete Teil der Nachahmung hat die Aufgabe, indirekt die Assimilationsleistungen des Spiels auf neuer Stufe als symbolisch differenzierte, medial kontrollierbare Selbsterfahrung des Handelns zu aktivieren. Im Auseinandertreten von Assimilation und Akkomodation durch Nachahmung entsteht die kultur- wie lebensgeschichtlich unvergleich wichtige Divergenz von Signifikation und Semiose, Erzeugung der bezeichneten Gegenstände und Einsicht in die Bedeutung der verwendeten Zeichen. Das Auseinandertreten assimilativer und akkomodativer Schemata ist nicht nur allgemeines Funktionsmerkmal eines vorbegrifflich-symbolischen Denkens z. B. beim Kleinkind, sondern – durch die Tatsache, daß es nur auf höherer Stufe in seiner Problematik integrierbar, aber niemals überwindbar ist – auch das Modell der notwendigen Imitation als einer Darstellung der ästhetischen Fundamente des Denkens. Obwohl Nachahmung Akkomo-

dation verstärkt, setzt diese Assimilation voraus. Die Dialektik des Imitativen verweist die automatisierten Beschreibungen an Momente des Unter- und Aufbruchs, von Irritation und Irrtum, Spiel und Zersetzung. „Die Nachahmung wird erworben durch eine ständige Assimilation der Modelle an Schemata, die geeignet sind, sich an die Modelle zu akkomodieren"[664]. Modelle laßen sich nur in dem Maße nachahmen, wie sie verstanden werden. Imitation bedarf der Aktivierung durch ihr dialektisches Antriebspotential. Sie ist eine produktive Darstellungskunst und ein Phänomen eigener Art. Sie läßt sich nicht auf vorgeblich grundlegendere Formen von Lernen reduzieren und kann nicht an instrumentellen Vorgaben einer Transformation von 'Eigentlichem' ausgerichtet werden. Nachahmung ist nicht Mittel zum Erwerb eines äußeren, definierten Verhaltens, sondern Medium des Erwerbs innerer, kognitiver Strukturen, wobei die Verinnerlichung der sozialen Normen als ästhetisch kritisierbare Repräsentation aller wirkenden Sinnen- und Orientierungstätigkeit in menschlichen Interaktionsformen wahrgenommen werden kann. Es gibt eine Vielfalt von Verlaufs- und Ausdrucksformen des Imitierens – je nach Zielen und äußeren Bedingungen -; eine mögliche Klassifikation muß aber mindestens unterscheiden zwischen der prozeßorientierten Nachahmung von Bewegungen (situative Wahrnehmungsinterpretationen) und der ergebnisorientierten Bewertung der Nachahmung von Handlungen. Jedenfalls beinhaltet jede Form von Imitation kognitive Repräsentationsschemata des Vorbildverhaltens auf der einen, deren verändernde Integration durch Ausweitung der Aneignungsformen auf der anderen Seite.

Deshalb erlaubt der Imitationsbegriff eine Reaktivierung der philosophischen Mimesis-Probleme auf der Ebene der alltagskulturellen Symbolisierungen. Die Theorietradition wird zu einem Medium massenkultureller Reflektion und erscheint als Faktor einer Veränderung durch Aktualisierungen. Das kann als methodisches Postulat für den zeitlichen Richtungsgang historischer Erinnerungsarbeit gelesen werden, denn dieses Postulat muß vom umgekehrten Vorgang der Legitimationsforderung einer philosophischen Theorie strikte abgegrenzt werden, die ihre historischen Wertansprüche als universale Normen gegen vermeintlichen Kulturzerfall in der technischen Medienkultur apologetisch einfordert. Versteht man unter Kultur die Formierung und Formulierung des Austausches zwischen arbeitenden, symbolfähigen, ins Offene konstruktiv gezwungene Menschen und der stofflich-wirkenden Natur, die als Unverfügbare umschrieben und angeeignet wird, dann gibt es keinen Ausbruch aus der iterativen Kette der Medialisierungen. Selbst evolutionäre Generalisierungsprinzipien und neuronale Dispositionen sind Momente dieser Selbstverständigung über den lebensweltlichen Bezug der jeweiligen mimetischen Vermögen. Die philosophische Tradition ist deshalb eine Realität der aktuellen Imitationsprozesse. Freizuschlagen sind produktive Momente, beispielsweise Verschiebungen. Das gilt für den Aufbruch aus den Mystifikationen der Kultur ebenso wie für den Utopieanteil der Natur. Mimesis heißt nicht bloße Nachbildung, sondern dialektisch Aktivierung der







Notwendigkeit einer Deregulierung der akkomodativen Schemata. Mimesis zielt auf das noch nicht Erfüllte einer Anverwandlung, für die kein Eigentlichkeitsgut Bedingung ist. Mimesis bleibt Differenz und Nicht-Identität verpflichtet. Das würde ein Imitieren befördern, das sich in die profansten Wiederholungen bei gleichzeitiger Explikation der leitenden Dramaturgien, Formeln und Zeichenhandlungen zwingt. Adornos Wendung zum Naturschönen als einer negativ insistierenden Utopie der Unversöhnlichkeit ist – gegen die deklarierte Absicht Adornos – eine Möglichkeit des Eingedenkens einer Mimesis, von der nicht auszumachen ist, ob sie nicht gerade im Imitationszwang der technischen Medienkultur und ihrer Rituale sich bis zur Zerschlagung erzwungener Identitäten radikalisieren könnte. Das mindestens läßt sich unter der Voraussetzung ausmalen, daß die Lasten der Geschichtsphilosophie sich in den apparativen Regulierungen der bürokratisierten Gesellschaft nicht wiederholen, sondern durch Einsicht in ihre Artifizialität gebrochen werden. Mimesis ist wie Imitation ein konstruierendes Prinzip. Da beide Modelle der Deregulierung sein sollen – utopische Zersetzung all jener Automatismen, die reale Aneignung der Erfahrungen und Kontextbedingungen verunmöglichen -, steht fest, daß in allen Verdeutlichungsbereichen sowohl Mimesis wie Imitationsstrategien Nicht-Identität bewirken können. Imitationen ohne Innovation sind ebenso undenkbar wie Imagination ohne Mimesis. Adornos Insistieren auf der Chance des Nicht-Identischen kann auf analoge Ausdrucksformen der technischen Medienkultur ausgedehnt werden. Imitieren als blindes reproduziert leere Allgemeinheit wie die abstrakte philosophische Ästhetik, wohingegen bewußtes Imitieren als deregulierende Anverwandlung der Bedingtheiten diese transformiert und das unreduzierbare Einzelne je von Fall zu Fall umschreibt wie Mimesis die individuelle Wirkkraft des Versöhnung anzeichnenden Kunstwerks. Affirmative Kunst behauptet, Mimesis in Gestalt einer physiologischen Vorform des Geistes sein zu können[665], und entspricht damit identisch einer nicht durchschauten Imitation, die Eigentlichkeit beschwört, die sie an sich selber unbedingt sein will.

Eine Physiologie des Geistes behaupten auch die technischen Medien, sofern sie die Authentizität des Unechten oder die Eigentlichkeit des Imitierten beanspruchen. Gegen eine Theologie der Medien, die dem Profil des positiven technokratischen Machens folgt, bleibt die Einsicht in das Funktionieren der Medialisierungen ein Ansatz, die Mystifikationen ästhetisch zu kritisieren und ihren suggestiven Bann zu brechen. Das ist das Ziel imitativen Bewußtseins: die erkannte Wahrheit des Uneigentlichen führt zum Verständnis der Fiktionalisierungen; der Modus des Imitierens wird zu einer letzten, 'quasi-authentischen' Kulturtechnik. Sie löst das Paradox der authentischen Negation des Authentischen auf, das die Geschichte der Übersteigerung künstlerischer Experimente in diesem Jahrhundert zu wesentlichen Teilen bestimmt hat. Die ästhetische Kritik der Theologie der Medien und der alltäglichen Mystifikationen, des kompensatorischen Hangs zum Eigentlichen und Authentischen, wendet sich ge-

gen alle Fundamentalismen, die letztlich nichts anderes sind als geschichtsphilosophische Erzwingungsmodelle. Die historische Falschheit – z. B. das Lügenmodell der europäischen Faschismen – tendiert zur Verführung niemals im Namen einer bewußt praktizierten Imitation, sondern der Erzwingung der Eigentlichkeit letztbegründenden Originalität und Authentizität. 'Große Zeiten' sind immer authentizitätssüchtige Zeiten; das Plädoyer für die relativierende Kunst des Imitierens zielt auf 'kleine Zeiten' und mikrologische Erzählungen. Die idealisierte hochkulturelle Sphäre ist in eine Fülle sich gegenseitig beraubender Subkulturen zerfallen. Auf allen Niveaus von Geschmack und Stil beruhen ästhetische Wahlhandlungen ausschließlich noch auf der Anerkennung der vorgegebenen Unechtheiten. Für eine Wertigkeit des Ambivalenten öffnet die Einsicht in das Imitieren sich durch ein Lob der Nachahmungen.

Imitieren kann als reproduzierbares Verhalten verstanden werden, das dem Nachahmenden interpretativ auf mehreren Ebenen, hinsichtlich verschiedener Rhetoriken zugänglich ist. Verhalten wird über sich selber bewußtes Imitieren als durch Zeichengebrauch und Einsicht in Zeichenmodelle bestimmtes erkennbar. Deshalb kann Handeln keine Unmittelbarkeit beanspruchen; seine Bedeutung entspringt seiner Vermitteltheit, die ohne medialen Einsatz von Symbolisierungen nicht beschrieben werden kann. Die Übernahme von Rollen und Prägungen beruht auf rekonstruierbaren Bezügen. Sie ist durch die Einheit von Assimilation und Akkomodation bestimmt. Die Tendenz zur Vereinheitlichung bedeutet, daß Erkenntnisse in Schematisierungen integriert werden, die auf jeweils nächsthöherer Operationsstufe den gesamten Prozeß der Integrationen und Differenzierungen nach neuen Gesichtspunkten strukturieren. Traditionen werden jeweils neu geschaffen und als bedeutsame konkret bestimmt; das integrative Handeln entäußert sich jeder naturgeschichtlichen (physiologischen) Komponente. Wenn Nachahmung die Grundlage aller höherstufigen Operationen ist, dann verändert sich die Qualität des Imitativen auf jeder Stufe der Erkenntnistätigkeiten. Realität als Konstruktion und Aneignung bedeutet, die jeweils geleistete Akkomodation nach Eigenbedingungen des Erkenntnisortes zu verändern, d. h. in ihren Schematisierungen wiederum zu assimilieren, um zu neuen Gegenständen der Erfahrung vorzudringen. Die Differenzierung der Intelligenz – weitgefaßt als Organisation der Sinne – ist bestimmt durch einen Systembegriff der permanenten Anpassung des Organismus an eine Umwelt, die wiederum durch die aktiv-dynamische Tätigkeit des Organismus verändert und in diesen Transformationen als Umwelt erschlossen wird. Diese Transformationen belegen eine spezifisch zivilisatorische Komponente des Imitierens: menschliches Verhalten entwickelt seine symbolische, interpersonale Bedeutung als Aufklärung über die Unauthentizität der Verhalten bestimmenden Artikulationsmuster.

Exposition

Relativierung, Sittenzerfall, Kulturpathos

Der Ausdruck 'ontologischer Durst' bezeichnet ein religiöses Denken, das die Spuren anthropologischer Erinnerung an archaischen Relikten noch im modernen Leben nachweist. Es setzt auf eine Fülle des Wirklichen, das es nur als Einbruch des Heiligen in das Profane, als Schöpfung denken kann. Nur solch Heiliges soll dem religiösen Denken als Wirkliches gelten: Ursprünglichkeit einer mythischen Zeit, in der als Repräsentation des Ursprünglichen die Schöpfung der Welt wiederholt wird. Mit der Absolutheitsforderung geht Wirkliches schlechthin auf Heiliges über. Ein Verlangen nach rein objektiver Realität zeichnet den Charakter des religiösen Menschen und sein Setzen auf das Heilige aus. Er möchte, um jeden Preis, in einer solchen objektiven Realität leben und nicht länger in den endlosen Relativierungen subjektiver Erfahrungen gefangen sein. Der religiöse Mensch möchte in einer wirklichen, nicht einer illusorischen Welt leben. Er läßt Fiktionen nicht gelten, wohl aber das Imitieren des Ursprünglichen: nachbildendes Sich-Einfühlen in die Bestimmungsgründe des sich dem Empirischen Entziehenden. Das Heilige negiert das Profane: was empirisch existiert, ist anti-kosmisch, reines Chaos, polymorphe Drohung, Undurchdringlichkeit. So schwingt sich eine Negativität des Wirklichen auf zum Ursprung des Absoluten. Dabei verkennt die ontologische Gier nach dem Heiligen den Zwang zur Anerkennung polarer Wirkkräfte: das Wirkliche fällt dem Menschen nur dann als ein mögliches Wahres zu, wenn ihm die Falschheit eingeschrieben bleibt. Die Abschaffung der Fiktionen und Illusionen, die Abschaffung der falschen Welt zieht – unterhalb der Wahrnehmung des religiösen Absolutheitsdenken – die Abschaffung der wahren Welt nach sich. Umgekehrt: Wahrheit ist nur im Freiheitszwang zur permanenten Irrtümlichkeit denkbar. Ihr Bild zu zeichnen, bedarf der Unwahrscheinlichkeit eines Ab-Messens, das gewiß nicht im Auftrag des Heiligen auf den Plan tritt, gegen die Verführungen des sprach- und konturlosen Chaotischen zu kämpfen.

Nicht zu geringen Stücken ist solches anthropologisches Erinnern, sind archaische Ablagerungen mit der ursprünglichen Unheilsdrohung religiösen Banns auf viel spätere Hoffnungen übergegangen. Diese richten sich nicht mehr auf ein Jenseitiges und Göttliches, sondern die Selbstbefähigung des Menschen, lernend sein Geschick zu verbessern und sein Leben nach eingesehenen Werten auszurichten. An die Stelle der Religion tritt praktische Vernunft, an die Stelle des Transzendenten die Moral, an die Stelle des Heiligen die Kultur. Daß man Lebensformen mit Sittlichkeit und den Entwurf symbolisierender Bilder mit Ethik verbindet, besagt eini-

ges über die Wirkkraft magisch-bannenden Denkens und die Kontinuität einer Lebenserfahrung, die ganz unter dem Zeichen göttlicher Autorität begonnen hat. Undenkbar, daß jemals keine Spuren mehr dieser Urgeschichte eines sich durch Schicksalsdrohungen orientierenden Bewußtseins übrigbleiben, seien sie auch noch so peripher oder unlesbar. Die Positivität einer normativ besetzten Kultur soll nunmehr die Absolutheitshoffnungen einer übergeordneten Welt einlösen, die sich im Empirischen nur gegensätzlich, wundersam manifestieren kann. Deshalb wird der Kulturbegriff um so regionsgeprägter, je fortschrittlicher und vordergründiger Freiheitswerte mit den Lebensformen verbunden werden. Allein eine schwarze Skepsis versucht, Aufklärung als Fähigkeit zu erneuern, die Realität auch dort zu durchdringen, wo das Gegebene mit den projektiven Werten eines imaginativ befreiten Lebens kollidiert. Diese Kraft zum negativen Denken hat sich wiederum vom Bann einer Faszination zu entwinden, welche das Existierende nur als Vorwand nimmt, die Negativität als erzwungene Selbstverwirklichung einer apokalyptischen Prophetie durchzusetzen. Auf welcher Seite auch immer: Prinzipientreue ist Bestand der Unheilsgeschichtliche religiöser Erregung, die an die Stelle von Erfahrung das Dogma setzt. Kulturgläubigkeit ist die theologische Manipulation der Schicksalsfurcht nach dem Zerfall der religiösen Offenbarung. Gegen ihren Bann, welcher Werte außerhalb des Durcharbeitens des real Existierenden verordnet, muß menschliches Handeln und seelische Befindlichkeit vom absoluten Zwang zum ideal Guten abgekoppelt werden. Es scheint sinnvoller, nicht vor der Erfahrung der schlechten eine normativ ideale Wirklichkeit lebensgeschichtlich aufzubauen, sondern die Selbstverständlichkeit der Erfahrung des Zwiespältigen den Handlungen zugrunde zu legen, die dann aus sich selber heraus eine besser eingeschätzte Idealität ausformen mögen. Tugendterror führt gerade durch die Regidität der unbestreitbar positiven Werte dazu, Realität als deren Verletzung und Verunreinigung zu erzwingen.

Kulturzerfall ist deshalb eine Befreiungsordnung, die mit der Entbindung des Wirklichen von Sittenwächtern und Anwälten des Heiligen die moralische Provokation des In-der-Welt-Seins radikalisiert, ohne dafür ästhetische Suggestionen in Anspruch zu nehmen. Die Relativierung und Immanenz des Lebens, metaphorisch: die Anerkennung des Skandalösen am Existieren, ist die einzige Möglichkeit, auf eine Entwicklung der Kultur zu hoffen, ohne die Infamie einer Utopie des Guten ihr aufzunötigen. Paradox kann die erinnerte Unbedingtheit des Heiligen heute nur noch negativ, über die Anerkennung der Un-Verlässlichkeit des Empirischen angesprochen werden. Die versprechende Unmittelbarkeit im durch Introspektion oder Ritual vorgeblich direkt Zugänglichen belegt bloß unsittlich die Säkularisierungszwänge am Heiligen. Wirkliches kann nicht der Kategorie der Profanierung unterworfen werden. Eine solche Behauptung wäre ebenso abstrakt und begriffslogisch unhaltbar wie die sie setzende Trauer um den Verlust des Ursprünglichen verlogen. Unübersehbar hat die Neuzeit an die Stelle solcher Religiosität einen anthropologischen

Glauben an die Evolution einer wertpositiven Kultur gesetzt, obwohl die Regulierung der Beziehungen zum Anderen und Fremden, zwischen Innen und Außen doch immer ethnozentrisch ausgeprägt worden ist. Die Aufmerksamkeit anhäufende Heiligung positiver Kultur ist, was Lebensfähigkeit aus ihr abzieht und zur vorgeblich mit allen moralischen Mitteln zu vermeidenden Destruktivität zwingt. Was immer so bedeutungsgespannt auf deren Pflege hingelenkt wird, gerät in einen Negativitätsstrudel und stärkt die Zerstörungskräfte gerade durch den bannenden Zwang zur Mimesis an Fortschritt. Jede religiöse Bewertung von Kultur, erst recht die Ursprungstheologie der Archetypen, verstärkt die Destruktionsbereitschaft. Nur bewußter Kulturzerfall zieht solche die Zerstörung befördernde Aufmerksamkeit aus den fetischistisch blockierten Lebensformen ab.

14. Kultur als Differenz. Schwierigkeiten im Übergang zum Kulturzerfall

Wenn Einheitskultur eine idealistische Suggestion ist, welche Medialisierung negiert, den Zwang zum Imitieren ausgrenzt und durch Überhöhungen einer harmonikalen Eigentlichkeit kompensiert, dann wird der ästhetischen Differenzierung der Symbolhandlungen das Fundament entzogen. Kultur wird zur Totalität einer abschließenden Ordnung. Kultur als Differenz aber zielt auf eine Ästhetik des Besonderen. Ihr eröffnen sich die Symbolisierungen und Vergegenständlichungen im Zerfallsprozeß. Fragmentierungen lassen Rekonstruktionen ihrer Zeichenkraft zu. Insofern ist der Kulturzerfall das bewegende Moment der Entwicklung von Historie: Umschreibungen des Neuen als Differenzierung des Bekannten. Die Schwierigkeiten, zu solchem Zerfall aktivierend, fragmentierend überzugehen, sind die Probleme des Kulturverständnisses im Ausgang aus Naturgeschichte. Deshalb bezeichnet die suggestive Rückkehr zu Archetypen, die formale oder theologische Konstruktion ästhetischer Universalien präzise die Herausforderungen einer Transformation der Kultur in diejenigen Formen einer ausdrücklichen Aneignung, die ohne Zerfallsprozeß gar nicht möglich sind. Das Konstruktive daran ist ohne Einsicht in die Mystifikation der Unerträglichkeit des Zerfalls nicht zu entwickeln. Das setzt eine Kritik der ästhetischen Universalien voraus. Ansprüche auf überzeitliche Ordnungen suggerieren, daß Kultur erst nach der Krise des sie ermöglichenden vorgängigen Kulturzerfalls beginne. Dagegen kann Kultur immer nur auf ihre eigene Krise verweisen. Ihre Repräsentationskraft reaktualisiert den Zerfall, durch den sie erst ein Bewußtsein der sie leitenden Motive und Dramaturgien, Plausibilitäten und Ausdrucksformen, Prozesse und Paradigmen erlangen kann. Kulturzerfall meint dieses Interesse am Konstruktiven. Es ist nicht generalisierbar. Ein Interesse an ästhetischen Universalien kann zwingend nur die Medialisierungen eines Verlusts ihrer Evidenzen durcharbeiten. Stattdessen setzt die Suche nach ästhetischen Universalien auf die Negation des Kulturzerfalls, indem sie Kultur in ein ursprungsontologisches Eigentlichkeitsgut verzaubert und von ihm Tiefenstrukturen eines absolut Unspezifischen abzuleiten trachtet, das sich im Kampf gegen Kulturzerfall zu konkretisieren hat. Das ästhetisch Allgemeine einer Weigerung des historischen Studiums der Wirkkraft und Organisationsqualität von Symbolen und Kulturen gerinnt zur allgemeinen Denunzierung aller medialen Aspekte von Kultur. Kultur wird moralisch ausgegrenzt und zum Verrat an den urgeschichtlich gesetzten Offenbarungen degradiert. Dagegen soll hier unter 'Kulturzerfall' das mediale Selbstbewußtsein aller Symbolisierungen begriffen werden, die über die Ausdruckskraft des Nicht-Identischen belegen, daß Kultur sich nicht jenseits des Zerfalls und der dialektischen Konstruktion einer

Die Existenz der Bilder und die Perspektive der Kunst

„Das Kunstwerk entsteht am Schnittpunkt der Fragmentierungen, der Auflösung des Systems und der Verwandlung der Vernunft in die ästhetische Selbstmodellierung einer fiktional beschränkten Idee vom schönen und guten Leben. Kunst tritt das Erbe der philosophischen Erkenntnistheorie an, die im Prozeß des Zerfalls der Systeme zum kulturellen Material für Recodierungsprozesse heterogenster Weltbilder entwertet worden ist. Kunst eignet wesentlich Erkenntnisdimensionen. Sie ist nicht Ausdruck eines Systems, sondern entsteht als dessen Dekonstruktion, als Einsicht in den vorläufigen und fiktionalen Status menschlicher Erkenntnisse. Kunst wird empirisch zur Deregulierung aller Systembildungen, von ihrem Inhalt her utopisch in dem Maße, wie Utopie prinzipiell dysfunktional wird. Diese Dysfunktionalität, die Verweigerung des positiven Scheins einer allgemeinheitsfähigen Wahrheitsidee im Sinne ausgemalter Lebensbilder, die Utopie der Deregulierung des aus Utopien folgenden Handlungsterrors unter der Bedingung, daß Realität für beliebig passive Materie gegenüber solchen Plänen gehalten wird, sichern der Kunst die Funktion der Kritik kraft der ontologischen Relativität, die sie dem Zerfall des rationalistischen Herrschaftsgebots abverlangt.". "Fließende Codierungen, der Zauber einer totalen Medien- und Informationsgesellschaft, eine flüchtige Ereignisästhetik provozieren nach-avantgardistische Erfahrungsmuster, die von der Kunst als Kulturwandel bearbeitet werden müssen. Es ist nicht mehr die Indifferenz, sondern die Nichtevidenz eines Kunstwerks, das über seine ästhetische Funktion bestimmt. Aber da Nichtevidenz auch 'semantische Verfügbarkeit' meint, muß der Rekurs auf einen Schönheitsbegriff der ästhetischen Erkenntnis sich dem Spiel der externen Recodierungen aussetzen, um Erfahrungen zu gewinnen. Was Kunst ist, ist eine Frage nach dem, was sie leistet. Nicht warum Bilder sind, sondern in welcher Weise sie als Bilder existieren, muß erklärt werden."

Krise des Neuen behaupten kann. Es gilt also in dieser Hinsicht, das konstruktive Moment gegen die archetypischen Suggestionen ästhetischer Universalien auszuspielen.

„Der Künstler wird vom Nachbildner ein Aufbauer der neuen Welt der Gegenstände. Proun ist schöpferische Gestaltung, Beherrschung des Raumes vermittels der ökonomischen Konstruktion des umgewerteten Materials. Das Material bekommt Gestalt durch die Konstruktion"[666]. Damit tritt der Konstruktivismus in eine dialektische Beziehung zur Mimesis ein. Schöpferische Gestaltung bedeutet zunächst noch nicht Entwicklung elementarer Formsprachen, wissenschaftliche Lexikalik des welthistorisch in Rubriken klassifizierbaren Ausdrucksvermögens[667]. Unter 'Proun' versteht El Lissitzky zweierlei: die dreidimensional simulierende Bearbeitung des bisherigen Bildsinns, eine neue Dimensionierung des Räumlichen, und die ästhetische Intervention in einen gesellschaftlichen Raum, der die von Kultur isolierte Kunst in öffentliche Aneignungsprozesse transformiert. Damit wird das formale Vokabular an der wachsenden Komplexität der Beziehungn zwischen den Elementen als öffentlich-symbolische Struktur bestimmt. Erst diese soziale Differenzierung, in der keine Tradition unbesehen weitergeführt werden soll und die mit utopischen Handlungsdrücken unter zeitlicher Verschiebung der Rechtfertigung dieser Ansprüche auf eine nachrevolutionäre Epoche aufgeladen wird, erst die permanente, symbolische und reale, Transformation des Visuellen in den realen gesellschaftlichen Raum als reales Forum für reale Menschen wendet sich kulturstrategisch gegen die Auffassung von Kunst als Mimesis. Das künstlerische Verfahren ist gegen jeden Authentizitätskult gerichtet. Die neu geforderte Kunst, die neue Kultur[668] wenden sich nicht allein gegen die 'Ikonen der Glückseligkeit', sondern systematisch gegen allen ikonischen Zeichengebrauch. Sie setzen an deren Stelle das Bewußtsein der Medialisierung, die Organisation der Produktionsformen für einen neuen Gebrauchsanspruch an die künstlerische Darstellung der kulturellen Existenz. 'Proun' ist eine Metapher für die erprobende Transformation der künstlerischen Zeichen in den sozialen Gebrauchsraum, zugleich Name der kollektiven Organisation der einer neuen Kultur dynamisch verpflichteten Künstler.

Das 'Ikonische' zielt semiotisch auf evidente und weiter nicht interpretationsbedürftige Selbstabbildung des Bezeichneten ab. Dessen Realität erscheint als problemlos selbstverständliche. Diese Vision der Geschlossenheit ist, was konstruktivistische Kunst ebenso angreift wie die totalitär geschlossene Kultur, die mit der Bevorzugung des Ikonischen – bis hin zur Suggestion einer universalen Selbstabbildung des ästhetischen Geistes auf das unbewußte Schaffen menschlicher Symbolfindungen – untrennbar verbunden ist. Ikonen sind handlungsleitende Gebilde, die ihre Funktion immer dann erfüllen, wenn sie als ästhetische Konstruktion gerade nicht wahrgenommen, sondern als Wirklichkeitsbelege eines ursprunghaft Unverrückten verdinglicht werden. Zwar ist die Herausarbeitung von Ikonen – in Religion, kapitalistischer Werbung, sozialistischem

Realismus – eine Form kultureller Interpretation der Lebenswelt. Aber die Ausgrenzung der Notwendigkeit, diese Formulierungen symbolisch anzueignen, ist nicht eine Qualität der Formeln, sondern Produkt der Durchsetzung einer mystifizierten höheren Autorität, welche ihre ikonischen Ausdrücke mit der Weihe des Undiskutierbaren nobilitiert. Daß gegen den moralisch eingeklagten Kulturzerfall antimediale Ästhetiken als Offenbarungsträger mobilisiert werden, ist in historischer Entwicklung und ihrer Ungleichzeitigkeit begründet. Selbst in der Moderne ist der Bestand des Traditionalen bis hin zu archaischen Fetischen und rituellen Nachklängen bestimmender als die programmatische und visionäre Explikation des Konzepts 'Moderne' eingestehen mag.

Auch in der bildenden Kunst, die poetisch bewußte Verdeutlichung des Kulturprozesses ist, sind ikonische Ausdrucksformen ebenso wenig zu tilgen wie das mimetische Verfahren. Aus der Optik der Neukonstruktion des Schöpferischen, das El Lissitzky programmatisch beschreibt, ist der sozialrealistische Held der Arbeit eine Figur des naturgeschichtlichen Mangels. Seine Inszenierungsdramaturgie ist – das belegt die historische Ungleichzeitigkeit zwischen der Organisation der materiellen und der Aneignung der symbolischen Kulturebene – antimodern, auf Ewigkeitswerte hin angelegt und intendiert eine durchgängig ikonische Wirkung, Handlungsorientierung in einem nicht reflektierbaren Bannkreis engführender Rituale[669]. Daß die Alphabetisierungskampagne mit signaletischen Konditionierungsreflexen arbeitet, die konstruktiv erfunden worden sind, fällt damit nicht zusammen. Dennoch kann die Verwendung dieser Zeichensprachen nur durch die Faszination erklärt werden, daß das Lernen der Schrift bestimmt wird durch die Selbstbegründung einer neuen, mit dem Alten programmatisch brechenden Kultur. Diese Programmatik hat den konstruktivistischen Zeichenexperimenten einen wirkungsgeschichtlichen Widerpart entgegengehalten: die Funktionalisierung einer als Selbsterfahrung des Wahrnehmenden begründbaren Bildraum-Ästhetik zu einer pädagogischen und kulturpolitischen Nutzung orientierender Bildrhetorik. Deshalb hatte im Ausgang aus dem Scheitern der permanenten Revolution das konstruktivistische Programm gegen bloß ausgewechselte Stilprätention keine Chance: die Instrumentalisierung ist im eigenen Bereich vorbereitet worden, galt doch die Zweckgebundenheit und soziale Gebrauchsform als entscheidendes Maß für die Entwicklung der ästhetischen Programme. Daß solches in Stalins Zuckerbäckergotik stiltheoretisch greifbar wurde, verdeckte angesichts der abstrakten Monumentalisierung das Problem einer Kontinuität zum Kulturbegriff der Avantgarde, die nur zum kleinsten Teil auf die Dialektik des Kulturzerfalls setzte, zum größeren meinte, direkt zu Unmittelbarkeit und einer neuen harmonikalen Totalordnung vorstoßen zu können. Was heute als konstruktivistische Radikalität zum Inbegriff von 'Moderne' geworden ist, kann zwar ohne damalige Revolutionierung des Gesellschaftsbezugs von Kunst nicht verstanden werden, bestimmte diese Revolutionierung aber gerade durch eine paradoxe Funktionalisierung mittels nicht-instrumenteller, ästhetisch-

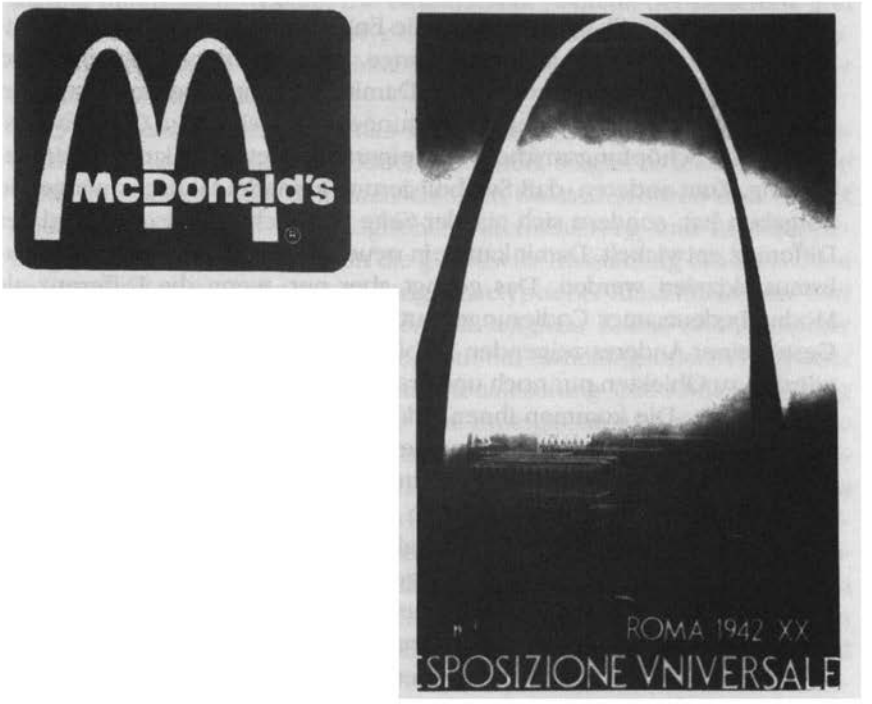
symbolisch selbstreflexiver Formulierungen. Daran anschließend kann das Paradigma eines aktivierten Kulturzerfalls an der Überwindung der ikonischen Zeichenfunktion gemessen werden. Kultur eröffnet komplexe Informationen, was zur Dysfunktionalität der Integration neuer Symbole in bestehende Lebensformen beiträgt.

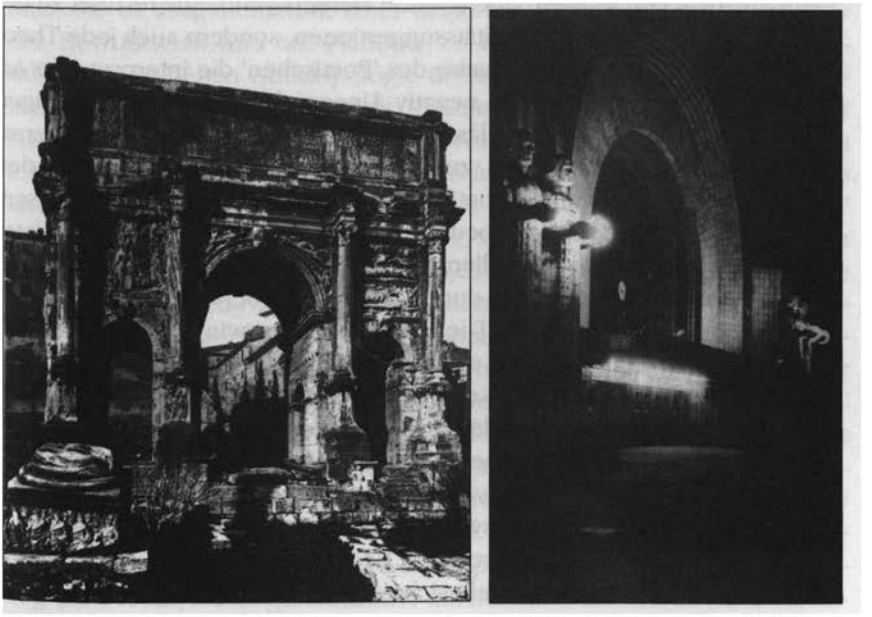
Lissitzkys Programm konstruiert nicht eine neue Welt von Gegenständen, sondern eine Ordnung mittels als neu geltender Objekte. Seine sozialästhetische Konstruktion arbeitet mit der Umwertung bereits bestehenden Materials. Was ihr zugrundeliegen muß, ist das, was hier 'Kulturzerfall' heißt. Die zentrale These Lissitzkys belegt das: die Beherrschung des Raumes zielt über das Maschinelle einerseits, Kunstästhetik andererseits hinaus und fordert die Gliederung der Strukturelemente in allen Bereichen. Der Bezugspunkt des Konstruktiven ist nichts weniger als eine umfassende, einheitliche Gestalt von 'Natur' als Ausdruck des Kulturwandels. Beim Aufbau des 'neuen Körpers' endet El Lissitzkys poetische Demontage der ikonischen Zeichen. Die Poetik des Kulturzerfalls zielt auf die sanfte Ablösung des Paradoxons, nicht-instrumentelle Ziele zu Instrumenten des Kulturwandels machen zu müssen. Der neue Körper ist, was entsteht, wenn der Zweck historisch zurückgelassen, d. h. erkannt worden ist. „Der Zweck ist, was hinter uns bleibt"[670]. In diesen Körper hat eine Vielzahl exzessiv beschleunigter medialer Technologien eingegriffen: die informationstechnologische Veränderung, die Ästhetiken von Plötzlichkeit und Verschwinden[671], die Ausreizung der Erinnerung liquidierenden Schockerlebnisse, spezifisch urbane Ästhetiken bis hin zum Video-Clip. Insgesamt müßte von einer nachfuturistischen Ästhetik auch deshalb gesprochen werden, weil sich die Technologien auf die futuristische Provokation objektiv beziehen. Ereigniswahrnehmung und Kommunikation werden immer artifizieller, wobei der Zuwachs an Künstlichkeit nicht allein die formativen Momente des Kulturzerfalls ausdrückt, sondern die ihm innewohnende Notwendigkeit, die Regulierungsmechanismen für die Kulturbezüge ausdrücklich zu rekonstruieren. Das gelingt nur über den bewußten Einsatz von Künstlichkeit. Nachfuturistische Ereignisästhetik und sozialrealistische Ikonen haben den Verlust eines Produktionszusammenhangs zur Voraussetzung. Das macht sie anfällig für Revisionen des Kulturzerfalls in Richtung einer Rückkehr zur autoritativen Funktion nicht-individueller Deutungsmodelle. Die Verabsolutierung des medialen Vitalismus, der Schocks der isolierten intensiven Augenblicke, propagiert das Neue als bloß zufälliges Ereignis. Daraus entsteht die Möglichkeit einer nicht mehr hierarchisierbaren Fülle auseinanderdriftender Teilkulturen, die für ein anderes kulturelles Entwicklungsprinzip einstehen. An die Stelle eines unterstellten Entwicklungsziels, einer Teleologie tritt eine dialektische Auffassung von der Beeinflussung der Entwicklung durch einen nach-objektivistischen Wahrnehmungszusammenhang. Die immer abstraktere und beliebigere Bezugnahme, die Modalitäten der Beschleunigung des kulturellen Ausdrucksmaterials, die immer punktuellere Verbindung mit allem Möglichen, die netzartige Interaktion anstelle

eines linearen Prozesses, sie stehen im Kontext eines Kulturwandels, der kein objekthaftes Gut mehr zum Gegenstand hat. Der permanente Umwertungsprozeß wird zum Modus von Kulturbildung. Kultur, Kulturzerfall und Kulturwandel werden identisch. Potentiell ist diese Identität ein konstruktives Produkt der semiotisch bewußten Differenzierung. Daß in die damit gesetzte Unübersichtlichkeit kulturelle Ersatzbildungen und serielle Surrogate eingreifen, belegt die Wirksamkeit der Verschiebung von Eigentlichkeit. Das betrifft auch die hoffnungslose Überalterung des Setzens auf vitale, exotische, partielle Kulturen, die als Subkulturen Hoffnungsträger eines total Anderen sind. Die Suggestion des Kulturzerfalls erträgt die Kraft der wirklichen Profanierung nicht und bricht den Regress auf die Probleme der permanenten Interpretation zugunsten individueller Willenshandlungen und der ästhetischen Beschwörung einer je individuell geschöpften Welt als Ende der Irritationen ab. Gegen diese ontologische Fixierung und strategische Verdinglichung von Gegenwelten ist allein Kulturzerfall ein Modell des ästhetischen Fortschritts, weil nur er Aneignungen in der Pespektive einer Aufklärung über die Wirksamkeit der symbolisch orientierten Bedeutungen verspricht.

Die Fortschrittsoptik des Kulturzerfalls ist das Gegenteil historischer Verblendung oder geschichtlicher Erinnerungslosigkeit. Deren Gehalte werden bis zum nihilistischen Verdacht, Kultur sei denaturierend auf Macht eingeschworen, als Konfiguration des Nicht-Identischen radikalisiert. Pasolini zum Beispiel erhebt das Sprachlose – nicht ein von Sprache substantiell nicht Erreichbares – zu einer theoretischen Prämisse für die Forderungen nach einem Kulturzerfall, der einzig noch das Denken des Multiplen, Differenziellen, Besonderen und Divergenten ermöglicht[672]. Er verwirft den Menschen im Namen einer Natur noch dort, wo diese Vernichtung bedeutet. Das Sprachlose gilt ihm als Modus einer Umwertung der Signifikate, des kulturellen Materials. Aus dem Fortgang der Umcodierung kultureller Fragmente geht die Notwendigkeit einer Vergewisserung des Nichtcodierbaren hervor, das auf ein Unsagbares zielt. Dies aber nicht nur, weil es Geheimnisse enthielte, andere Ausdrucksweisen, alternative Erfahrungen, Offenbarungsqualitäten, sondern weil es auch als solches die Bedingung der allein negativ begründbaren Sphäre der Signifikation und Symbolisierung darstellt. Es ist nicht Ursprungsgut oder Beginn der kommunikativen Prozesse, sondern deren Resultat im Sinne einer Aktualisierung des Unverfügbaren. Kultur als Codierungsüberfluß ist eine andere Formulierung für Kulturzerfall als Wendung zu den angeeigneten Codes und medialen Produktionsbedingungen. Dagegen setzt selbst die marxistische Ästhetik auf die Herleitung der Geltung aus der Genesis[673] und ordnet die Probleme der zeitgenössischen Ästhetiken des Technologischen, Informationellen und der Beschleunigung den abstrakten Formprinzipien der Arbeit unter, ohne den Funktionszusammenhang einer die Arbeit fundamental verändernden Strukturierung der Ökonomie des Symbolischen zu berücksichtigen. Der Grund ist simpel: die marxistische Ästhetik ist immer ein Teil der bildungsbürgerlichen Suggestion von

Hochkultur gewesen, ihre Strategien sind historische und machtpolitische, die einen Einheitsbegriff von Kultur nicht aufgeben wollen. Exakt diese Hochkultur aber ist nun in die Phase des regenerativen Mülls[674] eingetreten. Der Zerfall der Hochkultur ist das heimliche Paradigma der Moderne. Die Vereinheitlichung der ästhetischen Modelle in der Moderne kann aufgrund ihrer Voraussetzungen nie wieder die Vision einer einheitlich organisierten Kultur erzeugen, weil sie auf die Polyvalenz und Mannigfaltigkeit der Gebrauchsformen setzt. Dieser Realitätsbegriff erlaubt weder die Apologie noch die Ausgrenzung von Subkulturen. Subkulturen machen Sinn nur unter der Annahme einer Hochkultur. Deren pyramidale Geschmacks- und Wertehierarchie aber ist abschließend zerfallen. Was bleibt, sind Strategien, punktuelle Verdeutlichungen. Das ist, was heute 'Postmoderne' genannt wird. Wenn 'Kultur' mit der Semantik des Umfassenden und des Regulierens aller denkbaren Bedeutungstatsachen als Mythos zusammengebrochen ist, dann macht die Rede von Widerstandskultur keinen Sinn[675]. Der Zusammenbruch der ästhetischen Pyramide markiert den Kulturzerfall nicht allein als Problem der Semantik und Begriffsgeschichte, sondern als Phänomen des modernen Alltagslebens. Das moderne Alltagsleben hat seine eigenen Medialisierungen, die von einer erstaunlichen Kraft der Öffnung, Partizipation, Pluralität und Aktivierung der sonst bloß passiven Vorstellungen zeugen. Das Studium der immateriellen Phänomene, die Rekonstruktion von Mustersprachen und Subsystemen, die Einwirkungen von ritualisierenden Ordnungssystemen der Werteökonomie und der Verunreinigungsabwehr[676] sind auf diesen Alltag zugeschnitten. Seine Kraft zur Profanierung und Banalisierung überwindet den Fetischismus der Subkulturen, deren Vitalismen sich als Zuschreibungsleistungen entpuppen. Sie verwandeln sich in Material für die Bezeichnung durch andere Kulturen und Diskurse. Ihre Objektivität und Stofflichkeit sind Momente der Darstellbarkeit ihrer Strategien durch Andere. Gerade die Suggestion dieser Vitalität, die schwarze Romantik der metropolitanen Anonymität als radikalironische Zersetzung bisheriger Identitätsvorstellungen, führt zu einer unabsehbaren Beschleunigung der Recodierungen. Sie ist die Ausdrucksform des aktuellen Kulturzerfalls im Sinne eines Zwangs zur Neuentwicklung symbolischer Interaktionen. Der aktuell immer noch zu beobachtende Zuwachs an spielerischen Momenten verweist auf ein urban angelegtes Desidentitätstraining, Dezentrierung des Subjekts im Umgang mit sich selbst, Konzeptualisierung des Darstellungsbewußtseins. Die strategisch eingespielte Rhetorik des Kulturkampfes – populäre versus elitäre, offizielle versus alternative, bürgerliche versus plebejische, demagogische versus subversive Kultur – transportiert einen Kulturbegriff, der an die Stelle der wechselseitigen, unbegrenzbaren Codierungen normativ Bedeutungen nach hierarchischen Modellen und einer Selektion der Interpretationsbedürftigkeit bestimmter Erfahrungen setzt, welche die Bedeutungen wieder in die stoffliche Formierung des Konsums von Dingen einbinden möchten.


McDonald's
ROMA 1942 XX
SPOSIZIONE VNIVERSALE



Die permanenten Recodierungen und Umcodierungen als Metaphern für Kulturzerfall und Unmöglichkeit einer behaupteten einheitlichen Kultur eröffnen zwei Chancen. Einmal die Entlastung der ästhetischen Signifikation vom Fetischcharakter der Dinge. Diese werden abgewertet und in Darstellungsformen verwandelt. Damit kann die Überproduktion in den Griff genommen werden. Bedeutungen lösen sich vom Objektivitätszwang und Schöpfungsmythos, verweigern die Metaphysik der Referenzbildung. Zum anderen, daß Symbolisierung keinerlei faktisch zwingende Vorgaben hat, sondern sich auf der Seite des Nicht-Identischen und der Differenz entwickelt. Damit kann ein neuer Begriff von Realität und Realismus skizziert werden. Das gelingt aber nur, wenn die Differenz als Modus bedeutsamer Codierungen artikuliert und nicht in Dissidenz als Gestus einer Anderes zeigenden Verbürgung umgeformt wird. Die Dinge würden zu Objekten nur noch und erst wieder dann, wenn sie Bedeutungen erhalten. Die kommen ihnen jedoch nicht mehr kraft Natur zu, sondern kraft der Selbstwahrnehmung der medialisierenden Darstellungsformen, mit denen ein Bedarf an Bedeutung sich ihnen nach ihren Möglichkeiten einschreibt. Solches wird vom Hang zum Archetypischen geleugnet. Mittels universaler, positiv verfügbarer Darstellungsformeln soll Realität als in künstlerischen Tiefensuggestionen positiv und identisch verfügbare behauptet werden. Die ästhetische Transformation und die medialisierende Verschiebung der Referenz wird aufgehoben zugunsten einer Abbildung des Eigentlichen, Überzeitlichen. Realität erscheint ungebrochen in den metalogischen Universalien menschlicher Existenzbedingungen, deren Symbolik zusammenfällt mit der archetypischen Repräsentation. Nicht nur die ausdrücklich mit kollektivem Unbewußtsein und nichtzugänglichen Mustern operierende Tiefenpsychologie rechnet zu der Geschichte zeitloser Universalitätssuggestionen, sondern auch jede Theorie, die für die Akte beispielsweise des 'Poetischen' die interpretative Arbeit an Symbolisierungen im negativ Unerreichbaren, dem Schweigen sich Offenbarenden aufheben lässt. Allen Varianten ästhetischer Universalisierung einer ungebrochen zugänglichen Welt der abschließenden Wahrheiten, der Identität ästhetischer Normativität mit Menschheitsgeschichte eignet ein Hang zur bedingungslosen Überschreitung der historisch-gesellschaftlichen Modellierung von Formeln in Richtung einer zeitenthobenen, direkten, intuitiv durch gefühlvolles Schauen zugänglichen, mystifizierten Wahrnehmung. Die Mystifikation erzwingt eine permanente Hypersensibilisierung aller sich aufdrängenden Andeutungen. Deren Intensität erscheint erst jenseits der Gesellschaft und der praktischen Wirkvermögen, ist also gänzlich in den Kompensationsmechanismus von Kunstsurrogaten eingebunden. Archetypisch interessierte ästhetische Universalien entwickeln sich primär aus dieser abstrakten Weigerung, ästhetische Transformation als Rezeptionswirklichkeit anzuerkennen. Gleicherweise wird mimetische Darstellung von den Bedingungen je konkreter Medialisierungen abgelöst und als direkt sich zeigende verfügbar gemacht. Diese Position soll anhand einiger Zeugnisse nachstehend als gefährlicher Hang

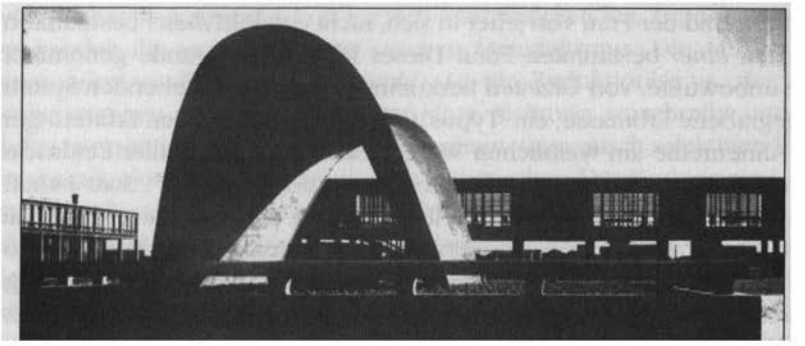
zur ästhetischen Universalisierung umrissen und einer kritischen Würdigung unterzogen werden. Die Negation der Ästhetik der Differenz und Medialisierung durch die archetypische Verdinglichung menschlicher Symbolbedürftigkeit ist zugleich im Horizont eines Übergangs zu radikaler Medienkritik zu bedenken.

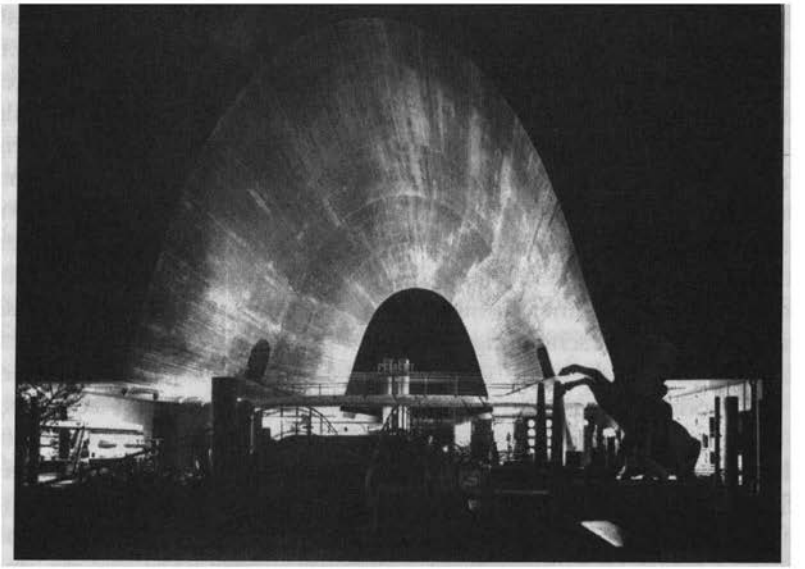
„Wie die Instinkte, von denen wir ja nicht annehmen, jedes neugeborene Tier müsse sie sich individuell erwerben, so gibt es auch kollektive Vorstellungsmuster, die dem menschlichen Geist angeboren und vererbt sind"[677]. Die Einheit von biologischer Determinierung und Rückkoppelung kultureller Erfahrungen an die genetische Ausstattung des Menschen ist nur *ein* Mechanismus der Bildung archetypischer Klassifikationen. Carl Gustav Jung intendiert eine unverstellt religiöse Ebene archetypischer Erfahrungen. Ihm geht es keineswegs nur um Handlungsorientierung oder die Erfahrung der Grenzen der Individualisierung und Differenzierung von Deutungsmustern. Daß dafür eine biologische wie eine historische Grenze anzunehmen ist, ist ein Topos der erkenntniskritischen Philosophie. Bei Jung intendiert das Archetypische eine Wiedergewinnung des Instinktiven und eine Rehabilitierung des ästhetisch erhellenden, transzendent sich zeigenden Numinosen. Archetypen sind keine Konstruktionen, sondern melden sich in konkreten Erfahrungen als Bildung solchen Bezugs. Archetypen sind „gleichzeitig Bilder und Emotionen... Ein bloßes Bild ist nur eine Wortillustration ohne besondere Folgen. Wenn das Bild aber mit Emotion geladen ist, gewinnt es an Numinosität"[678]. Die transzendierende Wirkung einer Erfahrung nicht eines bestimmten, sondern 'des' Geistes, nicht eines konkretisierten, sondern von Bewußtsein allgemein entwertet die äußerlichen Bilder und den begrifflichen Mechanismus. Sie ist ausgerichtet an einer negativen Auffassung der Geschichte des Bewußtseins und am Plädoyer zu einer Rückkehr zu den Tiefenschichten, in denen Anthropologie nicht mehr als Zwang zur Differenzierung, sondern als Bedingtheit, Bestimmtheit und Ausprägung reiner Natur, eines Zustands vorbewußter Evidenz auftritt. Die chronologisch ins Vorgeschichtliche gerückte Tiefenschicht dessen, was menschliches Existieren in der Ungleichzeitigkeit von Psychischem und 'Rationalem' bis in unsere Zeit hinein bestimmen soll, wird unverhohlen als Paradigma eines Primitivismus beschworen, dem jedes historische Gepräge im Sinne einer erzwungenen Nachfrage nach Alternativen zur Kulturkrise der Vormoderne abgesprochen wird. Das Primitive erscheint als diejenige Einheit, die für den aufmerksamen modernen Menschen im Modus einer archetypischen Erfahrung, des Numinosen, hinter dem bloßen Versinnbildlichungsmechanismus noch zugänglich ist. „Das, was wir heute als Bewußtsein bezeichnen, hat sich erst allmählich von den Instinkten getrennt. Aber diese Instinkte sind nicht ganz verschwunden. Sie haben nur den Kontakt mit unserem Bewußtsein verloren und sind daher gezwungen, sich auf indirektem Wege zu behaupten"[679]. Was mit sichtlichem Bezug auf Freuds lebensgeschichtlich differenzierende Theorie der signifikanten Fehler im psychoanalytisch-hermeneutischen Prozeß behauptet

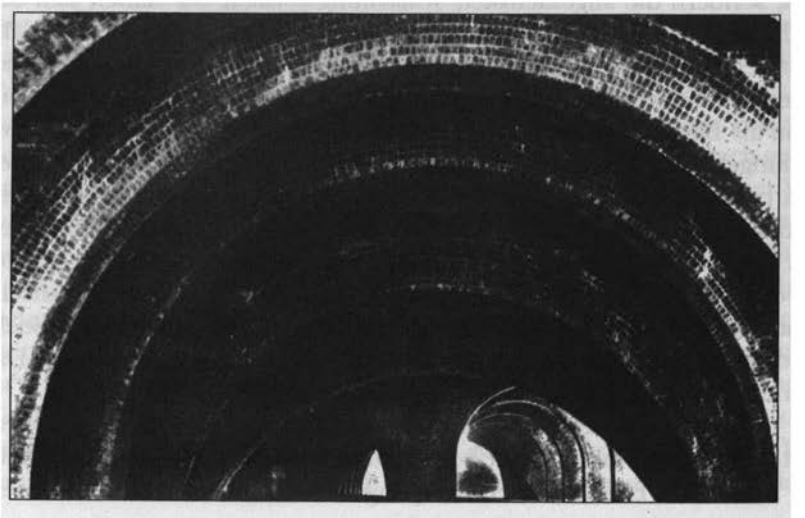
wird, dehnt den ursprünglich kritisch-interpretierenden Zugriff aus und verwandelt ihn in einen positivistischen Materialismus. Die Auffassung einer primären Geltung der Instinkte ist ein Reduktionismus, der den archetypischen Geistinteressen eine klare Richtung vorschreibt und als Beleg interpretiert werden kann, daß er einem theoretisch selektiven Blick entspringt, der auf Eliminierung aller ästhetischen Begründung und medial bewußten Aneignung beruht. Bewußtsein erscheint hier als sein eigener Sündenfall. Ein Paradigma der Künstlichkeit schützt indirekt vor dem bloßen Operieren. Eigentliche Bilder sind allein die im Modus des archetypischen Bezugs aufscheinenden Existenzerhellungen. Sie sichern gegen Bewußtsein und Gedächtnis den Mechanismus des Nicht-Interpretieren-Müssens. Der materialistische Instinkt ist das eigentliche Bewußtsein, denn es sichert das operierende Überleben. Nur dieses Setzen auf eine indirekt erzwungene Archetypologie reguliert die Kontextbeziehungen instrumentell und etabliert das Imaginäre und Symbolische in einem Schutzraum, für den Subjekt allein als Bildschirm tiefer liegender Programme, als Medium, aber nicht als Erkenntnisort der Programme dient. Archetypen sind für Jung beides: Bilder und Mechanismen dieser Subjektentlastung. Bilder, die letztere liefern, sind herausragende transzendente Symbole, die als Manifestationswelten verstanden werden[680]. Deshalb vereint Jung die beiden, von ihm selber immer wieder als widersprüchliche und unklare Definitionsmomente benannten[681] Begriffsnuancen in einem Organismus: „Der Archetypus nämlich – was man nie vergessen sollte – ist ein seelisches Organ, das sich bei jedem findet"[682]. Einer oft wiederholten Organanalogie zufolge, die das Archetypischen als unentbehrliches Lebensorgan deklariert, ist das Archetypische als unerbittliche Autorität eines psychisch nicht verfügbaren Wesentlichen den konkreten Menschen entgegengestellt. Es geht um die 'objektive Psyche' und ihr natürliches Fundament, ein kollektives, abschließend Existenzdeutungen bestimmendes Unbewußtes. „Ein Archetypus ist, wie schon gesagt, ein dynamisches Bild, ein Stück der objektiven Psyche, das man nur dann richtig versteht, wenn man es als autonomes Gegenüber erlebt"[683]. Die Heteronomie des menschlichen Bewußtseins liefert die Begründung seiner systematischen Selbstabwertung. Es geht solcher These nicht um die Anerkennung der Mechanismen einer nicht-identischen Symbolbildung und die autonome Erkenntnisleistung von durch Menschen medial, künstlich und künstlerisch gebildeten Interpretationsvorschlägen, sondern um die Behauptung einer Vermittlung ausschließenden Objektivität, ein autonomes, alles erklärendes Gedächtnis. Das gelingt perfekt, sofern man die Technik einer Erinnerung aufbringt, die ästhetisch durch den Widersinn einer 'selbständigen Heteronomisierung' menschlichen Wahrnehmens möglich wird. Jung koppelt deshalb Phantasie an mythische Unbewußtheit, konkret: an Primitivität[684]. Obwohl er gelegentlich darauf verweist, daß weder Psyche noch Natur, sondern nur die Weise, wie wir sie erleben, definiert werden können[685], fixiert er die bestimmenden Geschlechtsbilder als individuelle Personalitäten im Sinne eines vorab prägenden Programms. „Jeder Mann

trägt das Bild der Frau von jeher in sich, nicht das Bild *dieser* bestimmten, sondern *einer* bestimmten Frau. Dieses Bild ist im Grunde genommen eine unbewußte, von Urzeiten herkommende und dem lebenden System eingegrabene Erbmasse, ein 'Typus' ('Archetypus') von allen Erfahrungen der Ahnenreihe am weiblichen Wesen, ein Niederschlag aller Eindrücke vom Weib, ein vererbtes psychisches Anpassungssystem"[686]. Statt ästhetische Kritik an einem instrumentell verformten Rationalismus, damit die Erweiterung der Sinnesorganisation und die Aktualisierung von Traditionen eines in der Moderne reduzierten Wissens[687] zu befördern, ist Jungs Interesse auf eine gegengeschichtliche Primitivierung der Differenzierungsfähigkeit bis hin zur Wiedergewinnung einer Rückkehr in Ursprungsontologie, bewußtlos, gerichtet. Deshalb der Begriff der 'Seele' bei Jung als organizistisches Assimilationsmedium für naturgeschichtlich notwendige Fremdbestimmung des Ästhetischen: die Seele verliert sich nach unten „in die organisch-stoffliche Basis'[688] und geht nach oben in „eine sogenannte geistige Form über, die uns in ihrem Wesen genau so wenig bekannt ist wie die organische Grundlage des Triebes"[689]. Obwohl Jung mehrfach darauf hinweist, daß rational nur von Möglichkeiten des Vorstellens im Sinne vererbter Dispositionen, von bloß angeborenen Tendenzmöglichkeiten gesprochen werden könne, d. h. von allgemeinen Formungen bewußter Motivbilder, die als voneinander verschiedene, abweichende im Sinne einer Grundstruktur, nicht einer ausgebildeten positiven Totalität zur Erscheinung kommen[690], stellt er doch nachdrücklich eine geologisch vorgestellte Tiefenschicht schlummernder Bilder als deren Nährboden heraus. Der kritisch mögliche Modus einer Aneignung des Archetypischen im Sinne eines aktivierenden Rückbezugs auf historisch abgelagerte Handlungen und Symbolisierungen zur Korrektur einer entfremdeten Gegenwart wird zunehmend in positiven Bildern verdinglicht und diesen untergeordnet. Archetypen sind solche Bilder. Die urtümlichen Bilder eines kollektiven Unbewußten sind nicht nur die ältesten, sondern die allgemeinsten Vorstellungsformen. Sie reihen sich ein in die organische Funktionskette der Energieerhaltung. Gelegentlich akzentuiert Jung zwar diese urtümliche, abgelagerte Schicht des Archetypischen als Gegenstand aktivierender Erfahrungen. Archetypus erscheint dann als Bereitschaft zu einer subjektiven Reproduktion mythischer Vorstellungen. Da Archetypen aber selbst bei Tieren vorkommen, handelt es sich bei dieser Repräsentation nicht um eine selbstreflexive mimetisch-mediale Darstellungsleistung, sondern einen naturgeschichtlichen Reflex. Der Archetypus ist beschrieben als eine von Außen kommende Macht, die die Psyche mit Urgewalt ergreift und zur Überschreitung des Menschlichen zwingt[691]. Die Organismustheorie der natürlichen Kollektivseele wird kulturfähig durch permanente Reproduktion eines Bedarfs an Dämonen, welche die Erfahrung des Heteronomen durchsetzen.

Jungs Interesse kann zwar heute als kulturelle Anforderung interpretiert werden im Sinne einer Überwindung der instrumentellen Rationalität. Durch die Tatsache aber, daß Jung das Irrationale dem kollektiven







Unbewußten, Vernunft dem Bewußtsein zurechnet, fällt er hinter alle kritischen Bemühungen um eine integrative Organisation der menschlichen Sinnesvermögen von Kant über die Surrealisten bis Piaget zurück. Statt Rationalität und Irrationalität in einem erweiterten Bewußtseinsbegriff als Orientierungskräfte menschlichen Verhaltens zu vereinen, hält er an einem hierarchischen Stufenbau fest, der von Bewußtseinsfeindlichkeit geprägt ist. Das mag – freudianisch gewendet – gegen vorschnell idealisierende Humanismen als Mahnung wichtig sein, aber ihre Hierarchie ist keine der möglichen Erfahrungen, erst recht nicht der aus diesen folgenden Veränderungen, sondern gilt ursprungsontologisch als unüberwindbarer Primat der Subjektlosigkeit allen Bedeutens. Das Eigentliche muß anerkannt, kann aber nicht ästhetisch rezipiert werden. Die Erfahrung ist autoritativ bestimmt, nicht reversibel oder aktivierend. So endet die Paläontologie bei der „Präinfantilzeit"[692] und den Urkeimen aller Ahnenreihen. Jung muß alles, was nicht in dieses Eliminierungsprogramm paßt, als Surrogat, als Uneigentliches denunzieren. 'Lebendige Wirklichkeit' ist ihm nur die adaptive Verlängerung der organisch vorgeschriebenen Formelprogramme. Das aber bewirkt faktisch die ewigkeitssüchtige Versteinerung alle Sinnbildungen. Surrogate von Unmittelbarkeit grenzt Jung aus. Diese würde ich Vermittlungen kraft Bewußtseins ästhetischer Medialität nennen. Archetypen sollen keiner medialen Verbildlichung ausgesetzt werden, weil sie Rohmaterial stofflicher Objektivität sind. Die gelegentliche Einrechnung einer aktivierenden Auseinandersetzung ist ein bloß rhetorisches Zugeständnis für die Skepsis gegen zeitgeschichtlich diffamierte 'Ur-Erfahrungen'. Deshalb die Schicksalsbindung durch das Irrationale: Menschheitspsyche und individuelle Psyche seien identisch[693]. Entsprechend identifiziert Jung Bild und Sinn in all den Fällen, in denen die Form des archetypischen Bezugs Normativität der gegenüber Kritik abgeschotteten Referenz garantiert. Die Spontaneität der 'archetypischen Amplifikation', d. h. die im Unterschied zu Aby Warburgs kulturwissenschaftlichen Untersuchungen der verborgenen Wanderschaft historisch bestimmbarer Bewegungsmotive vollkommen natürlich sich regenden Ausdruckskräfte, die nicht Fermente einer geschichtlichen Psychologie des kulturellen Ausdrucksschaffens sind, belege das Archetypische als Instinkt. Der Zwang zur Übersetzung des zeitlosen Archetyps in Wissenschaftssprache ist ein bloß propädeutischer Zwang für alle, die sich der direkten Instinkthandlung verweigern[694]. An anderer Stelle wendet sich Jung gegen das Absinken in die Instinktsphäre[695] und signalisiert ein Auflärungsinteresse. Daran interessant wären aus heutiger Sicht eingebaute Widerstände, Sperren einer bruchlos greifenden Interpretationsmaschine. Diese Widerstände sind, was gegen Jung ästhetisch erweiterte Vernunft oder Rationalität der Deregulierung genannt werden kann. Wenn der Mensch durch Bewußtseinsfähigkeit zum Menschen wird – begrifflich -, dann muß er doch als Naturwesen sich durch die kollektiven Muster präfigurierter Existenzbestimmung, durch einen unzugänglichen Mythos bestimmen lassen. Das Unverfügbare ist Realerfahrung einer Differenzierung der Zeichen vom Bezeichne-

Lifestyling

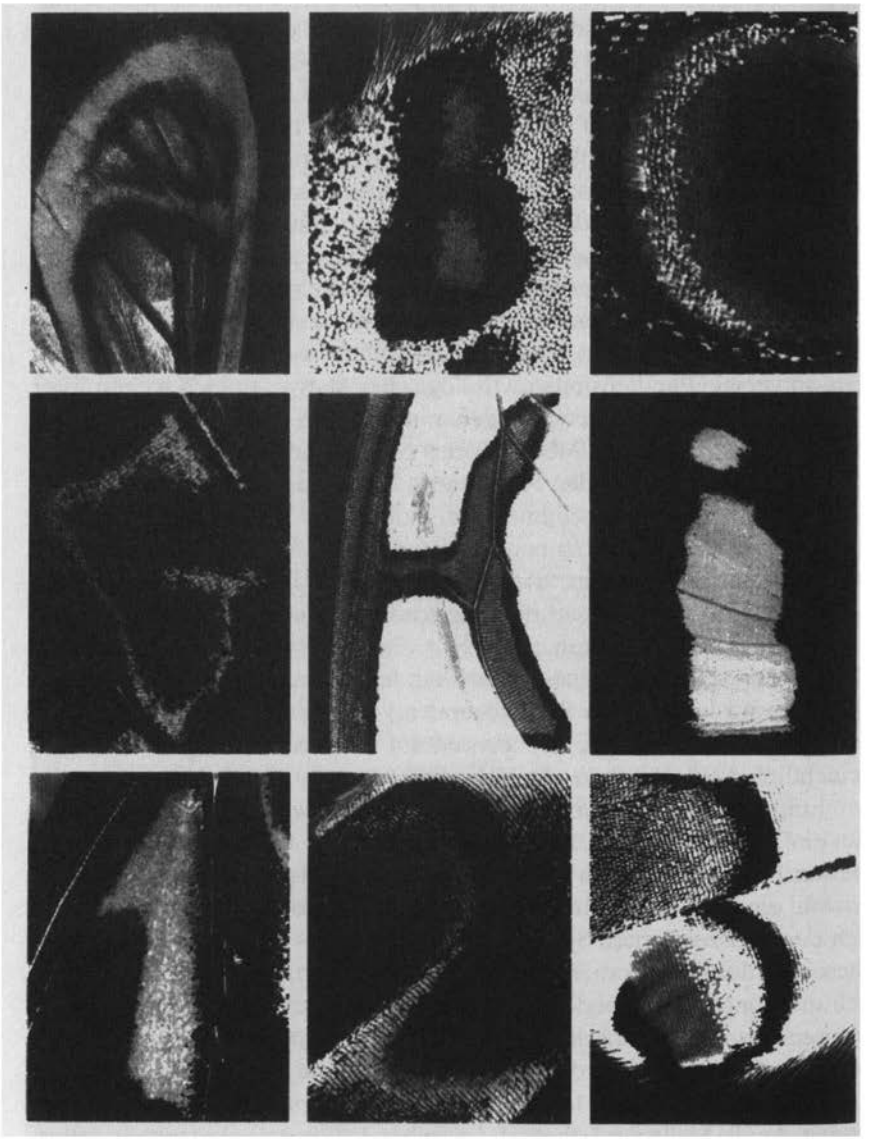
„Lifestyling kann also definiert werden als mediale Verwertung von Lebensformen, die durch den Zugriff der zeichensetzenden und linguistischen Eigenheiten bestimmter Medien auf dem Niveau der Medialisierung vereinheitlicht werden. Die semantischen Gehalte treten hinter die Formalisierung ästhetischer Ereignissimulationen zurück. Die im einzelnen auf ethnische, kulturelle, dichrone Ursprünge zurückzuverfolgenden modischen Attribute und Accessoires verformen ihre historische Referenz zur Inszenierung von Zeichen, die ihrerseits Zeichenkomplexe zitieren. Heterogenes wird nicht mehr dadaistisch, kubistisch, surrealistisch oder im Sinne einer Allegorisierung des an sich selber ruinierten Materials erkenntnistheoretisch, sondern als schlichte semiotische Selbstreferenz montiert. Beliebige Zeichen können von irgend jemandem in kürzester Zeit nach neuen Gesichtspunkten umcodiert werden."

Kino und Film

„Die Entwicklung der Kinematografie und der Schnittpunkt zwischen Kino und Film lassen sich durch eine historische Tendenz und einen gesellschaftlichen Schub der Wahrnehmungsentfaltung kennzeichnen: Das Reich der filmischen Bilder wird überlagert, später zersetzt durch die Beschreibbarkeit der Bilder, insofern diese Beschreibbarkeit nicht allein durch Standards und Rhetoriken, sondern durch automatisierte Stilisierungsattitüden geregelt werden (viele Filme der Nach-'star-wars'-Ära belegen das). Das filmische Bild wird zum Produkt einer Identifikation von Sequenzen, die nach Vorgaben einer diskursiven Erwartung reguliert werden und deren Struktur sich die Bilder einzupassen haben. Diese Affirmation belegt den Übergang des Kinos vom Wahrnehmungsorgan kollektiver Zerstreuung zum logistischen Sektor partialisierter Bedürfnisse in einer Medien-Freizeitkultur."

ten, Abgrenzung von dessen metaphysischen Referenzansprüchen[696]. Dagegen Jung: „Der Archetypus ist reine, unverfälschte Natur, und es ist die Natur, die den Menschen veranlaßt, Worte zu sprechen und Handlungen auszuführen, dessen Sinn ihm unbewußt ist, und zwar so unbewußt, daß er nicht einmal darüber denkt"[697]. Dieses Denken würde vielleicht etwas über die Art und Weise sagen, *wie* Natur in Sprechen, Denken und Handlung angeeignet und als Kultur differenziert wird. Jungs Archetypologie aber zielt auf eine programmatische Zersetzung der Zivilisierungsprozesse, die ohne differenzierende Aneignung nicht gedacht werden können. Das kann belegt werden durch seine strikte und durchgängige Parallelisierung der psychischen mit den mythologischen Mechanismen. „Vom Unbewußten gehen determinierende Wirkungen aus, welche unabhängig von Übermittlung, in jedem einzelnen Individuum Ähnlichkeit, ja sogar Gleichheit der Erfahrung sowohl wie der imaginativen Gestaltung gewährleisten. Einer der Hauptbeweise dafür ist der sozusagen universale Parallelismus mythologischer Motive, die ich wegen ihrer urbildlichen Natur Archetypen genannt habe"[698]. Imagination wird auf Projektion reduziert: ein Mechanismus organischer Tätigkeit, gemäß der Richtung eines ablaufenden Programms, keine Aneignung oder Differenzierung. Unverholen erscheint darin politischer Terror als Folge einer Aufklärung, welche die bannende Kraft des Numinosen an den Archetypen ins Haltlose abdrängt, statt deren Unbewußtheit programmatisch in Selbstregulierung eines 'natürlich' gewordenen Handelns umzuformen[699]. Die psychischen Realitäten pendeln zwischen Naturalisierung und medialer Repräsentation. Letztere wird eindeutig ersterer, systematisch, historisch und hinsichtlich ihrer rezeptiven Wirkkraft, untergeordnet. Abschließend verweisen die Archetypen auf eine Kette präfigurierter urgeschichtlicher Erfahrungen, die sich im Dunkel der Urzeiten verlieren.

Jung wechselt unsystematisch die semantischen Ebenen des Begriffs. Am einfachsten ist es, sich die Gleichzeitigkeit der unterschiedlich nuancierten Begriffsebenen in Erinnerung zu rufen. Für Jung ist ein Archetyp sowohl ein Bild, ein Mechanismus zur Erzeugung bestimmter Bilder (nämlich der transzendenten Symbole), ein Modell des Rückbezugs auf die in diesen Bildern bestimmenden transzendenten Erfahrungen und schließlich eine ontologisch bedeutsame Realisierung des Bezugs auf einen absoluten Ursprung menschlichen Denkens und Empfindens. Der ästhetische Mechanismus wird darin ebenso negiert wie die Notwendigkeit der Differenzierung aus der Identitätsbehauptung des Unmittelbaren ausgegrenzt. An die Stelle der ästhetisch-kritischen Differenzierung tritt die Selbsttransformation der psychisch erfahrenen Tiefenbilder in ein außerhalb des Subjekts vergegenständlichtes objektives, transpersonales psychisches Bewußtsein[700], von dem nicht auszumachen ist, wie es der nachvollziehbaren medialen Formulierung, der ästhetischen Konstruktion soll entgehen können, wenn es dem Bereich der Introspektion entrissen wird. Jung greift zu einer Konstruktion, die, entgegen seinem Insistieren auf der Eigenständigkeit des Irrationalen, in den rationalistischen Konstruktionen



des neuzeitlichen Wissens bei Descartes und Spinoza bestimmend geworden ist: die Behauptung seis einer naturgeschichtlichen Parallelität zwischen Physis und Psyche, seis die durch Substanztrennungen ('res cogitans' versus 'res extensa') erzwungene teleologisch-mechanische Regulierung des Übereinstimmens des Innen mit dem Außen, des Geistigen mit dem Realen, des Bewußten mit dem Instinktiven. „Was wir Instinkte nennen, sind physiologische Impulse, die mit den Sinnen 'außen' wahrgenommen werden. Gleichzeitig aber erscheinen sie auch 'innen' in Phantasien und verraten ihre Gegenwart oft durch symbolische Bilder. Diese 'inneren' Erscheinungen sind es, die ich als Archetypen bezeichne"[701]. Da dieser Begriff des Archetypischen als Kulturfeindlichkeit begriffen werden muß, die weder Aktualisierung noch Besonderung kultureller Möglichkeiten erlaubt, stellt die Theorie des Archetypischen die reine Form einer Verweigerung der Einsicht in die Produktivität des Kulturzerfalls dar.

In diesem Zusammenhang aufschlußreich sind zahlreiche Versuche, die Merkwürdigkeiten der künstlerischen Formulierung nicht nur von Symbolbezügen, sondern des Mechanismus der interpretierenden Symbolbedürftigkeit, als unbewußte Imitationen eines unbemerkten natürlichen oder geschichtlichen Tatbestandes zu beschreiben. Zwar geschieht das im Interesse einer Aufwertung von Kunst, die dem Bannfluch ihrer arbiträren Nutzlosigkeit und trotzigen Verführung zum Beliebigen enthoben werden soll. Ihre Einfügung in Realitätsmuster bewirkt die weitgehendste systematische Abwertung des medialen, rezeptionsorientierten Charakters von Kunst. Der Nachweis einer Parallelität zwischen Kunst und Natur[702] oder Kunst und 'normalem Leben'[703] führt nicht zur Aneignung ästhetischer Kritik, sondern zu ihrer anti-medialen Neutralisierung und zur im Namen des schon Gefügten, Wundersamen und Gleichbleibenden postulierten Liquidierung ihres besonderen poetischen Produktionsprinzips, das im Archetypischen verflüchtigt und als gegenstandslose subjektive Bemühung denunziert wird. Programmatisch gibt der Biologe Adolf Portmann diese Haltung wieder, die im Einklang mit einer merkwürdig defensiven Rehabilitation von Kunst steht, der gegenüber Ewigkeitswerten der natürlichen Tiefenstrukturen kein Existenzrecht mehr eingeräumt wird. „Viele Menschen haben unter der Führung eines übermächtigen intellektuellen Denkens die Fähigkeit verloren, in der schlichten Welt unserer Sinne im Alltag um uns das Wunderbare, das Geheimnisvolle, das Befremdliche überhaupt zu sehen"[704]. Das Setzen auf die Echtheit des Zeitlosen führt zum Erkenntnisverlust aller ästhetischen Formulierung, sei dieses Setzen auch noch so gutwillig an die geschmacklich subjektive Würdigung gerade der intuitiven Erschließungen von Formanalogien zur wissenschaftlich erkannten Natur gebunden: die objektive Preisgabe der historischen Situierung von Symbolleistungen[705] ist das im Archetypischen vollendete Gegenmodell zur einer selbstreflexiven Differenzbildung und einer ästhetische Modellbildungen verstehenden Medienkultur. Eine Variante der archetypischen Behauptung des Poetischen im Modus einer er-

tasteten Ursprünglichkeit ist die Suche nach einem reinen poetischen Bild. Gaston Bachelard nennt dafür Traumbilder, allerdings nur solche, die in verdichtetster künstlerischer Formulierung auf den reinen Fluß der Imagination verweisen: in sich zusammengezogene Denkbilder, die keine Referenzfunktion mehr haben, sondern im Inneren des Poetischen verbindliche Erfahrungen erzeugen[706]. Die Bilder werden total: „Die Bilder löschen die Welt aus. Sie haben keine Vergangenheit. Sie kommen aus keiner früheren Erfahrung"[707]. Die poetische Konzentration auf diese ahistorisch reinen Bilder ist eine Meditation, die archetypische Brennpunkte des Lebens abschließend veranschaulicht[708]. Die poetische Arbeit zielt auf Erstmaligkeit der angezielten Erfahrung. An die Stelle phänomenologischer Reduktion tritt die von Bachelard so genannte Topo-Analyse[709]. Eine Anthropologie der Einbildungskraft ist zwar Ziel[710], aber die eigentliche Sprache der Bilder, die sich ins Schweigen zurückziehen, muß durch einen mehrstufigen Prozeß einer außerhalb der reflektierenden Philosophie angesiedelten Reduktion erreicht werden. In einem ersten Schritt werden Phänomene auf Grundbedeutungen reduziert, in einem zweiten wird mit Hilfe der behaupteten Grundmuster Reflexion im begrifflichen Anspruch zerstört. Ein dritter Schritt behauptet dagegen die Welt poetischer Denkbilder. In einer vierten Betrachtungsebene schließlich geht es allein noch um eine kontemplativ beanspruchte Daseinsfülle von Bildern, d. h. eine allgemeine Qualität der im Reduktionsprozeß übriggebliebenen ästhetischen Universalien der Existenzdeutung. Bachelard lehnt deshalb die Metapher ab: sie ist noch körperlich auf Wirkliches bezogen, wohingegen das Bild seine Potenz aus einer Einbildungskraft ohne jegliche Referenzbedürtigkeit beziehe[711]. Anhand raumbildender Alltagsmotive, die in ihren archetypischen Verschlingungen verfolgt werden (u. a. Haus, All, Nest, Schublade, Winkel, Muschel), soll eine Phänomenologie das Erleben der Bilder im Sinne unvermittelter und unvorhersehbarer Ereignisse von 'Leben' sichern[712]. Die unendliche Traumtiefe eines Bildes berechtigt es, diesen Leben modellierenden Anspruch im Modus der Einzigkeit durchzusetzen. Die erreichte Bildwelt und das ihr entsprechende Denken in reinen poetischen Bildern baut Bachelard zu einer eigentlichen Opposition gegen Philosophie und Wissenschaft aus[713]. Damit setzt er seine poetographische Forderung als Ausbruch aus dem Funktionskreislauf gesellschaftlich und historisch differenzierter Symbolisierungen und negiert abstrakt den zivilisationsgeschichtlich bedeutsamen Zwang zur medialen Konstruktion der ästhetischen Erfahrungen. Erst im vorgeschichtlichen Bereich herrsche totale Identität. Bilder reiner Imagination seien bezugslos und ohne Kausalität[714]. Die Ausdruckswirklichkeit der Bilder als ihre poetisch umwälzende Kraft gehe vollkommen auf in „warmer Innerlichkeit"[715]. „Es ist unnötig, daß solche Bilder wahr sind. Sie sind. Sie haben das Absolute des Bildes. Sie haben die Grenze überschritten, welche die bedingte Sublimierung von der absoluten Sublimierung trennt"[716]. Die Dialektik der Entgrenzung allerdings geht vollkommen in der kontemplativen Selbstgenügsamkeit des Referenzlosen unter. Am Ruhe-

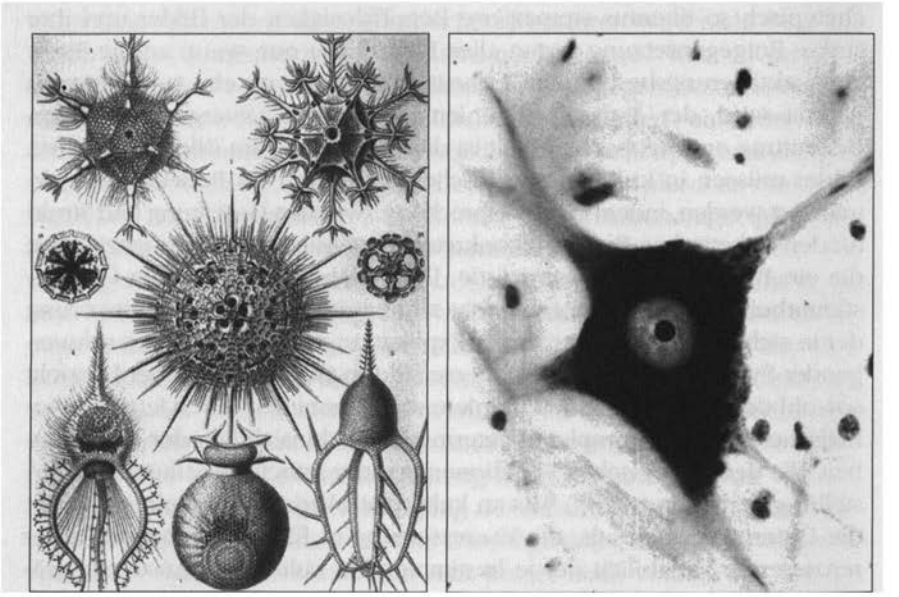
punkt dieser Imagination endet jede Notwendigkeit, aus der Erfahrung des Nicht-Identischen die ästhetische Konstruktion der Differenzen abzuleiten. Heute werden solche mytho-poetischen Bildverehrungsformeln erneut gegen die kritische Aufarbeitung des Medialen ausgespielt. Aktuell wird damit die Wirkungsgeschichte der Suggestion ästhetischer Universalien – von den Archetypen bis zu der simulativen Selbstherrlichkeit der Zeichen ohne Wirklichkeitsreferenz – bekräftigt. Damit gilt es, sich kritisch auseinanderzusetzen, um die Umkehrung von Bildverehrung in Bilderfeindlichkeit dialektisch an den Bedingungen des Bildverbots selbst zu brechen. Der Erkenntnisanspruch von Kunst, vehement vorgetragen in der Moderne des 20. Jahrhunderts, hat mit der Binnenregulierung des Bildproblems zu tun. Das Bilderverbot konstituiert die ästhetische Formulierung im Sinne einer differenzierenden Symbolisierung. Die ästhetische Erfahrung ist in sich selber kritisch. Zahlreiche Plädoyers für eine aktuelle Bildeuphorie setzen dagegen im Wahn einer allseitigen Orinisierung und Verunklärung des Erkenntnisproblems auf eine Suggestion, den Kulturzerfall willentlich und willkürlich außer Kraft setzen zu können. Äußerungen wie die folgende sind dafür signifikant und belegen die bruchlose Allianz zwischen den Ewigkeitssuggestionen des Archetypischen, der reinen Existenz der Bilder und dem Stillstand im Kulturzerfall: „Das Bild muß autonom bleiben, muß sich als Bild in seiner eigenen Wirklichkeit zeigen, um den autonomen Selbstkonstituierungsprozeß der bildhaften Welt in sich zum Erscheinen zu bringen“[718]. Dagegen muß schon mit Blick auf eine einseitig interpretierte Moderne gesagt werden, daß angesichts intensiver Realismusdebatten auf verschiedensten Niveaus künstlerischen Arbeitens bis heute die Verallgemeinerung des Erkenntnisproblems als Krise der Repräsentation und als Privilegierung der Programmatiken der Selbstreflektion von Kunst keineswegs evident ist[719]. Die von Realitätsbearbeitungen abgeschottete Bilderproduktion verwandelt die behauptete Autonomie in eine Selbstzerstörung der künstlerischen Artikulationsvoraussetzungen. Die ästhetische Dimension aller menschlichen Bewußtseinsbildung hängt von der Konstruktion von Realitätsbezügen ab, die durch die Wirklichkeit des Bildes bestimmt werden können, sofern diese Wirklichkeit nicht als Umdefinierung des Realen in eine 'bildhafte' Welt im Sinne einer nur als Kunst artikulierbaren Interpretation funktionalisiert wird. Ein ästhetischer Heroismus bloßer Selbstbehauptung muß gerade heute als blinder Reflex der wachsenden Ansprüche zivilisatorischer Lebensmodellierung verstanden werden. Die ästhetische Selbstbehauptung hat seit Giordano Bruno für die Neuzeit die Suggestion des Handelns bis hin zur Totalisierung des leidenschaftlichen Menschen heroisiert.

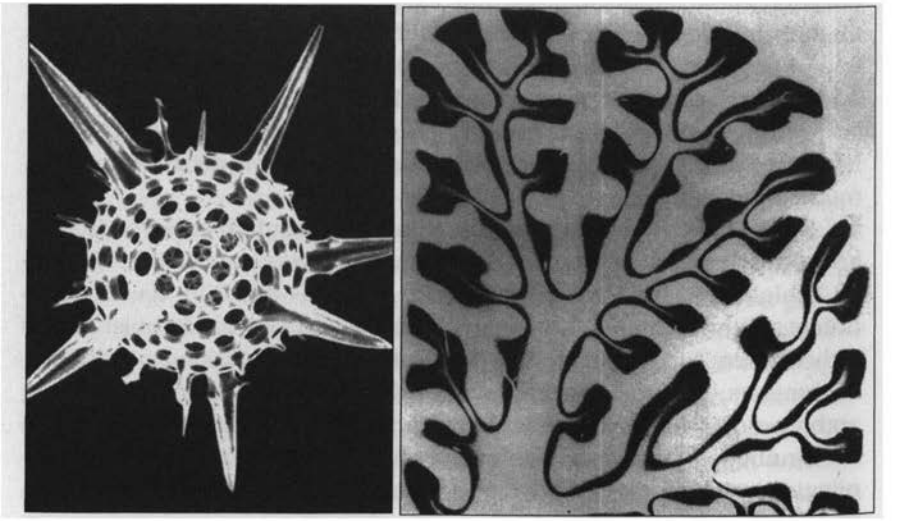
Greift man gegen solche positiven Eröffnungen auf symbolische Differenzen zurück, dann erscheint diese Art Autonomiebehauptung als signaletischer Reflex auf zeitgeistige Reizformeln. Kritische Medialisierung arrangiert diese Signale so, daß eine Bühne für Symbolisierungen geschaffen wird, die der Betrachter im durch das Bild geschaffenen Raum

wahrnehmen kann, indem er seine Bedeutungsleistungen dem figurativen ästhetischen Eigensinn des Bildes konfrontiert. Der Kreislauf der Zeichen in medialen wie ikonographischen Kontexten wird nicht begrenzt durch einen symbolischen Reduktionsmechanismus. Was unverfügbar bleibt, muß in Permanenz versinnbildlicht und gegen bestehende Formeln gewendet werden. Selbst 'natürliche Eigenschaften', eine vorab dem Menschen evident erscheinende Sinnbildlichkeits- oder Sprachqualität von Natur, von einzelnen Momenten, Lebewesen, topographischen und typologischen Aspekten, müssen als kulturelle Interpretation angeeignet werden können. Das heißt nicht, daß semiotisch evidente Qualitäten notwendig zu formalen Abstraktionsmodellen führen. Vielmehr geht es um eine symbolische Darstellung der vorab geordneten mythologischen Bezüge und Erfahrungen. Ohne einen bereits vollzogenen Zugang zur Wirklichkeit kann diese weder als bedeutsam noch hinsichtlich der Bedeutungsschöpfung als Instanz eines je Unverfügbaren angeeignet werden. Die Gestaltqualität des Realen kann durchaus im Sinne einer primären Semiotik der Natur als für kulturelle Deutung bedeutsame anerkannt werden, ohne eine ikonische Selbstverbürgung der Ausdruckskraft außerhalb des menschlichen Geistes anzunehmen. Die Möglichkeit einer Überverdeutlichung des symbolisch Meinbaren setzt immer noch voraus, daß am Abzubildenden ein Sinngehalt des Gemeinten durch Verbildlichung mithilfe eines Mediums und einer Darstellungsexplikation konstruiert und nicht allein im Modus eines Entzugs an Darstellung durch Selbstevidenz beschworen wird. Der Intensitätsgrad der Verbildlichung im Objekt des Bildes ist zwar eine Voraussetzung für die kulturelle Interpretation des Wechselspiels von Bild und Begriff, aber zugleich ohne interne Modifikationen der Bedeutung dieses Verhältnisses nicht konkret erfahrbar. Wichtig ist, gegen die Formalisierung der Meta-Bezeichnung des Verhältnisses die Beziehung als eine zwischen Fremdem zu aktualisieren, ohne die Entwicklung der Niveaus durch den Hinweis auf einen unüberwindbaren universalen und polymorphen Synkretismus zu verhindern. Wichtig ist auch zu erinnern, daß die historische Überwindung des Polymorphismus an hierarchische, nicht selten auch an sakrale Autoritätssysteme gebunden geblieben ist. Eine universale Identität zwischen einem scheinbar natürlichen und einem noch undurchschaut künstlichen Code verdoppelt die Intensitätsbehauptung der formulierten Bilder zu bloßen Bestätigungen dessen, was an den Bildern selbst immer schon verständlich ist: Verständnis ohne Prozeß der Verständigung. Alle Irritationen und Irrtümer würden apriori aus dem ausgeschlossen, was für Selbstverständlichkeit einsteht. Dagegen muß darauf insistiert werden, daß der Gegenstand eines Beobachtungs- und Wahrnehmungsvorgangs und die Bedeutung, welche Ausdruck einer symbolischen Funktion ist, prinzipiell nie als identische gesetzt werden können. Vielmehr ist die Nicht-Identität Voraussetzung aller, auch der ästhetischen Lernprozesse. Die Verdeutlichung der ästhetischen Erfahrung des Neuen, das deregulierend in etablierte Lernmuster eingreift, ist eine Dimension allen Lernens und speziell der kultur-

bildenden Symbolisierungen. Insofern ist die Verbürgung des immer schon Natürlichen kein Anstoß für Lernprozesse. Deshalb gelingt auch die archetypisch so überaus strapazierte Begriffslosigkeit der Bilder und ihre strikte Entgegensetzung gegen alles Begriffliche nur, wenn an die Stelle einer aktivierungsbedürftigen ästhetischen Erfahrung ein Automatismus gesetzt wird, der Ästhetik eliminiert. Ästhetische Divergenz zwischen Bedeutung und Beobachtbarkeit ist das Begriffliche am Bildlichen selbst. Bilder müssen in kulturell spezifischen Kontexten als Bedeutungen aktualisiert werden, indem eine Entsprechung zwischen Gestaltung und Struktur den ästhetischen Bedarf in konkreten Visualisierungen bearbeitet, ohne die ein Bild nicht existieren würde. Die Gefahr der lähmenden Überbestimmtheit von Symbolen entspricht symmetrisch der einer Beschwörung der in sich geregelten, aber keiner Explikation zugänglichen Welt schweigender Symbolismen. Symbolsysteme sind in anthropologischer Hinsicht sowohl determiniert wie determinierend. Determiniert durch letztlich biologische Funktionskomplexe, determinierend hinsichtlich der Bestimmtheit, die den biologischen Funktionen in einer ästhetisch-kulturellen Darstellung verliehen wird[720]. Was an kulturellen Variationen vorliegt, drückt die Determiniertheit aus, die Voraussetzung ist für die symbolisch differenzierende Variabilität der je bestimmenden kulturellen Ausdrucksgrößen innerhalb vergleichbarer System-Umwelt-Beziehungs-Kontexte. Das heißt: die Anerkennung einer Biologie der kulturellen Determiniertheit schließt symbolische Akkulturierung des Besonderen nicht aus, sondern erfordert diese. Anthropologie der Einbildungskraft zielt nicht auf den Organismus des Seelischen, sondern auf die Regulierungen der imaginativen Energien. Entgegen allen überzeitlichen Suggestionen ist eine Einbildungskraft ohne spezifischen historischen Kontext blind, sind ihre Symbolisierungen ohne differenziellen Bezug zu den Medien gesellschaftsrelevanter Symbolisierungen und damit des Zwangs zur diskursiven Kommunikation leer.

Symbolbildung und Symbolgebrauch sind auf ihrer ästhetischen, künstlerischen und sensuellen Ebene autonome und spezifische kognitive Fähigkeiten. Ihr Mechanismus greift tiefer als das Bild, das ihn ausdrückt. Wahrnehmung, Konzeptualisierung und das Funktionieren des ästhetischen Zugangs zum Bild der Welt wie das Funktionieren des Gedächtnisses, der Speicher und des Tradierbaren haben an der Bildung anthropologischen Erkennens ebenso teil wie an der Gesamtorganisation der Sinnbilder. Der Symbolgebrauch ist kein Instrument sozialer Kommunikation, auch wenn er über mediale Aneignungen in Rollenbewußtsein überführt und getestet werden kann, sondern deren wesentliche Voraussetzung. Interkulturelle Bezugnahmen, die einen Hang zu Archetypen und ästhetischen Universalien ausreizen, sind nur in vagen, diffusen und semantisch mehrdeutigen Bildsystemen darstellbar. Auf einer bestimmten Ebene können symbolische Explikationshandlungen sich selber nicht durchschauen, weil sie keine Gestalt finden würden und weil das bildlich Diffundierende in einen kognitiven Vorrang des Begrifflichen überführt





werden müßte. Die Existenz von Symbolen, die den Vorstellungen von einer umfassenden allgemeinen Sprache des Menschen entgegenkommt, ist keine positive und universalistische Ordnung innerhalb einer Lexikalik des angewandten Sprechens. Die Existenz der Symbole wird auf der Ebene der 'parole', nicht der 'langue' artikuliert[721]. Symbolsysteme bedürfen der jederzeitigen prinzipiellen Rekonstruktion mittels medialer, d. h. künstlicher Darstellungsleistungen. Sie liegen empirisch nur als angehäufte Partikel eines diffundierenden, sich selber nicht transparenten Gedächtnisses vor. Die Zerstreuung der Zeichen in der Zeit[722] beschreibt der Gedächtniszwang: Erinnerung als Rache einerseits, als Chance zur Aneignung andererseits. In dem Maße, wie das Gedächtnis vom Verlust eines naturgeschichtlichen Regulationsmechanismus abhängt, zerfällt das vermeintlich identisch Symbolische in zwei Teile: in eine korrespondierende Kraft und in Artikulation. Die Artikulation erzwingt die Abwesenheit der korrespondierenden Kraft. Andernfalls gäbe es nur vorbewußte Ordnungen, in welchen weder Gedächtnis noch Symbolisierungen stattfinden könnten. Deshalb muß die Bewegung der Semiose und Signifikation in allen Formen – der primitiv-magischen, symbolisch-mythischen und säkular-rationalistischen – strikte von der pseudo-physikalischen Bewegung unterschieden werden, die vorgeblich mit der natürlichen Bewegung der Dinge zusammenfallen soll. Die im Zeichen des Gedächtniszwangs – als mythisch abgelagerte Erinnerung an den Verlust suggestiver Primärordnungen – aufgewiesene Notwendigkeit, die gegebene Umwelt und die System-Kontext-Beziehungen in Symbolisierungen anzueignen und zu verändern, beinhaltet nicht eine überzeitliche Wertschätzung von 'Kunst', 'Artifizialität', 'kreativer Eigentlichkeit', 'mythopoetischer Intuition'. Symbolisierungen sind geschichtliche Wirkkräfte, Historie ohne symbolische Differenzierung ein abstrakter Machtanspruch. In dieser Verflechtung existiert Kunst sozusagen ohne Anfang: die historische Existenz des Menschen hängt zusammen mit der kontinuierenden Imagination, die in fokussierenden Symbolen sich entwirft, verfestigt, verändert[723].

Die Behauptung positiver Erfahrungen im Bereich von Kinderzeichnungen und Ursprünglichkeit, Primitivität und Vorvernunft, Geisteskrankheit und universalen Symbolen, Archetypen und Atavismen ist Ausdruck einer ästhetischen Strategie, die auf einen Rückfall in naive Ontologie zielt, einen vorkritischen Zusammenhang von omnipotenter Subjektivität und absoluter, teleologisch geregelter Objektivität. Die Signifikanz des Unbewußten wird in solchen Ansätzen instrumentalisiert: Seine vorgebliche Komplexität wird immer wieder in den Dienst regredierender und reduzierender historischer Kräfte gestellt. Seine höher entwickelte Signifikanz wird nicht produktiv angeeignet; das Irrationale erscheint nur als kampfrhetorische Instanz gegen angeblich vorherrschende abstrakte Vernunft, gilt nur reduktiv, nicht als Bewußtseinsqualität. Die spezifische Struktur der menschlichen Formenwahrnehmung, die zivilisatorisch nicht unproblematische Entwicklung zunehmend abstraktformaler Bezeichnungsmittel werden durch atavistische Behauptungen zugedeckt, welche

Design, systemtheoretisch

„Daß nicht selten massive Revokationen der Komplexität, Mystifikationen der Reduktion zur widerspruchsvollen Geschichte des Designs gehören, liefert theoretisch noch keine Alternative zur Voraussetzung, daß jede konkrete Frage einer Detailgestaltung in ein Muster von Verflechtungen führt, die zunächst berücksichtigt sein wollen, ohne daß die Systemdefinition eingespielter Mechanismen als Reduktion der Komplexität an der Grenze von Systembereich und Umwelt (Sub-System und Teilsystem, Teilsystem und Systemverbindung) plausibler würde. Die systemtheoretisch gesetzte Grunddefinition, daß ein System bestimmt ist als Nahtstelle zwischen Systemintegration und Umweltselektion und daß diese Nahtstelle zunehmende Überschaubarkeiten liefert, ist im Designbereich nicht anwendbar. Sie ist nicht anwendbar, weil die in anderen Handlungsformen und Wissensbereichen (Technologie, Philosophie, Wissenschaften, Unterhaltungsindustrie, Kunst-Institutionen) regulierten Auftrennungen des Bedeutungsanspruchs hier definitionsgemäß nicht greifen dürfen. Insofern ist 'Design' die Konstruktion eines umfassenden Gesellschaftsmodells als einer Virtualisierung und Problematisierung der Differenzierungen aller Symbolsysteme. Das ist bereits in wesentlichen Teilbereichen von Design akzeptiert: den urbanistischen Reflektionen, im Städtebau, Fragen des Wohnens und dem Verhältnis von Wohnen und Arbeiten. Weshalb sollte das nicht für das gesamte Gebiet und den paradigmatischen Begriff von Design gelten können, der sich substantiell mit Fragen der ästhetischen Formung, d. h. den Problemen der Umsetzung von Konzepten in Realität, den Wirkungen von Handlungen, den Exempeln einer Struktur von Effekten als grundsätzliche Ausdrucksformen symbolischer, kommunikativer und technisch-instrumenteller Aneignung von Wirklichkeit befaßt?"

Ästhetik

„Ästhetik kann gelten als die Darstellung der Handlungen regulierenden sinnlichen Ereignisse und Abläufe in diesen Lebensformen, gänzlich unbesehen ihrer normativen Eignung. Die Erneuerung der Aufklärung ist dann verwiesen an die Wahrnehmung der Zeichen- und Ereigniswirkung. Es ist nicht zu verordnen, daß dazu nur ein formal explizites Theoriebewußtsein als Erkenntnisorgan anerkannt werden darf. Vielmehr ist die an Differenzierungen eigenwahrgenommenen Handelns sichtbar gemachte Praxis der Manipulation von Zeichen und ästhetischen Größen ein Teil dieses Aufklärungsprozesses."

suggerieren, daß ihr Gehalt der Wahrnehmung ohne Verformung präsentierbar sei.

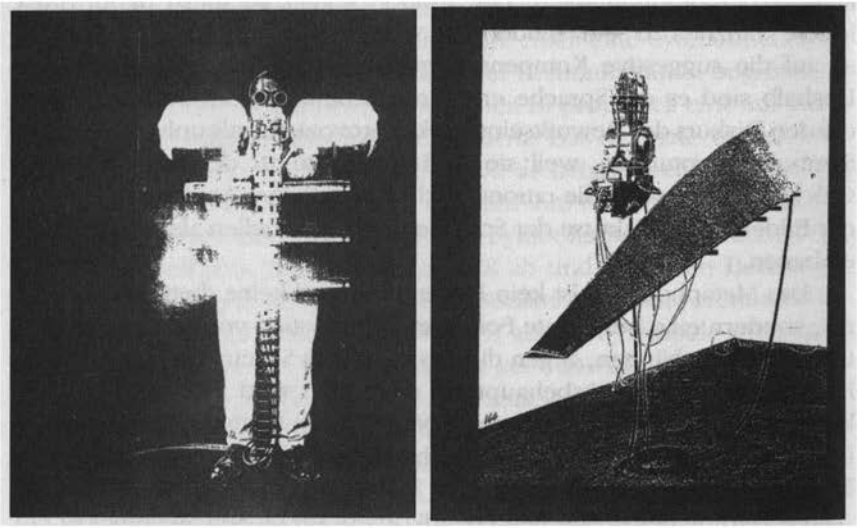
Eine universale Symbolik, die aus endlich gefundenen elementaren Formen (Rubriken, Ordnungen, Lexikaliken, Codes etc.) bestünde, wäre schlicht bedeutungslos. Die atomistische Banntheorie des Einzelphänomens bliebe singulär und zufällig. Deshalb wird das Authentische in der tradierten Primitivismusdebatte als Metaphysik behandelt. Diese Suggestion läßt sich als undurchschautes Kulturideal durch den Nachweis auflösen, daß das Authentische und Archetypische niemals Elemente von Bildern, sondern nur Momente eines Diskurses sein können. Das Authentische erscheint unter aktuellen Dispositionen aber nicht als Visualisierung, sondern eher als Aneignung eines bestimmten Rezeptionsverhaltens kraft der Tatsache, daß die Formensprache des Werks mit dem Interpretationshorizont des Betrachters sich prinzipiell nicht deckt. Wenn der Primitivismus meint, das Problem der Repräsentanz als einfaches Darstellungsproblem begreifen zu können, dann fordert er einen Dezisionismus für sich, der schon deshalb uninteressant ist, weil er sich selber nicht für historisch kritisierbar hält. Das Symbolische aber ist immer mit einer Aufhebung signaletischer Handlungsgebote verbunden; es vernichtet den Bann ursprünglicher Bedeutungen. Diese Aufhebung ist identisch mit dem Begriff 'Abstraktion' im zivilisatorischen Kontext. Eine universalistische Kultur ist im Endeffekt leer an Erfahrungen. Simulatorische Strategien der wirklichkeitsleeren Zeichenselbstbeziehungen – abgesehen von ihrem Selbstwiderspruch oder ihrem analytischen Zugriff auf noch zu klärende empirische Phänomene – haben zumindest diskursiv eine unbestreitbare Relevanz, weil sie den Prozeß einer universalistischen Weltkultur unter dem Diktat selektiver industriekultureller Muster sichtbar machen. In gewisser Weise werden die sakralen Autoritätsstrukturen eines Bilderverbots mit scheinbar gegenteiligen Mitteln auf dieser diskursiven Ebenen fortgesetzt: die Sehnsucht nach dem Bann des Heiligen scheint hinter den entwerteten Bildern auf. Auch hier hieße Transsubstantiation nicht Offenbarung, sondern Bilderverbot. Das zeitgenössische Mittel dazu ist die beschleunigte zirkulative Entwertung des Bildes, das durch seine Multiplikation und Omnipräsenz eine strukturelle Bildvernichtung vornimmt. Die aktuelle universale Verfügbarkeit in der visuellen Kultur und Öffentlichkeit ist die aktuelle Version seines seiner Kraft beraubten Bildverbots.

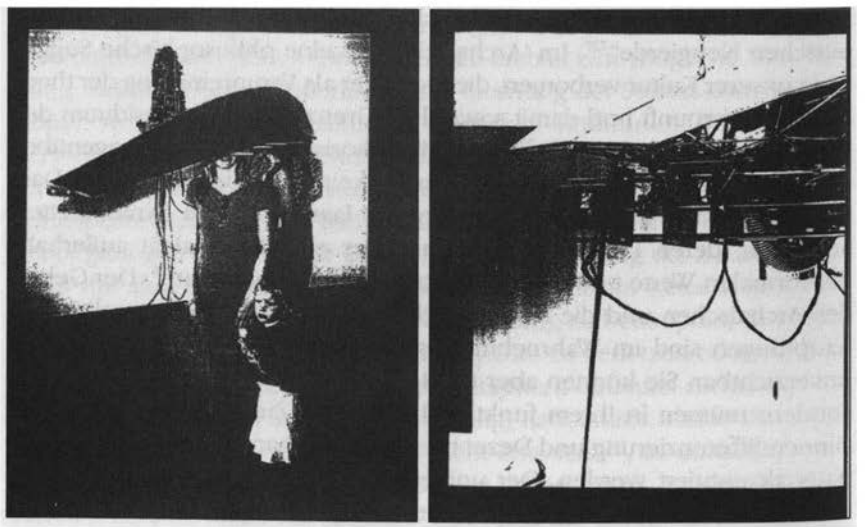
Ohne Untersuchung des Mechanismus einer Entsprechung von Formfindungen zum Realen kann die Kraft der Symbolisierungen nicht begriffen werden. Es geht um die Wahrheit des Scheins. Das künstlerische Erfinden muß als Prozeß des Auffindens, Konstruktion als Transparenz, Objektivismus als Inszenierung verständlich werden. Die Wahrheit des Machbaren wird mit großen Anstrengungen in Schein verwandelt, damit die Mechanismen einer bestimmenden Realität als Voraussetzung der Formulierung darstellbar sind. Eines der beliebtesten Surrogate in Symbolvorstellungen dürfte sein, daß ein Geist des Symbolischen sich transkulturell ausdrückt. Man führt urbildliche Struktur – im Sinne Jungs

und Bachelards – auf universal unveränderte Bedürfnisse des seelischen Ausdrucks zurück. Symbole seien dann – präfiguriert durch einen Naturalismus der inneren menschlichen Apparate – allgemeine „Quellen der Manifestation des menschlichen Geistes"[724]. Zweifellos ist das Symbolische eine überindividuelle und transpersonale Aussagestruktur, die sich Verschiebungen im Gehalt anpassen kann. Aber eine Symboltheorie ist nicht im Gegenzug zum Modell diskursiver Kommunikation begründbar. Jeder authentische Gehalt des Symbolischen ist prinzipiell eine auf Übersetzungsnotwendigkeit hinwirkende Tendenz. Das rationale Verstehen ist kein Denken jenseits des Symbolischen. Die archetypischen Theorien und universalästhetischen Suggestionen erhalten ihre Kraft allein aus der Delegation der Beschreibungsprobleme des Symbolischen. Sie brechen den nicht abschließbaren Annäherungsprozeß ab und schließen Bedeutung als Transzendenz der Schrift mit ihrem apodiktisch beschworenen Scheitern vor dem Eigentlichen kurz. Wenn es zeigbare Symbole gibt, dann können sie beschrieben werden. Es gibt kein universales Argument für die Heterodoxie von Sprache und Bild außer metaphysischen und ursprungsontologischen. Die Unterscheidbarkeit von Sprache und Realität ist nicht identisch mit den Grenzlinien zwischen verschiedenen Denkformen. Auch die Zuschreibung von Ambivalenzen und Unschärfen, selbst von Widersprüchen und Aporien, ist hinreichend rational. Das gerade durch Kunst provozierte ästhetische Umschreiben des Aporetischen am Sprachzwang ist nicht Beleg für das Ende, sondern den Funktionsablauf des rationalen Denkens, sofern man unter Rationalität die Erfahrungsangemessenheit der Reflexion und die Verhaltensmöglichkeit von an Steuerungsansprüche anpaßbaren Bildwirkungen versteht. Ein Zeigen setzt die Verwendung eines Codes voraus, ein Bild enthält eine mögliche Beschreibung, Beschreibungen unterliegen der Ordnung der Sukzession; Sukzessionen werden durch begriffliches Operieren strukturiert; die darin zur Verwendung gelangende Schrift ist das Medium konstituierter Rationalität für die Darstellung dieser Sukzession. Das bedeutet auch, daß die medialen Aspekte nicht nur dem Rationalitäts-, sondern auch dem Plausibilitätsgebot genügen müssen. Die Darstellung der Zerlegung der Sukzessionen kann nur durch Verbildlichung geschehen. Es macht keinen Sinn, von irgendeiner Art der Chiffrierung oder Codierung zu behaupten, ihre Sprache bestünde darin, ein anderes Sprachsystem zu verletzen oder zu überwinden. Die Nichtverfügbarkeit über Metaphern bedeutet nicht, daß Unbegriffliches irrational sei. Die Behauptung, Rationalität könne die „innere Form und Ganzheit des Symbols nicht erfassen"[725], ist unhaltbar; kein Bild, kein Symbol kann etwas darstellen, ohne etwas zu sagen. Wieso sollen nicht alle Arten des Sagens – erst recht die deregulierenden einer poetischen Assoziation, eines intuitiven Synkretismus, sofern sie auf Ontologiebehauptungen verzichten – in die Aussagekraft von Bildern, in die Realität ihrer Wirkungen einbezogen werden? Der Aufweis eines Nichtsprachlichen an Bildern – vollkommen kongruent sowohl mit dem Paradigma der Reflektion wie dem einer Erneuerung des ästhetischen Realis-

mus in den Konzeptionen der Moderne – ist eine rationale Interpretation der Mehrdeutigkeit und Ambivalenz einer ästhetischen Darstellungsform. Weit davon entfernt, an die Grenzen von 'Sprache' zu stoßen, restrukturiert sich eine Fülle von Sprachformen an der Erfahrung der Grenze kategorialer Bestimmungen. Ein Symbol besteht geradezu darin, nicht innere Ganzheit zu sein, sondern ein verdichtetes Fragment, das Hinweise auf die suggestive Kompensationskraft eines Universalen darbietet. Deshalb sind es die Sprache erst ermöglichenden vorreflexiven Bilder, die den Diskurs des Bewußtseins stärker provozieren als universalistische Symbolbehauptungen, weil sie im Unterschied zu deren meditativem Glückserlebniszwang die rational nicht bewältigbare Angst vor der Kraft der Bilder in die Diskurse der Sprache wie des Visuellen als Widerspruch einbauen.

Das Metaphorische ist kein Bilderschatz und keine rhetorische Technik, sondern eine bestimmte Form der Organisation von bereits bekannten Zusammenhängen, gegen die das Urteil des Scheins als Verdacht der illegitimen Wirklichkeitsbehauptung mobilisiert wird. Es setzt bestimmbare und historisch differenzierbare Niveaus von Erfahrungen voraus. Im begrifflichen Diskurs muß das Metaphorische als Störung und deshalb als Moment einer Restrukturierung des Theorieprozesses erhalten bleiben. „Die Erklärung des exotischen Fremdkörpers zur bloßen Metapher ist ein Akt der Selbstbehauptung: die Störung wird als Hilfe qualifiziert. In der Erfahrung entspricht dem die Notwendigkeit, auch den überraschendsten Auftritt an der Grenze zum vermeintlichen Wunder noch als dem kausalen Gesamtsystem angehörig einzugliedern"[726]. „Metaphern sind in diesem Sinne Leitfossilien einer archaischen Schicht des Prozesses der theoretischen Neugierde"[727]. Im 'Archaischen' ist eine philosophische Suggestion unserer Kultur verborgen, die Metapher als Verunreinigung der theoretischen Vernunft und damit sowohl als Grenzfall wie als Residuum des Begrifflichen zu behandeln[728]. Das Metaphorische belegt das gegenüber einem System Widersinnige und Sperrige, keinesfalls das diskursiver Darstellbarkeit sich Entziehende. Metaphern lassen sich zu Symbolketten ausbauen, deren Darstellungsmechanismus eine Rationalität außerhalb der formalen Werte und der kategorialen Sprachen aufbaut[729]. Der Gehalt des Archaischen und die Normativität der ästhetischen Universalitätsbehauptungen sind im Wahrnehmungsprozeß des neuzeitlichen Denkens unverzichtbar. Sie können aber nicht als positive Wesenheiten geschaut, sondern müssen in ihrem funktionsbezogenen Zusammenhang mit der Binnendifferenzierung und Dezentrierung des gesamten Bewußtseinsaufbaus akzentuiert werden. Der universale Symbolismus einer Lesbarkeit der Welt verläuft unterhalb der theoretisch geleisteten Interpretationssysteme, weil der Bewußtseinsprozeß nur über radikale Widerstandsmomente eine Rationalität von Kontexterfahrungen aufbauen kann. „Daß die Welt ein Buch sei, in dem man lesen könne oder nach Mühseligkeiten der Entzifferung schließlich lesen würde, ist eine metaphorische Erwartung über die Art der Erfahrung. Sie ist aus der lebensweltlichen Ein-





stellung vor aller Theorie und unterhalb aller Theorie in unserer Geschichte schwer wegzudenken und schon deshalb rückwirkend im Auge zu behalten, weil sie den bloßen Nutzungswert der Welt, vermittelt durch das Instrument der Wissenschaft, als säkularen Richtungssinn des theoretischen Verhaltens zu verstehen gibt. Die Begeisterung ist atavistisch, mit der Sachverhalte aufgenommen werden, die an der Natur wieder etwas zu entschlüsseln geben oder gar das Verhältnis von Schrift und Leser in den Naturprozeß selbst einzuführen scheinen"[730]. Diese philosophische Skizze der Rationalitätsnotwendigkeit des Nichtbegrifflichen argumentiert sichtlich auf der Strukturebene eines 'offenen Kunstwerks'[731]. Damit werden symbolische Erfahrungen für die Weisen der Weltaneignung nutzbar gemacht und das Zusammenspiel der Wissensformen ohne abstrakte Generalisierung produktiv eingeübt. Wenn diese Argumentation für eine Kritik der ästhetischen Universalien stichhaltig ist, so folgt aus ihr: ausgreifende spekulative Symbolkonzepte sind nur vernünftig und legitim, wenn sie zum inneren Vermittlungsprozeß einer Kritik an instrumentell reduzierender Vernunft – auch in Gestalt der ontologischen Ursprungsbehauptungen 'reiner Bilder' – beitragen.

Archetypisches wie künstlerisches Suchen nach dem Anfang oder einem 'Anderen', Ursprungsmagie und Transsubstantiation des bloß Geistigen in präformierende Materie, die der Mensch als Fährtensucher an sich selber entziffert, erweisen sich gerade in der Moderne als typische Verdrängungsreflexe. Das Ästhetische im bildlich-stofflichen Sinne wird gegen die Abstraktionsforderungen der Zivilisation ausgespielt. Zugleich gibt die Verdrängung noch einen anderen Reflex wieder: den einer ästhetischen Autonomisierung kulturbildender Erfahrungen, welche die Subjekte aus dem Lebenszusammenhang der industriellen und bürokratisierten Gesellschaften herauszulösen drohen. Das ist ein gesamtkultureller Zusammenhang, keine individuelle Disposition. Deshalb ist die individuelle Synthetisierung von Symbolen zu einer Transkultur, die dem einzelnen Künstler ermöglicht, als Weltenschöpfer aufzutreten, eine ideologische Fiktion, welche die Aporien des zivilisierenden Bewußtseins um so stärker zur Geltung bringt, je mehr das bildnerische Subjekt die Zentrierung der Welt in seiner subjektiv-poetischen Produktion als identische Realität und das bildnerisch Erschriebene für unmittelbar sich zeigende Wirklichkeit nimmt. Der Zauber der artifiziellen Intelligenz, das Maschinentrauma, das menschliches Bewußtsein suggestiv an sich selber erfährt, die unklare Zwischenzone zwischen Innen und Außen, Mechanismus und Organismus, Regulativ und intelligibler Konstitution verweist im technologischen Zugriff auf das Paradigma der zivilisatorischen Krise: Realität dem Menschen nur zugänglich zu machen durch Einschreibung eines Textes, die Suggestion einer verborgenen Schrift. Anders akzentuiert: durch Medialisierung nicht nur des Realen, sondern der Beschreibung des Realen, einer Verbindung von Imaginärem, Realem und Symbolischem[732]. Dezentrierung kann nur begriffen werden als kritische Bezugnahme auf Symbolisierungsleistungen in anderen kulturellen Kontexten.

Transkultur ist eine Fiktion, die wie die Theorie der Archetypen von der Suggestion einer Auslöschung der erzwungenen Relativierung jeweiliger, aktueller und historischer bezogener Symbolisierungsleistungen bestimmt ist. Dagegen setzt ästhetische Erfahrung auf eine Radikalisierung der Differenz von Symbol und Signal, von Signifikation und Repräsentation, Realität und medialer Aneignung des Wirklichen, das von der Materialisierung dieser Interpretationsleistungen differenziert wird. Nur durch Fremdheit wird innerhalb einer Transformation etwas als Resultat einer Anverwandlung sichtbar. Darin besteht der Gehalt jedes neuen Symbols. Die Transformation kann im ästhetischen Bereich als an Medialisierung gebundene Erkenntnisform herausgestrichen werden. Bilder wie Begriffe sind Aneignungen der Bedingtheit dieser Transformation und damit immer schon Übersetzungen eines Realen unter der Vorgabe des Unterbestimmbarkeitsprinzips des zu Übersetzenden. Wird diese Transformation ausgeschaltet – zum Beispiel durch die Behauptung einer Abbildung des authentischen Fremden – so wird etwas Magisches dem Betrachter unterschoben, der durch die ausgegrenzte unbearbeitete Neigung zur Verdinglichung kompensatorischer Ideale das Natürliche unbemerkt durch das Rituelle ersetzt und Kultur ins Begriffslose und Indifferenzielle verschiebt. Diese Mythologisierung und die Umwendung einer Transformation in bloße Abbildungs- und identische Ausdrucksbehauptungen liquidiert mit dem ästhetischen Fundament allen Erkennens auch die kulturelle Bedingung, daß Darstellung an den Gebrauch von Medien, die zuweilen auch technische Medien sind, gebunden ist. Die magische Auffassung von der Präsenz der im Bild bloß ausgedrückten Tiefenereignisse des kosmisch präfigurierten und programmierten Lebens verführt zur verallgemeinernden Annahme einer Bildanthropologie, die szientistisch zu einer Art visuellen 'conditio humana', zu einem abschließenden Bilderlexikon transkulturellen Ausdrucksschaffens weiterentwickelt werden kann. Ein solches Konzept scheitert an prinzipiellen Bedingungen[733] und an seiner systematischen Maßlosigkeit. Wie können Kriterien für Ordnung, Selektion und Zurechnung von Formen rational beschrieben werden? Ein Grund für den Hang zur positiven Lexikalik einer universal erfaßten Bildschöpfungskraft ist nicht eine verbürgte archetypische Erfahrung, sondern – entgegengesetzt – der erfahrbare Zwang zur Bildung von Analogien, die versuchen, die Undurchschaubarkeit der biologischen Grundmechanismen mit kulturübergreifenden Identitätsformulierungen und einem bildlichen Verstandesvermögen zu kompensieren, den Erkenntnisbruch mit Sinnbildern zu überformen. Die Entdeckung von Automatismen, welche die Kunst unseres Jahrhunderts mindestens so faszinieren wie der Primitivismuskomplex, und die suggestive Analogie des Geistigen zum Maschinellen stoßen auf der Suche nach ästhetischen Universalien immer wieder an die Wand des Archetypischen, das seinen Konstruktionszwang hinter der Illusion einer ethischen Kohärenz des menschlichen Lebens verbirgt. Wenn Welt-Zeichen-Deutungs-Bilder über den Schutz des künstlerischen Schlupfwinkels hinaus symbolische Deutungskraft entfalten, kann

das nur durch eine erkenntnistheoretische Überwindung des suggestiven Hangs zur ästhetischen Universalisierung eines Eigentlichen geschehen. Einzusehen gilt, daß der archetypologische Substanzialisierungswahn einzig als Intention auf die Liquidation des für medialisierende Einsicht in die Funktionsweisen des menschlichen Geistes, besonders seiner visuell darstellenden Sinne, unersetzlichen Kulturzerfalls einen rationalen Stellenwert erhält. Dieser kulturelle Mechanismus kann im Bannkreis des Archetypischen durch konkrete Argumente ergänzend reflektiert werden:

1. Ein interkultureller Objektivismus müßte beliebige Daten der Gleichzeitigkeit unter Ausschluß lokaler Besonderheiten und individueller Unauflösbarkeiten der spezifischen Symbolisierungen liefern. Aber selbst für eine konsistente Theorie der sozialen Evolution fehlt diese empirische Basis. Für die natürliche Evolution dürfte diese Basis nicht kohärenter beizubringen sein. Selbst wenn eine solche Theorie einer kritischen Überprüfung standhielte, könnte sie den Anspruch an die positive Grundlegung einer universalen menschheitsgeschichtlichen Bildanthropologie aus prinzipiellen Gründen nicht einlösen. Allein ein göttliches Bewußtsein verfügte über die Identitätsbedingungen einer solchen Ordnung. Dem menschlichen Bewußtsein zugänglich sind nur Ordnungssysteme von Daten, die unter der Risikostruktur der Widerlegbarkeit Signifikanz beanspruchen. Nur der strukturell mögliche Irrtum, die Codifizierung der Widerlegung begründen ein erfahrungsrelevantes und damit zwischen wahr/falsch selektionsfähiges Ordnungssystem menschlicher Bewußtseinshandlungen.

2. Auch die platonischen Idealkörper liefern kein Fundament für das hier Verhandelte. Ihre ideale Form ist eine Abstraktionsleistung der geistigen Transformation und hängt vom 'habitus' zwischen der uneigentlichen und der eigentlichen Welt ab, welch letztere gar nie einer positiven sensuellen Erfahrung zugänglich gemacht und prinzipiell erst jenseits der Bilder intelligibel werden kann. Es geht nicht um einen abstrakten Wert idealer Formen, die als reale vorgestellt werden, sondern um die kulturelle Funktion, die ihre Idealität in den Darstellungsleistungen und Gestaltorientierungen einer Gesellschaftsentwicklung einzunehmen hat. Selbst der paradigmatisch reinste Idealkörper wird dort symbol- und gegenstandslos, wo das gesellschaftliche Bewußtsein an der Funktionsleistung solcher Formalisierungen kein erfahrungsbezogenes, identitätssicherndes oder deregulierendes, Interesse hat.

3. Das 'Wesen' der Dinge ist abhängig von einem interpretierenden Bewußtsein auch dann, wenn gegen den Interpretationsprozeß eine nicht verfübare Instanz als Widerstand, als Korrektur an verfestigten Regulierungen postuliert wird. Strukturen werden zu Formen in einem so aufgebauten Aneig-

nungsprozeß. Diese Formen drücken kulturelle Interpretation aus und können nicht als Offenbarungstitel von 'Natur' gehandelt werden.

4. Archetypen entfalten ihren gegen Subjektivierungen methodisch korrigierenden Sinnanspruch nur als Formeln, nicht als Inhalte. Formale Strukturen, wie universal auch immer, sind Kriterien für die Ordnung von Bedeutungen, aber nicht für deren Essenz. Ihre Kraft ist methodisch, nicht ontologisch. Sie provozieren Erinnerung, ohne den Ursprung des Erinnerbaren positiv zu entbergen. Diese Funktion einer Irritation gegen Erinnerungsverkürzungen kann ohne Selbstpreisgabe einer kritischen Absicht nicht an Evidenzgehalte delegiert werden. Der Erinnerungsmechanismus besteht auf der Komplexität der Vermittlungen. Die Archetypologie verwechselt die Formierung von Strukturen mit ihrer Interpretierbarkeit durch ein Bedeutungssystem, das keine Referenzen zu 'Natur' oder Eigentlichkeit hat, sondern als Anpassung von Sprachsystemen an Umweltbeziehungen, als Differenzierungen des Kontextes funktioniert. Die Verschiedenheit der natürlichen Sprachen – die wegen ihrer metaphorisch infizierenden Unreinheit vom Universalismus der Formalisierbarkeit abgelehnt werden – ist zwar eine Naturtatsache des bewußten Kulturvergleichs, aber nicht als positive Aussage über die in unterschiedliche Bedeutungssysteme differenzierten Sachverhalte zu werten.

5. Die archetypische Unterstellung einer unmittelbar als Bild erscheinenden Universalität (Biologie der Kultur) ist ein Produkt der Irritation angesichts der Divergenz von Formen, in denen Kulturen ihre 'Welt' durch Darstellungen erschließen. Eine plausibile Theorie des Archetypischen müßte widersinnigerweise über eine Theorie des Fortschritts begründet werden. Das gelingt nur als Theorie des Kulturzerfalls[734]. Als Totalität wären die Unterschiede aufgehoben, Kultur bliebe einzig als Ausdruck meßbaren Wissenszuwachses übrig, auch wenn dieses Wissen als Selbstpreisgabe von Sprache und Selbstentäußerung in die externe, ungeschichtliche Herrschaft des Numinosen propagiert wird.

6. Die ontologische Auffassung der Archetypen setzt Natur an die Stelle von Kultur. Man kann vermuten, daß unter 'Natur' die für suggestive Gefährdung ausreizbaren kulturellen Ideale verstanden werden. Die spezifische Belastung dient zum indirekten Antrieb eines ideologischen Kulturkampfes, dessen Koordinaten durch die Geschichte der Medienfeindlichkeit bestimmt werden. Daß es für Ordnungssysteme eine abschließbare, endliche Reihe generativer Darstellungsformeln oder algorithmischer Programme gibt – Speicherungen von Texten, Befehlen, Schrift, Regelsets -, ist ein mathematisches, kein metaphysisches oder bildanthropologisches Problem.

Ästhetisch zugeschriebene Wirklichkeit ist ein Faktor subjektiv differenzierendern Handelns. Wirklich ist, was durch medialisierende Ausdrücke verwirklicht werden kann. Vorgabe dafür ist Realität als Widerstand. Weit davon entfernt, für selbstgenügsame Fiktionen zu plädieren, ist eine medientheoretische Aneignung des abendländischen Kulturzusammenhangs eine Gegenstrategie zu Leitbildern derjenigen Kulturauffassungen, für die sich Wirklichkeit in einem unaufhaltsamen Prozeß universaler Selbstauflösung befindet. Das Wirkliche muß aus der Einsicht in seine fiktional geformte Wahrnehmung entwickelt werden. Kulturzerfall ist Voraussetzung, weil nur durch ihn Realität als unverfügbare der Herrschaft abstrakter Medialisierung entrissen werden kann. Eine Theorie der Medienkultur lernt aus der Ästhetik der Gegenwart, daß ihre Wirklichkeiten nur zugeschriebene sein können und daß Zuschreibungen Wirkliches nicht so sehr verbergen, als vielmehr vielfältig setzen.

VI. ANMERKUNGEN

1. Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien (Diss. Wuppertal), Würzburg 1991; für Vorprägung und Kontext meiner ästhetiktheoretischen Überlegungen sowie die Möglichkeiten einer ebenso methodischen klaren wie gehaltvollen Verbindung von ästhetischer Kritik, philosophischer Theorie, Alltagskultur, Medienanalyse, Semiotik und Rhetorik der Künste verweise ich auf die exemplarischen und äußerst erhellenden, also aufklärenden Demonstrationen und Analysen von Bazon Brock, der, soweit ich sehen kann, die heute allgemein zugänglichen Probleme und Pespektiven der ästhetischen und sozialen Entwicklung der letzten 30 Jahre am frühesten, klarsten, eindringlichsten, originellsten und produktivsten zugänglich gemacht hat. Die Dokumentation seiner Überlegungen und Vorschläge finden sich in den drei Sammelbänden: Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten, Köln 1976; ders.: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978-1986, Köln 1986; ders.: Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre, München 1990

2. Dazu: Bazon Brock: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform, Systemstrategie, in: ders./ Hans Ulrich Reck (Hrsg): Stilwandel, Köln 1986, S. 9 ff; Marshall McLuhan: Mit dem Start des Sputnik wurde der Planet zu einem Welttheater, in dem es keine Zuschauer, sondern nur Akteure gibt, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg): Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel/Frankfurt 1988, S. 167 ff; Hans Ulrich Reck: 'Wer spürt nicht das 'Packeis' über die Haut scheuern?'. Konturen der Zeichensprache einer dissidenten Ästhetik, in: Anschläge. Plakatsprache in Zürich: 1978-88, Zürich, Museum für Gestaltung, 1988, S. 62 ff

3. Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt 1975, S. 188 ff, v.a. S. 214 ff; dass. in: K. Eder/A. Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München/Wien 1980, S. 119 ff; [vgl. im weiteren in dieser Arbeit Kap. 2.10. und 8]

4. Vgl. dazu: Roland Posner, Kap. 81 'Linguistische Poetik', in: Hans Peter Althaus/ Helmut Henne/Herbert Ernst Wiegand (Hrsg.): Lexikon der Germanistischen Linguistik, 1980, 2. Auflage, Tübingen, hier S. 692 f

5. Klaus Heinrich: tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik, Basel/Frankfurt 1981

6. Vgl. dazu u.a.: Hans Albert (Hrsg): Theorie und Realität. Ausgewählte Aufsätze zur Wissenschaftslehre der Sozialwissenschaften, Tübingen 1972, 2. Auflage; Theodor W. Adorno u. a. (Hrsg.): Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie, Neuwied und Berlin 1969; Jürgen Habermas: Zur Logik der Sozialwissenschaften, 5. erw. Aufl., Frankfurt 1982; Jürgen Habermas/Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, Frankfurt 1971; Ernst Tugendhat/Ursula Wolf: Logisch-semantische Propädeutik, Stuttgart 1983; Nelson Goodman: The Structure of Appearance, Indianapolis u. a., 1966, 2. Aufl.; ders. A World of Individuals, in: Nelson Goodman: Problems and Projects, Indianapolis/New York, 1972, S. 155 ff; Nelson Goodman/W. V. Quine: Steps toward a Constructive Nominalism, in: Journal of Symbolic Logic 12/1947, S. 105 ff; dass. auch in: Goodman: Problems and Projects a. a. O. S. 173 ff; Wolfgang Stegmüller: Glauben, Wissen und Erkennen – Das Universalienproblem einst und jetzt, Darmstadt 1966

7. Umberto Eco: Proposials for a History of Semiotics, in: Tasso Borbé (Hrsg.): Semiotics unfolding, 2 Bde, Berlin 1983, 75 ff

8. Paul Virilio: Der negative Horizont. Bewegung/ Geschwindigkeit/ Beschleunigung, München 1989; ders.: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, München 1986; Friedrich Kittler: Grammophon/ Film/ Typewriter, Berlin 1986; Peter Weibel: Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie, Bern 1987; Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Kanalarbeit a. a. O. S. 254 ff [Lüscher], 266 ff, 288 ff [Brock], 311 ff [Wiener]

9. Vgl. Umberto Eco: Über Gott und die Welt, München 1985, S. 8ff

10. Vgl. Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, Stuttgart 1985, S. 93 ff, 157 ff, 235 ff, 344 ff

11. Vgl. Marc Bloch/ Fernand Braudel/ Lucien Febvre u.a.: Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, hg. v. Claudia Honegger, Frankfurt 1977, bes. s. 47 ff

12. Vgl. Georges Duby: Die drei Ordnungen des Feudalismus, Frankfurt 1981

13. Meyer Schapiro: Romanische Kunst. Ausgewählte Schriften, Köln 1987, S. 24 ff

14. Georges Duby: Krieger und Bauern. Die Entwicklung von Wirtschaft und Gesellschaft im frühen Mittelalter, Frankfurt 1977

15. Jacques Le Goff: Für ein anderes Mittelalter. Zeit, Arbeit und Kultur im Europa des 5. bis 15. Jahrhunderts, Weingarten 1987, S. 77 ff, 102 ff, 141 ff; Georges Duby: Guillaume le Maréchal oder der beste aller Ritter, Frankfurt 1986; ders. Wirklichkeit und höfischer Traum. Zur Kultur des Mittelalters, Berlin 1986, S. 55 ff, 65 ff

16. Michael Schröter: „Wo zwei zusammenkommen in rechter Ehe...". Sozio- und psychogenetische Studien über Eheschließungsvorgänge vom 12. bis zum 15. Jahrhundert, Frankfurt 1985;

17. Georges Duby, Guillaume le Maréchal a.a.O.

18. Jean Delumeau: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts, 2 Bde, Reinbek bei Hamburg 1985

19. Peter-Michael Spangenberg: Maria ist immer und überall. Die Alltagswelten des spätmittelalterlichen Mirakels, Frankfurt 1987, S. 14

20. ders. ebda. S. 59 ff; vgl. Mircea Eliade: Das Okkulte und die moderne Welt. Zeitströmungen in der Sicht der Religionsgeschichte, Salzburg 1978, S. 41 ff, 75 ff, 94 ff

21. Spangenberg, Maria ist immer... a.a.O. S. 146 ff, 270 ff

22. Vgl. Johan Huizinga: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden, Stuttgart 1975, S. 462 ff

23. vgl. Spangenberg, Maria ... a.a.O. S. 190 ff

24. vgl. Jacques Le Goff: Kultur des europäischen Mittelalters, Zürich 1970, S. 181 ff, 335 ff; Erwin Panofsky: Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt 1979, S. 55 ff

25. Aby Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hgg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 173, 185

26. Edgar Wind: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt 1981; Agnes Heller: Der Mensch der Renaissance, Frankfurt 1988, S. 166 ff

27. Erwin Panofsky: Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt 1979, S. 119 ff; André Malraux: Das imaginäre Museum, Frankfurt/New York 1987, S. 54, 59 ff

28. Edgar Wind: Heidnische Mysterien ... a.a.O.; Erwin Panofsky: Renaissance, Köln 1980, S. 62 ff

29. Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985; Peter Burke: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984, S. 86 ff

30. Leonid Batkin: Die italienische Renaissance. Versuch einer Charakterisierung eines Kulturtyps, Dresden 1979, S. 324 ff

31. Rudolf Wittkower: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1983, S. 331 f

32. Ernst H. Gombrich: Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II, Oxford 1972, S. 123 ff

33. Max Raphael: Tempel, Kirchen und Figuren. Studien zur Kunstgeschichte, Ästhetik und Archäologie, Frankfurt 1988, S. 31 ff, 89 f; Günter Bandmann: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951; ders.: Ikonologie der Architektur, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1951, S. 67 ff; dass. wieder in: Martin Warnke (Hrsg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft, Köln 1984, S. 19 ff; Günther Binding/Norbert Nussbaum: Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen, Darmstadt, 1978; Hans Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967; Martin Warnke: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt 1976

34. Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. 1, München 1976, S. 89 f

35. Roy Wagner: Symbols that stand for themselves, Chicago/London, 1986, S. 5, 126 f

36. Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln, 1982, S. 29 ff

37. Pierre Francastel: Etudes de Sociologie de l'Art. Création pictural et Société, Paris 1970

38. Pierre Francastel: La Réalité figurative, Paris 1967, S. 113 ff

39. Pierre Francastel: La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento, Paris 1967, S. 185 ff; Robert Klein: La forme et l'intelligible, Paris 1970, S. 278 ff, 327 ff

40. Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt 1979

41. Robert Klein: La forme ... a.a.O. S. 65 ff, 151 ff

42. Gianfrancesco Pico della Mirandola: Über die Vorstellung, München 1984, S. 95 f

43. Eugene Vance: Mervelous Signals: Poetic and Sign Theory in the Middle Ages, Lincoln/London, 1986

44. Marshall McLuhan: At the Moment of Sputnik the Planet became a Global Theatre in Which There are no Spectators but only Actors (1973), in: James L. Golden/Godwin F. Berquist u. a. (Hrsg.): The Rhetoric of Western Thought, Dubuque 1984, 3. Aufl. S. 333; deutsch in: Reck (Hrsg.): Kanalarbeit ... a.a.O.

45. Konrad Hoffmann: Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik, in: Walter Haug (Hrsg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1981, S. 516 f

46. Konrad Hoffmann: Die Hermeneutik des Bildes, in: Kritische Berichte 14/1986/4, S. 36; Christoph Wulf: Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): Vom Schwinden der Sinne, Frankfurt 1984, S. 21 ff; Gert Mattenklott: Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers, Hamburg 1982; 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

47. Konrad Hoffmann: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: Josef Nolte u.a. (Hrsg.): Spätmittelalter und frühe Neuzeit, Stuttgart 1977, S. 189 ff; ders. Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf, in: Gerhard Bott (Hrsg.): Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Frankfurt 1983, S. 219 ff; Jürgen Schutte: „Schympff Red". Frühformen bürgerlicher Agitation in Thomas Murners „Großem Lutherischem Narren" (1522), Stuttgart 1973, S. 131 ff

48. George Galavaris: The Icon in the Life of the Church, Leiden 1981; Alphonse Dupront: Du Sacré. Croisades et Pèlerinages. Images et Langages, Paris 1987, S. 264 ff, 340 ff, 461 ff; Carlos M.N. Eire: War against the idols: The reformation of worship from Erasmus to Calvin, Cambridge 1986; Helmut Brackert: Bauernkrieg und Literatur, Frankfurt 1975, S. 41 ff; W. Th. M. Frijhoff: Official and Popular Religion in Christianity. The late Middle Ages and Early Modern Times, in: Peter H. Vrijhoff/Jacques Waardenburg (Hrsg.): Official and Popular Religion. Analysis of a Theme for Religious Studies, The Hague/New York, 1979, S. 71 ff

49. Lucien Goldmann: Der christliche Bürger und die Aufklärung, Neuwied und Berlin 1968, S. 63 ff

50. Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt 1977, S. 195 ff

51. Aby Warburg, Ausgewählte Schriften ... a.a.O. S. 65 ff

52. Pierre Francastel: La Figure et le Lieu ... a.a.O. S. 38 ff, 60 ff, 100

53. ebda. S. 127 ff

54. Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance ... a.a.O. S. 245 ff

55. Jean Gebser: Ursprung und Gegenwart. Die Fundamente der aperspektivischen Welt, die Manifestationen der aperspektivischen Welt, Stuttgart 1966, S. 16 ff, 271 ff, 307 ff

56. Das gilt trotz der regionalen Differenzierung und der Anerkennung spezifischer Autonomiekreise gerade für die typologischen Darstellungen italienischer Renaissancekunst; so auch noch: Luciano Bellosi/Enrico Castelnovo u.a.: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, 2 Bde, Berlin 1987; dazu: Hans Ulrich Reck: Italien und die Renaissance. Vom ästhetischen Heroismus zur Soziologie der Kunst, in: Kunstbulletin 4/1988, Bern, S. 2 ff; ders.: Kunstgeschichtliche Nationalkulturen, in: Kunstnachrichten 3/1988, Zürich, S. 87 ff

57. Ernst Cassirer: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Leipzig/Berlin 1927, reprint Darmstadt 1963, S. 77 ff, 130 ff

58. Lorenzo Valla: Über den freien Willen, München 1987

59. Henry Charles Lea: Die Inquisition, deutsch von Heinz Wieck und Max Rachel (1905-1913, 3 Bde, Bonn), Nördlingen 1985

60. Vilem Flusser: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?, Göttingen 1987, S. 56

61. Carlo Ginzburg: Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600, Frankfurt 1979

62. S.N. Eisenstadt: Tradition, Wandel und Modernität, Frankfurt 1973, S. 236 ff

63. Erwin Panofsky: Die Renaissance ... a.a.O. S. 167 ff; Peter Burke: Die Renaissance in Italien ... a.a.O. S. 271 ff

64. Leonid Batkin: Die italienische Renaissance ... a.a.O. S. 102 ff, 269 f

65. Martin Warnke: Hofkünstler ... a.a.O. S. 39 ff, 224 ff

66. Peter Burke: Die Renaissance in Italien ... a.a.O. S. 189 ff; Peter Klein: la forme ... a.a.O. S. 224 ff, 278 ff, 310 ff; Pierre Francastel: La Figure et le Lieu ... a.a.O. S. 237 ff, 285 ff, 318 ff

67. Fernand Braudel: Sozialgeschichte des 15. bis 18. Jahrhunderts, 3 Bde, München 1985, hier Bd. 1 S. 44 ff; Georges Ifrah: Universalgeschichte der Zahlen, Frankfurt 1986, S. 476 ff

68. Roland Posner: Die Zahlen und ihre Zeichen. Geschichte und Ökonomie der Zahldarstellung, in: Klaus Oehler (Hrsg.): Zeichen und Realität, Tübingen 1984, S. 235 ff, hier S. 242 ff

69. Als Überblick: W. Montgomery Watt: Der Einfluß des Islam auf das europäische Mittelalter, Berlin 1988

70. Hans Blumenberg: Säkularisierung und Selbstbehauptung, erw. und überarb. Neuausg. von 'Die Legitimität der Neuzeit', erster und zweiter Teil, Frankfurt 1974

71. Vgl. Eisenstadt: Tradition, Wandel ... a.a.O.

72. George B. Macpherson: Die politische Theorie des Besitzindividualismus. Von Hobbes bis Locke, Frankfurt 1967; Max Horkheimer: Kritische Theorie, 2 Bde, Frankfurt 1968, Bd. 1, S. 31 ff, Bd. 2, S. 1 ff

73. Sergio Moravia: Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung, München 1973; Edgar Zilsel: Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft, Frankfurt 1976, S. 127 ff; Hans Blumenberg: Der Prozeß der theoretischen Neugierde, erw. und überarb. Neuausg. von 'Die Legitimität der Neuzeit', dritter Teil, Frankfurt 1973; ders.: Die Genesis der kopernikanischen Welt, Frankfurt 1981; Gernot Böhme u.a.: Exprimentelle Philosophie. Ursprünge autonomer Wissenschaftsentwicklung, Frankfurt 1977

74. Max Horkheimer: Kritische Theorie a.a.O. Bd. 2, S. 201 ff; Victoria Kahn: Rhetoric, Prudence and Scepticism in the Renaissance, Ithaca/London 1985; Walter Sparn: Hercules Christianus. Mythographie und Theologie der frühen Neuzeit, in: Walter Killy (Hrsg.): Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten, Wiesbaden 1984, S. 73 ff

75. Lionello Puppi: Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche, Roma 1982

76. Max Raphael: Tempel, Kirchen ... a.a.O. S. 87 ff

77. I. Wallerstein: Das moderne Weltsystem. Die Anfänge der kapitalistischen Landwirtschaft und die europäische Weltökonomie im 16. Jahrhundert, Frankfurt 1968

78. Meyer Schapiro: On some Problems in the Semiotics of Visual Arts, in: Algirdas Greimas (Hrsg.): Sign, Language, Culture, Den Haag 1970, S. 487 ff; ders. Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text, Berlin/New York/Amsterdam 1973; außerdem: S.D. Sauerbier: Wörter, Bilder und Sachen. Grundlegung einer Bildsprachenlehre, Heidelberg 1985, 222 ff; C. Gandelmann: Le Regard dans le Texte. Image et Ecriture du Quattrocento au XXe Siècle, Paris 1986, S. 36 ff; Helmut Glück: Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie, Stuttgart 1987; Klaus B. Günther/Hartmut Günter (Hrsg.): Schrift – Schreiben – Schriftlichkeit. Arbeiten zu Struktur, Funktion und Entwicklung schriftlicher Sprache, Tübingen 1983

79. Elizabeth L. Eisenstein: The Print Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in early-modern-Europe, 2 Bde, London/New York/Melbourne 1979, S. 129 ff, 453 ff, 543 ff, 683 ff

80. Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied und Berlin 1962, S. 60 ff, 217 ff

81. Oskar Negt/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt 1972, S. 132 ff, 273 ff; Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Tyrannei der Intimität. Frankfurt 1983, S. 373 ff

82. Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur, Frankfurt 1953, S. 63 ff, bes. s. 83 ff, 96, 102, 105, 110, 115, 118 f

83. Jean-Jacques Rousseau: Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen, Hamburg 1955; ders. Ecrits politiques, Paris 1972; Werner Krauss: Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte der Menschheit im Blickpunkt der Aufklärung, Berlin 1978; Galvana della Volpe: Rousseau und Marx, Darmstadt und Neuwied 1975; Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen, Frankfurt 1978, S. 385 ff

84. Hans Jürgen Gabler: Geschmack und Gesellschaft. Rhetorische und sozialgeschichtliche Aspekte der frühaufklärerischen Geschmackstheorie, Frankfurt/Bern 1982

85. Michael Vester: Die Entstehung des Proletariats als Lernprozeß. Zur Soziologie und Geschichte der Arbeiterbewegung, Frankfurt 1970

86. Eileen Yeo/Stephan Yeo (Hrsg.): Popular Culture and Class Conflict 1590-1914: Explorations in the History of Labour and Leisure, Sussex 1981; Edward P. Thompson: Plebejische Kultur und moralische Ökonomie. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Berlin/Wien 1980

87. Hans Ulrich Gumbrecht: Funktionen parlamentarischer Rhetorik in der französischen Revolution. Vorstudien zur Entwicklung einer historischen Textpragmatik, München 1978; Winfried Busse/Jürgen Trabant (Hrsg.): Les Idéologues. Théories et Politiques linguistiques pendant la Révolution française, Amsterdam 1986

88. Roland Posner: Semiotics vs Anthropology: Alternatives in the Explication of 'Culture', in: Semiotica 68, 1988; ders.: Was ist Kultur? zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hrsg.): Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt 1989

89. Norbert Elias: Über die Zeit, Frankfurt 1984; Zur aktuellen Veränderung der Zeitstruktur und des Zeitempfindens: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen, Darmstadt und Neuwied, 1987

90. Wolfgang Brückner/Peter Blickle/Dieter Breuer (Hrsg.): Literatur und Volk im 17. Jahrhundert, 2 Bde, Wiesbaden 1985; Rudolf Schenda: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte populärer Lesestoffe 1770-1910, Frankfurt 1970

91. Wolfgang Brückner: Populäre Druckgrafik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, München 1969

92. Manfred Spufford: Small Books and Pleasant Histories. Popular Fiction and its Readership in Seventeenth-Century England, London 1981

93. Barry Reay (Hrsg.): Popular Culture in Seventeenth-Century England, London/Sidney 1985

94. Claude Grignon/Jean-Claude Passeron (Hrsg.): A propos des Cultures Populaires, Marseilles 1986; Stephen L. Kaplan: Understanding Popular Culture in Europe from the Middle-Ages to the 19th Century, Berlin/New York/Amsterdam, 1984

95. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt 1982, S. 174 ff, 261 ff, 362 ff, 405 ff, 729 ff

96. Roger Caillois: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Frankfurt/Berlin/Wien 1982, bes. s. 110 ff, 150 ff; Claude Lévi-Strauss: Der Weg der Masken, Frankfurt 1977; Elias Canetti: Masse und Macht, Hamburg 1960, S. 428 ff

97. Otto Borst: Lebensformen im Mittelalter, Frankfurt/Berlin 1973

98. Speziell dem brasilianischen. Dazu: Umberto Eco/V.V. Ivanov/Monica Rector: Carnival!, Berlin/New York/Amsterdam 1985

99. Antony Caputi: Buffo. The Genius of Vulgar Comedy, Detroit, 1978

100. David Mayer/Kenneth Richards (Hrsg.): Western Popular Theatre, London/New York 1977

101. Robert M. Isherwood: Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris, Oxford 1986, S. 81 ff

102. Daniel Roche: Le Peuple de Paris. Essay sur la culture populaire au XVIIIe Siècle, Paris 1981

103. Hans Ulrich Gumbrecht: Literarische Gegenwelten, Karnevalskultur und die Epochenschwelle vom Spätmittelalter zur Renaissance, in: ders (Hrsg.): Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters, Heidelberg 1980, S. 95 ff

104. Vgl. Peter Gorsen: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1987; kritisch: Susanne Kappeler: Pornographie. Macht der Darstellung, München 1988; konzeptuelle Herkunft: Antonin Artaud: Das Theater und sein Double, Frankfurt 1969, S. 89-137; ders.: Letzte Schriften zum Theater, München 1980, S. 31 ff; dazu: Susan Sontag: Kunst und Antikunst, München 1980, S. 48 ff, 156 ff, 201 ff, 309 ff; dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays, München 1981, S. 41 ff; außerdem: Hans Ulrich Reck: Der perfekte Modellkörper, in: Brock/Reck (Hrsg.): Stilwandel ... a.a.O. S. 294 ff

105. Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt, Frankfurt 1987, S. 187 ff, 320 ff, 345 ff, 413 ff

106. Rudolf zur Lippe: Naturbeherrschung am Menschen, 2 Bde, Frankfurt 1974

107. Mary Douglas: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur, Frankfurt 1974, S. 206 ff; Daniel Rancour-Laferrière: Signs of Flesh. An Essay of the Evolution of Hominid Sexuality, Berlin/New York/Amsterdam 1985

108. Philippe Ariès/Georges Duby (Hrsg.): Histoire de la Vie Privée, Bd. 3 'De la Renaissance aux Lumières', Paris 1985, S. 163 ff

109. Philippe Ariès: L'Enfant et la Vie Familiale sous l'Ancien Régime, Paris 1960, deutsch München 1978; Werner Conze (Hrsg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen, Stuttgart 1976; Helmut Möller: Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert. Verhalten und Gruppenkultur, Berlin 1969; Ingeborg Weber-Kellermann: Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte, Frankfurt 1974, dies.: Die Familie. Geschichte, Geschichten und Bilder, Frankfurt 1976; Irene Hardach-Pinke: Kinderalltag. Aspekte von Kontinuität und Wandel der Kindheit in autobiographischen Zeugnissen 1700 bis 1900, Frankfurt/New York 1981; dies./Gerd Hardach (Hrsg.): Deutsche Kindheiten 1700-1900. Autobiographische Zeugnisse, Kronberg 1978

110. Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 2 'Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation', Frankfurt 1976, S. 312 ff; Ronald D. Laing: Die Politik der Familie, Köln 1974; Erich Fromm/Max Horkheimer/Herbert Marcuse u.a.: Autorität und Familie, 2 Bde, Paris 1936; Rainer Döbert u.a. (Hrsg.): Entwicklung des Ichs, Köln 1977, bes. Teile 1 und 3; Rainer Döbert/Gertrud Nunner-Winkler, Adoleszenzkrise und Identitätsbildung, Frankfurt 1975, bes. s. 48 ff; Widerstand in der modernen Lebenswelt, Frankfurt 1977

111. Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation ... a.a.O., Bd. 1 'Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes', Frankfurt 1976, Einleitung;

112. ders. ebda. Bd. 2, S. 123 ff

113. ders.: Individuum und Gesellschaft, Frankfurt 1987, S. 36, 40, 58, 84, 97, 227 ff und passim

114. ders.: Engagement und Distanzierung. Arbeiten zur Wissenssoziologie I, Frankfurt 1983, S. 22, 32 f, 44, 50, 57, 76 f, 81, 83 ff, 92 usw

115. Agnes Heller: Der Mensch der Renaissance, a.a.O. S. 168, 181

116. Peter F. Ostwald: The Semiotics of Human Sound, Berlin/New York/Amsterdam 1973

117. Umberto Eco: Semiotik und Philosophie der Sprache, München 1985, S. 77 ff; ders.: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München 1987, S. 57, 94 ff; ders.: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München 1987, S. 12

118. ders.: Semiotik ... a.a.O. S. 164 ff, 194 ff

119. ders.: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt 1977, S. 108 ff; ders.: Semiotik ... a.a.O. S. 45

120. ders.: Zeichen ... a.a.O. S. 185

121. ders. dass. s. 178

122. ders.: Einführung in die Semiotik, München 1972, S. 69 ff; ders.: Zeichen ... a.a.O. S. 172; ders.: Semiotik ... a.a.O. S. 88

123. Edmund Leach: Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge, S. 45 ff, Frankfurt 1978

124. Siegfried Kanngiesser/Jürgen Kriz: Zeichendynamik und Wahrnehmungscodes. Erster Teil: Zu den wahrnehmungspsychologischen Grundlagen semiotischer Prozesse, in: Zeitschrift für Semiotik 5, Tübingen 1983, S. 75 ff

125. Jurij M. Lotman: Text und Funktion, in: Peter V. Zima (Hrsg.): Textsemiotik als Ideologiekritik, Frankfurt 1977, S. 149 ff, hier S. 154

126. Umberto Eco: Lector in fabula ... a.a.O. S. 103

127. ebda. S. 52

128. ebda. S. 54

129. ders.: Semiotik. Entwurf ... a.a.O. S. 55; Willard van Orman Quine: Ontologische Relativität und andere Schriften, Stuttgart 1975, S. 45 ff, 111 ff

130. Umberto Eco: Lector in fabula ... a.a.O. S. 121

131. ders.: Einführung ... a.a.O. S. 38 ff

132. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt 1979, S. 75 ff

133. Manfred Pinkal: Logik und Lexikon. Die Semantik des Unbestimmten, Berlin 1985

134. Herbert Schnädelbach: Erfahrung, Begründung und Reflexion. Versuche über den Positivismus, Frankfurt 1971, S. 222 ff

135. Vgl. Martin Krampen: Modelle der Semiose, in: Roland Posner/Klaus Robering/ Thomas A. Sebeok (Hrsg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, Berlin/New York, [voraussichtlich]: 1994 [Entwurf Artikel Nr. 5., Kap.3.3.4., S. 86 a des Typoskripts; 'Massenkommunikation und Massenmedien']

136. Hans Robert Jauss: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970, S. 11 ff

137. Henri Lefebvre: Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien, Frankfurt 1978, S. 197 ff

138. Friedrich Thiemann: Kinder in den Städten, Frankfurt 1988, zeigt, wie subtil im urbanen Prozeß der Gegenwart solche Mechanismen der Entmündigung ablaufen.

139. Gerhard Schweizer: Zeitbombe Stadt. Die weltweite Krise der Ballungszentren, Stuttgart 1987; als Modellstudie dazu: Gilberto Freyre: Das Land in der Stadt. Die Entwicklung der urbanen Gesellschaft Brasiliens, Stuttgart 1982; das Problem dieses Übergangs ist *das* Paradigma aller siedlungssoziologischen Stadtgeschichtsschreibung, s. dazu auch: Lewis Mumford: Die Stadt. Geschichte und Ausblick, 2 Bde, München 1979; gleicherweise, wenn auch unter Ausblendung der regulierenden Symbolsysteme: Leonardo Benevolo: Die Geschichte der Stadt, Frankfurt/New York, 2. Aufl. 1984; Paul Harrison: Die Zukunft der Dritten Welt, Reinbek bei Hamburg 1984; Karl Schwarz (Hrsg.): Die Zukunft der Metropolen. Paris/London/New York/Berlin, 3 Bde, Berlin 1984; Hardt-Waltherr Hämer/Josef Paul Kleihues (Hrsg.): Idee – Prozeß – Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt, Berlin 1984, bes. s. 337 ff; für die umfassende Aktivierung einer neuen Stadt im Sinne einer artifiziellen Konzeption: Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.): Modelle für eine Stadt. Internationale Bauaustellung Berlin 1984. Die Neubaugebiete, Dokumente-Projekte 1, Berlin 1984; Alexander Mitscherlich: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt 1965, bes. s. 52 ff; ders.: Thesen zur Stadt der Zukunft, Frankfurt 1971, bes. s. 41 ff, 51 ff, 141 ff; Hans Paul Bahrdt: Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau, Reinbek bei Hamburg 1961; Michael Andritzky/Peter Becker/Gert Selle (Hrsg.): Labyrinth Stadt. Planung und Chaos im Städtebau, Köln 1975; neuere Literatur, die nach Abschluß der vorliegenden Arbeit erschienen und von Bedeutung für die hier verhandelte Thematik ist: G. Dürrenberger/ H. Ernste u.a.: Das Dilemma der modernen Stadt, Berlin u.a. 1992; Dieter Hoffmann-Axthelm: Die dritte Stadt, Frankfurt 1993; Hans G Helms: Die Stadt als Gabentisch. Beobachtungen zwischen Manhattan und Berlin-Mahrzahn, Leipzig 1992; Hartmut Häußermann/ Walter Siebel (Hrsg.): New York. Strukturen einer Metropole, Frankfurt 1993; 'Urbane Visionen', Themenschwerpunkt in : lettre international 18, Berlin III/ 1992, S. 36 ff

140. Richard Münch: Die Kultur der Moderne, 2 Bde, Frankfurt 1986

141. Jürgen Habermas: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt 1984, S. 441 ff

142. ders.: Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt 1981, Bd. 2, S. 229 ff

143. ders.: dass. Bd. 1, S. 72 ff, 262 ff; ders.: Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus, Frankfurt 1973, S. 96 ff

144. ders.: Technik und Wissenschaft als Ideologie, Frankfurt 1968

145. Henri Lefebvre: Das Alltagsleben, 3 Bde, München 1974 (Bd. 1). 1975 (Bde 2, 3)

146. René König: Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode, Frankfurt 1967; ders.: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß, München 1985, S. 213 ff; Silvia Bovenschen (Hrsg.): Die Listen der Mode, Frankfurt 1986; Werner Sombart: Luxus und Kapitalismus, 2. Aufl., Berlin 1922; Roland Barthes: Die Sprache der Mode, Frankfurt 1985, S. 253 ff, 283 ff; Bazon Brock/Matthias Eberle: mode – das inszenierte Leben, IDZ Berlin o.J.; Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung, Köln 1977, S. 483 ff; Anziehungskräfte. Variété de la mode 1786-1986, herausgegeben vom Stadtmuseum München, München o. J. (1986)

147. Georg Simmel: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, Berlin 1983, S. 52 ff; ders.: Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter, Frankfurt 1985; Erving Goffman: Geschlecht und Werbung, Frankfurt 1981

148. Roland Barthes: Mythen des Alltags, Frankfurt 1964, S. 85 ff; als Fallstudien: Stephan Oettermann: Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa, Frankfurt 1979; ders.: Die Schaulust am Elefanten. Eine Elephantographia Curiosa, Frankfurt 1982

149. Georg Simmel: Das Individuelle Gesetz- Philosophische Exkurse, Frankfurt 1968, S. 148 ff

150. Anja Meulenbelt: Scheidelinien. Über Sexismus, Rassismus, Klassismus, Reinbek bei Hamburg 1988

151. Erving Goffman: Geschlecht ... a.a.O. S. 327 f

152. Oskar Negt/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung ... a.a.O. S. 232 ff; Alexander Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit. Zum Unterschied von machbar und gewalttätig, in: von Bismarck/Gaus u.a.: Industrialisierung des Bewußtseins, München 1985, S. 51 ff; Frank Böckelmann: Theorie der Massenkommunikation, Frankfurt 1975, S. 94 ff, 239 ff; Dieter Prokop: Medien-Wirkungen, Frankfurt 1981

153. Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt 1983

154. Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit [1935], Frankfurt 1973, S. 104 ff

155. Jean Pierre Faye: Theorie der Erzählung. Einführung in die 'totalitären Sprachen', Frankfurt 1977; Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977, S. 50 ff; Jose Ortega y Gasset: Der Aufstand der Massen, Hamburg 1956; Herbert Marcuse: Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung, in: ders.: Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt 1965, S. 17 ff

156. Norbert Elias: Was ist Soziologie?, München 1970, S. 110 ff

157. Roland Barthes: Die Sprache der Mode, Frankfurt 1985

158. Norbert Elias: Was ist Soziologie? a.a.O. S. 110

159. Roland Barthes: Elemente der Semiologie, Frankfurt 1979, S. 21 ff

160. Rudolf M. Lüscher: Henry und die Krümelmonster. Versuch über den fordistischen Sozialcharakter, Tübingen o.J. [1988]; Siegfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung, Frankfurt 1982

161. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. V, Frankfurt 1982, S. 211 ff, 490 ff, 570 ff, 852 ff

162. Friedrich Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, Berlin 1986; Vilem Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1983; ders.: Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 1985; Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. I.2, Frankfurt 1974, S. 613 ff

163. Walter Benjamin: G.s. I.2. a.a.O. S. 460 ff; ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.1., Frankfurt 1977, S. 295 ff

164. Stephen Kern: The Culture of Time and Space 1880-1918, Cambridge 1983; Georgy

Kepes: Language of Vision, Chicago 1944; ders. (Hrsg.): Sehen und Werten. Untersuchungen über heutige wissenschaftliche und künstlerische Leistungen und deren Integration in der modernen Welt, 6 Bde, Brüssel 1967; J.J. Gibson: The Perception of the Visual World, Boston 1950

165. John K. Walton/James Walvin (Hrsg.): Leisure in Britain 1780-1939, Manchester 1983; J.M. Golby/A.W. Purdue: The Civilisation of the Crowd. Popular Culture in England 1750-1900, London 1984; Robert D. Storch (Hrsg.): Popular Culture and Customs in Nineteenth-Century England, London/Camberra NY 1982

166. Peter Davison/Rolf Meyersohn/Edward Shils (Hrsg.): Literary Taste and Mass Communication, Cambridge/Teaneck NJ 1978, 14 Bde

167. Alexander Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie ... a.a.O. S. 51 ff

168. Gerhard Hard: „Bewußtseinsräume". Interpretationen zu geographischen Versuchen, regionales Bewußtsein zu erforschen, in: Geographische Zeitschrift 3/1987, Wiesbaden

169. Siegfried Giedion. Die Herrschaft der Mechanisierung, a.a.O.; Lewis Mumford: Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht, Wien 1974

170. Roland Barthes: Elemente ... a.a.O. S. 40 ff, 61 ff; ders.: Mythen ... a.a.O. S. 110 ff

171. Umberto Eco: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt 1984, S. 15 ff; Hans Ulrich Reck: Immer wieder dem Leben hinterher – mit Gestaltungstheorien?, in: Hans Ulrich Reck/IDZ (Hrsg.): Design im Wandel. Chance für neue Produktionsweisen?, Berlin 1985, S. 78 ff;

172. Harry Pross: Zwänge. Essay über symbolische Gewalt, Berlin 1981 S. 97 ff; Lewis Mumford: Mythos der Maschine a.a.O. S. 91 ff

173. Vgl. Walter Benjamin: G.s. I.2. a.a.O. S. 435 ff; Friedrich Kittler: Film ... a.a.O.; ders.: Aufschreibesysteme 1800-1900, 2. erw. und korr. Aufl., München 1987; Vilem Flusser: Ins Universum der technischen Bilder a.a.O.; dazu: Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991, Kap. 2.5

174. Vgl. dazu: Gyorgy Kepes: Language of Vision a.a.O.; Laszlo Moholy-Nagy: Vision in Motion, Chicago 1947; Siegfried Giedion: Space, Time and Architecture, Cambridge 1941; Fred Koetter/Colin Rowe: Collage City, Cambridge 1978

175. Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen, Frankfurt 1984; dazu: Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen ... a.a.O., Kap. 2.8.

176. Ross W. Ashby: Design for a Brain, London 1965; Gilles Deleuze/Felix Guattari: Anti-Oedipus. Kapitalismus und Schizophrenie, Frankfurt 1972; dies.: Milles Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II, Paris 1980; Gotthard Günther: Das Bewußtsein der Maschinen, Baden-Baden 1963; ders.: Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik, Bd. 3: Philosophie der Geschichte und der Technik, Hamburg 1980; ders.: Selbstdarstellung im Spiegel Amerikas, in: Philosophie in Selbstdarstellungen Bd. 2, Hamburg 1975, S. 1-76; Joseph Weizenbaum: Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft, Frankfurt 1978; Sherry Turkle: Die Wunschmaschine, Reinbek b. Hamburg 1984; H.L. Dreyfus: Die Grenzen künstlicher Intelligenz, Reinbek b. Hamburg 1987; Oswald Wiener: Vom dialektischen zum binären Denken, in: Kursbuch 75 'Computerkultur', Berlin 1984, S. 12 ff; ders.: Persönlichkeit und Verantwortung, in: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Nr. 98, Dezember 1987; Rolf Herken (Hrsg.): Turing: Intelligence Service, Berlin 1987; Rolf Herken (Hrsg.): The Universal Turing Machine. A Halfcentury Survey , Berlin 1988

177. Verena von der Heyden-Rynsch (Hrsg.): Riten der Selbstauflösung, München 1982; Oswald Wiener: Eine Art Einzige, in: ebda. S. 35 ff

178. Hans Domizlaff: Die Gewinnung des öffentlichen Vertrauens. Ein Lehrbuch der Markentechnik, Hamburg 1982;

179. Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. 1, Berlin (DDR), 1972 S. 741 ff

180. Gisèle Freund: Photografie und Gesellschaft, Reinbek 1979; Susan Sontag: Über Fotografie, München 1978

181. Zeitgenössische Überlegungen dazu: Eugène Chevreul: La Vérité sur l'Invention de la Photographie, Paris 1873; Gustave Planche: L'Art et l'Industrie, Paris 1857; Disderi: l'Art

de la Photographie, Paris 1862; Isidore Nièpce: Historique de la découverte improprement nommée Daguerrotypie, Paris 1841

182. Zur damaligen Diskussion: Henri Monier: Physiologie du bourgeois, Paris 1842; Ernest Glaser: Biographie des contemporains, Paris 1878; Victor Fournet: Ce qu'on voit dans les rues de Paris, Paris 1858

183. Zeitgenössisch: Auguste Comte: Système de politique positive ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité, Paris 1851-54

184. Gisèle Freund: Photographie ... a.a.O. S. 68 ff

185. dies. ebda. S. 218 ff

186. Friedrich Kittler: Grammophon, Film ... a.a.O. S. 352 ff

187. Laszlo Moholy-Nagy: Malerei, Photographie, Film, München 1925; ders.: Die neue Sicht (1929), in: Richard Kostelanetz (Hrsg.): Moholy-Nagy, Chicago 1947; ders.: La Photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devra être, in: Cahiers d'Art IV/1, Paris 1929

188. Ernst Benkard: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin 1927; Georg Simmel: Das Problem des Porträts, in: ders.: Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922

189. Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie, 3 Bde, München 1980

190. Pierre Bourdieu/Luc Boltanski/Robert Castel u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt 1981

191. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, a.a.O. S. 95 ff, 117

192.

Susan Sontag: Über Fotografie a.a.O. S. 81 ff

193. Anne-Marie Thibault-Laublan: L' Image dans la Société contemporaine, Paris 1971: André: Le Musée imaginaire, Paris 1947 (deutsch Frankfurt/ New York 1987); Ernst Gombrich: Kunst und Ilusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst, Stuttgart/ Zürich 1978

194. Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, 5. rev. Aufl., Tübingen 1972, S. 457 ff

195. Mircea Eliade: Das Okkulte und die moderne Welt. Zeitströmungen in der Sicht der Religionsgeschichte, Salzburg 1978; Eugen Drewermann: Tiefenpsychologie und Exegese, 2 Bde, Freiburg 1987

196. Mircea Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen, Frankfurt 1988

197. Roland Barthes: Mythen des Alltags a.a.O. S. 11 ff, 43 ff, 73 ff, 76 ff; Wiltrud Ulrike Drechsel/Jörg Funhoff/Michael Hoffmann: Massenzeichenware. Die gesellschaftliche und ideologische Funktion der Comics, Frankfurt 1975; Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963, S. 32

198. Hermann Bausinger: Volkskultur in der technischen Welt (1961), Frankfurt/New York 1986

199. Hermann Bausinger: Formen der Volkspoesie, Berlin 1968

200. Winfried Busse/Jürgen Trabant (Hrsg.): Les Idéologues. Sémiotique, Théories et Politiques Linguistiques pendant la Révolution Française, Amsterdam/Philadelphia, 1986

201. Gerhard Langemeyer/Gerd Unverfehrt/Herwig Guratzsch/Christoph Stölzl (Hrsg.): Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München 1984

202. Wolfgang Brückner: Volksfrömmigkeit – Aspekte religiöser Kultur, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 31/1979, Köln, S. 560 ff; ders.: Zum Wandel der religiösen Kultur im 18. Jahrhundert, in: E. Hinrichs/G. Wiegelmann (Hrsg.): Sozialer und kultureller Wandel in der ländlichen Welt des 18. Jahrhunderts, Wolfenbüttel, 1983, S. 65 ff

203. Utz Jeggle/Gottfried Korff/Martin Scharf u.a. (Hrsg.): Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung, Reinbek bei Hamburg 1986; Isaac Chiva/Utz Jeggle (Hrsg.): Deutsche Volkskunde – Französische Ethnologie. Zwei Standortbestimmungen, Frankfurt/New York/Paris 1987

204. Harry Pross: Zwänge. Essay über symbolische Gewalt, Berlin 1981

205. Von Luther bis Wagner wird das belegt in: Friedrich A. Kittler/M. Schneider/s. Weber (Hrsg.): Diskursanalysen 1. Medien, Opladen 1987

206. Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): Mythos und Moderne, Frankfurt 1983; ders.: Kritik der Romantik, Frankfurt 1989; ders.: Plötzlichkeit. Zur Struktur ästhetischer Wahrheit, Frankfurt 1981

207. Georg Simmel: Philosophische Kultur ... a.a.O. S. 183 ff

208. Rudolf Schenda: Populäre Lesestoffe im 19. Jahrhundert, in: Peter Brockmeier/ Hermann H. Wetzel (Hrsg.): Französische Literatur in Einzeldarstellungen, Bd. 2. Von Stendhal bis Zola, Stuttgart 1982, S. 73 ff; Walter Benjamin: Dienstmädchenromane des letzten Jahrhunderts, in: ders.: Aussichten. Illustrierte Aufsätze, Frankfurt 1977, S. 48

209. Alain Corbin: L'Archéologie de la Ménagère et les Fantasmes bourgeois, in: Critique 397/8, Paris 1980, S. 595 ff

210. Oskar Negt/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung ... a.a.O.; E.J. Hobsbawn: Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848-1875, München 1977; Heiko Haumann (Hrsg.): Arbeiteralltag in Stadt und Land. Neue Wege der Geschichtsschreibung, Berlin 1982; Leo Huberman: Kapital und Proletariat – Ursprung und Entwicklung. Politisch-ökonomische Geschichte der Neuzeit, Gießen 1975; Otto Rühle: Illustrierte Sittengeschichte des Proletariats, 2 Bde, Frankfurt 1971, Gießen 1977; Michael Vester: Die Entstehung des Proletariats als Lernprozeß. Zur Soziologie und Geschichte der Arbeiterbewegung, Frankfurt 1970

211. Jürgen Kocka (Hrsg.): Bürger und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert, Göttingen 1987

212. Hermann Bausinger: Volkskultur in der technischen Welt ... a.a.O.

213. Bazon Brock/Hans Ulrich Reck/IDZ (Hrsg.): Stilwandel ... a.a.O. bes. Hans Ulrich Reck, Stilnotate, in: ebda. S. 100 ff; vgl. unten Kap. 6

214. Übersichten dazu in: Charles Jencks: Spätmoderne Architektur, Stuttgart 1981; Heinrich Klotz (Hrsg.): Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion, München 1986; zeitspezifische Beschreibung des entsprechenden, in den 60er Jahren kulminierenden Handlungsanspruchs: Reyner Banham: Megastructure. Urban Future of the Recent Past, London 1976; am klarsten die Ablehnung des gegenmodern heute mit den Denotationen von 'Gräzität' aktivierten Klassizismus bei: Max Raphael: Tempel, Kirchen und Figuren, Frankfurt 1988, S. 380 ff

215. Eine solche Anti-Elias-Theorie hat – materialreich und argumentativ beeindruckend – vorgelegt: Hans Peter Duerr: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß I, Frankfurt 1988; bisher außerdem erschienen die Bände 2 und 3: ders.: Intimität. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 2, Frankfurt 1990 ders.: Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 3, Frankfurt 1993

216. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. I.2. a.a.O. S. 448 ff

217. ders. ebda. S. 457 ff, 464

218. ebda. S. 481 ff

219. Theodor W. Adorno (Hrsg.): The Authoritarian Personality, New York 1950

220. Jean Duvignaud: La Sociologie de l'Art, Paris 1986; Hans Heinz Holz: Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus, Neuwied und Berlin 1972; Alphons Silbermann: Empirische Kunstsoziologie, Stuttgart 1973; Theodor W. Adorno: Thesen zur Kunstsoziologie, in: ders.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt 1967, S. 94 ff

221. Jean Umiker-Sebeok (Hrsg.): Marketing and Semiotics. New Directions in the Study of Signs for Sale, Berlin/Amsterdam/New York 1987; Leonard Henny (Hrsg.): Semiotics of Advertisements, Aachen 1986; Hans-Joachim Hoffmann: Psychologie und Massenkommunikation. Planung, Durchführung und Analyse öffentlicher Beeinflussung, Berlin 1976; ders.: Psychologie der Werbekommunikation, Berlin 1981; Winfried Nöth: Semiotik. Eine Einführung mit Beispielen für Reklameanalysen, Tübingen 1975; Kurt Spang: Grundlagen der Literatur- und Werberhetorik, Kassel 1987

222. Leo Löwenthal: Literatur und Gesellschaft. Das Buch in der Massengesellschaft, Neuwied/Berlin 1964; ders.: Literature and Mass Culture. Communication in Society, vol. I., New Brunswick/London 1984

223. Max Horkheimer: Neue Kunst und Massenkultur, in: ders.: Kritische Theorie, Bd. 2, Frankfurt 1968, S. 313 ff

224. Peter Gorsen: Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie, Reinbek bei Hamburg 1972

225. Dorothee Bayer: Der triviale Liebes- und Familienroman im 20. Jahrhundert, Tübingen 1963; Jens-Ulrich Davids: Das Wildwest-Romanheft in der BRD. Ursprünge und Strukturen, Tübingen 1969

226. Leo Löwenthal: Literature and Mass Culture ... a.a.O. S. 203 ff

227. So Umberto Eco am Beispiel der Modellvorgabe für Nietzsches Übermenschen, die er in der Gestalt des Grafen im Romanwerk 'Die Mysterien von Paris' von Eugène Sue identifiziert: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt 1984, S. 223 ff

228. Den dazu gehörenden bilderfeindlichen Fundamentalismus habe ich dargestellt unter dem Titel: Guten Glaubens ins bilderlose Paradies? Kritische Bemerkungen zur Zeichensprache der Friedensbewegung, in: Hans Joachim Althaus u.a. (Hrsg.): Der Krieg in den Köpfen. Beiträge zum Tübinger Friedenskongress 'Krieg-Kultur-Wissenschaft', Tübingen 1988, S. 227 ff

229. Vgl. am ganz anders gelagerten Beispiel des Führer-Grußes: Hermann Kalkofen: Die Gestik der SA beim Führergruß. Zur 'Ritualisierung' eines politischen Signals, in: Zeitschrift für Semiotik, 3/1985, Tübingen S. 175 ff

230. Mary Douglas: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur, Frankfurt 1974, S. 36 ff

231. Jean Baudrillard: Agonie des Realen, Berlin 1978; ders.: Die fatalen Strategien, München 1982; ders.: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982

232. Karin Böhme-Dürr: Wie wirken medienspezifische Darstellungsformen auf Leser, Hörer und Zuschauer? in: Zeitschrift für Semiotik, Heft 3/4, Tübingen 1987, S. 363 ff; Goodwin F. Berquist u.a.: The Rhetoric of the Western Thought, Iowa 1976; Dieter Prokop (Hrsg.): Massenkommunikationsforschung, Bd. 3: Produktanalysen, Frankfurt 1977

233. Roland Posner: 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; Bernard Lamizet: La Sémiotique et les communications de masse: Problèmes Théoriques, in: New York/Amsterdam, 40/1983, S. 9 ff

234. Madelaine Mathiot: Toward a meaning-based Theory of face-to-face Communication, in: International Journal of the Sociology of Language, 43/1983, Berlin/New York/Amsterdam

235. A.M. Noll: Computer-generated three-dimensional Movies, in: Computers and Automation 11/1965, S. 20 ff; ders.: Computers and the Visual Arts, in: Martin Krampen/Peter Seitz (Hrsg.): Design and Planning, New York 1977

236. Dwight MacDonald: A Theory of Mass Culture, in: Diogenes 3/1953; Paul Virilio: Geschwindigkeit und Politik, Berlin 1980; ders.: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, München 1984; ders.: Die Sehmaschine, Berlin 1989; ders.: Der negative Horizont, München 1989; Dietrich Ratzke: Handbuch der Neuen Medien. Information und Kommunikation. Fernsehen und Hörfunk. Presse und Audiovision heute und morgen, 2. erw. Aufl. Stuttgart 1984; Tobias Behrens: Die Entstehung der Massenmedien in Deutschland. Ein Vergleich von Film, Hörfunk und Fernsehen und ein Ausblick auf die Neuen Medien, Frankfurt/Bern/New York, 1986

237. Luciano Alvarez Garcia: Poétique du Directe Télévisuel, Louvain 1985

238. Joseph R. Dominick: The Dynamics of Mass Communication, Massachusetts u. a. 1983; Robert Cathcart/Gary Gumpert: Inter/Media. Interpersonal Communication in a Media World, Oxford/New York/Toronto, 1986; Peter Davison/Rolf Meyersohn/Edward Shils (Hrsg.): Literary Taste, Culture and Mass Communication, 14 Bde, Cambridge/Teaneck NJ, 1978 ff

239. Guy Thuillier: L'Imagerie Quotidienne au XIXe Siècle, Paris 1985

240. Beth Kalikoff: Murder and Moral Decay in Victorian Popular Culture, Ann Arbor 1986

241. Werner Nekes: Was geschah wirklich zwischen den Bildern?, in: Walter Schobert (Hrsg.): Uliisses. Ein Film von Werner Nekes, Köln o.J. [1986]

242. Jurij M. Lotman: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt 1977

243. Gilles Deleuze: Cinéma I: L'Image-Mouvement, Paris 1983

244. Hans Richter: Der Kampf um den Film, München 1976

245. I. C. Jarvie: Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie, Stuttgart 1974

246. Edward Branigan: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film, Berlin/New York/Amsterdam, 1984, S. 16 ff; eine ausgezeichnete Übersicht und Diskussion der textanalytischen Filmsemiotik bei Hansmartin Siegrist: Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken, Tübingen 1986

247. 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

248. Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt 1964, S. 242 ff, 285 ff; Roland Barthes: Elemente der Semiologie ... a.a.O. S. 52 ff; Roman Jakobson: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982, Frankfurt 1988, S. 257 ff, 295 f

249. Hansmartin Siegrist: Textsemantik ... a.a.O. S. 64 ff

250. John M. Carroll: Toward a Structural Psychology of Cinema, The Hague/Paris/New York 1980, S. 130 ff, 157 ff

251. Stephen Heath/Patricia Mellenkamp (Hrsg.): Cinema and Language, Los Angeles 1983; Michel Colin: Langue, Film, Discours. Prolégomènes à une Sémiologie Générative du Film, Paris 1985; Marcel Martin: Le Langage Cinématographique, 4. erw. Aufl. Paris 1985

252. Jean Mitry: La Sémiologie en Question. Langage et Cinéma, Paris 1987

253. Christian Metz: Langage et Cinéma, 1977, S. 45 ff, 121 ff

254. Gianfranco Bettetini: The Language and Technique of the Film, Berlin/Amsterdam/New York 1973

255. 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

256. Christian Metz: Essais sur la Signification au Cinéma, 2 Bde, Paris 1968, 1973: ders.: Langage et Cinéma a.a.O.; ders.: Le Signifiant Imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma, Paris 1977

257. David Riesman: The Oral Tradition, the Written Word and the Screen Image, Ohio 1956

258. v.a. Jean Luc Godard/Kritiker: Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), München 1971; Siegfried Kracauer: Kino, Frankfurt 1974; Rudolf Arnheim: Kritiken und Aufsätze zum Film, München/Wien 1977; Frieda Grafe: Beschriebener Film 1974-1985, Salzhausen-Luhmühlen 1985

259. Wie Kracauer meint: Theorie des Films ... a.a.O. S. 95 ff

260. Ebda. S. 389 ff

261. Brock/Reck/IDZ: Stilwandel ... a.a.O. S. 9 ff, 53 ff, 100 ff;

262. Rolf Schwendter: Theorie der Subkultur, Köln/Berlin 1971, S. 134 ff

263. Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgestaltung von Morris bis Gropius, Köln 1983; Gilo Dorfles: Introduzione al Disegno Industriale. Linguaggio e Storia della Produzione di Serie, Torino 1972; Gert Selle: Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur, Köln 1978; Bernd Meurer/Hartmut Vinçon: Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung, Gießen 1983

264. Alessandro Mendini: „Die Menge kann sich dem Banalen nicht entziehen...". 'Banal-Design' als Arbeitsmethode, in: Internationales Design Zentrum IDZ Berlin (Hrsg.): Gestaltung zwischen 'good design' und Kitsch, Berlin 1984, S. 27 ff; Albrecht Bangert: Italienisches Möbeldesign, München o.J. (1987), S. 45 ff; Barbara Radice: Memphis. Ricerche, esperienze, risultati, fallimenti e successi del Nuovo Design, Milano 1984

265. Belege z. B.: François Burkhardt: Nouvelles Tendances. Les Avant-Gardes du Fin

du XXe Siècle, Paris 1987; Volker Albus u.a. (Hrsg.): Wohnen von Sinnen. Gefühlscollagen, Köln/Düsseldorf 1986

266. Gilo Dorfles: Der Kitsch, Tübingen 1969; IDZ Berlin (Hrsg.): Gestaltung zwischen 'good design' und Kitsch a.a.O.; Norbert Elias: Kitschstil und Kitschzeitalter, in: Der Alltag, Zürich 1/1985, S. 4 ff; Abraham A. Moles: Psychologie des Kitsches, München 1972; Harry Pross (Hrsg.): Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1985; Gert Ueding: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage, Frankfurt 1973; Ludwig Giesz: Phänomenologie des Kitsches, München 1971; Gilo Dorfles: Nuovi riti, nuovi miti, Turin 1965, S. 164 ff

267. Hans Ulrich Reck/IDZ Berlin (Hrsg.): Design im Wandel. Chance für neue Produktionsweisen? Berlin 1985

268. Roland Posner: Zur Systematik ... a.a.O.

269. Bazon Brock: Ist elektronische Beschleunigung der Kulturdynamik der Tod des Ästhetischen?, in: Hans Ulrich Reck: Kanalarbeit ... a.a.O. S. 288 ff

270 Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt 1969

271. Umberto Eco: Apokalyptiker ... a.a.O. S. 37 ff

272. Karl Heinz Haag: Der Fortschritt in der Philosophie, Frankfurt 1983

273. Henri Pierre Jeudy: Die Welt als Museum, Berlin 1987

274. Dan Sperber: Über Symbolik, Frankfurt 1975

275. Norbert Elias: Kitschstil ... a.a.O. S. 11 ff

276. Hans Ulrich Reck: Design an der Hirnrinde, in: IDZ (Hrsg.): Gestaltung zwischen 'good design' und Kitsch a.a.O. S. 40 ff

277. Clement Greenberg: Art and Culture, Boston 1961

278. Gilo Dorfles (Hrsg.): Der Kitsch a.a.O.

279. Michael Thompson: Theorie des Abfalls, Stuttgart 1981

280. Umberto Eco: Apokalyptiker ... a.a.O. S. 81

281. dazu außer Thompson [Anm. 279]: Lucius Burckhardt: Die Kinder fressen ihre Revolution, Köln 1985. S. 323 ff

282. Norbert Elias: Kitschstil a.a.O.; Herbert J. Gans: Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evalution of Taste, New York 1974; Wolfgang Brückner: Popular Culture. Konstrukt, Interpretament, Realität. Anfragen zur historischen Methodologie und Themenbildung, in: Ethnologia Europea 14/1984, S. 14 ff; Karl Heinz Bohrer: Die drei Kulturen, in: Jürgen Habermas (Hrsg.): Stichworte zur 'geistigen Situation der Zeit', Frankfurt 1979, Bd. 2 S. 636 ff

283. Jutta Boehe/Gert Selle: Leben mit den schönen Dingen, Reinbek bei Hamburg 1986; Helmut Hartwig: Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät, Reinbek 1980

284. Mike Brake: Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Eine Einführung, Frankfurt 1981

285. 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; als Gegenposition bezüglich der Folgerungen aus demselben Sachverhalt: Bazon Brock: Modern ist's, wenn man es trotzdem macht, in: ebda. S. 84 ff

286. Abraham A. Moles, Psychologie des Kitsches a.a.O.

287. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973, S. 152 f, 244 ff, 256

288. Pier Paolo Pasolini: Descrizioni di descrizioni, Torino 1979, S. 267 ff; ders.: Passione e Ideologia, Milano 1960; ders.: Scritti corsari, Milano 1975; ders.: Lettere Luterane, Torino 1976

289.Teresa de Laurentis: Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema, Bloomington 1984; dies./Stephen Heath (Hrsg.): The Cinematic Apparatus, London/New York 1980; Lea Melandri: L'infamia originaria, Milano 1977; Sheila Rowbotham: Woman's Consciousness, Man's World Hardmonsworth 1973; Claire Johnston (Hrsg.): Notes on Women's Cinema, London 1974; Karin Kay/Gerald Peary (Hrsg.): Women and Cinema: A Critical Anthology, New York 1977; Ann E. Kaplan: Women and Film: Both Sides of the Camera, London 1983; Sigrid Schmid-Bortenschlager: „La femme n'existe pas". Die Absenz der Schriftstellerinnen in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung, in: Georg Schmid (Hrsg.): Die Zeichen der Historie.

Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Wien/Köln 1986, S. 145 ff; Julia Kristeva: Geschichten von der Liebe, Frankfurt 1989, S. 226 ff; Eva Meyer: Zählen und Erzählen. Für eine Semiotik des Weiblichen, Berlin/Wien 1983; Myriam Diaz-Diocaretz: Translating Poetic Discourse. Questions of feminist Strategies in Adrienne Rich, Amsterdam 1985; dies./Iris Zavala (Hrsg.): Women Feminist Identity and Society in the 1980's. Selected Papers, Amsterdam 1985; Muriel Schulz/Ruth Wodak: The Language of Love and Guilt. Mother-Daughter Relationships from a Cross-Cultural Perspective, Amsterdam 1986

290. Robert Scholes: Semiotics and Interpretation, New Haven/New York 1982

291. Raymond Williams: Television: Technology and Cultural Form, New York 1975

292. Tania Modleski: Loving with a Vengeance. Mass Produced Fantasies for Women, Connecticut 1982; dies.: Feminity as Mas(s)querade. A feminist Approach to Mass Culture, in: Colin Mac Cabe (Hrsg.): High Theory/Low Culture, Manchester 1986, 37 ff; Ellen Seiter: Studien. Von der Niedertracht der Hausfrau und der Größe der Schurkin, in: Frauen und Film 42/1987. Basel/Frankfurt, S. 35 ff; Janice Radway: Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature, Chapel Hill 1984

293. Griselda Pollock (Hrsg.): Vision and Difference. Feminism, Feminity and Histories of Art, New York 1987

294. Rudolf Lüscher/Michael Makropoulos: Revolten für eine andere Stadt, in: Ästhetik und Kommunikation 49, Berlin 1982, S. 113 ff

295. Vgl. Alexander Kluge: Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit, Frankfurt 1985 S. 109 f

296. Vgl. Hans Ulrich Reck: Stadtplanung als Stadtzerstörung. Ein Plädoyer für Unplanbarkeit, in: Wochenzeitung, Zürich 30. Mai 1984, S. 4 f; außerdem: Lucius Burckhardt: Die Kinder fressen ... a.a.O.; aus Umfanggründen konnte eine Reihe von Vorstudien und weiteren Arbeiten zu dieser Thematik in dieses Buch nicht eingearbeitet werden

297. Georg Christoph Lichtenberg: Aphorismen. Schriften. Briefe, hgg. v. Wolfgang Promies, München 1974, S. 547 ff; Karl Riha: Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik, Stuttagart 1971

298. Lichtenberg a.a.O. S. 549 f

299. Edgar Allan Poe: Der Massenmensch, in: E.A. Poe, Werke, deutsch von Arno Schmidt und Hans Wollschläger, Werke I, Olten 1966, S. 706 ff

300. Es handelt sich um eine plebejische Vorprägung des Dandy des fin de siècle, der am Spiel mit den Reaktionen Anderer auf das eigene Tun, nicht aber an sich selbst als eines mit sich identischen Wesens interessiert ist. Im Kontext der Kierkegaardschen Ironie-Kommentare entsteht ein Habitus von Denken, der im modischen Bereich des Dandy die Schärfe von Baudelaires Kommentaren zur Moderne ebenso wenig erreicht wie die schreibende Zersetzung des epischen Konzepts von Person in den Texten von Paul Valéry, Walter Serner oder Pitigrilli

301. Carl Einstein: Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders, Frankfurt 1974, S. 36 f

302. Vgl. dazu: Kurt Hiller (Hrsg.): Tätiger Geist. Zweites der Ziel-Jahrbücher, München/Berlin 1918; P. Pörtner: Literatur-Revolution 1910-1925, Bd. 2, Neuwied/Berlin 1961; ich selber etwas ausführlicher als im vorliegenden Text: Hans Ulrich Reck: Vom Ende des Flanierens, in: Basler Magazin 22/1986

303. Hier wären etwa zu nennen: Bauermeister, Klabund, Heym, Becher, Walter Mehring, aber auch 'Menschheitsdämmerung' von Kurt Pinthus; im Bereich der bildenden Kunst die Großstadtbilder und Urbanallegorien von Kirchner, Dix, Beckmann, Grosz; zum Literaturmotiv: W. Rothe (Hrsg.): Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Stuttgart 1973; Manfred Durzak: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt 1976

304. Vgl. für die entscheidende Schwelle und Umbruchzeit: Jean Paul Sartre: Mallarmés Engagement, Reinbek bei Hamburg 1983; Jacques Rivière: Rimbaud, München 1979; Georg Picht: Kunst und Mythos, Stuttgart 1987, 2. Aufl. S. 155 f, 239 ff, 289 ff

305. dazu weiter: Hans Robert Jauss: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität, in: ders. Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970, S. 11 ff, bes. s. 50 ff

306. H. von Königswald: Das verwandelte Antlitz – Berlin erzählt von gestern und heute, Berlin 1938

307. In Leporello-Form herausgegeben von Stephan Oettermann: Die Boulevards von Paris, Dortmund 1983

308. Baron E.G. Haussmann: Mémoires, Bd. 3, Paris 1893, S. 53

309. Ein für den gesamten Verstädterungsprozeß typischer Vorgang des 19. Jahrhunderts; dazu: Leonardo Benevolo: Die Geschichte der Stadt, Frankfurt/New York 1983, S. 835 ff; ders.: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1978, Bd. 1, S. 107 ff; Lewis Mumford: Die Stadt. Geschichte und Ausblick, München 1979, Bd. 1, S. 496 ff

310. Z. B. A. Sutcliffe: Metropolis 1890-1940, University of Chicago Press 1984

311. Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt 1969, S. 36 ff

312. ebda. S. 120 ff

313. So in Vertiefung der kosmologischen Spekulationen Edgar Allan Poes Charles Baudelaire: Edgar Poe, in: ders.: Tagebücher, Gesammelte Schriften Bd. 3, Dreieich 1981, S. 97 ff, hier bes. s. 285 ff, 310 ff

314. Charles Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 4, Dreieich 1981, S. 267 ff, hier bes. s. 285 ff, 310 ff

315. Walter Benjamin: Charles Baudelaire ... a.a.O. S. 122

316. ebda. S. 138

317. ebda. S. 139

318. Siegfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung, Frankfurt 1982

319. Soren Kierkegaard: Über den Begriff der Ironie, Frankfurt 1976, S. 247, 255, 258

320. Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V, Frankfurt 1982, S. 50

321. ebda.

322. ebda S. 51

323. ebda.

324. Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983, S. 59 ff

325. Gisèle Freund: Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 68 ff

326. Walter Benjamin: Passagen-Werk a.a.O. S. 267

327. ebda.

328. Als Schlüsselwerk immer noch: Louis Aragon: Le Paysan de Paris/Pariser Landleben, München 1969; Elisabeth Lenk: Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus, München 1971; Herbert Moldering: Marcel Duchamp, Frankfurt/Paris 1983, S. 21 ff; Thierry de Duve: Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne, München 1987

329. Walter Benjamin: Passagen-Werk a.a.O. S. 267

330. ebda. S. 232; zum spezifisch Erotischen im Repräsentationsmodell 'Stadt': Roland Barthes: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt 1988, S. 165, 177, 207

331. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik, München 1972, S. 267 ff

332. Noam Chomsky: Sprache und Geist, Frankfurt 1970, S. 52 ff; ders.: Aspekte der Syntax-Theorie, Frankfurt 1973, S. 29 ff, 165 ff

333. Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung der Intimität, Frankfurt 1982

334. Regina Schulte: Sperrbezirke. Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt, Frankfurt 1979; Wolfgang Schivelbusch: Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genußmittel, München 1980; Gisela Völger/Karin von Welck (Hrsg.): Rausch und Realität. Drogen im Kulturvergleich, 3 Bde, Reinbek bei Hamburg 1982

335. Anita Ulrich: Bordelle, Straßendirnen und bürgerliche Sittlichkeit in der Belle Epoque. Eine sozialgeschichtliche Studie zur Prostitution am Beispiel der Stadt Zürich, Zürich 1985

336. Werner Sombart: Liebe, Luxus, Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung (1922), Berlin o.J. S. 118 ff (Wagenbach Verlag)

337. Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt 1983, S. 54 ff, 108 ff, 176 ff, 293 ff, 379 ff

338. Sombart: Liebe, Luxus ... a.a.O. S. 141 ff

339. Meister Hämmerli (Pseudonym): Die Kunst, Propaganda für sein Geschäft zu machen, 1902; E. Segessemann: Die moderne Geschäftsreklame, Zürich 1910; F. Seidt: Neues Handbuch der Reklame zum praktischen Gebrauch für Kaufleute, Berlin 1914; C. Büsch: Von der Reklame des Kaufmanns, Hamburg 1909

340. Hans Domizlaff: Die Gewinnung des öffentlichen Vertrauens. Ein Lehrbuch der Markentechnik, Hamburg 1939 (Reprint 1982)

341. N.H. Borden: The economic Effects of Advertising, Chicago 1944; H.P. Bridge: Practical Advertising, New York 1949

342. H. Hellweg: Die Außenreklame in Stadt und Land, Hamburg 1919

343. G.A. Jaederholm: Die Psychologie der Anzeige in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, in: Grundriß der Betriebswirtschaftslehre Bd. 13: Nachrichtendienst, Schriftverkehr und Reklame, Leipzig 1928, S. 315 ff, hier S. 318, 330 ff

344. Otto Baumberger: Katalog Museum für Gestaltung Zürich 1988, S. 6 ff; kritisch dazu: Hans Ulrich Reck: Otto Baumberger – ein Grafiker für Alles?, in: Basler Magazin, 35/1988, S. 5

345. Zum hier nicht weiter verhandelten Kontext: Hans Ulrich Reck: Werbeplakat und Markenartikel. Zur Entstehung eines industriekulturellen Zusammenhangs, in: Ästhetik und Kommunikation 67/68: Kulturgesellschaft. Inszenierte Ereignisse, Berlin 1987, S. 95 ff

346. O. Blume/G. Müller/B. Röper: Werbung für Markenartikel – Auswirkungen auf Markttransparenz und Preise, Göttingen 1976, 18 ff

347. ebda. S. 90 ff

348. ebda. S. 7

349. Cornfeld/Edwards: 'Quintessence – The Quality of Having it', New York 1983

350. Blume/Müller/Röper: Werbung ... a.a.O. S. 38 ff

351. G.B. Hotchkiss: An Outline of Advertising, New York 1950, S. 111; weiter: Henri Pierre Jeudy: La publicité et son enjeu social, Paris 1977, S. 113 ff

352. Werner B. Letz: Werbung und Verkündigung. Zur Übertragung sozialpsychologischer Denkmodelle in das religiöse Feld unter dem Gesichtspunkt der 'sozialen Steuerung', Dissertation Göttingen 1971

353. Markus Kutter: Werbung in der Schweiz. Geschichte einer unbekannten Branche, Zofingen 1983; für den publizistisch-politischen Kontext: F. Arnold (Hrsg.): Anschläge. Politische Plakate in Deutschland 1900-1970, München 1971; H. Wäscher: Das deutsche illustrierte Flugblatt, Dresden 1965; F. Medebach: Das Kampfplakat. Aufgabe, Wesen und Gesetzmäßigkeiten des politischen Plakates, nachgewiesen an den Plakaten der Kampfjahre 1918-1933, Frankfurt 1941; H. Rademacher: Das deutsche Plakat von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1965; weiter: F. Redlich: Reklame. Begriff, Geschichte, Theorie, Stuttgart 1935; H. Schindler: Monographie des Plakats, München 1972; ausgreifend: H. Buchli: 6000 Jahre Werbung – Geschichte der Wirtschaftswerbung und der Propaganda, 3 Bde, Berlin 1962, 1962, 1966; für die Technik und Darstellungsform des Emailplakates: U. Feuerhorst/H. Steinle: Email-Plakate, Dortmund 1981; dies.: Die bunte Verführung – Zur Geschichte der Blechreklame, Berlin 1984; U. Klever: Emaille Schilder, München 1980; Klaus Weschenfelder: Seifen, Suppen, Schokoladen. Die Anfänge der Email-Schilderproduktion in Deutschland, in: Museum für Gestaltung Zürich (Hrsg.): Email-Reklame-Schilder von 1900 bis 1960, Zürich 1987, S. 22 ff

354. H. Münsterberg: Psychologie und Wirtschaftsleben, Leipzig 1926; Th. König: Reklame-Psychologie, Berlin/München 1926; da sich die statistische Perfektionierung solcher Kalküle sowohl im Nationalsozialismus als auch im Positivismus des Bauhauses und zahlreichen konstruktivistischen Modellen auffinden läßt – um von den späteren informationstheoretischen Formalisierungen der Bense-Schule zu schweigen –, muß das Verhältnis von Kulturgeschichte des neuzeitlichen positivistischen Wissens, der Mathematisierung der Propagandatechniken und der universalistischen Gestaltungsethik mittels minimalisierender Formsprachen jeweils konkret erörtert werden, um allgemeinen Mentalitätsbehauptungen und politischen Abstraktionen zu entgehen; allerding kann formal keine Privilegierung der 'guten Gestaltungsethik' gegen die mit avancierten Mitteln arbeitende NS-Propaganda- und Visualisierungstechnik begründet werden. Abgesehen davon, daß NS-Design keineswegs nur antimodern gewesen ist, müßte die Geschichte der formalen Verflechtungen von NS-

und Bauhauskultur in den Modernisierungsschüben des 20. Jahrhunderts erst noch funktionsorientiert, d. h. unabhängig von ideologischen Prämissen untersucht werden. Hier ließen sich Linien ziehen, Namen sich angeben: Albers, Tschichold, Lissitzky, Moholy-Nagy, Bense, Ulm. Die in Anm. 353 erwähnte Arbeit von Medebach, sichtlich auf NS-Linie geschrieben, läßt erkennen, daß die NS-Propaganda den wissenschaftlichen Methoden der Werbung zum Durchbruch verholfen hat. Eine Alternative zu mathematisch begründeten Reduktionismen bieten nur die spekulativen Philosophien im Sinne einer 'unendlichen Naturgeschichte' Paul Klees

355. Rudolf Arnheim: Kunst und Sehen, Berlin/New York 1978 (Neufassung); ders.: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977, bes. s. 54 ff, 160 ff, 193 ff; ders.: Die Macht der Mitte, Köln 1983; ders.: Anschauliches Denken, Köln 1972

356. Chek Lists of Advertising Essentials, compiled by Printer's Ink Editors, New York 1950

357. W.s. Comanor/Th. A. Wilson: Advertising and Market Power, Cambridge Mass. 1974

358. Borden: The economic Effect ... a.a.O.; Bridge: Practical Advertising, a.a.O.

359. G.F. Heuer: Elemente der Werbeplanung, Köln/Opladen 1968

360. J.F. Kaindl: Bibliographie der deutschen Reklame-, Plakat- und Zeitungsliteratur, Wien 1918

361. K. Lauterer: Lehrbuch der Reklame, Wien/Leipzig 1923, S. 248; dieselbe Überzeugung tendiert offensichtlich in der NS-Strategie auf eine politische Ausmerzung unerwünschter Marken und Namen. Daß die Nazis die Werbung 'modernisiert' haben, gilt erst post festum und darf nicht überbewertet werden, verwenden sie doch in allen Bereichen gegenläufige, auf Anzeichen eingeschworene Substanzialisierungen bis zum platten Physiologismus, der das Bewußtsein der Artifizialität von Zeichen zu eliminieren trachtet. Insofern Modernität keine linearen Befehlsstrukturen zuläßt, ist die NS-Propaganda gänzlich als Konditionierung eines ikonisch-magischen, also vormodernen Signalverhaltens zu verstehen.

362. Neben den schon erwähnten Lauterer und König ist zu nennen: H. Behrmann: Reklame, Berlin 1923

363. W. Hellweg: Die Außenreklame in Stadt und Land, Hamburg 1919; Lauterer: Lehrbuch,... a.a.O. S. 252 ff

364. Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit (1935), Frankfurt 1973, bes. s. 61 ff, 104 ff, 160 ff

365. Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977, S. 50 ff; Reinhard Klooss/Thomas Reuter: Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm, Frankfurt 1980

366. F. Redlich: Reklame ... a.a.O. S. 4, 166 ff

367. F. Medebach: Das Kampfplakat ... a.a.O.

368. H. Behrmann: Reklame a.a.O. S. 69

369. ebda. S. 75 ff

370. Vgl. z. B. Ästhetik und Kommunikation 67/68 'Kulturgesellschaft' a.a.O.; Hans Ulrich Reck: Die neue Heiterkeit. Ein glücklicher Versuch, endgültig beliebig zu sein. Eine unverschuldet lang geratene Fußnote zur Kulturgeschichte des intellektuellen Infantilismus, in: Der Alltag, Zürich 2/3, 1985, S. 7 ff

371. Bridge: Practical Advertising a.a.O. S. 658 ff; zur Grundstruktur der Werberhetorik als Tendenz zur Totalisierung durch Ausschluß jeweils alternativer Erfahrungsinterpretationen und damit Wirklichkeitsbegriffe vgl. André V. Heiz: Wie argumentierte Werbun? Zur verbalen und imaginalen Konzeption von Werbebotschaften, München 1978

372. Bridge: Practical ... a.a.O. S. 662

373. Donald Judd in: Art in America, September/Oktober 1984

374. Roland Barthes: Elemente der Semiologie, Frankfurt 1979, S. 50 f; Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt 1979, S. 192 ff; Wilhelm Köller: Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern, Stuttgart 1975

375. Umberto Eco: Semiotik ... a.a.O. S. 88 ff

376. So läßt sich der Kontext der anläßlich der Documenta 5 1972 behaupteten, später zur 'Arte Chifra' ausgebauten Universalisierung des individuellen künstlerischen Schaffens

unter der Parole der 'Individuellen Mythologien' bestimmen; Harald Szeemann: Individuelle Mythologien, Berlin 1985; ders.: Das Museum der Obsessionen, Berlin 1981

377. Jean-François Lyotard: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986; ders.: Über Daniel Buren, Stuttgart 1987; ders.: Die Transformatoren. Duchamp, Stuttgart 1987; zum Status des erneuerten und radikalisierten ästhetischen Urteils: ders.: Streifzüge. Gesetz, Form, Ereignis, Wien 1989, S. 50 ff; Umberto Eco: Das offene Kunstwerk a.a.O.; ders.: Über Spiegel und andere Phänomene, München 1988, S. 128-180; Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, 1989, Kap. 2.7.; S. zuletzt: Umberto Eco: Die Grenzen der Interpretation, München/ Wien 1992

378. Zur dafür wichtigen Position Pier Paolo Pasolinis: Hans Ulrich Reck: Mythische Verweigerung und totale Person. Zu Werk, Leben und Rezeption Pier Paolo Pasolinis, in: Merkur 424/1984, Stuttgart S. 165 ff, bes. s. 167 f; zum Mythos als Denkmodell: Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt 1979; ders.: Wirklichkeitserfahrung und Wirkungspotential des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hrsg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, S. 11 ff

379. Hans Ulrich Reck: Stilnotate ... a.a.O.

380. Theoretisch hat aus philosophischer Sicht solche Phänomene Jean Baudrillard skizziert, z. B.: Kool Killer. Der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978; fundierter: Gregory Ulmer: Fototheory. Grammatology in the Age of Video, New York/ London 1992

381. Im Wortsinn lexikalisch sitzt diesem Irrtum auf: G.J. Lischka (Hrsg.): Alles und noch viel mehr, Bern 1985

382. Diedrich Diederichsen/Dick Hebdige/Olaph-Dante Marx: Schocker. Stile und Moden der Subkultur, Reinbek bei Hamburg 1983; Diedrich Diederichsen: Sexbeat. 1972 bis heute, Köln 1985

383. Jean-Frédéric Schnyder, Katalog, Kunsthalle Basel 1988

384. Jean-François Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 424/1984, Stuttgart S. 151 ff; ders.: Streifzüge ... a.a.O. S. 80 ff

385. Zum paradoxalen Status der 'écriture automatique' im surrealistischen Programm: Hans Ulrich Reck: Serge Brignoni. Eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus, Basel 1985, v. a. S. 23 ff

386. Vgl. die Analysen im Darmstädter Katalog 'Tiefe Blicke. Kunst der 80er Jahre', Köln 1985; Stephan Schmidt-Wulffen: Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987

387. Dies immer wieder der Ansatz von Jürgen Habermas; z. B. Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1, Frankfurt 1981, S. 321 ff; zur Kritik an moralisch positionierender künstlerischer Auorschaft: Hans Ulrich Reck: Thesen zum Altern literarischer Autorschaft, in: Basler Zeitung, Sonderbeilage 20. September 1991; ders.: „Kafka war kein Medienfreak?" – Autorschaft als Ritual, in: Basler Zeitung, Sonderbeilage 27. März 1992

388. John Gribbin: Auf der Suche nach Schrödingers Katze. Quantenphysik und Wirklichkeit, München 1987

389. René Thom: Paraboles et Catastrophes, Paris 1983; ders. in: Jan Bialostocki u. a.: Über die Krise. IWM Castelgandolfo-Gespräche 1985, Stuttgart 1986; H.O. Peitgen/P.H. Richter (Hrsg.): The Beauty of Fractals. Images of Complex Dynamic Systems, Heidelberg/New York/Toronto, 1986

390. Michel Serres: Der Parasit, Frankfurt 1981

391. Das vollendet in der positivistischen, kritische Impulse Wittgensteins verkürzenden Tradition Carnaps und Tarskis Karl R. Popper: Logik der Forschung, Tübingen 1971, 4. verb. Aufl.; die im Kontext des Positivismusstreits in der deutschen Soziologie u. a. von Habermas durchgeführte Kritik an den Interpretationsbedingungen gerade der Protokollsätze hat die späten Vertreter der kritischen Theorie nicht durchgängig vor einem sinnontologischen Universalismus und einer Rückkehr zur Transzendentalphilosophie geschützt. Vgl. z. B. Karl Otto Apel (Hrsg.): Sprachpragmatik und Philosophie, Frankfurt 1976; ders.: Die Erklären/Verstehen-Kontroverse in transzendentalpragmatischer Sicht, Frankfurt 1979, S. 289 ff; ders.: Diskurs und Verantwortung, Frankfurt 1988, S. 154 ff, 306 ff

392. Vgl. Jean-François Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde ..., a.a.O.; zur Anknüp-

fung der Avantgarde an die antike Ontologie: Ernesto Grassi: Die Macht der Phantasie, Frankfurt 1979, v.a. S. 51 ff; weitere Perspektiven: Nelson Goodman: Kunst und Erkenntnis, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.): Theorien der Kunst, Frankfurt 1982, S. 569 ff; Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen, Frankfurt 1984, bes. s. 252 ff

393. Edmund Burke: Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, deutsch von Werner v. Strube, Hamburg 1980 [1757]; S.H. Monk: The sublime. A study of critical theories, in: XVIII-Century England, Ann Arbor, Michigan 1960, S. 38 ff

394. Vgl. dazu: Hans Ulrich Reck: Zeichen, Zeit, Symbolzerfall. Philosophisch-poetische Streifzüge durch drei imaginäre Landschaften, Basel 1986, S. 12 ff, 75 ff, 113 ff; zu einem Beispiel aktuell etablierter Obszönität: Hans Ulrich Reck: Errungene Verfügbarkeit. Die entschleierte Obszönität des Zeitgeistes, in: ders. (Hrsg.) Kanalarbeit ... a.a.O.

395. Jean Baudrillard: Das Andere selbst. Habilitation, Wien 1987, S. 50 ff, 75 ff; ders.: Die fatalen Strategien, München 1985, S. 59 ff, 220 ff

396. Pointiert und kurz: Zur Neuen deutschen Kunst: Positionen eines Gesprächs zwischen Oswald Wiener, Gufo Reale und Friedrich Heubach, in: Kasper König (Hrsg.): von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, Köln 1984, S. 227 ff; zur programmatischen Funktion der Funktionslosigkeit s. auch: 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 1986, S. 620 ff

397. Dazu neigt Karl Heinz Bohrer; vgl. u. a. Vorwort in: Mythos und Moderne, Frankfurt 1983; als Gegenposition: Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt 1979, bes. s. 291 ff, 607 ff, 679 ff

398. Joachim Ritter: Subjektivität, Frankfurt 1974, S. 11 ff, 141 ff; Martin Seel: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt 1985; Lucien Dällebach/Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): Fragment und Totalität, Frankfurt 1984; Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt 1970, S. 74 ff, 191 ff, 460 ff

399. Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns a.a.O. Bd. 1, S. 333

400. Zur Darlegung der Position der individuellen Mythologien: Katalog Documenta 5, Kassel 1972; Harald Szeemann: Individuelle Mythologien, Berlin 1985; kritisch: Bazon Brock: Mythos als Aufklärung in: Annelie Pohlen (Hrsg.): Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung, Köln 1982, S. 26 ff

401. Hartmut Böhme: Natur und Subjekt a.a.O.; Gregory Bateson: Ökologie des Geistes, Frankfurt 1981; Oskar Negt/Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn a.a.O.

402. Beat Wyss: Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne, München 1985, S. 307 ff

403. Georg Picht: Kunst und Mythos a.a.O. S. 58 ff

404. Hans Ulrich Reck: Immer wieder dem Leben hinterher ... a.a.O.; ders.: Stilnotate ... a.a.O.

405. Arnold Hauser: Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, München 1964, S. 6 ff; Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Reinbek bei Hamburg 1957; Werner Hofmann (Hrsg.): Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Wien 1987

406. Dies die Positionen von Talcott Parsons, Niklas Luhmann und Peter Sloterdijk

407. Dies die wesentliche These von Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie a.a.O. z. B. S. 76 ff, 90 ff, 115 ff, 278 ff, 290 ff, 313 ff, 345 ff, 359 ff, 374 ff, 424 ff, 452 ff

408. Hans Blumenberg: Säkularisierung und Selbstbehauptung a.a.O.

409. Jürgen Habermas: Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins, in: Siegfried Unseld (Hrsg.): Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt 1972, S. 173 ff; Rudolf M. Lüscher: Intensität und Einklang. Einige Motive bei Kraus und Wittgenstein, in: ders.: Einbruch in den gewöhnlichen Ablauf der Ereignisse, Zürich 1984, S. 280 ff; Hans Ulrich Reck: Rettende Kritik. Zur Öffentlichkeit des Theaters heute, in: Kulturmagazin, Basel 76/7, Oktober 1989, S. 30 ff

410. Zur diesbezüglichen Theorie von Aby Warburg: Edgar Wind: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, wieder in: Warburg. Ausgewählte

Schriften und Würdigungen, hgg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979, S. 401 ff; Werner Hofmann/Georg Syamken/Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges, Frankfurt 1980; weiter: Hans Ulrich Reck: Von Warburg ausgehend – Bildmysterien und Diskursordnung, in: ders. (Hrsg): Imitation und Mimesis, Kunstforum International Bd. 114, Köln 1991, S. 198 ff; ders.: Pathosformeln, Schwingungsgrade, energetische Messungen: Aby Warburg als Anreger für Bildmontagen. in: ebda. S. 214 ff

411. Johann Gottlieb Fichte: Die Bestimmung des Menschen [1800], Fichtes Werke, hgg. v. I.H. Fichte, Bd. 1, 1845, reprint 1971, Berlin S. 165 ff; dazu: Wilhelm Weischedel: Der frühe Fichte. Aufbruch der Freiheit zur Gemeinschaft [1939], Stuttgart 1973, v.a. S. 110 ff

412. Jean Piaget/Bärbel Inhelder: Gedächtnis und Intelligenz, Olten 1974, S. 464 ff

413. Erving Goffmann: Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung, Frankfurt 1974, S. 138 ff; ders.: Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt 1977, S. 376 ff; ders.: Geschlecht und Werbung a.a.O.

414. Der Titel ist einem Werk Daniel Spoerris von 1964 entliehen; es ist z. B. abgebildet in: Peter F. Althaus (Hrsg.): Die Metamorphose des Dings, Kunsthalle Basel, Katalog 1971, S. 121

415. Diederichsen/Hebdige/Marx: Schocker a.a.O.

416. Utopische Visionen dazu liefern: Norman O. Brown: Love's Body, München 1977; Herbert Marcuse: Marxismus und Feminismus, in: Wolfgang Dressen (Hrsg.): Jahrbuch Politik 6, Berlin 1974, S. 86 ff; ders.: Triebstruktur und Gesellschaft, Frankfurt 1973, S. 27 ff, 129 ff, 179 ff; der psychoanalytische oder psychophilosophische Text ist aber nur ein Modell der Androgynen-Beschwörung; andere sind bestimmt als ekstatisches, schamanistisches oder klandestines Spiel mit Maske und Schminke, ritueller und symbolischer Verwandlung, die mit der Aufhebung der Ausdrucksformen beginnt, deren erste die Geschlechtsbestimmung darstellt; dazu: Stephan Oettermann: Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa, Frankfurt 1979; Alfred Bühler: Die Maske – Gestalt und Sinn, Basel 1960; Roger Caillois: Die Spiele und die Menschen a.a.O.; Mircea Eliade: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, Zürich/Stuttgart 1957; Karl Kerenyi: Mensch und Maske, Zürich 1949; es ist nicht weiter erstaunlich, daß im Kult der Wildheit die Figur des Androgynen (eine Inversion der Tätowierung: Umkehrbarkeit der Körperschrift, Korrektur, Verwandlung auf Zeit) als Hauptfaszination der Pop Kultur entwickelt wurde, von Mick Jagger über Alice Cooper, David Bowie bis zu Boy George und Michael Jackson (dieser mit der Akzentuierung der Geschlechtslosigkeit)

417. Paul Virilio: Ästhetik des Verschwindens a.a.O.

418. Bazon Brock: Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip, in: ders.: Ästhetik ... a.a.O. S. 447 ff; Veruschka Body/Peter Weibel (Hrsg.): Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo, Köln 1987; Peter Weibel: Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie, Bern 1987; Martin Burckhardt: Digitale Metaphysik, in: Merkur 472, Juni 1988, S. 528 ff; Veruschka und Gabor Body (Hrsg.): Axis, Köln 1986

419. Jean Baudrillard: Agonie des Realen, Berlin 1978

420. Das war in den 60er Jahren noch nicht heutiger Evidenz ausgeliefert; ebenso wenig war beispielsweise ablesbar, daß die linksradikale Kritik am Ästhetizismus eines Le Corbusier, die Leon Krier und andere unter dem Kampfprogramm 'Wider die weiße Kalschmiede' vorgetragen haben, später diesseits der sozialen Impulse zur Schwundstufe einer Pseudo-Klassik degenerieren würde

421. So in der Werbung für das Antigone-Projekt; vgl. die Abbildung in: Hans Ulrich Reck: Imitationen. Von der echten Lust am Falschen, in: Zeitschrift für Semiotik 3/1988, Tübingen, S. 288 (Abb. 9)

422. François Burkhardt (Hrsg.): Joze Plecnik. Architecte 1872-1957, Katalog CCI Centre Pompidou, Paris 1986

423. François Burkhardt: Vlastilav Hofmann. Architektur des böhmischen Kubismus, IDZ Berlin 1982; ders./Milena Lamarova: Cubismo cecoslovacco. Architetture e interni, Milano 1982; Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930, Katalog Wien 1985; Josef Hofmann: Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, hgg. v. Peter Noever und Oswald Oberhuber, Wien 1987

424. Harald Szeemann: Spuren. Skulpturen und Monumente ihrer präzisen Reise, Katalog Kunsthaus Zürich 1986; dieses Konzept hat Szeemann seither international mit einer Reihe ganz ähnlicher Ausstellungen variiert: 'Aperto', 'Zeitlos'; zuletzt, November 1989, zur Neueröffnung der Hamburger Deichtorhallen unter dem Titel 'Einleuchten'; Thomas Virnich in: Szeemann, Spuren ... a.a.O. S. 133 ff

425. Barbara Radice: Memphis ... a.a.O.

426. Kontinuität von Leben und Werk. Arbeiten 1955-1975 von Ettore Sottsass, IDZ Berlin [Design: Materialien und Dokumente], 1976; François Burkhardt: Wie ein Stil entsteht. Am Beispiel von Ettore Sottsass, in: Bazon Brock/Hans Ulrich Reck/IDZ (Hrsg.): Stilwandel ... a.a.O. S. 153 ff

427. Bazon Brock: Design der 80er Jahre ... a.a.O.; Hans Ulrich Reck: Müll. Abfall. Chaos – eine Möglichkeit, mit Relikten der Gütergesellschaft umzugehen, in: Tages Anzeiger Magazin 45/1984, S. 30 ff

428. Giacomo Balla: Werke von 1912 bis 1928, Katalog Turske & Turske, Zürich 1985, Abb. S. 65

429. Mario Botta: Objets récents, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 45, 1988 Heft 1, Zürich S. 43 ff

430. Nicht nur diffus, sondern exakt in die falsche Richtung konzipiert von: Michael Erlhoff: kopfüber, zu Füsse. Prolog für Animateure, in: Katalog Documenta 8, Kassel 1987, Bd. 1, S. 107 ff; S. die kritischen Betrachtungen in 'Kunstnachrichten' 5/1987, Zürich, bes. Harry Zellweger: Kunst im Kunstbetrieb, ebda. S. 147 ff; Hans Ulrich Reck: Die Kunst der Sprache. Verkleidungsenthüllungen an der D 8, ebda. S. 140 ff

431. Abgebildet in: Tiefe Blicke ... a.a.O. S. 401, Abb. 176; als philosophische, am konkreten Werk entwickelte Reflektion von Plastizität und skulpturaler Form im zeitgenössischen Kontext: Hans Ulrich Reck: Ludwig Stocker. Monographie, Basel 1986

432. Georg Simmel: Philosophische Kultur a.a.O. S. 183 ff

433. Henrich Klotz (Hrsg.): Das Prinzip Konstruktion a.a.O. S. 316 ff; Terza Mostra Internazionale di Architettura, 2 Bde, Venezia 1985, v.a. Bd. S. 325 ff; systematisch und methodisch: Colin Rowe/Fred Koetter: Collage City, Basel u.a. 1984

434. Typisch dafür Zaha M. Hadid, die als trendbildende Architektin gilt, praktisch ohne gebaut zu haben (ihr erstes und bisher einziges Werk wurde im Mai 1993 vollendet: das Feuerwehrhaus der Firma 'Vitra' in Weil a.R.); die Verschiebung auf das Visuelle illustriert also in diesem Bereich des Funktionszusammenhangs eine Abstraktion, die den Zwängen der technischen Medienkultur entspringt und konträr zur Tradition der Architektur-Selbstinterpretation steht; vgl. Zaha M. Hadid: Die Moderne im späten 20. Jahrhundert, in: Lucius Burckhardt/IDZ (Hrsg.): Design der Zukunft, Köln 1987, S. 1987; mit 'Moderne im späten 20. Jahrhundert' meint Hadid sich selbst, und zwar exklusiv; an die Stelle der Kulturgeschichte tritt die Utopiezeichnung; wie andere Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit – Buckminster Fuller, die Metabolisten, Paolo Soleri, Archigram – entwickelt diese Zeichnungsvision sich zwar nicht außerhalb aller Realisierungsansprüche: Bauen verschwindet aber dennoch zunehmend in der Verschiebung der Wertschätzung auf ästhetische Strategien des Entwerfens.

435. Tatsächlich sind technisch-reproduktive Perfomances solche Synthetisierungen; bei Laurie Anderson oder den Talking Heads ('Stop making Sense') wird die Bühne als Weltraum-Sphären-Projektionsschirm aufgebaut für die Multivision von Architektur, Design, Theater, Lyrik, Mathematik, Computertechnologien; in den verschiedenen Medien – Schallplatte, Film, Buch – läßt sich so die Konzeption neuer Bildsysteme und Rhetoriken erproben; vgl. von Laurie Anderson: United States, New York 1983; dies.: Home of the Brave, 1986

436. El Lissitzky: Proun und Wolkenbügel, hgg. v. Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden 1977; ders.: Ausstellungskatalog, Galerie Gmurzynska, Köln 1976; ders.: Maler, Architekt, Typograph, Fotograf. Erinnerung, Briefe, Schriften, hgg. v. S. Lissitzky-Küppers, Dresden 1967; Kenneth Frampton: The Work and Influence of El Lissitzky, in: Architect's Year Book 12, 1968, S. 253 ff; zum Kontext u.a.: Hubertus Gassner/Eckhard Gillen (Hrsg.): Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934, Köln 1979

437. Larissa A. Shadowa: Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930, München 1982, S. 282 ff, 287 ff [autobiographisch-reflektierende Texte von Malewitsch]

438. Solche Immanenz der Zeichen belegt nicht nur die Binnenwidersprüchlichkeit der Moderne, sondern auch die Ambivalenz ihrer neuerlichen, kulturkämpferisch angelegten Kritik; es wundert deshalb nicht, daß die Werke von James Joyce in der US-amerikanischen Literaturkritik seit langem als paradigmatisch 'postmodern', d.h. als nicht mehr hierarchisch-zentralistisch strukturiert gelten; dazu kursorisch: Umberto Eco: Nachschrift zum 'Namen der Rose', München 1984, S. 76 ff

439. Marcel Duchamp. Dokumentation, Kunstgewerbemuseum, hgg. v. Max Bill, Zürich 1960, S. 24

440. Peter Fischli/David Weiss: Der Lauf der Dinge, 1987, wurde an der Documenta 8 in Kassel gezeigt: Kurzbeschreibung in: CINEMA. Jahrbuch Schweizer Film 33, Basel/Frankfurt 1987, S. 149 f

441. Fischli/Weiss sind hier, nicht zuletzt aus medienspezifischen Gründen, zwar weniger raffiniert, dafür aber sozusagen naturalistisch evidenter als Sloterdijk.

442. Patrick Frey: Ein ruheloses Universum. Zu den gemeinsamen Arbeiten von Peter Fischli und David Weiss, Katalog Basel/Groningen 1985; in visueller Darbietung des verbindlichen Indeterminismus: Peter Fischli/David Weiss: Plötzlich diese Übersicht, Zürich 1982

443. Claes Oldenburg, in: Katalog Documenta 5, Kassel 1972, S. 13.7 ff [Abt. 13, Seite 7 ff]; Dieter Schwarz: Ein langes Interview mit Diter Rot, in: Kunstnachrichten Zürich, 4/1986, 5/1986, 6/1986

444. Stephan Schmidt-Wulffen: Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987

445. ebda. S. 39

446. Vgl. ebda. S. 84

447. Vgl. ebda. S. 90

448. So ebda. z. B. S. 132

449. ebda. S. 141

450. Vgl. ebda. S. 194 f

451 Vgl. ebda. S. 202

452. Ebda. S. 236

453. Vgl. ebda. S. 26, 96

454. Vgl. ebda. S. 74

455.So S. 143 f

456.Vgl. S. 194

457. Vgl. S. 227

458. Vgl. Rob Krier: Der Stil, das ist die Hirnfigur – Architektur zwischen Stilprotzerei und Ohnmachtsritualen, in: Brock/Reck/IDZ (Hrsg.): Stilwandel ... a.a.O. S. 238 ff; ders.: Stadtraum in Theorie und Praxis an Beispielen der Innenstadt Stuttgarts, Stuttgart 1979, 3. Aufl.

459. Vgl. Christopher Alexander: Pattern Language, a.a.O.; Mary Douglas: Reinheit und Gefährdung, a.a.O.; Michael Thompson: Theorie des Abfalls, a.a.O.; Richard Sennett: The Uses of Disorder, New York 1970

460. Roman Jakobson: Semiotik ... a.a.O.; Karl-Otto Apel: Transformation der Philosophie, Frankfurt 1973, 2 Bde. bes. Bd. 1, S. 106 ff; Bd. 2, S. 157; Josef Simon: Philosophie und linguistische Theorie, Berlin/New York 1971, S. 1 ff, 13 ff, 50 ff, 81 ff; Roderick M. Chisholm: Erkenntnistheorie, München 1979; Ernst Tugendhat: Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Frankfurt 1976, S. 35 ff, 127 ff, 197 ff, 472 ff

461. Vgl. im Kontext von Ecos Theorie des offenen Kunstwerks: Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen a.a.O. Kap. 2.7.

462. Zum semiotischen Problem der Priorität von Sprache oder Denken: Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen ... a.a.O. Kap. 2.9.; Paradigmatisch stehen die Theorien Jakobsons (Sprache konstituiert Denken) und Piagets (Denken liegt der Sprache voraus) in einem unvereinbaren Widerspruch

463. Bazon Brock: Martin Kippenberger. Bildjournalismus als ästhetische Macht, in: Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit a.a.O. S. 524 ff

464. Das markiert z. B. den Schritt von Rainer Wicks 'Zwischen Kunst und Design' (Kunstforum Band 66) zu Christian Borngräbers 'Das deutsche Avantgardedesign' (Kunstforum Band 82; vgl. auch die Darstellungen Borngräbers in: Les Avant-Gardes de la fin du XXe Siècle. Nouvelles Tendances, a.a.O. S. 79 ff; ders.: Berliner Design-Handbuch, Berlin 1987); in seiner Collage-Edition bunter Möbel – 'Design III: Deutsche Möbel. Unikate, Kleinserien, Prototypen', Kunstforum 99, Köln 1989, S. 63 ff – entwickelt Borngräber seine Argumentation als Denunzierung meiner Überlegungen, die – so Borngräber – nach einigen hoffnungsvollen Ansätzen vollkommen ins Renegatentum frühmodernen Moralterrors regrediert hätten; unverändert drastisch in Inhalt und Tonlage wiederholt Borngräber seine äußerst rudimentären Betrachtungen zu meiner designtheoretischen Position in: Volker Albus/ Christian Borngräber: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Texten, Köln 1992 S. 16 f. Borngräber und Albus beziehen sich weder auf meine einigermaßen ausgreifende und ausgearbeitete Designtheorie noch auf die entsprechenden Fachbeiträge u.a. in den Editionen des Internationalen Design Zentrums Berlin. Borngräber verwendet meine Argumente, nachdem er sie radikal verdreht hat, nach ausschließlich selektiven und polemischen Gesichtspunkten. Zu seiner pauschalen Verurteilung meiner Theorie zieht er nur Teile einer Abhandlung bei, die in Auszügen im „Kunstforum" erschienen ist, sowie einen eher journalistischen Magazinbeitrag. Die Qualität der Argumentation scheint in etwa der Sorgfalt und Verweisgenauigkeit der beiden Autoren zu entsprechen, die sich keine Mühe geben, elementare Gebote wissenschaftlicher Arbeit einzuhalten: das Magazin „des Basler 'Tagesanzeigers'" erscheint wie die gleichnamige Zeitung nicht in Basel, sondern in Zürich.

465. Ein typisches Produkt der je dezisionistisch-subjektiven Life-Styling-Fixierung, die als Eigentlichkeit und Einzigartigkeit noch dort zu behaupten sich trachtet, wo Originarität und Urheberschaft längst abgeschafft sind, stellt dar: Diedrich Diederichsen: Sexbeat ... a.a.O.; das Problem ist nicht die durchaus nachvollziehbare und kompetente Darlegung des Autors; das Problem ist, daß in derartigem Zugriff gar nichts außerhalb des eigenen subjektiven Blicks mehr als Kulturthema dargestellt werden kann.

466. Bazon Brock: Design-Kunst 2. Klasse?, in: Volker Albus u.a. (Hrsg.): Gefühlscollagen. Wohnen von Sinnen, Köln 1986, S. 96 ff

467. Alessandro Mendini: Im Februar 1983, in: Rolf-Peter Baacke/Uta Brandes/Michael Erlhoff (Hrsg.): Design als Gegenstand. Der neue Glanz der Dinge, Berlin 1983, S. 88; vgl. außerdem die Statements von Mendini in: Wohnen von Sinnen ... a.a.O. S. 72 ff sowie die Darlegungen von François Burkhardt, ebda. S. 55 ff

468. Vgl. Oswald Wiener: Design für Unbewußte, a.a.O.

469. Alessandro Mendini: Im Februar 1983 a.a.O. S. 89

470. Wolfgang Schepers: Neues Design und Dekor. Ein Gespräch mit Alessandro Mendini und Paolo Navone, in: Wohnen von Sinnen ... a.a.O. S. 72

471. Barbara Radice zu neuen Modellen von Ettore Sottsass, in: Wohnen von Sinnen ... a.a.O. S. 258; daß solche armseligen Mystifikationen an vorderster Front die Hirne der zeitgenössischen Künstler faszinieren, belegt die allseitige Verfügbarmachung aller möglichen Mythen im Sinne eines ästhetizistischen Universalismus bloß subjektiver Künstlerbezeugungen und Realitätssuggestionen im Vorbereitungsgespräch zu einer Ausstellung über die Mythen Europas, welche sich allerdings schnell als Individualmythologien von vier separierten Künstlern herausstellten: Joseph Beuys/Jannis Kounellis/Anselm Kiefer/Enzo Cucchi: Ein Gespräch, Zürich 1986

472. Das Gegenteil ließe sich als Abwesenheit aller Gestaltung behaupten; eine solche naturgeschichtliche These reinen Funktionierens dazu trägt vor: Isolde Schaad: Der Ungebrauchsgegenstand. Assoziationen zur Heimatlosigkeit der schönen Dinge von heute, in: Museum für Gestaltung Zürich (Hrsg.): Unbekannt-Vertraut. 'Anonymes' Design im Schweizer Gebrauchsgerät seit 1920, Zürich 1987, S. 189 ff, v. a. S. 189; es handelt sich dabei um eine folgenschwere Mystifikation: Form erscheint als Funktionsgebot der Naturgeschichte; jede Interpretation erübrigt sich; die Welt erscheint als zuhandene, deren Ontologie sich im

Gebrauchsdiktat der kulturellen Bewußtlosigkeit durchsetzt; daß Schaads Intentionen auf Anderes zielen, ist anerkennenswert; mit diesem Ansatz aber wird 'Naturform' nicht wahrnehmbar, d. h. ästhetisch nicht begreifbar.

473. Dafür schlägt Brock den Terminus der Gottsucherbande vor; vgl. ders.: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande, a.a.O. [Schriften Bd. VI: Die Gottsucherbande, ebda. S. 22-100]; besonders klar herausgearbeitet in: Bazon Brock: Selbstfesselungskünstler zwischen Gottsucherbanden und Unterhaltungsidioten – für eine Kultur diesseits des Ernstfalls und jenseits von Macht, Geld und Unsterblichkeit, in: Documenta 8, Katalog, Kassel 1987, Bd. 1, S. 21 ff

474. Umberto Eco: Die Struktur des schlechten Geschmacks, a.a.O.

475. Albrecht Wellmer: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt 1985, bes. s. 115 ff; Lucius Burckhardt: Die Kinder fressen ihre Revolution ... a.a.O.; Burghart Schmidt: Postmoderne. Strategien des Vergessens, Darmstadt und Neuwied 1986; zum Kontext der Weltbild- und Kunstdebatten: Dietmar Kamper/Willem van Reijen (Hrsg.): Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne, Frankfurt 1987; Hans Holländer/Christian W. Thomsen (Hrsg.): Besichtigung der Moderne. Aspekte und Perspektiven, Köln 1987; Manfred Frank: Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas, Frankfurt 1988

476. Burghart Schmidt: Postmoderne ... a.a.O. S. 140 ff

477. El Lissitzky/Hans Arp: Die Kunstismen, Zürich/München und Leipzig 1925

478. Maurice Merleau-Ponty: Signes, Paris 1960, S. 158 ff; ders.: Le Visible et l'Invisible, Paris 1964; ders.: Sens et Non-sens, Paris 1966, S. 145 ff; ders.: Die Struktur des Verhaltens, Berlin 1976, S. 145 ff; ders.: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, S. 244 ff; Gaston Bachelard: Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes, Frankfurt 1978; ders.: Epistemologie, Frankfurt u.a. 1974; ders.: Poetik des Raumes, Frankfurt u.a. o.J. [München 1975]; Georges Bataille: Das theoretische Werk. Die Aufhebung der Ökonomie, München 1975, S. 33 ff

479. Vgl. neben den einschlägigen, als Zeitgeisteruptionen jeweils umfänglich gewürdigten Werken von André Glucksmann, Bernard Henri-Lévi, Maurice Clavel und Jean-Marie Benoist die Darlegungen bei: Angèle Kremer-Marietti: Michel Foucault. Die Archäologie des Wissens, Frankfurt u. a. 1976; Günther Schiwy: Kulturrevolution und 'Neue Philosophen', Reinbek bei Hamburg 1978; Nicolas Born/Jürgen Manthey/Delf Schmidt (Hrsg.): Der neue Irrationalismus. Literaturmagazin 9, Reinbek bei Hamburg 1978

480. Dazu kritisch: Manfred Frank: Was ist Neostrukturalismus?, Frankfurt 1984, v.a. S. 356 ff, 376 ff, 541 ff

481. Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt 1985, S. 361

482. So Oswald Wiener: Design für Unbewußte a.a.O. S. 22 f; neben den Positionen von Lucius Burckhardt, Michael Thompson und Christopher Alexander ist speziell gemeint: Helmuth Gsöllpointner u. a. (Hrsg.): Design ist unsichtbar, Wien 1981; als Kritik weiter: Hans Ulrich Reck: Gefrässige Kinder. Ironie als Planungskritik, in: Werk, Bauen + Wohnen, Zürich Nr. 6/1985, S. 12 f

483. Hans Ulrich Reck: Design, Kunst, Styling. Gestaltungsvisionen und Kulturkampf in der Ästhetik von Lebensformen im 20. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Zürich 1/1988, S. 13 ff; ders.: Design als Macht. Gestaltung als ästhetisch verzeichneter Gebrauch, in: Hermann Sturm (Hrsg.): Verzeichnungen. Vom Handgreiflichen zum Zeichen, Essen 1989, S. 59 ff

484. Umberto Eco: Apokalyptiker und Integrierte a.a.O. S. 64 ff

485. Norbert Elias: Kitschstil und Kitschzeitalter ... a.a.O.

486. Historisch bleibt der Futurismus der Prüfstein für alle modernen Gestaltungsansprüche; er bezeichnet in der Radikalisierung seiner eigenen Unmöglichkeit, eine sinnvolle Antwort auf die von ihm aufgeworfene Frage zu finden, deren Brisanz mit unüberbietbarem Nachdruck; als Dokumentation: Pontus Hulten (Hrsg.): Futurismo e Futurismi, Mailand 1986; zum Kontext: Reyner Banham: Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter, Reinbek bei Hamburg 1964; eine gute Darstellung des Modernitätsgefälles der futuristischen Frage ist: Leo Trotzki: Der Futurismus, Zürich 1971

487. Heinrich Klotz: Das Prinzip Konstruktion ... a.a.O.; entscheidend, absichtsvoll und zielgerichtet hat aus der Geschichtsschreibung der Moderne den russischen ästhetischen Konstruktivismus ausgeschaltet: Siegfried Giedion: Raum. Zeit. Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Zürich/München 1976

488. Volker Fischer (Hrsg.): Design heute. Maßstäbe: Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stück, München 1988

489. Matteo Thun, ebda. S. 197 ff

490. Jean Baudrillard: Cool memories, München 1989; Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne, zweite Auflage, Weinheim 1988, S. 149 ff

491. Rudolf M. Lüscher: Henry und die Krümelmonster a.a.O.

492. Mary Douglas: Reinheit und Gefährdung a.a.O.; Susan Sontag: Krankheit als Metapher, München 1980; dies.: AIDS und seine Metaphern, München 1989

493. l'épidémie. Traverses 32, Paris, CCI/Centre Pompidou 1984

494. Ulrich Beck: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt 1986; Hans Saner: Identität und Widerstand. Fragen in einer verfallenden Demokratie, Basel 1988

495. Zum gesellschaftspolitischen Kontext der Vorstellungen vom gesunden, organischen Volkskörper: Hans Ulrich Reck: Bewußtseinsfälschungen. Eine gesellschaftstheoretische Skizze, in: Jörg Huber/Martin Heller/Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen, Basel/Frankfurt 1989, S. 86 ff; die beste argumentative Übersicht zum Gesellschaftsvertragsmodell: John Rawls. Eine Theorie der Gerechtigkeit, Frankfurt 1975; zum rationalen Individualismus als Korrektur- und Leitstelle des Sozialorganismus: Robert Nozick: Anarchie. Staat. Utopia, München o.J. [1981]; das moralisierende individuelle Einklagen der sozialen Vernunft – seis in der Variante der Konstruktion eines ideellen und idealen gesamtgesellschaftlichen Subjekts (Horkheimer), seis in der Variante formaler, die Kommunikation steuernder Universalien (Apel, Habermas) – ist eine Fortführung des bürgerlichen Organismuskonzepts mit anderen Mitteln.

496. Norber Elias: Die Gesellschaft der Individuen a.a.O.; Jürgen Habermas/Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, Frankfurt 1971, z. B. Luhmann, S. 11, programmatisch: selbst unter Einrechnung der kybernetischen Vernunft sind soziale Systeme Organismen vergleichbar; zur älteren Literatur: E.T. Towne: Die Auffassung der Gesellschaft als Organismus, ihre Entwicklung und ihre Modifikation, 1903; E. Kaufmann: Über den Begriff des Organismus in der Staatslehre des 19. Jahrhunderts, Gesammelte Schriften Bd. 3, 1960, S. 46 ff; außerdem Michael Theunissen: Sein und Schein ... a.a.O.

497. Angela Schönberger/IDZ Berlin (Hrsg.): Simulation und Wirklichkeit, Köln 1988

498. Burkard Sievers: Work, Death and Life Itself, Arbeitspapiere des Fachbereichs Wirtschaftswissenschaft der Universität Wuppertal, Nr. 98, Wuppertal 1987; Jean-François Lyotard: Apathie in der Theorie, Berlin 1979, S. 59 ff; ders.: Intensitäten, Berlin o.J. S. 77 ff

499. Deleuze/Guattari: Rhizome, a.a.O.

500. Außer den in Anm. 498 genannten Werken: Jean-François Lyotard am Beispiel der 'ästhetischen Lust': Streifzüge. Gesetz, Form, Ereignis, Wien 1989, S. 64 ff

501. Mit der non-ironischen Leitikone der 'Stählernen Tränen' von Marie-Jo Lafontaine, S. Katalog Documenta 8, Bd. 2, a.a.O.

502. Programmatisch: Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft, a.a.O.

503. Als Brücken von Marcuse, Horkheimer und Fromm zu Baudrillard und Lyotard lassen sich zwei anti-polare, dennoch symmetrische Varianten nennen: der Theorieansatz von Negt/Kluge einerseits, die Diskursanalyse Foucaults andererseits; dazu: Manfred Frank: Die Grenzen der Verständigung, a.a.O.; Bernhard Waldenfels: Michel Foucault. Ordnung in Diskursen, in: Spuren. Sonderheft Michel Foucault. Materialien zum Hamburger Kolloquium, 2.-4. Dezember 1988, Hamburg 1988, S. 45 ff

504. An Beispielen wie 'Blade Runner' wären diese Überlegungen zu entwickeln; dazu kursorisch: Oswald Wiener: Design für Unbewußte a.a.O. S. 26 ff

505. Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt 1966

506. Peter F. Althaus/Aldo Henggeler: Denkmodell Stadtraum: Planung Mensch – Umwelt, Teufen 1969; dies.: Die Stadt als offenes System, Basel 1973; Heide Berndt/Alfred

Lorenzer/Klaus Horn: Architektur als Ideologie, Frankfurt 1968; Alexander Mitscherlich: Die Unwirtlichkeit unserer Städte, Frankfurt 1965; ders. Thesen zur Stadt der Zukunft, Frankfurt 1971; Hans Paul Bahrdt: Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau, Reinbek bei Hamburg 1961, S. 52 ff; Thomas Maldonado: Umwelt und Revolte. Zur Dialektik des Entwerfens im Spätkapitalismus [Originaltitel: 'La speranza proggetuale. Ambiente e Societa', 1970], Reinbek bei Hamburg 1972

507. Roland Posner: Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe, a.a.O.

508. Neben den schon zitierten Dokumentationen für das Internationale Design Zentrum Berlin – 'Design im Wandel', 'Stilwandel', 'Design der Zukunft', 'Simulation und Wirklichkeit' – sowie dem Gesamtwerk von Bazon Brock sind zu nennen: Hans Ulrich Gumbrecht/ K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes, Frankfurt 1986; Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Kanalarbeit ... a.a.O.; Jörg Huber/Martin Heller/Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Imitationen ... a.a.O.; Helmuth Gsöllpointner u. a. (Hrsg.): Design ist unsichtbar ... a.a.O.; jüngere Beispiele aus dem Zeitraum nach Abschluß der vorliegenden Arbeit: Hans Ulrich Reck/ Martin Heller (Hrsg.): Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung, (Museum für Gestaltung), Zürich 1992; Georg Christoph Tholen/ Michael Scholl/ Martin Heller (Hrsg): Zeitreise. Bilder-Maschinen-Strategien-Rätsel, Stroemfeld/ Roter Stern, Frankfurt/ Basel

509. Egbert Haverkamp-Begemann: Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso, New York 1988; Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt 1973; Lawrence Kohlberg: Zur kognitiven Entwicklung ... a.a.O.; Hans Ulrich Reck: Imitationen. Von der echten Lust am Falschen, in: Zeitschrift für Semiotik a.a.O.

510. Provokationen. Design aus Italien – Ein Mythos geht neue Wege, Hannover 1982 [Werkbund Niedersachsen]; Nouvelles Tendances. Les Avant-Gardes de la Fin du XXe Siècle, a.a.O.; Volker Albus u. a. (Hrsg.): Gefühlscollagen ... a.a.O.; Rolf-Peter Baacke u. a. (Hrsg.): Design als Gegenstand ... a.a.O.

511. Vgl. z. B. Bernd Meurer/Hartmut Vinçon: Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung, Gießen 1983

512. Beleg einer nicht explizit legitimierten Sinnbeschaffungsstrategie des Design, das in immaterielle, nicht produktbezogene Bereiche vorstößt: Lucius Burckhardt: Die Kinder fressen ihre Revolution ... a.a.O.; zur Kritik: Hans Ulrich Reck: Über Ironie und Planungskritik a.a.O.

513. Vittorio Gregotti: Il Disegno del Prodotto Industriale. Italia 1860-1980, Milano 1982; Albrecht Bangert: Italienisches Möbeldesign ... a.a.O.; Werkbund (Hrsg.): z. B. Stühle. Ein Streifzug durch die Kulturgeschichte des Sitzens, Gießen 1982

514. Karl Corino (Hrsg.): Gefälscht! Betrug in Literatur, Kunst, Musik, Wissenschaft und Politik, Nördlingen 1988

515. Hermann Sturm (Hrsg.): Der verzeichnete Prometheus. Kunst, Design, Technik. Zeichen verändern die Wirklichkeit, Berlin 1988; ders.: (Hrsg.): Verzeichnungen ... a.a.O.

516. So die Darstellung der Designobjekte als 'Kunststücke', vgl. Volker Fischer (Hrsg.): Design heute ... a.a.O.; Christian Borngräber (Hrsg.): Das deutsche Avantgarde-Design ... a.a.O.; ders.: Deutsche Möbel III ... a.a.O.

517. Lucius Burckhardt/IDZ Berlin (Hrsg.): Design der Zukunft, a.a.O. S. 11 ff, 58 ff, 124 ff; Angela Schönberger/IDZ (Hrsg.): Simulation und Wirklichkeit ... a.a.O. S. 13 ff, 84 ff

518. Solches Vermittlungs- und Ausdrucksmedium fehlt bei Habermas: Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus, Frankfurt 1973; Habermas tendiert auch sonst dazu, Kunst und Poesie als öffentliche Institution oder philosophische Verbürgungsinstanz von Identität zu vereinnahmen, z. B. in: Der philosophische Diskurs der Moderne, a.a.O. S. 110 f

519. Neben der Soziologie des Alltagslebens, mit dem Kronzeugen Henri Lefebvre, der Ethno-Methodologie und der, allerdings erst später im deutschen Sprachraum entdeckten, 'histoire de la longue durée' und der Geschichte der Mentalitäten – Fernand Braudel, Lucien Febvre u. a. – ist die Aufarbeitung der Rollendramaturgien alltagsästhetischen Ausdrucks-

verhaltens ein hauptsächliches Verdienst der Reflexionen und Darstellungen von Bazon Brock; S. v. a. Brock: Ästhetik als Vermittlung, Köln 1977

520. Ausführlicher: Hans Ulrich Reck: Unüberwindlicher Materialismus oder Ironie des Luxurierens? Reflexionen über die Zukunft des Design, in: Kunstforum International Bd. 92, Köln 1987/88, S. 142 ff

521. Hans Ulrich Reck: Design als Politik. Reflexionsverlust auf allen Seiten, in: Kunstnachrichten 3/1988, Zürich

522. Postmoderne Pluralität als Sensibilität für neue Problemlagen: Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne a.a.O. S. 7, weiter: ebda. S. 39 ff, 53 ff, 60 ff, 79 ff

523. Vgl. z. B.: W.R. Ashby: Design for a Brain. The Origin of Adaptive Behaviour, London 1960, 2. Aufl.; Alan M. Turing: Kann eine Maschine denken?, in: Kursbuch 8/1967; P.J. Courtois: Decomposability: Queuing and Computer System Applications, 1977; in: Kursbuch 8/1967; ders.: The General and Logical Theory of Automata, 1951; B. Randall (Hrsg.): The Origins of Digital Computers, 1973; S. J. Heims/John von Neumann/Norbert Wiener: From Mathematics to the Technologies of Life and Death, MIT-Press 1980; Rolf Herken (Hrsg.): A Half Century Survey. The Universal Turing Machine, Berlin 1988

524. Bibliographien in: Klotz (Hrsg.): Das Prinzip Konstruktion, a.a.O.; Gassner u. a. (Hrsg.): Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus, a.a.O.; als Standard-Dokumentation: Peter Gorsen/ Eberhard Knödler-Bunte (Hrsg.): Proletkult, 2 Bde, Stuttgart-Bad Cannstatt 1974/ 75

525. Ilja Ehrenburg: Und sie bewegt sich doch, Berlin/Moskau 1922, deutsche Erstausgabe Baden [CH], 1986, S. 145 ff

526. Alexander Kluge: Die schärfste Ideologie: daß sich die Realität auf ihren realistischen Charakter beruft, in: Gelegenheitsarbeit ... a.a.O.

527. Vgl. u.a. Rudolf Arnheim: Film als Kunst, München 1974; Hans Richter: Der Kampf um den Film, München 1976; Dziga Vertov: Schriften zum Film, München 1973; Viktor Schklowskij: Schriften zum Film, Frankfurt 1966; Sergej M. Eisenstein: Schriften, Bd. 1-4, München 1974 ff; W.I. Pudowkin: Über die Filmtechnik, Zürich 1961, v.a. S. 83 ff

528. Als grundlegende Übersicht: Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hrsg.): Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre, Stuttgart o.J.; weiterführend zum Kontext: Hans Ulrich Reck: Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Die Sprache der Kunst, Katalog, Kunsthalle Wien, Stuttgart 1993; ders.: „Dunkle Erkundungen eines verstummenden Echos". Natur im surrealistischen Film, Natur des surrealistischen Films: Zu einer beispielhaften Poetik des Sequentiellen, in: Jörg Zimmermann (Hrsg): Die Erfindung der Natur (Arbeitstitel), Stuttgart 1994

529. Rudolf Arnheim: Film als Kunst a.a.O. Teil III, S. 51-156

530. S. die Erläuterung zu den Filmtexten: Bertolt Brecht: Texte für Filme, 2 Bde, Frankfurt 1969; ders.: Radiotheorie, über Film: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke 18, Frankfurt 1967, S. 119 ff, 137 ff; zum Kontext und zur Werkanalyse Brechtscher Filmarbeiten: Helmut Korte (Hrsg.): Film und Realität in der Weimarer Republik, München 1978

531. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; besonders deutlich herausgearbeitet in einer 'zweiten Fassung', in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Nachträge, Bd. VII.1, Frankfurt 1989, S. 350 ff, hier S. 374 ff, 381 ff

532. Arnheim: Film als Kunst a.a.O. S. 227 ff

533. Kritisch dazu: Rudolf M. Lüscher: Einbruch in den gewöhnlichen Ablauf der Ereignisse, Zürich 1984, S. 266 ff

534. Ars Electronica, Linz 1986, z. B. S. 86 ff, 122, 231 ff, 238, 314 f, 335 f; Bd. 2, S. 46 f, 60 f, 73 ff, 118 ff

535. ebda. Bd. 2, S. 60 ff

536. Gary Hill: Primarily Speaking, 1983, 13 Minuten; Worte-Bilder, Poesie; Bilder auf Bildsichtkästen, Farbflächen, geschnitten im Silbenrhythmus des vorgesprochenen Textes; Textsplitter, z. B. 'second guessing is a lost art'; analog zu den Worten: digitalisierter Rhythmus; Zeichen als televisuell rekonstruierte Anthropologie, Benennung nach Begriffen, Zeichen und Signalen; Bäume, Auto, Spuren, Schilder; zeigt: Sprache ist nicht analogisch, sondern metonymisch; Abfolge zwischen Elementen derselben parataktischen und metony-

mischen Gruppe; der Text kann in der pseudo-enzyklopädischen, struktural angeordneten Zeichenbildreihe nicht mehr stringent wahrgenommen werden; das Bild dient demnach als Abweichung und Verschiebung; es bleibt reine Bewegung, das Abläufe erzwingt, Einschnitte in Strukturen vornimmt; Schluß: Umkehrungen zwischen zwei stummen Bildkästen; Rekapitulierung des Ganzen, falsche Worte, leere Bilder.

537. Brenda Miller: L.A. Nickel, 1983, 13 Minuten; mit einem starken ersten Teil, einer reinen Dokumentararbeit: beklemmende Vorfälle an einer down-town-Straßenecke; Jonathan Borowsky: Prisoners, 1985, erstellt als Künstler eine Dokumentation der Persönlichkeiten von Gefangenen.

538. Zu Godard: Martin Schaub: Numéro deux, 1975, in: Peter W. Jansen/W. Schütte (Hrsg.): Jean-Luc Godard, a.a.O. S. 194 ff

539. Bil Viola: Anthem, 1983, 13 Minuten; Dara Birnbaum: The Damnation of Faust. Evocation, 1983, 10 Minuten

540. Bazon Brock: Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip, in: Body/Body (Hrsg.): Axis, a.a.O.

541. Norbert Elias: Kitschstil und Kitschzeitalter, a.a.O.

542. Aspekte, Übersicht und Bibliographien: Lucie Schauer (Hrsg.): Maschinenmenschen, Katalog NBK Berlin 1989; Harald Szeemann (Hrsg.): Junggesellenmaschinen, Venedig 1975; Aspekte davon in anderem Kontext: Hans Blumenberg: Höhlenausgänge, Frankfurt 1989

543. Vgl. dazu: Hans Ulrich Reck: Kanalarbeit, a.a.O. S. 140 ff

544. Vgl. Umberto Eco: Zeichen ... a.a.O. S. 148 ff, 185

545. Hansmartin Siegrist: Textsemantik des Spielfilms ... a.a.O. S. 89 ff; John M. Carroll: Toward a Psychology of Cinema, The Hague/Paris/New York 1980, S. 45 ff, 125 ff

546. Claudia Gehrke (Hrsg.): Frauen und Pornographie, Tübingen 1988; Karin Rick (Hrsg.): Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst, Konkursbuch 20, Tübingen o.J. [1987]; Georges Bataille: Die Tränen des Eros, München 1981

547. Susanne Kappeler: Pornographie. Die Macht der Darstellung, a.a.O.; Gertrud Koch: 'Was ich erbeute, sind Bilder'. Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Basel/Frankfurt 1989, S. 15 ff, 94-122

548. Eva Meyer: Zählen und Erzählen ... a.a.O.

549. Die Tatsache, daß das Paradigma des Visuellen als einer zentralperspektivischen Konstruktion des Blicks und damit der Macht einer die Natur zum distanzierten Objektzusammenhang entäußernden Technologie der Identifikation wie der Ausgrenzung lange vor der Technisierung und Apparatisierung dieser Vorherrschaft im Medium der Fotografie entwikkelt worden ist und als Erfindungs- und Voraussetzungsbereich für die Technologie der fotografischen und fotogrammatischen Bilder zu gelten hat, wird auch in den besseren Publikationen im Jubeljahr 1989 nicht angemeßen gewürdigt; vgl. z. B. Bernd Busch u.a. (Hrsg.): Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Katalog Hannover 1988; Zum Kontext der unverzichtbaren mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen: Gottfried Boehm: Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit, Heidelberg 1969

550. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, a.a.O. S. 108 ff; apokalyptische, kohärente Texte von Adorno zur Thematik der Entfremdung der Massenkultur und den technisch-medialen Ausdrucksformen des beschädigten Lebens finden sich in den 'Gesammelten Schriften' als insistierende Denunzierungen von Agitation und Kulturindustrie: Bd. *9.1*, S. 143 ff; *9.2*, S 7 ff; *10.1*, S. 11 ff, 337 ff, 367 ff; *10.2*, S. 507 ff, 518 ff; *14.*, S. 14 ff; *15*, S. 7 ff; *20.1*, S. 267 ff, 287 ff, 350 ff; außerdem: Dieter Prokop (Hrsg.): Kritische Kommunikationsforschung. Aus der Zeitschrift für Sozialforschung, München 1973

551. Dazu: Jürgen Manthey: Wenn Blicke zeugen könnten ... a.a.O.; Pierre Francastel: La figure et le lieu a.a.O.; ders.: L'Image. La Vision. L'Imagination ... a.a.O.; Michael Kötz: Der Traum, Die Sehnsucht und das Kino. Film und Wirklichkeit des Imaginären, Frankfurt 1986, S. 96 ff; Images, Revue d'Esthétique 7, Toulouse 1984; Régis Debray: Vie et mort de l' image, Paris 1993

552. Vgl. Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne ... a.a.O., S. 87 ff, 103 ff

553. Für letztere Bewegung können Namen stehen wie: Angelopoulos, Wenders, Tarkowski; aber auch Edgar Reitz ('Heimat')

554. Frieda Grafe: Beschriebener Film, a.a.O.; Jurij M. Lotman: Probleme der Kinoästhetik, a.a.O. S. 58 ff, 96 ff, 149 ff; Siegfried Kracauer: Kino. Essays, Studien und Glossen zum Film, hgg. v. Karsten Witte, Frankfurt 1974, S. 9 ff; Jean Cocteau: Kino und Poesie. Notizen, hgg. von Klaus Eder, München 1979, S. 9 ff, 17 ff, 33 ff

555. Karsten Witte (Hrsg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik, Frankfurt 1972, S. 81-127, S. 236 ff; Hein/Herzogenrath (Hrsg.): Film als Film ... a.a.O., bes. s. 18 f, 23, 26, 48 ff, 79 ff, 96 ff

556. Alexander Kluge: Zum Unterschied von 'machbar' und 'gewalttätig', a.a.O.; ders. (Hrsg.): Bestandsaufnahme Utopie Film, Frankfurt 1983, S. 96 ff, 113 ff, 196 ff

557. Diese Debatte ist in der Frühgeschichte der Film- und Kinodiskussion als Medienstreit und damit nicht unabhängig von der älteren Ästhetik des Rangstreits unter den Künsten in die Geschichte der Kunsttheorie eingegangen: Anton Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, Tübingen 1978; Kurt Pinthus (Hrsg.): Das Kinobuch [1913/14, als didaktische Sammlung von 'Kinostücken'], Neuauflage Zürich 1963; Witte (Hrsg.): Theorie des Kinos, a.a.O. S. 223 ff; André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 28 ff, 45 ff, 68 ff, 85 ff; nicht wenige der Filme von Francis Ford Coppola, George Lucas, Stephen Spielberg und Walter Hill sind nur durch Einsicht in die metasprachliche Ordnung kinematografischen und filmsemiotischen Formelzitierens verständlich. Die Wahrnehmung dieser Struktur verweist auf historisches, sowohl kollektives, als Standards von Erwartungen empirisch beschreibbares wie auch den Produkten immanentes Lernen; die komplexe semiotische Struktur läßt sich den Bildern entlang rekonstruieren und identifizieren. Allerdings nur soweit Wahrnehmung Explikation sein muß und dem kinematografischen Blick und Handeln angemessen ist. Soweit Wahrnehmung Explikation reflexiver Sprache ist, gelingt diese Identifikation nicht. Das Andere, das in einer hergestellten Nicht-Identifikation entsteht, ist das Rohmaterial der inszenierten Träume, bannende Bewegung eines Außerhalb, Delegierung des suspendierten Selbst, Film als Modell dieser Suspension, Reflektion als Rekonstruktion ihrer Ambivalenz in der Schrift; die Suspension dieser Differenzbildung wird in der Spannungsindustrie verwertet; dazu: Harry Pross: Entmündigung der Öffentlichkeit? ..., in: Reck: Kanalarbeit ... a.a.O.; weiterführend zur Aktualisierung des Rangstreits der Künste als kulturelle Hintergrundssemantik der Gegenwart: Hans Ulrich Reck: Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien, in: Kunstforum International Bd. 115, Köln 1991 (z.T. auch in: Interface 1, Hans-Bredow-Institut, Hamburg 1992)

558. I.C. Jarvie: Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie, Stuttgart 1974

559. Wie das z. B. Vilém Flusser behauptet; Typoskript eines Basler Vortrags, gehalten im Museum für Gestaltung am 12. Juni 1989 unter dem Titel 'Bilder in den neuen Medien'

560. Eine weitere These Flussers in seinem vierseitigen Typoskript

561. Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt 1964

562. Paul Virilio: Ästhetik des Verschwindens a.a.O.; ders.: Der negative Horizont ... a.a.O. S. 91 ff, 133 ff, 181 ff; ders.: Die Sehmaschine a.a.O. S. 144 f

563. Beispiele: Francis Ford Coppola: One from the Heart; Walter Hill: The Warriors (1978)

564. Paul Virilio: Krieg und Kino, a.a.O.

565. Michael Dummett: Frege. Philosophy of language, 1973; ders.: The Interpretation of Frege's Philosophy, 1981; ders.: Ursprünge der analytischen Philosophie, Frankfurt 1988, z. B. S. 12

566. Als Vorprägung: Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von Souveränität, Berlin 1985, 4. Aufl.; ders.: Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie, Berlin 1984, 2. Aufl.

567. Rudolf M. Lüscher: Henry und die Krümelmonster ... a.a.O. S. 57 f

568. Eine solche Ethik fordert mit erkenntnistheoretischen Argumenten: Gotthard Günther: Das Bewußtsein der Maschinen a.a.O.; nicht-technische Darstellungen des Bewußtseins als einer Handlungsform, die im Sinne einer Weltbearbeitung Modellierungen zuläßt,

kreisen um die Ausweitung der Logik des Widersprüchlichen auf die Kultur und die Logiken des Unreinen auf Sprache, auf deren Rezeption als ein Medium der technikanalogen Modellierung von Bewußtsein und Geist; Klaus Heinrich: Tertium datur ... a.a.O.; Eva Meyer: Zählen und Erzählen ... a.a.O. S. 53 ff, 134 ff, 170 ff; dies.: Versprechen. Ein Versuch ins Unreine, Basel/Frankfurt 1984; analog auch: Jean-François Lyotard: Streifzüge. a.a.O. S. 23 ff; Nelson Goodman/Catherine Z. Elgin: Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften, Frankfurt 1989, S. 162 ff, 202 ff

569. Jan Mukarovsky: Kunst. Poetik. Semiotik, Frankfurt 1989, S. 59 ff, 76 ff, 129 ff, 139 ff; ders.: Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1967, S. 7 ff, 44 ff; Victor Ehrlich: Russischer Formalismus, Frankfurt 1973, Teil I; zu den damaligen Kontroversen: Dmitrij Lichatschow: Nach dem Formalismus. Aufsätze zur russischen Literatur, München 1968; Hans Günther/ Karla Hielscher (Hrsg.): Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse, München 1973

570. Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde, Darmstadt 1985 (8. Aufl.), 1977 (7. Aufl.), 1982 (8. Aufl.); ders.: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1983, 7. Aufl.

571. Theoretische und praktische Kohärenz im Gesamtwerk als Beispielgebung: Alexander Kluge

572. Alexander Kluge: Die schärfste Ideologie ..., in: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin ... a.a.O.

573. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2. a.a.O. S. 691 ff; Peter Bulthaup (Hrsg.): Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte', Frankfurt 1975; Gerhard Kaiser: Benjamin. Adorno, Frankfurt 1974, S. 1-77

574. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a.a.O.

575. Das ist bei Benjamin auch geschichtsphilosophisch begründet; vgl. Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, in: Gesammelte Schriften, Bd. II.1, a.a.O. S. 204 ff; ders.: S. 140 ff; ders.: Schicksal und Charakter, ebda. S. 171 ff; ders.: Zur Kritik der Gewalt, ebda. S. 179 ff

576. Die Formulierung: „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag", Kunstwerk ..., zweite Fassung, a.a.O. S. 355, bezeichnet ein bisher nicht radikal gesehenes Problem: die naturphilosophische Begründung eines Erfahrungsbegriffs, dem technisch Analogien der Wirklichkeitsaneignung analytisch zugeschrieben werden; nicht die Theorie der zweiten, der zertrümmerten, sondern die Genesis des Geltungsanspruchs der ersten, der natürlichen Reizkonfiguration der Erfahrung des Anderen, des Fremden am Eigenen, ist der Kern der Benjaminschen Argumentation. Wie weit sich das auf die Simulationsmethoden der technischen Medienkultur übertragen läßt, ist nicht nur auf den ersten Blick reichlich unklar; zu vermuten ist eine bisher eher strategische Rezeption der Benjaminschen Konstruktion; die reflexive Darstellung der hier angesprochenen Theoriedefizite bleibt ein Desiderat. Zweierlei wäre zu leisten: eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnisintention und stofflicher Beschreibung der Medienrealität des Films und Kinos bis 1936 sowie die Untersuchung der Übertragung der klassischen auf eine medientechnische Öffentlichkeit. Das müßte entwickelt werden im Hinblick auf Benjamins Tendenz, anstelle analytischer Zusammenhänge bloße Assoziationen zu stellen. Unübersehbar ist die Fixierung auf die theatralische Metaphorik der Rollenkonzeption als Paradigma der kritischen Rezeption aller intersubjektiven Sprechakte und Darstellungsformen. Die bis jetzt deutlichste Kritik an Benjamins Instrumentalisierung des Ästhetischen leistet Birgit Recki: Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benajamin und Theodor W. Adorno, Würzburg 1988

577. Aby Warburg, zitiert nach: Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt 1981, S. 304; zum Kontext des Kreuzlinger Vortrags über Bilder aus dem Gebiete der Pueblo-Indianer Nordamerikas: Aby Warburg: Schlangenritual. Ein Reisebericht, Berlin 1988 [21. April 1923], bes. s. 11, 24, 50, 54 f, 57, 59, 65, 79, 83 f, 92; Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung... a.a.O., hat als erster diese Dialektik zugunsten der Einfühlung auf einem höheren, abstraktionsintensiveren Niveau umgewertet.

578. Carl Einstein: Fabrikation der Fiktionen, Reinbek bei Hamburg 1973

579. Der Bann der Nähe als magische Initiation, Film als Lichtmetaphysik: Jean Cocteau: Kino und Poesie, a.a.O. S. 9 f

580. Ursula Wolf (Hrsg.): Beiträge zur Semantik der singulären Terme, Frankfurt 1982; Saul Kripke: Name und Notwendigkeit, Frankfurt 1985

581. Max Horkheimer: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Frankfurt 1986, 2. Aufl.; eine gewisse solipsistische Melancholie kennzeichnet mindestens einen wesentlichen Strang der Ästhetischen Theorie Adornos, a.a.O. S. 250 ff, 315 ff, 451 ff

582. Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung a.a.O.; diese Position hat Generationen von Stadtteilautonomisten, ästhetischen Erziehern , Kunstvermittlern und Kulturreferenten geprägt.

583. Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, a.a.O.

584. Oskar Negt/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung, a.a.O., S. 232 ff, 304 ff; zu Unentrinnbarkeit und Dialektik der Schrift als Medium und Bewußtsein: Eva Meyer: Autobiographie der Schrift, Basel/Frankfurt 1989

585. Paul Virilio: Geschwindigkeit und Politik, a.a.O.; ders.: Der negative Horizont, a.a.O. S. 155 ff, 29 ff

586. Grace Jones: Slave to the Rhythm, ausgestrahlt z. B. im Rahmen von 'Goldene Europa', Das Video des Jahres, ARD 1986; Grace Jones verwertet nicht nur das durch ihre Werbearbeit für Citroen geschaffene Eigen-Image, sondern unverändertes Werbematerial von Kodak: mit solchen Mitteln wird das stilisierte Eigen-Image weiter differenziert.

587. Walter Benjamin: Das Passagenwerk, a.a.O. bes. s. 490 ff

588. Erving Goffman: Rahmenanalyse, a.a.O. S. 173 ff, 274 ff

589. Vgl. dazu auch: Hans Ulrich Reck: Der schöne Schein – grenzenlos. Zu 'True Stories' von David Byrne, in: Film und die Künste. Jahrbuch CINEMA 35, 1989, Basel/Frankfurt, S. 127 ff; als Visualisierungsszenario: ders.: Lauter wahre Geschichten, in: Huber u.a. (Hrsg.): Imitationen a.a.O. S. 290 ff

590. David Byrne: True Stories, New York 1986, S. 147

591. Vgl. ebda. S. 101

592. Ebda. S. 22 ff

593. Vgl. ebda. S. 30 f

594. Vgl. ebda. S. 114 f

595. Vgl. Brigitte Wormbs: Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal, Frankfurt 1978

596. David Byrne: True Stories a.a.O. S. 87, 157

597. Beispiele der Denunzierung der Werbung als Faktor einer Ideengeschichte der Ästhetikverachtung: W.F. Haug: Kritik der Warenästhetik, a.a.O.; ein Paradigma dieser Ästhetikverachtung liefert die vulgär-feministische Kritik nahezu rituell, z. B. Christiane Schmerl: Frauenfeindliche Werbung. Sexismus als heimlicher Lehrplan, Berlin 1980; dagegen Hans Ulrich Reck: Werbung als Anspruchsmodell, in: Michael Schirner: Werbung ist Kunst, München 1988; ders.: 'Wer spürt nicht das Packeis über die Haut scheuern?'. Konturen zur Zeichensprache einer dissidenten Ästhetik, in: Anschläge. Plakatsprache in Zürich 1978-88, Museum für Gestaltung, Zürich 1988, S. 62 ff

598. Das bezeugt nicht nur David Byrne, sondern auch die Paradoxie der Beschleunigung und ihre Auswirkungen auf die globale Politik; dazu neben Paul Virilio: Ernst Tugendhat: Nachdenken über die Atomkriegsgefahr und warum man sie nicht sieht, Berlin 1986

599. Zweifellos liegt diese Konzeption der Ästhetik des Vorscheins und der Ontologie des Noch-Nicht bei Ernst Bloch nicht nur als Bereich ästhetischen Urteilens, sondern als ästhetische Struktur seinem Denken insgesamt zugrunde; kritisch dazu: Konrad Hoffmann: Das Imaginäre Museum der Hoffnung: Ernst Bloch und die Kunstgeschichte in: Werner Hofmann/Martin Warnke (Hrsg.): Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, München, VI/1987, S. 153 ff; außerdem: Otto Karl Werckmeister: Ernst Blochs Theorie der Künste, in: ders.: Ende der Ästhetik, Frankfurt 1971, S. 33 ff

600. Kanonisch: Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Grundzüge einer

philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1972, 3. erw. Aufl.; ders.: Das Erbe Europas, Frankfurt 1989, S. 35 ff, 87 ff, 166 ff

601. Andy Warhol: The Philosophy of Andy Warhol, San Diego/New York 1975; Umberto Eco: Interview über die Theorie des Pop, in: M.a José Ragué Arias: Andy Warhol, Katalog Kunsthaus Zürich 1978

602. Susan Sontag: Kunst und Anti-Kunst a.a.O.

603. Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen, a.a.O.; dazu: Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen a.a.O. Kap. 2.8.; zur Kunst, durch die Lüge das Wahre zu sagen, sowie zur Erfindung entsprechender Strategien hat als erster eine kulturtheoretische Begründung entwickelt: Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit ... a.a.O., Bd. VIII, Kap. 7

604. Grace Jones: Slave to the Rhythm [s. Anm. 586]

605. Bazon Brock: Pop Art ... a.a.O.; Karl Heinz Bohrer: Die drei Kulturen, a.a.O.; Designreform im Industriekapitalismus fällt historisch mit diesem Erziehungstext zusammen; vgl. dazu: N. Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung a.a.O.; Gert Selle: Die Geschichte des Design in Deutschland ... a.a.O.

606. Diese metaphorisch-analogisierende Bildübertragungstechnik ist der Schlüssel zum Verständnis der Wirkung populärer Rhetoriken; vgl. Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz, Katalog Museum für Gestaltung Zürich, 1987; Bernward Deneke: Europäische Volkskunst. Propyläen Kunstgeschichte Supplementband V, Frankfurt u.a. 1980; Gottfried Korff (Hrsg.): Volkskunst heute?, Tübingen 1986; Dieter Kramer: Freizeit und Reproduktion der Arbeitskraft, Köln 1975; Claude Grignon/Jean-Claude Passeron: A propos des cultures populaires, Marseille 1986; Katalog 'Ich male für fromme Gemüter'. Aspekte der religiösen Schweizer Kunst im 19. Jahrhundert, Katalog Kunstmuseum Luzern 1985; zum theoretischen Hintergrund einer vergleichenden Untersuchung solcher Bildformeln: Hans Ulrich Reck: Schöne Schrift gegen fromme Bilder? Zur Philosophie von Bild und Schrift in der islamischen und der christlichen Kunst, in: Kunstbulletin, Bern 7/8, 1985, S. 3 ff

607. James Joyce: Ulysses, Frankfurter Ausgabe 3.2, Frankfurt 1975, S. 940 ff; vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk ... a.a.O.; ähnliche Techniken bringt in derselben Interesserichtung an Banalisierungsmodellen zur Anwendung: William Gaddis: The Recognitions, New York 1983; Thomas Pynchon: Vineland, Reinbek b. Hamburg 1993; Harold Brodkey: Stories in an Almost Classical Mode, New York 1988

608. Vgl. Günther Patzig: Theologie und Ontologie in der 'Metaphysik' des Aristoteles, in: Kantstudien Bd. 52, 1961, S. 185 ff Karl Ulmer: Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles, Tübingen 1953; Ernst Tugendhat: Ti Kata Tinos. Eine Untersuchung zu Struktur und Ursprung aristotelischer Grundbegriffe, Freiburg/München 1958

609. Manfred Frank: Der kommende Gott ... a.a.O.; ders.: Gott im Exil. Vorlesungen über Neue Mythologie II, Frankfurt 1988

610. Als Gegenwartsbeispiel zum Platonismusproblem im Kontext der Kunst des 20. Jahrhunderts neben den Primärdokumenten der Konzeptkünstler: Paul Maenz/Gerd de Vries (Hrsg.): Art & Language ... a.a.O.

611. Edgar Wind: Heidnische Mysterien in der Renaissance a.a.O.

612. Nicht nur Konzeptionen Wittgensteins – die allerdings meist nicht von dieser, sondern von anderen Seiten her betrachtet werden – zielen auf diese unbewußte Selbstregulierungskraft von Lebensformen, deren Handlungswirklichkeit die Kenntnis der diese steuernden Regeln ausschließt; auch Konzeptionen von Marcuse intendieren auf die Erfahrung eines Anderen, dessen Radikalität in der Unverfügbarkeit seiner Darstellungsmöglichkeit gipfelt; diese Erfahrung ist für Marcuse eine aus der emanzipierten Entsublimierung hervorgehende erotisch-künstlerische Dimension; vgl. Herbert Marcuse: Triebstruktur und Gesellschaft, Frankfurt 1965, S. 171 ff, 195 ff, 221 ff; ders.: Aggressivität in der gegenwärtigen Industriegesellschaft, in: ders. u.a. Aggression und Anpassung in der Industriegesellschaft, Frankfurt 1968, S. 7 ff, hier S. 24 ff; ders.: Versuch über Befreiung, Frankfurt 1969, S. 44 ff, 54 ff, 64 ff; zur Kritik der bürgerlich-pädagogisch als instrumentelle Sprache vereinnahmten Kunst- und Kulturkonzeption u.a.: ders.: Kultur und Gesellschaft II, Frankfurt 1965, S. 329 ff; ders.: Psychoanalyse und Politik, Frankfurt 1968, bes. s. 50 ff; ders.: Konterrevolution und

Revolte, Frankfurt 1973, S. 95 ff; ders.: Existenzialistische Marx-Interpretation, Frankfurt 1973, S. 85 ff; ders.: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, München 1977, S. 61 ff

613. Das ist selbst unbestritten zwischen sonst antipodischen Lagern, z. B. zwischen Spaemann, Lübbe, Habermas; dagegen Utopie als Theorie der fabrizierten Künstlichkeit: Lars Gustafsson: Utopien. Essays, München 1970, S. 82 ff; zum Gesamtkontext der Debatten: Wilhelm Vosskamp (Hrsg.): Utopieforschung, 3 Bde, Stuttgart 1982

614. Parmenides: Vom Wesen des Seienden, hgg. v. Uvo Hölscher, Frankfurt 1986; dazu Wolfgang Schadewaldt: Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen. Tübinger Vorlesungen Band 1, Frankfurt 1978, S. 311 ff; Ernst Tugendhat: Vorlesungen zur Einführung in ... a.a.O. S. 24 ff, 50 f

615. Als Gegenstrategien der Differenzierung des Nichtwahrgenommenen zum Bedeutungsvollen: Friedrich Friedl/Gerd Ohlhauser: Das gewöhnliche Design, Ausstellung Darmstadt, Köln 1976; Bazon Brock: Zur Archäologie des Alltags, ebda. S. 22 ff; ders.: Was ist ein 'musée sentimentale?', in: Barbara Huber-Greub/Stephan Andreae (Hrsg.): Le musée sentimentale de Bâle, Basel, Katalog Museum für Gestaltung, 1989, S. 10 ff; Eckhard Siepmann (Hrsg.): Alchimie des Alltags, Gießen 1987

616. Die Konzeption solcher Idealstadtgrundrisse, bis hin zur Realisierung von Palma Nova, ist das Paradigma einer formalen Totalisierung, mit der eine Abstraktion als ausgemaltes harmonikales Lebensgemälde der Realität aufgezwungen werden soll; zur systematischen Kritik aller solchen Ansprüche: Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit ... a.a.O. S. 176 ff; ders.: Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität, in: Dällenbach/Hart Nibbrig (Hrsg.): Fragment und Totalität, a.a.O. S. 124 ff

617. Als Übersichten: Werner Hofmann: Ideengeschichte der sozialen Bewegung, Berlin 1974; Frits Kool/Werner Krause (Hrsg.): Die frühen Sozialisten, 2 Bde, München 1972; Helmut Swoboda (Hrsg.): Der Traum vom besten Staat. Texte aus Utopien von Platon bis Morris, München 1972

618. Selim Mogademow: Alexander Wesnin und der russische Konstruktivismus, Stuttgart 1986; Rainer G. Grübel: Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext, 1981; Gassner/Gillen: Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus ... a.a.O.

619. De Stijl 1917-1931. Visions of Utopia, Minneapolis/New York, 1982; Hans L. C. Jaffé: De Stijl 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst, Frankfurt/Berlin 1965; ders.: Mondrian und De Stijl, Köln 1967; Piet Mondrian: Neue Gestaltung – Neoplastizismus – Nieuwe Beelding, Eschwege 1925, reprint Mainz 1974; ders.: Plastic Art and Pure Plastic Art and other Essays, New York 1945; Hans L.C. Jaffé: Die niederländische Stijl-Gruppe und ihre soziale Utopie, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, X/ 1965, S. 25 ff

620. Hans M. Wingler: Das Bauhaus, Bramsche, 1975, 3. Aufl. [mit ausführlicher Bibliographie]

621. Eine gute Übersicht zum politischen Anspruchsniveau und Kontext weiterhin: Konrad Farner: Der Aufstand der Abstrak-Konkreten, Neuwied und Berlin 1970; weitere einführende Übersicht: Rainer Wick: Bauhaus Pädagogik, Köln 1982; G. Rickey: Constructivism. Origins and Evolution, London 1968; Willy Rotzler: Konstruktive Konzepte. Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Köln 1977

622. Mary Louise Krumrine: Paul Cézanne. Die Badenden, Katalog Kunstmuseum Basel 1989; Meyer Schapiro: Cézannes Äpfel, in: ders.: Moderne Kunst, Köln 1982, S. 7 ff; Max Raphael: Kunstwerk und Naturvorlage, Cézanne: Mont Sainte-Victoire, in: ders.: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?, Frankfurt 1984, S. 11 ff; Gottfried Boehm: Cézanne. Montagne Sainte Victoire, Frankfurt ...; Max Imdahl: Bildautonomie und Wirklichkeit, Mittenwald 1981, S. 9 ff

623. Hans Jaffé: De Stijl ... a.a.O. S. 65 ff, 135 ff; El Lissitzky: Rußland. Rekonstruktion der Architektur [Wien 1930], Neuausgabe unter dem Titel: Rußland. Architektur für eine Weltrevolution, Berlin u.a. 1965; Christina Lodder: Russian Constructivism, New Haven/ London 1983

624. Piet Mondrian: Neue Gestaltung ... a.a.O. bes. s. 54 ff

625. Am deutlichsten formuliert das, wenn auch mit einer deutlich vom Übermenschentum des fin de siècle geprägten Konkretisierung: Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst [1912], Bern 1952

626. El Lissitzky: Rußland ... a.a.O.

627. Adolf Loos: Ornament und Verbrechen, a.a.O; diese Kritik ist zu wesentlichen Teilen erst im Kontext der praktischen Emanzipation, d. h. den Utopien der 20er Jahre als Denunzierung des Formkomplexes 'Historismus' geführt worden; die breiteste auszugsweise Sammlung der damaligen Debatten und Positionen: Tendenzen der zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin, Katalog, Berlin 1977

628. Einen ersten Anfang für diese Reflektion liefert: Beat Wismer: Mondrians ästhetische Utopie, Baden 1985, S. 36 ff, 46 ff, 59 ff

629. Das daraus abgeleitete Ideal der vollkommenen Selbstkontrolle und Zustimmung zu der Einheit von Ursachen und Wirkungen als durchgängig geformte Parallelität von Körper- und Seelenwelt findet sich in dem für den Neoplastizismus entscheidenden Kontext abschließend formuliert in: Baruch de Spinoza: Ethik. hgg. von Friedrich Bülow, Stuttgart 1966, S. 269 ff; dazu: Antonio Negri: Die wilde Anomalie. Spinozas Entwurf einer freien Gesellschaft, Berlin 1982, S. 62 ff, 150 ff, 250 ff

630. Georg Simmel: Philosophie des Geldes, a.a.O., S. 424 ff

631. So aber gerade Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede ... a.a.O.; ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen a.a.O. S. 42 ff, 125 ff; ich selber habe seit der Niederschrift dieser Arbeit entsprechende Überlegungen im Kontext meiner medientheoretischen Theorie weiter entwickelt, S. z. Bsp.: 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; ders: Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder, in: Florian Rötzer/ Peter Weibel (Hrsg): Strategien des Scheins.Kunst-Computer-Medien, München 1991; ders.: Neue Medien: Selbstverständlich geworden?, in: Alois M. Müller (Hrsg.): Neue Wirklichkeiten I, Museum für Gestaltung Zürich 1992; ders.: Abweisungen, vage Erinnerungen: gegen gestaltete Zeit, in: Überall ist jemand. Räume im besetzten Land, Museum für Gestaltung, Zürich 1992; ders.: Medientheorie und -technologie als Provokation gegenwärtiger Ästhetiken, in: Jörg Huber (Hrsg): Wahrnehmung von Gegenwart, Basel/ Frankfurt 1992; ders.: Immer anderswo? Kunst und Imagination im Zeitalter von Telemaschinen, in: Medienkunst. Passagen 4/92, Wien; ders.: Das verschwundene Selbst. Medienkanal und innere Zeit, in: Georg Christoph Tholen u.a. (Hrsg.): Zeitreise. Bilder-Maschinen-Strategien-Rätsel, Frankfurt/ Basel 1993; ders.: Geschwindigkeit, Destruktion, Assoziation. Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur. in: Hans Ulrich Reck (Hrsg): Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur, Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst Wien, 1993; ders.: Beobachtende Zeit, in: ders./ U. Michel/ M.R. Dean: Les voyages parallèles, Basel 1993

632. So jüngst Manfred Riedel: Rehabilitierung des Naturschönen, in: Kunstforum International, Bd. 102, Köln 1989, S. 284 ff; konträr: Arthur C. Danto: Die philosophische Entmündigung der Kunst, in: Kunstforum Bd. 100, Köln 1989, S. 150 ff; hier wird Philosophie als Entmündigung von Kunst historisch hergeleitet, wohingegen bei Riedel arbiträre Vorstellungen zum geschmacklichen Wohlgefallen am Ästhetischen einfach auf einen neuen Erlebniskörper, Natur als Umraum, projiziert werden.

633. Vgl. Walter Grasskamp: Die unbewältigte Moderne a.a.O. S. 66 ff, 76 ff; aus anderer Optik: Hans Platschek: Von Dada zur Smart Art, Aufsätze zum Kunstgeschehen, Frankfurt 1989

634. Riedel: Rebabilitierung ... a.a.O. S. 287

635. ebda. S. 292

636. ebda. S. 293

637. Gernot Böhme: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt 1989, bes. s. 32 ff, 45 f, 90 f, 148, 152, 170 f

638. So immer noch und schon wieder: Rudiger Bubner: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt 1989

639. Zur Kritik an dieser Konstruktion Gehlens S. Rainer Habermaier: Arnold Gehlens anthropologische Ansicht des Symbols, in: Zeitschrift für Semiotik, Tübingen 1988, Heft 3, S. 261 ff, bes. s. 267 ff

640. Zentral, was methodische und inhaltliche Zugänge zu einer marginalisierten Tradition anbetrifft: Hartmut Böhme: Natur und Subjekt a.a.O.; ders.: (Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt 1989; solche Anwendungsbereiche sind nicht Produkte eines isolierten Interesses, sondern methodische Differenzierungsleistungen der Aufarbeitung des 'Anderen der Vernunf', dessen Leib hier den Körper der Lebensformen beschreibt; dazu: Hartmut Böhme/Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung der Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt 1983, bes. s. 110 ff, 177 ff, 427 ff; Bubner: Ästhetische Erfahrung ... a.a.O. wähnt sich zwar im Gleichklang mit der postmodernen Kritik am Zentralismus des kategorialen Subjekts, verbleibt aber in den schalen Konventionen einer rituell formalisierten Kant-Exegese, begibt sich also im denkerischen Bereich gerade dessen, was er philologisch nicht müde wird, emphatisch zu zitieren: ästhetischer Erfahrung.

641. Wolfgang Müller-Funk: Die Rückkehr der Bilder. Beiträge zu einer 'romantischen Ökologie', Wien 1988, S. 23 ff, 77 ff, 93 ff

642. Zu den Intentionen von Malewitschs Futurismus, der auf eine neue Natur – faßbar als reine Empfindung, übersteigerte Erlebnisform – zielt: Kasimir Malewitsch: Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, hgg. von Werner Haftmann, Köln 1962; methodisch reflektiert wird dieser Erfahrungshintergrund als umfassende Kulturtheorie bei Max Raphael, vgl. u.a.: ders.: Natur und Kultur, Frankfurt 1988; ders.: Bildbeschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst, Frankfurt 1987; außerdem Hans-Jürgen Heinrichs (Hrsg.): 'Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen'. Max Raphaels Werk in der Diskussion, Frankfurt 1989, v.a. S. 73 ff, 97 ff, 122 ff; generell ist auf die Einleitungen Hans-Jürgen Heinrichs und Anderer zu den einzelnen, 1989 bei Suhrkamp, Frankfurt, als Werkausgabe gesammelten 11 Bänden mit Schriften Raphaels zu verweisen.

643. Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel/Frankfurt 1989

644. Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne ... a.a.O. S. 31 ff, 54 ff, 79 ff, 172 ff; Jean-François Lyotard: Streifzüge ... a.a.O. S. 34, 49, 59 f, 66, 87

645. Hans Platschek: Von Dada zur Smart Art ... a.a.O.

646. Peter Weibel: Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie, Bern 1987, zum hier erwähnten Punkt vgl. S. 156; zur Auswirkung auf die traditionellen Bildherstellungsmedien: Karl Clausberg: Am Ende Kunstgeschichte? Künstliche Wirklichkeiten aus dem Computer, in: Clemens Fruh/Raphael Rosenberg/Hans-Peter Rosinki (Hrsg.): Kunstgeschichte – aber wie?, Berlin 1989, S. 259 ff; weiter: Martin Burckhardt: Digitale Metaphysik, in: Merkur 472, Juni 1988, Stuttgart S. 528 ff; Georg Franck: Die neue Währung: Aufmerksamkeit. Zum Einfluß der Hochtechnik auf Zeit und Geld, in: Merkur 486, Stuttgart, August 1989, S. 688 ff; grundlegend orientierende und weiterführende Beiträge liefern: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): Die sterbende Zeit, Darmstadt und Neuwied 1987; ders./Gerburg Treusch-Dieter: Obsession und Imagination. Nachträge zu Vorschriften der Geschichte, Tübingen 1985

647. Dies liegt den in die Realisierungsphase eingetretenen Medien-Zentrums-Projekten (Karlsruhe, Köln, Frankfurt) zugrunde, welche die neuen Beziehungen zwischen Kunst, Wissenschaft und Bildherstellungstechnologien untersuchen wollen; Dieter Daniels: Institut für Neue Medien. Frankfurt. Vorstellung eines Projekts und Gespräche, in: Kunstforum 102. Köln 1989, S. 370 ff; Heinrich Klotz: Die Idee des Gesamtkunstwerks im Pluralismus der Medien. Ein Gespräch mit Florian Rötzer, in: Kunstforum Bd. 101, Köln 1989, S. 295 ff

648. Peter Weibel: Beschleunigung der Bilder a.a.O. S. 138 ff; zur Bildschirmanimation Weibels unter dem Titel 'Time as Code: Chronokratie, Aufzeichnung für Computeranimation' vgl. Hannes Leopoldseder (Hrsg.): Meisterwerke der Computerkunst. Prix Ars Electronica 88, Bremen 1988, S. 133 ff; außerdem: Paul Virilio: l'Espace critique, Paris 1984; ders.: Der negative Horizont ... a.a.O. S. 155 ff, 229 ff; ders.: Die Sehmaschine a.a.O. S. 151 ff

649. Jean Baudrillard/Hannes Böhringer/Vilém Flusser u.a.: Philosophien der neuen Technologie, Berlin 1989, bes. s. 49 ff, 90 ff, 120 ff

650. Hans-Georg Gadamer: Kultur und Medien, in: Axel Honneth u. a. (Hrsg.): Zwischenbetrachtungen im Prozeß der Aufklärung, Frankfurt 1989, S. 713 ff

651. Ebda. S. 722; außerdem: Manfred Fuhrmann: Die Tradition der Rhetorik-Verachtung und das deutsche Bild vom 'Advokaten' Cicero, in: Humanistische Bildung 13/1989, Stuttgart

652 Hans-Georg Gadamer: Kultur und Medien a.a.O. S. 722

653. Ebda. S. 720

654. Dies die zentrale These und Konsequenz der Herleitungen und Erörterungen bei: Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen ..., a.a.O.

655. Im Sinne einer kontrafaktischen Erzwingung all dessen, was offensichtlich und bewußtermaßen niemals erreicht werden kann; dazu, demnächst: Bazon Brock: Der Barbar als Kulturheros [Arbeitstitel; erscheint im Hanser Verlag, München voraussichtlich 1994]

656. Friedrich Nietzsche: Wie die wahre Welt zur Fabel wurde, in: Werke, hgg. von Karl Schlechta Bd II, München 1954, S. 963

657. Hans Ulrich Reck: Imitationen. Von der echten Lust am Falschen ... a.a.O.; Jörg Huber/Martin Heller/Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen, a.a.O.; vgl. auch die entsprechenden Beiträge von Bazon Brock in: ebda. und in: Bazon Brock: Die Re-Dekade ... a.a.O.

658. Die linguistische und programmtheoretische Annahme einer in dieser Hinsicht signifikant und homogen strukturierten Natur muß als ästhetische Suggestion entlarvt werden: diese 'Natur' ist ein Surrogat, das über die Bedingungen eines medialisierenden Bewußtseins wegtäuschen soll; vgl. die Ausführungen und Referenzen in: Hans Ulrich Reck: Natur als Sprache: Ästhetische Suggestionen, in: Huber u. a. (Hrsg.): Imitationen a.a.O. S. 118 ff

659. Vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O. S. 388 ff

660. Vgl. Hans Ulrich Reck: Charlotte Posenenske a.a.O.; Jörg Huber: Imitative Strategien in der bildenden Kunst, in: Huber (Hrsg.): Imitationen a.a.O. S. 140 ff, bes. s. 144 ff; Allan McCollum, Katalog. Mit Texten von Andrea Fraser und Ulrich Wilmes, Frankfurt 1988, v.a. S. 8 ff, 23, 33 ff; Markus Brüderlin: Das geflügelte Bild und das verführte Objekt. Die Kunst des Verfügens oder das Verfügen über Kunst, in: Kunstforum 104, Köln 1989, S. 140 ff, v.a. S. 145 ff

661. Vgl. Hans Blumenberg: Säkularisierung und Selbstbehauptung, in: ders.: Die Legitimität der Neuzeit a.a.O.

662. Dies die Schlüsselthematik von Bazon Brock; ders.: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit a.a.O. S. 288 ff; ders.: Ästhetik als Vermittlung a.a.O., Bd. I, Teil 4; Bd. IV, Teil 5

663. Vgl. die Übersicht in: Jean Piaget/Bärbel Inhelder: Die Psychologie des Kindes, Frankfurt 1977

664. Jean Piaget/Bärbel Inhelder: Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind, Frankfurt 1979, S. 112

665. Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie a.a.O. S. 172 ff

666. Vgl. El Lissitzky: Rußland ... a.a.O.; ders.: Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente, Dresden o.J.; ders.: Ausstellungskatalog, Köln 1976

667. Neben Klee und Kandinsky vgl.: Boris Kleint: Bildlehre. Der sehende Mensch, Basel 1980, 2. Aufl.

668. Zentral zu den Auseinandersetzungen zwischen Sozialform und Ästhetik, Tradition und künstlerischer Innovation: Max Raphael: Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft, Frankfurt 1975, S. 7-50; ders.: Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften 1976, bes. s. 53 ff: 'Das Sowjetpalais. Eine marxistische Kritik an einer reaktionären Architektur'; zum Konflikt um das Sowjetpalais weiter: Alberto Samonà (Hrsg.): Il Palazzo dei Soviet 1931-1933, Roma 1976

669. Felix Phillip Ingold: Sozialistischer Realismus heute, in: Kunstbulletin, Bern 10/

1983; Konrad Farner: Der Aufstand der Abstrak-Konkreten a.a.O.; ders.: Kunst als Engagement, Darmstadt und Neuwied 1973, S. 193 ff

670. El Lissitzky, Dresden 1976, S. 349

671. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zur Struktur ästhetischer Wahrheit a.a.O.; Paul Virilio: Die Sehmaschine a.a.O. S. 79 ff; ders.: Der negative Horizont a.a.O. S. 152 ff

672. Programmatisch dazu das Oeuvre von Pier Paolo Pasolini; z. B.: ders.: Freibeuterschriften ... a.a.O.; dazu: Hans Ulrich Reck: Mythische Verweigerung und totale Person ... a.a.O.

673. Marx verzichtet aus historisch-politischen Gründen auf Ästhetik, d. h. die Differenzierung von Genesis und Geltung, Bedeutung und Objekt; dieser Verzicht ist synonym mit dem Konzept einer materialistischen Dialektik; statt – als Beispiel – aus der Geschichte der Produktion von Bildern und ihrer Verwendung den Sprung in die Informationsgesellschaft als Kontinuität von Lernprozessen und Medien zu erklären, wird dafür der Vergesellschaftungsvorgang einer ökonomischen Formverfügung bemüht, aus dem Objektbereich die Bedeutung, aus der Genesis umstandslos die Geltung abgeleitet; vgl. dazu: Otto Karl Werckmeister: Ideologie und Kunst bei Marx, Frankfurt 1974, bes. s. 18 ff; dagegen hat Habermas einen grundlegenden Unterschied herausgearbeitet zwischen Evolutionslogik und den kollektiven Stufen in der Entwicklung von Schemata zur kulturellen Identitätsbildung; vgl. Jürgen Habermas: Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus, Frankfurt 1976, S. 17 ff, 67 ff, 129 ff, 152 ff, 213 ff

674. Michael Thompson: Theorie des Abfalls a.a.O.

675. Die semiotische Klassifikation der Artefakte, Mentefakte und Institutionen setzt diese blinde Einheitssuggestion mit formal anders akzentuierten Mitteln, aber dennoch bruchlos fort; so z. B. Roland Posner: Was ist Kultur ... a.a.O.

676. Mary Douglas: Reinheit und Ordnung ... a.a.O.; Richard Sennett: The Uses of Disorder a.a.O.; Susan Sontag: AIDS und seine Metaphern a.a.O.

677. Carl Gustav Jung u.a.: Der Mensch und seine Symbole, Olten 1968, S. 75

678. Ebda. S. 96

679. Ebda. S. 85

680 Vgl. dazu die ganz anders inspirierte, rational interessierte Darlegung bei Hans Saner: Der Mensch als symbolfähiges Wesen, in: Gaetano Benedetti/Udo Rauchfleisch (Hrsg.): Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses, Göttingen 1988, S. 11 ff; grundlegende Passagen bei C.G. Jung: Über die Psychologie des Unbewußten, Frankfurt 1975, S. 67 ff, 80 ff, 94 ff; ders.: Archetyp und Unbewußtes, Grundwerk CGJ Bd. 2, Olten 1984, S. 46 ff, 77 ff

681. Vgl. z. B. ders.: Über die Psychologie ... a.a.O. S. 79, Anm. 15; ebda. S. 96 Anm. 3 Archetypen als Niederschlag und als Ursachen; vgl. auch Archetyp und Unbewußtes a.a.O. S. 55: „Die archetypischen Vorstellungen, die uns das Unbewußte vermittelt, darf man nicht mit dem Archetypus an sich verwechseln. Sie sind vielfach variierte Gebilde, welche auf eine an sich unanschauliche Grundform zurückweisen ... Der Archetypus an sich ist ein psychoider Faktor, der sozusagen zu dem unsichtbaren, ultravioletten Teil des psychischen Spektrums gehört. Er scheint als solcher nicht bewußtseinsfähig zu sein". Eine etwas differenziertere Variante des Uneigentlichkeitsverdachtes: Eberhard Roters: Eliza und Olimpia, in: Lucie Schauer (Hrsg.): Maschinenmenschen. a.a.O. S. 21 ff, hier S. 38 ff

682. CGJ Grundwerk Bd. 2 a.a.O. S. 184

683. Ders.: Psychologie ... S. 110

684. Ders.: Der Mensch und seine Symbole a.a.O. S. 45

685. Vgl. ebda. S. 23

686. Ders.: Mensch und Kultur, C.G. Jung Grundwerk Bd. 9, Olten 1985, S. 56 f; vgl. dagegen zur Adrogynität als Begründung der Anthropologie des Eros bereits Platon, Symposion 189 c ff

687. Dazu Hartmut Böhme: Natur und Subjekt a.a.O.; Gernot Böhme: Für eine ökologische Naturästhetik. Ein Gespräch mit Florian Rötzer, in: Kunstforum 104, Köln 1989, S. 305 ff

688. C. G. Jung: Archetyp und Unbewußtes, a.a.O. S. 29

689. Ebda.

690. Vgl. ders.: Psychologie ... S. 67; ders.: Der Mensch ... S. 67 f

691. ders.: Psychologie ... S. 72 ff

692. Ebda. S. 78

693. Vgl. ebda. S. 52

694. Vgl. ders.: Archetyp und Unbewußtes a.a.O. S. 46 f

695. Vgl. ebda. S. 53

696. Kritisch zur Metaphysiklastigkeit des Referenten: Umberto Eco: Zeichen ... a.a.O. S. 117 ff, bes. s. 126 ff; ders.: Wer ist schuld an der Konfusion von Denotation und Bedeutung? Versuch einer Spurensicherung, in: Zeitschrift für Semiotik, Tübingen Heft 3/1988, S. 189 ff

697. C. G. Jung: Archetyp und Unbewußtes a.a.O. S. 52

698. Ebda. S. 130

699. Vgl. ders. z. B.: Psychologie des Unbewußten a.a.O. S. 95

700. Vgl. ebda. S. 98 ff

701. Ders.: Der Mensch und seine Symbole, S. 69

702. Vgl. die Publikation zur Ausstellung 'Kunst und Naturform', hgg. von Georg Schmidt und Robert Schenk, Basel 1960, 2. Aufl.; vgl. zu diesem in den letzten Jahren konjunkturell befragten Themenbereich aus der deutlichen Optik einer umfassenden Kritik an der instrumentell verkürzten theoretischen Neugierde im Prozeß der Modernisierung seit der Renaissance – beschrieben als Verlust an poetisch-mimetischen Kenntnissen einer wesentlich spiritueller und leiblicher gefaßten Naturphilosophie -: Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft, 3 Bde, Katalog Mathildenhöhe Darmstadt, 1986; Kunst und Wissenschaft, hgg. von Gislind Nabakowski, Kunstforum Bd. 85, Köln 1986; Carlo Pirovano (Hrsg.): Arte e Scienza. XLII Esposizione internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia, Venezia, Katalog, 1986.

703.'Documenta der Kunst – Documenta des Lebens', in: Magnum, Heft 24/Juni 1959; dazu: Walter Grasskamp: Rückruf der Abstraktionen, in: ders.: Die unbewältigte Moderne a.a.O. S. 100 ff; eine breite programmatische, vom szientistischen Positivismus der Wirtschaftswunderdekade ebenso wie von den Technikvisionen der Bauhaus-Tradition geprägte Aufarbeitung bei: Gyorgy Kepes (Hrsg.): sehen + werten. Untersuchungen über heutige wissenschaftliche und künstlerische Leistungen und deren Integration in der modernen Welt, 6 Bde, Brüssel 1967, v.a. Bd. 'Struktur in Kunst und Wissenschaft'

704. Adolf Portmann: Einführung zu: Schmidt/Schenk (Hrsg.): Kunst und Naturform a.a.O. S. 13

705. Grundsätzlich dazu: Konrad Hoffmann: Zeitlos: Falsch, in: Huber u.a. (Hrsg.): Imitationen a.a.O. S. 165 f

706. Vgl. Gaston Bachelard: Poetik des Raumes, München 1975

707. Ebda. S. 264

708. Vgl. ebda. S. 268; Bachelard gebraucht den Begriff des Archetypischen zustimmend; vgl. ebda. S. 84

709. Vgl. ebda. S. 21, 186 ff

710. Vgl. ebda. S. 246

711. Vgl. ebda. S. 104 ff

712. Vgl. ebda. S. 79

713.In dieser Weise programmatisch: ebda. S. 267

714. Vgl. ebda. S. 256

715. Ebda. S. 184

716. Ebda. S. 208

717. Ebda. S. 150

718. Armin Wildermuth: Malen auf dem Seil, in: Parkett, Zürich 6/1985, S. 80

719. Konrad Farner: Kunst und Engagement, a.a.O.; Günter Metken (Hrsg.): Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939, München 1981; zum Thema aus der Sicht der Geschichte der Kunstgeschichte: Konrad Hoffmann: Rezension zu 'Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Beiträge von Oskar Bätschmann, Gottfried Boehm u.a.', in: Kunstchronik November 1988, S. 602 ff, bes. s. 606 f; Klaus Her-

ding: Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst, in: Klaus Oehler (Hrsg): Zeichen und Realität, Tübingen 1984, S. 83 ff

720. Vgl. Dan Sperber: Über Symbolik, Frankfurt 1975, S. 34 ff, 128 ff

721. Vgl. Fernand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin 1982, 6. Nachdruck der 2. Aufl. von 1967; Roland Barthes: Elemente der Semiologie a.a.O.

722. Dietmar Kamper/ Christoph Wulf (Hrsg.): Die sterbende Zeit, a.a.O.; Hans Ulrich Reck: Zeichen/Zeit/Symbolzerfall. Poetisch-philosophische Streifzüge durch drei imaginäre Landschaften, Basel 1986

723. Vgl. als methodische Studie mit paradigmatischer Bedeutung: Max Raphael: Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole, Frankfurt 1979; ders.: Prehistoric Cave Paintings, New York 1945

724. Detlef Ingo Lauf: Symbole, Frankfurt 1976, S. 7

725. Ebda. S. 9

726. Hans Blumenberg: Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit, in: ders.: Schiffbruch mit Zuschauer ... a.a.O. S. 78

727. Ebda. S. 75

728. Thompson: Theorie des Abfalls a.a.O.; Ernesto Grassi: Die Macht der Phantasie, a.a.O.; dagegen die Bestimmung des Symbolischen als eine durchgängig rationale Repräsentation von Bedeutung: Hans-Georg Gadamer: Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 1977, v.a. S. 45 ff; dagegen die Kommentare zu Ernst Cassirers nach-kantischer Symboltheorie: Hans-Jürg Braun/Helmut Holzhey/Ernst Wolfgang Orth (Hrsg.): Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Frankfurt 1988; die Rationalisierung des Symbolbegriffs und ihr Konflikt mit der poetischen Unbestimmtheitserfahrung spielen eine große Rolle in der strukturalen Semiotik sowjetischer und polnischer Herkunft; dazu: Janusz Slawinski: Literatur als System und Prozeß, München 1975, v. a. S. 51 ff, 110 ff, 203 ff; Juriy M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt 1973, S. 44 ff, 99 ff, 123 ff, 367 ff, 415 ff; Jan Mukarovsky: Kunst, Poetik, Semiotik, a.a.O. S. 76 ff, 139 ff; zum Kontext u.a.: Karl Eimermacher (Hrsg.): Fragestellungen sowjetischer Semiotik, Zeitschrift für Semiotik, Heft 1/2, 1982, Wiesbaden

729. Vgl. Arthur C. Danto: Verklärung des Gewöhnlichen a.a.O. S. 286 ff, 309 ff

730. Blumenberg: Ausblick ... a.a.O. S. 81

731. Vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, a.a.O.; dazu Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen ... a.a.O. Kap. 2.7.

732. Vgl. Jacques Lacan: Schriften, 2 Bde, a.a.O.; Hans Ulrich Gumbrecht u.a. (Hrsg.): Materialität der Kommunikation a.a.O.; zur religiösen Präfiguration des Maschinentraums und der artifiziellen Dechiffrierungsprogramme z. B. am Golem-Motiv vgl. Peter Gendolla: Menschen zweiter Hand. Zur Genese des Traums vom künstlichen Menschen, in: Lucie Schauer (Hrsg.): Maschinenmenschen a.a.O. S. 63 ff; John Cohen: Golem und Roboter, Frankfurt 1968; Helmut Svoboda: Künstliche Menschen, München 1967

733. Hier greift die postmoderne Kritik, v. a. in der Gestalt des programmatischen Partikularismus und Differenzialismus Lyotards, die szientistischen Projekte der Moderne an, die solchen, meßbaren, Universalismus im Feld der künstlerischen Ausdrucksformen immer unkritisch suggeriert haben; vgl. die Auffassungen Kandinskys über eine universale, strenge Kunstwissenschaft: Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, [1926], Bern 1955, S. 81 ff

734. Als letzte mögliche Fortschrittstheorie, die zugleich ihre Destruktion mitvollzieht und deren Bewegung nachzeichnet, versteht Bazon Brock: Der Barbar als Kulturheros a.a.O. die Begründung von Kulturtheorie überhaupt

VII LITERATUR

Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt 1951
ders.: Ästhetische Theorie, Frankfurt 1970
ders.: Ohne Leitbild. Parva Ästhetica, Frankfurt 1967
ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 9, 2 Bde, Frankfurt 1975
ders.: G.S. Bd. 10, 2 Bde, Frankfurt 1977
ders.: G.S. Bd. 14, Frankfurt 1973
ders.: G.S. Bd. 15, Frankfurt 1976
ders.: G.S. Bd. 20, 2 Bde, Frankfurt 1986
ders.: (Hrsg.): The Authoritarian Personality, New York 1950
ders.: u.a.: Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie, Neuwied und Berlin 1969
François Albera: Jean-Luc Godard. Arbeiten mit Video, in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): Reihe Film 19. Jean-Luc Godard, München 1979, S. 201 ff
Hans Albert: Plädoyer für einen kritischen Rationalismus, München 1971
ders.: (Hrsg.): Theorie und Realität. Ausgewählte Aufsätze zur Wissenschaftslehre der Sozialwissenschaften, Tübingen 1972, 2. Aufl.
Volker Albus/ Christian Borngräber: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Texten, Köln 1992
ders. u.a. (Hrsg.): Gefühlscollagen. Wohnen von Sinnen, Katalog Düsseldorf, Köln 1986
Christopher Alexander / Sara Ishikawa / Murray Silverstein u.a.: A Pattern Language, New York 1977
ders. / Hansjoachim Neis u.a.: Battle. The History of a Crucial Clash Between World-System A and World-System B. Construction of the New Eishin Campus, in: The Japan Architect, Nr. 8508, 1984, S. 15 ff
Alibis, Katalog Centre Pompidou Paris 1984
Peter F. Althaus (Hrsg.): Die Metamorphose des Dings, Katalog Kunsthalle Basel 1971
ders. / Aldo Henggeler: Denkmodell Stadtraum. Planung Mensch - Umwelt, Teufen 1969
dies.: Die Stadt als offenes System, Basel 1973
Jean-Christophe Ammann / Wim A.L. Beeren (Hrsg.): Siah Armajani, Katalog Kunsthalle Basel 1986
Judith Ammann: Who's been sleeping in my brain? Interviews Post Punk, Frankfurt 1987
Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, 2 Bde, München 1980
Laurie Anderson: United States, New York 1983
dies.: Home of the Brave, 1983 [Film, Video, LP]
Michael Andritzky / Peter Becker / Gert Selle (Hrsg.): Labyrinth Stadt. Planung und Chaos im Städtebau, Köln 1975
Anziehungskräfte. Variété de la mode 1786-1986, herausgegeben vom Stadtmuseum München, München o. J. (1986)
Karl-Otto Apel: Einführungen zu: Charles Sanders Peirce: Schriften I. und II., Frankfurt 1967 und 1970
ders.: Transformation der Philosophie, 2 Bde, Frankfurt 1973
ders.: Die Erklären-Verstehen-Kontroverse in transzendentalpragmatischer Sicht, Frankfurt 1979
ders.: Diskurs und Verantwortung, Frankfurt 1988
ders.: (Hrsg.): Sprachpragmatik und Philosophie, Frankfurt 1976
Louis Aragon: Le Paysan de Paris / Pariser Landleben, München 1969

Hannah Arendt: Macht und Gewalt, München 1970
Philippe Ariès: L'Enfant et la Vie Familiale sous l'Ancien Régime, Paris 1960 [deutsch München 1978]
ders. / Georges Duby (Hrsg.): Histoire de la Vie Privée, Bd. 3: De la Renaissance aux Lumières, Paris 1985
Aristoteles: Poetik, z. B. in der Übersetzung von Schönherr, Leipzig 1979
Siah Armajani: Thesen eines Vortrags, in: Kaspar König / Klaus Bussmann (Hrsg.): Skulpturprojekte, Münster 1987, S. 33 f
Rudolf Arnheim: Film als Kunst, München 1974
ders.: Anschauliches Denken, Köln 1972
ders.: Kunst und Sehen, Berlin/New York 1978, Neufassung
ders.: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977
ders.: Kritiken und Aufsätze zum Film, München 1977
F. Arnold (Hrsg.): Anschläge. Politische Plakate in Deutschland 1900-1970, München 1971
Raymond Aron: Frieden und Krieg. Eine Theorie der Staatenwelt, Frankfurt 1986
Ars Electronica, Linz 1986
Antonin Artaud: Das Theater und sein Double, Frankfurt 1969
ders.: Letzte Schriften zum Theater, München 1980
Ross W. Ashby: Design for a Brain. The Origin of Adaptive Behaviour, London 1960
Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1982
Ästhetik und Kommunikation, Bd. 67/68 'Kulturgesellschaft. Inszenierte Ereignisse', Berlin 1987
Rolf-Peter Baacke/Uta Brandes/Michael Erlhoff (Hrsg.): Design als Gegenstand. Der neue Glanz der Dinge, Berlin 1983
Dieter Baacke/Theda Kluth (Hrsg.): Praxisfeld Medienarbeit, München 1980
Gaston Bachelard: Epistemologie, Frankfurt u.a. 1974
ders.: Poetik des Raumes, München 1975
ders.: Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes, Frankfurt 1978
Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt, Frankfurt 1987
Hans Paul Bahrdt: Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau, Reinbek bei Hamburg 1961
Giacomo Balla: Werke von 1912 bis 1928, Katalog Turske & Turske, Zürich 1985
Günter Bandmann: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951
ders.: Ikonologie der Architektur [1951], in: Martin Warnke (Hrsg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute - Repräsentation und Gemeinschaft, Köln 1984, S. 19 ff
Albrecht Bangert: Italienisches Möbeldesign, München o.J. [1987]
Reyner Banham: Megastructure. Urban Future of the Recent Past, London 1976
ders.: Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter, Reinbek bei Hamburg 1964
Klaus Bartels: Zwischen Fiktion und Realität. Das Phantom, in: Zeitschrift für Semiotik, Tübingen Heft 1/2, 1987, S. 159 ff
Roland Barthes: Arcimboldo, Parma/Genf, 1978
ders.: Elemente der Semiologie, Frankfurt 1979
ders.: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt 1988
ders.: Die Sprache der Mode, Frankfurt 1985
ders.: Mythen des Alltags, Frankfurt 1964
William Bartley III: Wittgenstein, ein Leben, München 1983
Georges Bataille: Der heilige Eros, Frankfurt u.a. 1974

ders.: Die Tränen des Eros, München 1981
ders.: Das theoretische Werk. Die Aufhebung der Ökonomie, München 1975
Gregory Bateson: Ökologie des Geistes, Frankfurt 1981
Leonid Batkin: Die italienische Renaissance. Versuch einer Charakterisierung eines Kulturtyps, Dresden 1979
Charles Baudelaire: Gesammelte Schriften, Bde 3 und 4, Dreieich 1981
Jean Baudrillard: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978
ders.: Cool Memories, München 1989
ders.: Agonie des Realen, Berlin 1978
ders.: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982
ders.: Das Andere Selbst. Habilitation, Wien 1987
ders.: Die fatalen Strategien, München 1982
ders./Hannes Böhringer/Vilém Flusser/Peter Weibel/Friedrich Kittler u.a.: Philosophien der neuen Technologie, Berlin 1989
Otto Baumberger: Katalog, Museum für Gestaltung Zürich 1988
Hermann Bausinger: Volkskultur in der technischen Welt [1961], Frankfurt/New York 1986
ders.: Formen der Volkspoesie, Berlin 1968
ders.:/Utz Jeggle u.a. (Hrsg.): Jeans. Beiträge zu Mode und Subkultur, Tübingen 1985
Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt 1977
Dorothee Bayer: Der triviale Liebes- und Familienroman im 20. Jahrhundert, Tübingen 1963
André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, Köln 1975
John Beardsley: Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape, New York 1984
Eduard Beaucamp: Das Dilemma der Avantgarde, Frankfurt 1976
Ulrich Beck: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt 1986
Tobias Behrens: Die Entstehung der Massenmedien in Deutschland. Ein Vergleich von Film, Hörfunk und Fernsehen und ein Ausblick auf die Neuen Medien, Frankfurt/Bern/New York 1986
H. Behrmann: Reklame, Berlin 1923
Luciano Bellosi/Enrico Castelnuovo u.a.: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, 2 Bde, Berlin 1987
Gaetano Benedetti/Udo Rauchfleisch (Hrsg.): Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses, Göttingen 1988
Leonardo Benevolo: Die Geschichte der Stadt, Frankfurt/New York 1983, 2. Aufl. 1984
ders.: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1978
Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.1, Frankfurt 1977, S. 204 ff
ders.: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, ebda. S. 140 ff
ders.: Schicksal und Charakter, ebda. S. 171 ff
ders.: Zur Kritik der Gewalt, ebda. S. 179 ff
ders.: Über den Begriff der Geschichte, in: G.S. Bd. I.2, Frankfurt 1974, S. 691 ff
ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, zweite Fassung, in: G.S. Bd. VII.1, Frankfurt 1989, S. 350 ff
ders.: Das Passagenwerk, G.S. Bd. V, Frankfurt 1982

ders.: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt 1969
ders.: Aussichten. Illustrierte Aufsätze, Frankfurt 1977
ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963 [die für die Rezeption Benjaminscher Medienphilosophie entscheidende Ausgabe und Fassung, ohne editionskritische Angaben]
ders.: G.S. I.2, Frankfurt 1974
ders.: G.S. II.1, Frankfurt 1977
Ernst Benkard: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin 1927
Jean-François Bergier: Die Wirtschaftsgeschichte der Schweiz, Zürich 1983
Heide Berndt/Alfred Lorenzer/Klaus Horn: Architektur als Ideologie, Frankfurt 1968
Goodwin F. Berquist u.a. (Hrsg.): The Rhetoric of the Western Thought, Iowa 1976
Gianfranco Bettetini: The Language and Technique of the Film, Berlin/Amsterdam/New York 1973
Joseph Beuys/Jannis Kounellis/Anselm Kiefer/Enzo Cucchi: Ein Gespräch, Zürich 1986
W. Bickel: Bevölkerungsgeschichte und Bevölkerungspolitik der Schweiz seit dem Ausgang des Mittelalters, Zürich 1947
Eckhard Bieger: Praxis der Medienpädagogik, Düsseldorf 1980
Günther Binding/Norbert Nussbaum: Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen, Darmstadt 1978
Dara Birnbaum: The Damnation of Faust. Evocation, 1983 [U-Matic-Band]
Klaus von Bismarck/Günter Gaus u.a.: Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den 'neuen' Medien, München 1985
Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit [1935], Frankfurt 1962
ders.: Prinzip Hoffnung, 3 Bde, Frankfurt 1959
Marc Bloch/Fernand Braudel u.a.: Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, hgg. v. Claudia Honegger, Frankfurt 1977
Allan Bloom: Der Niedergang des amerikanischen Geistes. Ein Plädoyer für die Erneuerung der westlichen Kultur, Hamburg 1988
O. Blume/G. Müller/B. Röper: Werbung für Markenartikel. Auswirkungen auf Markttransparenz und Preise, Göttingen 1976
Hans Blumenberg: Höhlenausgänge, Frankfurt 1989
ders.: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt 1966
ders.: Arbeit am Mythos, Frankfurt 1979
ders.: Wirklichkeitserfahrung und Wirklichkeitspotential des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hrsg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, S. 11 ff
ders.: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt 1979
ders.: Die Genesis der kopernikanischen Welt, Frankfurt 1981
ders.: Der Prozeß der theoretischen Neugierde, erw. und überarb. Neuausgabe von 'Die Legitimität der Neuzeit', dritter Teil, Frankfurt 1973
ders.: Säkularisierung und Selbstbehauptung, erw. und überarb. Neuausgabe von 'Die Legitimität der Neuzeit', erster und zweiter Teil, Frankfurt 1974
J. Blumler/E. Katz: The Uses of Mass Communication, Sage 1974
Frank Böckelmann: Theorie der Massenkommunikation, Frankfurt 1975

Vera Body (Hrsg.): 'The Image' of Fiction. International Videoart, Informental 5, Rotterdam 1986
dies./Gabor Body (Hrsg.): Axis, Köln 1986
dies./ Peter Weibel (Hrsg.): Clipp, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo, Köln 1987
Jutta Boehe/Gert Selle: Leben mit den schönen Dingen, Reinbek bei Hamburg 1986
Gottfried Boehm: Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit, Heidelberg 1969
ders.: Cézanne. Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt 1988
Gernot Böhme: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt 1989
ders.: Für eine ökologische Naturästhetik. Ein Gespräch mit Florian Rötzer, in: Kunstforum Bd. 104, Köln 1989, S. 305 ff
ders.: u.a.: Experimentelle Philosophie. Ursprünge autonomer Wissenschaftsentwicklung, Frankfurt 1977
ders./Hartmut Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung der Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt 1983
Hartmut Böhme: Natur und Subjekt, Frankfurt 1989
ders. (Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt 1983
Karin Böhme-Dürr: Wie wirken medienspezifische Darstellungsformen auf Leser, Hörer und Zuschauer?, in: Zeitschrift für Semiotik, Heft 3/4, Tübingen 1987, S. 363 ff
Karl Heinz Bohrer: Ästhetik des Schreckens, München 1978
ders.: Die drei Kulturen, in: Jürgen Habermas (Hrsg.): Stichworte zur 'geistigen Situation der Zeit', Frankfurt 1979, Bd. 2, S. 636 ff
ders.: Die Kritik der Romantik, Frankfurt 1989
ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt 1981
ders. (Hrsg.): Mythos und Moderne, Frankfurt 1983
Hannes Böringer: Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst, Berlin 1985
Holger van den Boom: Digitale Ästhetik. Zu einer Bildungsgeschichte des Computers, Stuttgart 1987
N.H. Borden: The Economic Effects of Advertising, Chicago 1944
Claus Borgeest: Das sogenannte Schöne. Ästhetische Sozialschranken, Frankfurt 1977
Nicolas Born/Jürgen Manthey/Delf Schmidt (Hrsg.): Der neue Irrationalismus. Literaturmagazin 9, Reinbek bei Hamburg 1978
Christian Borngräber (Hrsg.): Das deutsche Avantgardedesign, Kunstforum Bd. 82, Köln 1986
ders. (Hrsg.): Design III. Deutsche Möbel. Unikate/Kleinserien/Prototypen, Kunstforum Bd. 99, Köln 1989
ders. (Hrsg.): Berliner Design-Handbuch, Berlin 1987
Jonathan Borowsky: Prisoners, 1985 [U-Matic-Video]
Arno Borst: Lebensformen im Mittelalter, Frankfurt/Berlin 1973
Otto Borst: Alltagsleben im Mittelalter, Frankfurt 1983
Mario Botta: Objets récents, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 45, Zürich 1988, Heft 1, S. 43 ff
Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt 1970
ders.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt 1982
ders./Luc Boltanski/Robert Castel u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt 1981

Silvia Bovenschen (Hrsg.): Die Listen der Mode, Frankfurt 1986
Helmut Brackert: Bauernkrieg und Literatur, Frankfurt 1975
Mike Brake: Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Eine Einführung, Frankfurt 1981
Edward Branigan: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film, Berlin/New York/Amsterdam 1984
Fernand Braudel: Sozialgeschichte des 15. bis 18. Jahrhunderts, 3 Bde, München 1985 f
Hans-Jürg Braun/Helmut Holzhey/Ernst Wolfgang Orth (Hrsg.): Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Frankfurt 1988
Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Frankfurt 1967, Bd. 18
ders.: Texte für Filme, 2 Bde, Frankfurt 1969
Horst Bredekamp: Vicino Orsini und der Heilige Wald. Ein Fürst als Künstler und Anarchist, 2 Bde, 1985
H.P. Bridge: Practical Advertising, New York 1949
Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten, Köln 1977
ders.: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978-1986, Köln 1986
ders.: Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre, München 1990
ders.: Mythos als Aufklärung, in: Annelie Polen (Hrsg.): Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung, Köln 1982, S. 26 ff
ders.: Der Barbar als Kulturheros [voraussichtlich München 1994]
ders.: Popkultur - kaum bemerkt und schon vergessen?, in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim/Zürich/Wien
ders.: Ein neuer Bilderkrieg. Programmtext zur audiovisuellen Einführung in die Documenta 5, in: Documenta 5, Katalog Kassel 1972, Kap. 2
ders.: Gracehopers, Beckett Beans on Toes, in: Walter Schobert (Hrsg.): Uliisses. Ein Film von Werner Nekes, Köln o.J. [1986], S. 118 ff
ders.: Selbstfesselungskünstler zwischen Gottsucherbanden und Unterhaltungsidioten - für eine Kultur diesseits des Ernstfalls und jenseits der Macht, in: Documenta 8, Katalog, Kassel 1987, Bd. 1, S. 21 ff
ders.: Ist elektronische Beschleunigung der Kulturdynamik der Tod des Ästhetischen?, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel/Frankfurt 1988, S. 288 ff
ders./Matthias Eberle: mode - das inszenierte Leben, IDZ Berlin o.J.
ders./Hans Ulrich Reck/IDZ Berlin (Hrsg.): Stilwandel, Köln 1986
Harold Brodkey: Stories in an Almost Classical Mode, New York 1988
Norman O. Brown: Love's Body, München 1977
Wolfgang Brückner: Populäre Druckgrafik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, München 1969
ders.: Popular Culture. Konstrukt, Interpretament, Realität. Anfragen zur historischen Methodologie und Themenbildung, in: Ethnologia Europea 14/1984, S. 14 ff
ders.: Volksfrömmigkeit. Aspekte religiöser Kultur, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 31/1979, S. 560 ff
ders.: Zum Wandel der religiösen Kultur im 18. Jahrhundert, in: E. Hinrichs/G. Wiegelmann (Hrsg.) Sozialer und kultureller Wandel in der ländlichen Welt des 18. Jahrhunderts, Wolfenbüttel, 1983, S. 65 ff
ders./Peter Blickle/Dieter Breuer (Hrsg.): Literatur und Volk im 17. Jahrhundert, 2 Bde., Wiesbaden 1985

Markus Brüderlin: Das geflügelte Bild und das verführte Objekt. Die Kunst des Verfügens oder das Verfügen über Kunst, in: Kunstforum 104, Köln 1989, S. 140 ff
Martin Buber: Das dialogische Prinzip, 1984, 5. Aufl.
Rüdiger Bubner: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt 1989
H. Buchli: 6000 Jahre Werbung - Geschichte der Wirtschaftswerbung und der Propaganda, 3 Bde, Berlin 1962, 1962, 1966
Tilman Buddensieg: Die ästhetische Ausstattung des Lebens, in: Werner Busch (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, München 1987, Bd. 1
ders.: dass. in: Funkkolleg Kunst, SBB 5, Einheit 13, DIF Tübingen Weinheim/Basel 1985
ders./Henning Rogge (Hrsg.): Die nützlichen Künste, Berlin 1981
Alfred Bühler: Die Maske. Gestalt und Sinn, Basel 1960
Peter Bulthaup (Hrsg.): Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte', Frankfurt 1975
Rudolf Bultmann: Heilsgeschichte und Geschichte, in: Theol. Lit. Zeitung 73/1948, S. 659 ff
Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, Stuttgart 1985
Lucius Burckhardt: Die Kinder fressen ihre Revolution, Köln 1985
ders./IDZ Berlin (Hrsg.): Design der Zukunft, Köln 1987
Martin Burckhardt: Digitale Metaphysik, in: Merkur 472, Juni 1988, Stuttgart, S. 528 ff
Edmund Burke: Philosophische Untersuchungen über dem Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, deutsch von Werner von Strube, Hamburg 1980 [1757]
Peter Burke: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984
François Burkhardt: Vlatislav Hofmann. Architektur des böhmischen Kubismus, IDZ Berlin 1982
ders. (Hrsg.): Jose Plecnik. Architecte 1872-1957, Katalog CCI, Centre Pompidou, Paris 1986
ders./Milena Lamarova: Cubismo cecoslovacco. Architetture e interni, Milano 1982
Bernd Busch u.a. (Hrsg.): Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Katalog Hannover 1988
C. Büsch: Von der Reklame des Kaufmanns, Hamburg 1909
Winfried Busse/Jürgen Trabant (Hrsg.): Les Idéologues. Sémiotique, Théories et Politiques Linguistiques pendant la Révolution Française, Amsterdam/Philadelphia 1986
Roger Caillois: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Frankfurt/Berlin/Wien 1982
Maurizio Calvesi: Arte allo specchio, Biennale di Venezia 1984
Elias Canetti: Masse und Macht, Hamburg 1960
ders.: Die gespaltene Zukunft, München 1972
Anthony Caputi: Buffo. The Genius of Vulgar Comedy, Detroit 1978
John M. Carroll: Toward a Structural Psychology of Cinema, The Hague/Paris/New York 1980
Ernst Cassirer: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Leipzig/Berlin 1927, reprint Darmstadt 1963
ders.: Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde, Darmstadt 1985 (8. Aufl.), 1977 (7. Aufl.), 1982 (8. Aufl.)

ders.: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1983, 7. Aufl.
A. und P.G. Castiglioni: Funktion und Form, in: Design als Postulat - am Beispiel Italien, IDZ Berlin 1973
Robert Cathcart/Gary Gumpert: Inter/Media. Interpersonal Communication in a Media World, Oxford/New York/Toronto 1986
Chek Lists of Advertising Essentials, compiled by Printer's Ink Editors, New York 1950
Eugène Chevreul: La Vérité sur l'Invention de la Photographie, Paris 1857
Roderick M. Chisholm: Erkenntnistheorie, München 1979
Isaac Chiva/Utz Jeggle (Hrsg.): Deutsche Volkskunde - Französische Ethnologie. Zwei Standortbestimmungen, Frankfurt/New York/Paris 1987
Noam Chomsky: Sprache und Geist, Frankfurt 1970
ders.: Aspekte der Syntax-Theorie, Frankfurt 1973
Jean Cocteau: Kino und Poesie, hgg. v. Klaus Eder, München 1979
John Cohen: Golem und Roboter, Frankfurt 1968
Stanley Cohen/Laurie Taylor: Ausbruchsversuche. Identität und Widerstand in der modernen Lebenswelt, Frankfurt 1977
Michel Colin: Langue, Film, Discours. Prolégomènes à une Sémiologie Générative du Film, Paris 1985
Allan McCollum: Katalog, mit Texten von Andrea Fraser und Ulrich Wilmes, Frankfurt 1988
W.S. Comanor/Th.A. Wilson: Advertising and Market Power, Cambridge, Mass. 1974
Auguste Comte: Système de Politique Positive ou Traité de Sociologie, Instituant la Religion de l'Humanité, Paris 1851-54
Werner Conze (Hrsg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen, Stuttgart 1976
Alain Corbin: L'Archéologie de la Ménagère et les Fantasmes bourgeois, in: Critique 397/8, Paris 1980, S. 595 ff
Cornfeld/Edwards: Quintessence. The Quality of Having it, New York 1983
Karl Corino (Hrsg.): Gefälscht! Betrug in Literatur, Kunst, Musik, Wissenschaft und Politik, Nördlingen 1988
P. J. Courtois: Decomposability, Queuing and Computer System Applications, 1977
Lucièn Dällebach/Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): Fragment und Totalität, Frankfurt 1984
Dieter Daniels: Institut für Neue Medien, Frankfurt. Vorstellung eines Projektes und Gespräche, in: Kunstforum Bd. 102, Köln 1989, S. 370 ff
Arthur C. Danto: Verklärung des Gewöhnlichen, Frankfurt 1984
ders.: Die philosophische Entmündigung von Kunst, in: Kunstforum, Bd. 100, Köln 1989, S. 150 ff
Jens-Ulrich Davids: Das Wildwest-Romanheft in der BRD. Ursprünge und Strukturen 1969
Peter Davison/Rolf Meyersohn/Edward Shils (Hrsg.): Literary Taste, Culture and Mass Communication, 14 Bde, Cambridge/Teaneck NJ, 1978 ff
Régis Debray: Vie et mort de l' image, Paris 1993
Stephaan Decostere: The New Museum. On Programming the Display of Contemporary Art, Typoskript 1987
Jean Delumeau: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts, Reinbek bei Hamburg, 2 Bde, 1985
Gilles Deleuze: Cinéma I. l'Image-Mouvement, Paris 1983
ders./Michel Foucault: Der Faden ist gerissen, Berlin 1977

ders./Felix Guattari: Rhizom, Berlin 1977
dies.: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie, Frankfurt 1972
dies.: Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II, Paris 1980
Bernward Deneke: Europäische Volkskunst, Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband V, Frankfurt u.a. 1980
Chris Dercon: A Chapter of Accidents, in: Dorine Mignot (Hrsg.): Revision. Art Programmes of European Television Station, Stedelijk Museum Amsterdam 1987, S. 16 ff
Myriam Diaz-Diocaretz: Translating Poetic Discourse. Questions of Feminist Strategies in Adrienne Rich, Amsterdam 1985
dies./Iris Zavala (Hrsg.): Women Feminist Identity and Society in the 1980's. Selected Papers, Amsterdam 1985
Diedrich Diederichsen: Sexbeat. 1972 bis heute, Köln 1985
ders./Dick Hebdige/Olaph-Dante Marx: Schocker. Stile und Moden der Subkultur, Reinbek bei Hamburg 1983
Disderi: l'Art de la Photographie, Paris 1862
Rainer Döbert/Gertrud Nunner-Winkler: Adolszenzkrise und Identitätsbildung, Frankfurt 1975
dies. u.a. (Hrsg.): Entwicklung des Ichs, Köln 1977
Documenta 5, Katalog, Kassel 1972
Documenta 8, Katalog, 2 Bde, Kassel 1987
Documenta der Kunst - Documenta des Lebens, in: Magnum, Heft 24, Juni 1959
Joseph R. Dominick: The Dynamics of Mass Communication, Massachusetts u.a. 1983
Hans Domizlaff: Die Gewinnung des öffentlichen Vertrauens. Ein Lehrbuch der Markentechnik [Hamburg 1939], Hamburg 1982
Gilo Dorfles: Introduzione al Disegno Industriale. Linguaggio e Storia della Produzione di Serie, Torino 1972
ders.: Der Kitsch, Tübingen 1969
ders.: Nuovi Riti, nuovi Miti, Torino 1969
Mary Douglas: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur, Frankfurt 1974
dies.: Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu, Frankfurt 1988
Wiltrud Ulrike Drechsel/Jörg Funhoff/Michael Hoffmann: Massenzeichenware. Die gesellschaftliche und ideologische Funktion der Comics, Frankfurt 1975
H.L. Dreyfus: Die Grenzen künstlicher Intelligenz, Königsten 1985
ders./S.E. Dreyfus: Künstliche Intelligenz, Reinbek bei Hamburg 1987
Eugen Drewermann: Tiefenpsychologie und Exegese, 2 Bde, Freiburg 1987
Franz Droege u.a. (Hrsg.) Wirkungen der Massenkommunikation, Frankfurt 1973
Georges Duby: Die drei Ordnungen des Feudalismus, Frankfurt 1981
ders.: Krieger und Bauern. Die Entwicklung von Wirtschaft und Gesellschaft im frühen Mittelalter, Frankfurt 1977
ders.: Wirklichkeit und höfischer Traum. Zur Kultur des Mittelalters, Berlin 1986
ders.: Guillaume le Maréchal oder der beste aller Ritter, Frankfurt 1986
Marcel Duchamp: Dokumentation, Katalog Kunstgewerbemuseum Zürich, hgg. v. Max Bill, Zürich 1960
ders.: Die Schriften I, hgg. v. Serge Stauffer, Zürich 1981
Hans Peter Duerr: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß I, Frankfurt 1988
ders.: Intimität. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 2, Frankfurt 1990

ders.: Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 3, Frankfurt 1993
G. Dugardin: Histoire de Commerce des Eaux de Spa, Liège o.J.
Michael Dummett: Frege. Philosophy of Language, 1973
ders.: The Interpretation of Frege's Philosophy, 1981
ders.: Ursprünge der analytischen Philosophie, Frankfurt 1988
Alphonse Dupront: Du Sacré. Croisades et Pèlerinages. Images et Langages, Paris 1987
Emile Durkheim: Les Formes élémentaires de la Vie religieuse, Paris 1912, deutsch Frankfurt 1980
G. Dürrenberger/ H. Ernste u.a.: Das Dilemma der modernen Stadt. Theoretische Überlegungen zur Stadtentwicklung - dargestellt am Beispiel Zürichs, Berlin/ Heidelberg/ New York u.a. 1992
J. Durrer: Die Schweizer in der Fremde, in: Zeitschrift für schweizerische Statistik 21, Bern 1985, S. 85 ff
Manfred Durzak: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt 1976
Thierry de Duve: Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne, München 1987
Jean Duvignaud: La Sociologie de l'Art, Paris 1986
Umberto Eco: Wer ist schuld an der Konfusion von Denotation und Bedeutung? Versuch einer Spurensicherung, in: Zeischrift für Semiotik, Tübingen, Heft 3, 1988, S. 189 ff
ders.: Interview über die Theorie des Pop, in: M.ª. José Ragué Arias: Pop. Kunst und Kultur der Jugend, Reinbek bei Hamburg 1978
ders.: Über Gott und die Welt, München 1985
ders.: Nachschrift zum 'Namen der Rose', München 1984
ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt 1984
ders.: Über Spiegel und andere Phänomene, München 1988
ders.: Einführung in die Semiotik, München 1972
ders.: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973
ders.: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt 1977
ders.: Semiotik und Philosophie der Sprache, München 1985
ders.: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München 1987
ders.: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München 1987
ders.: Proposials for a History of Semiotics, in: Tasso Borbé (Hrsg.): Semiotics unfolding, 2 Bde, Berlin 1983, S. 75 ff
ders.: Fakes and Forgeries, in: Versus. Quaderni di studi semiotici, Milano 1987, Nr. 46 'Fakes, Identity and the Real Thing', S. 3 ff
ders.: Die Grenzen der Interpretation, München/ Wien 1992
ders./V.V. Ivanov/Monica Rector: Carnival!, Berlin/New York/Amsterdam 1985
Klaus Eder/Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München/ Wien 1980
Ilja Ehrenburg: Und sie bewegt sich doch, Baden [CH], 1986 [Originalausgabe Moskau/Berlin 1922]
Victor Ehrlich: Russischer Formalismus, Frankfurt 1973
Karl Eimermacher (Hrsg.): Fragestellungen sowjetischer Semiotik, Zeitschrift für Semiotik, Wiesbaden, Heft 1/2, 1982
Carl Einstein: Fabrikation der Fiktionen, Reinbek bei Hamburg 1973

ders.: Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders, Frankfurt 1974
Carlos M.N. Eire: War against the Idols. The Reformation of Workship from Erasmus to Calvin, Cambridge 1986
S.N. Eisenstadt: Tradition, Wandel und Modernität, Frankfurt 1973
Elizabeth L. Eisenstein: The Print Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in early-modern-Europe, 2 Bde, London/New York/Melbourne, 1979
Sergej M. Eisenstein: Schriften zum Film, Bd. 1-4, München 1974 ff
Mircea Eliade: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, Zürich/Stuttgart 1957
ders.: Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen, Frankfurt 1988
ders.: Das Okkulte und die moderne Welt. Zeitströmungen in der Sicht der Religionsgeschichte, Salzburg 1978
Norbert Elias: Kitschstil und Kitschzeitalter, in: Der Alltag, Zürich 1/1985, S. 4 ff
ders.: Was ist Soziologie?, München 1970
ders.: Über den Prozeß der Zivilisation, 2 Bde, Frankfurt 1976
ders.: Individuum und Gesellschaft, Frankfurt 1987
ders.: Engagement und Distanzierung. Arbeiten zur Wissenssoziologie I, Frankfurt 1983
ders.: Über die Zeit, Frankfurt 1984
Friedrich Engels: Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen [1845], in: Marx Engels Werke Bd. 2, Berlin 1972, S. 225 ff
Christian Enzensberger: Größerer Versuch über den Schmutz, Frankfurt u.a. 1980
l'épidémie, Zeitschrift 'Traverses', Nr. 32, CCI/Centre Pompidou Paris 1984
Michael Erlhoff: kopfüber, zu Füsse. Prolog für Animateure, in: Documenta 8, Katalog, Kassel 1987, Bd. 1, S. 107 ff
Valie Export: Das bewaffnete Auge, 2 Teile, FS 2, Österreichisches Fernsehen 1987
Konrad Farner: Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten, Neuwied und Berlin 1970
ders.: Kunst als Engagement, Darmstadt und Neuwied 1973
Wolfgang Max Faust/Gerd de Vries: Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982
Jean Pierre Faye: Theorie der Erzählung. Einführung in die 'totalitären Sprachen', Frankfurt 1977
U. Feuerhorst/H. Steinle: Email-Plakate, Dortmund 1981
dies.: Die bunte Verführung. Zur Geschichte der Blechreklame, Berlin 1984
Joahnn Gottlieb Fichte: Werke, hgg. von I.H. Fichte, Bd. 1 [1845], Berlin 1971
Volker Fischer (Hrsg.): Design heute. Maßstäbe - Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stück, München 1988
Peter Fischli/David Weiss: Plötzlich diese Übersicht, Zürich 1982
dies.: Im Lauf der Dinge, 1987 [Film, 30 Minuten]
Vilém Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 1985
ders.: Bilder in den neuen Medien, Typoskript (4 S) eines Vortrags, gehalten am 12. Juni 1989 im Museum für Gestaltung Basel
ders.: Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1983
ders.: Die Schrift. Hat Schreiben eine Zukunft?, Göttingen 1987
Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife, München 1974
ders.: Von der Freundschaft. Michel Foucault im Gespräch, Berlin o.J.
ders.: Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt 1969
ders.: Psychologie und Geisteskrankheit, Frankfurt 1968

ders.: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, München 1973
ders.: Überwachen und Strafen, Frankfurt 1976
ders.: Mikrophysik der Macht, Berlin 1976
ders.: Dispositive der Macht, Berlin 1978
ders.: Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen, Frankfurt 1977
ders.: Sexualität und Wahrheit 2. Der Gebrauch der Lüste, Frankfurt 1986
ders.: Von der Subversion des Wissens, München 1974
ders.: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt 1971
ders.: Archäologie des Wissens, Frankfurt 1973
Victor Fournet: Ce qu'on voit dans les Rues de Paris, Paris 1858
Kenneth Frampton: The Work and Influence of El Lissitzky, in: Architect's Year Book 12, 1968, S. 253 ff
J. Franaszek: 75 Jahre Kaffee HAG AG, in: Heimatbuch Meilen ZH 1983
Pierre Francastel: Peinture et Société, Paris 1951
ders.: La Réalité Figurative, Paris 1965
ders.: La Figure et le Lieu. L'Ordre Visuel du Quattrocento, Paris 1967
ders.: Etudes de Sociologie de l'Art. Création Picturale et Société, Paris 1970
ders.: L'Image, La Vision et l'Imagination. l'Objet filmique et l'Objet plastique, Paris 1983
Georg Franck: Die neue Währung: Aufmerksamkeit. Zum Einfluß der Hochtechnik auf Zeit und Geld, in: Merkur 486, Stuttgart 1989, S. 688 ff
Manfred Frank: Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas, Frankfurt 1988
ders.: Was ist Neostrukturalismus, Frankfurt 1984
ders.: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie 1, Frankfurt 1982
ders.: Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie 2, Frankfurt 1982
ders.: Kaltes Herz/Unendliche Fahrt/Neue Mythologie. Motivuntersuchungen zur Pathogenese der Moderne, Frankfurt 1989
Gisèle Freund: Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1979
Sigmund Freud: Abriß der Psychoanalyse/Das Unbehagen in der Kultur, Frankfurt 1953
Patrick Frey: Ein ruheloses Universum. Zu den gemeinsamen Arbeiten von Peter Fischli und David Weiss, Katalog Basel/Groningen 1985
Gilberto Freyre: Das Land in der Stadt. Die Entwicklung der urbanen Gesellschaft Brasiliens, Stuttgart 1982
Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. 1, München 1976
Friedrich Friedl/Gerd Ohlhauser: Das gewöhnliche Design, Ausstellung Darmstadt, Köln 1976
W.Th.M. Frijhoff: Official and Popular Religion in Christianity. The late Middle Ages and Early Modern Times, in: Peter H. Vrijhoff/Jacques Waardenburg (Hrsg.): Official and Popular Religion. Analysis of a Theme for Religious Studies, The Hague/New York, 1979
Max Frisch: Eine Schweiz ohne Armee?, Zürich 1989
Erich Fromm/Max Horkheimer/Herbert Marcuse u.a.: Autorität und Familie, 2 Bde, Paris 1936
Clemens Fruh/Raphael Rosenberg/Hans-Peter Rosinki (Hrsg.): Kunstgeschichte - aber wie?, Berlin 1989
Rudi Fuchs (Hrsg.): Documenta 7, Katalog, Kassel 1982

Manfred Fuhrmann: Die Tradition der Rhetorik-Verachtung und das deutsche Bild vom 'Advokaten' Cicero, in: Humanistische Bildung, Stuttgart 13/1989
ders. (Hrsg.): Terror und Spiele. Probleme der Mythenrezeption, München 1971
René Fülöp-Miller: Fantasie und Alltag in Sowjetrußland [1926], Berlin/Hamburg 1978
Hans G. Furth: Intelligenz und Erkennen. Die Grundlagen der genetischen Erkenntnistheorie Piagets, Frankfurt 1972
Renato de Fusco: Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen, Gütersloh 1972
Hans Jürgen Gabler: Geschmack und Gesellschaft. Rhetorische und sozialpolitische Aspekte der frühaufklärerischen Geschmackskategorie, Frankfurt/Bern 1982
Johannes Gachnang/Siegfried Gohr (Hrsg.): Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, Köln 1989
Hans-Georg Gadamer: Kultur und Medien, in: Axel Honneth u.a. (Hrsg.): Zwischenbetrachtungen im Prozeß der Aufklärung, Frankfurt 1989, S. 713 ff
ders.: Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 1977
ders.: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1972, 3. erw. Aufl.
ders.: Das Erbe Europas, Frankfurt 1989
William Gaddis: The Recognitions [1955], New York 1983
George Galavaris: The Icon in the Life of the Church, Leiden 1981
Herbert J. Gans: Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evalution of Taste, New York 1974
Luciano Alvarez Garcia: Poétique du Directe Télévisuel, Louvain 1985
C. Gandelmann: Le Regard dans le Texte. Image et Ecriture du Quattrocento au XXe Siècle, Paris 1986
Hubertus Gassner/Eckhard Gillen (Hrsg.): Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjeunion von 1917 bis 1934, Köln 1979
G. Gebauer u.a.: Wien. Kundmannsgasse 19. Bauplanerische, morphologische und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses, München 1982
Jean Gebser: Ursprung und Gegenwart. Die Fundamente der aperspektivischen Welt, die Manifestationen der aperspektivischen Welt, Stuttgart 1966
Claudia Gehrke (Hrsg.): Frauen und Pornographie, Tübingen 1988
J.J. Gibson: The Perception of the Visual World, Boston 1950
Siegfried Giedion: Raum. Zeit. Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Zürich/München 1976 [Space, Time and Architecture, Cambridge 1941]
ders.: Die Herrschaft der Mechanisierung, Frankfurt 1982
Ludwig Giesz: Phänomenologie des Kitsches, München 1971
Carlo Ginzburg: Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600, Frankfurt 1979
Romaldo Giurgola: Louis Kahn, Zürich 1979
Ernest Glaser: Biographie des Contemporains, Paris 1878
Georg K. Glaser: Jenseits der Grenzen. Betrachtungen eines Querkopfs, Düsseldorf 1985
Laszlo Glozer: Kunstkritiken, Frankfurt 1974
ders.: (Hrsg.): Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981
Helmut Glück: Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie, Stuttgart 1987

Jean-Luc Godard: La Naissance (de l'Image) d'une Nation, in: Cahiers du Cinéma 300, Paris 1979
ders.: Kritiker. Ausgewählte Aufsätze über Film (1950-1970), München 1971
Erving Goffmann: Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung, Frankfurt 1974
ders.: Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt 1977
ders.: Geschlecht und Werbung, Frankfurt 1981
ders.: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation, Frankfurt 1971
J.M. Golby/A.W. Purdue: The Civilisation of the Crowd. Popular Culture in England 1750-1900, London 1984
Lucien Goldmann: Der christliche Bürger und die Aufklärung, Neuwied und Berlin 1968
Hermann Levin Goldschmidt: Dialogik. Philosophie auf dem Boden der Neuzeit, Frankfurt 1964
Ernst Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt 1981
ders.: Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst, Stuttgart/Zürich 1978
ders.: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart 1982
ders.: Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II, Oxford 1972
Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt 1973
ders.: Vom Denken und anderen Dingen, Frankfurt 1987
ders.: Kunst und Erkenntnis, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.): Theorien der Kunst, Frankfurt 1982, S. 569 ff
ders.: The Stucture of Appearance, Indianapolis u.a. 1966, 2. Aufl.
ders.: Problems and Projects, Indianapolis/New York 1972
ders./Catherine Z. Elgin: Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften, Frankfurt 1989
ders./Willard V. Quine: Steps toward a Constructive Nominalism. in: Journal of Symbolic Logic 12/1947, S. 105 ff
Thomas Gordon/Mary Verna: Mass Communication. Effects and Processes, London 1978
Peter Gorsen: Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie, Reinbek bei Hamburg 1972
ders.: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1987
ders. / Eberhard Knödler-Bunte (Hrsg.): Proletkult, 2 Bde, Stuttgart-Bad Cannstatt 1974/ 75
Frieda Grafe: Beschriebener Film 1974-1985, Salzhausen-Lumühlen 1985
Ernesto Grassi: Die Macht der Phantasie, Frankfurt 1979
Walter Grasskamp: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981
ders.: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1989
Clement Greenberg: Art and Culture, Boston 1961
Vittorio Gregotti: Il Disegno del Prodotto Industriale. Italia 1860-1980, Milano 1982
John Gribbin: Auf der Suche nach Schrödingers Katze. Quantenphysik und Wirklichkeit, München 1987

Claude Grignon/Jean-Claude Passeron (Hrsg.): A propos des Cultures Populaires, Marseilles 1986
Rainer G. Grübel: Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext, 1981
Bettina Gruber/Maria Vedder (Hrsg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler, Köln 1983
Helmuth Gsöllpointner u.a. (Hrsg.): Design ist unsichtbar, Wien 1981
Hans Ulrich Gumbrecht: Funktionen parlamentarischer Rhetorik in der französischen Revolution. Vorstudien zur Entwicklung einer historischen Textpragmatik, München 1978
ders. (Hrsg.): Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters, Heidelberg 1980
ders./K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes, Frankfurt 1986
dies. (Hrsg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt 1989
Gary Gumpert: The Mediation of Values, Oxford/New York/Toronto, 1986
Gotthard Günther: Das Bewußtsein der Maschinen, Baden-Baden 1963
ders.: Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik, Bd. 3: Philosophie der Geschichte und Technik, Hamburg 1980
ders.: Selbstdarstellung im Spiegel Amerikas, in: Philosophie in Selbstdarstellungen Bd. 2, Hamburg 1975, S. 1 ff
Hans Günther/Karla Hielscher (Hrsg.): Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse, München 1973
Hartmut Günther/Klaus B. Günther (Hrsg.): Schrift - Schreiben - Schriftlichkeit. Arbeiten zu Struktur, Funktion und Entwicklung schriftlicher Sprache, Tübingen 1983
Lars Gustafsson: Utopien. Essays, München 1970
Karl Heinz Haag: Der Fortschritt in der Philosophie, Frankfurt 1983
Jürgen Habermas: Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus, Frankfurt 1976
ders.: Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bde, Frankfurt 1981
ders.: Theorie und Praxis, Frankfurt 1971, 4. erw. Aufl.
ders.: Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus, Frankfurt 1973
ders.: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt 1985
ders.: Bewußtmachende oder rettende Kritik, in: Siegfried Unseld (Hrsg.): Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt 1972, S. 173 ff
ders.: Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt 1988
ders.: Erkenntnis und Interesse. Mit einem neuen Nachwort, Frankfurt 1973
ders.: Die neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt 1985
ders.: Technik und Wissenschaft als Ideologie, Frankfurt 1968
ders.: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt 1984
ders.: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied und Berlin 1962
ders.: Zur Logik der Sozialwissenschaften, 5. erw. Aufl. Frankfurt 1982
ders./Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, Frankfurt 1971
Rainer Habermaier: Arnold Gehlens anthropologische Ansicht des Symbols, in: Zeitschrift für Semiotik, Tübingen 1988, Heft 3, S. 261 ff
Josef Hackforth: Massenmedien und ihre Wirkungen. Kommunikationspolitische Konsequenzen für den publizistischen Wandel, Göttingen 1976

Hardt-Waltherr Hämer/Josef Paul Kleihues (Hrsg.): Idee - Prozeß - Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt, Berlin 1984
Gerhard Hard: 'Bewußtseinsräume'. Interpretationen zu geographischen Versuchen, regionales Bewußtsein zu erforschen, in: Geographische Zeitschrift 3/ 1987, Wiesbaden
Irene Hardach-Pinke: Kinderalltag. Aspekte von Kontinuität und Wandel der Kindheit in autobiographischen Zeugnissen 1700 bis 1900, Frankfurt/New York 1981
dies./Gerd Hardach (Hrsg.): Deutsche Kindheiten 1700-1900. Autobiographische Zeugnisse, Kronberg 1978
Paul Harrison: Die Zukunft der Dritten Welt, Reinbek bei Hamburg 1984
Hans-Christian Harten: Der vernünftige Organismus oder gesellschaftliche Evolution der Vernunft. Zur Gesellschaftstheorie des genetischen Strukturalismus von Piaget, Frankfurt 1977
Helmut Hartwig: Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät, Reinbek bei Hamburg 1980
Wolfgang Fritz Haug: Kritik der Warenästhetik, Frankfurt 1971
ders.: Warenästhetik, Sexualität und Herrschaft, Frankfurt, 1972
ders. (Hrsg.): Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik, Frankfurt 1975
Heiko Haumann (Hrsg.): Arbeiteralltag in Stadt und Land. Neue Wege der Geschichtsschreibung, Berlin 1982
Arnold Hauser: Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, München 1964
Hartmut Häußermann/ Walter Siebel: Neue Urbanität, Frankfurt 1987
dies. (Hrsg.): New York. Strukturen einer Metropole, Frankfurt 1993
Baron E.G. Haussmann: Mémories, Bd. 3, Paris 1983
Egbert Haverkamp-Begemann: Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso, New York 1988
Stephen Heath/Patricia Mellenkamp (Hrsg.): Cinema and Language, Los Angeles 1983
Georg W.F. Hegel: Phänomenologie des Geistes, Frankfurt 1970
S.J. Heims/John von Neumann/Norbert Wiener: From Mathematics to the Technologies of Life and Death, MIT Press 1980
Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hrsg.): Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre, Stuttgart o.J.
Klaus Heinrich: tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik, Basel/Frankfurt 1981
Hans-Jürgen Heinrichs (Hrsg.): 'Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen'. Max Raphaels Werk in der Diskussion, Frankfurt 1989
André V. Heiz: Wie argumentiert Werbung? Zur verbalen und imaginalen Konzeption von Werbebotschaften, München 1978
Agnes Heller: Der Mensch der Renaissance, Frankfurt 1988
W. Hellweg: Die Außenreklame in Stadt und Land, Hamburg 1919
Hans G Helms: Die Stadt als Gabentisch. Beobachtungen zwischen Manhattan und Berlin-Mahrzahn, Leipzig 1992
André Hen/Simon Lamunière u.a. (Hrsg.): 2e Semaine Internationale de Vidéo, Genève 1987
Henkel & Cie AG Pratteln 1913/1938, Basel 1938
Henkel 50 Jahre, Pratteln 1963
Hundert Jahre Henkel 1876/1976, Düsseldorf 1976

Leonard Henny (Hrsg.): Semiotics of Advertisements, Aachen 1986
Dieter Henrich: Konzepte, Frankfurt 1987
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
ders. /Rolf Reichardt: Die Bildpublizistik der französischen Revolution, Frankfurt 1989
Rolf Herken (Hrsg.): The Universal Turing Machine. A Half Century Survey, Berlin 1988
Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz, Katalog Museum für Gestaltung Zürich 1987
G.F. Heuer: Elemente der Werbeplanung, Köln/Opladen 1968
Verena von der Heyden-Rynsch (Hrsg.): Riten der Selbstauflösung, München 1982
Gary Hill: Primarily Speaking, 1983 [U-Matic-Video]
Kurt Hiller (Hrsg.): Tätiger Geist. Zweites der Ziel-Jahrbücher, München/Berlin 1918
E.J. Hobsbawn: Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848-1875, München 1977
Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Reinbek bei Hamburg 1957
Dieter Hoffmann-Axthelm: Architektur als Gedächtnis. Über die Möglichkeiten, Abwesendes abzubilden, in: Werk, Bauen + Wohnen, Zürich Nr. 1/2, 1989, S. 28 ff
ders.: Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung, New York/ Frankfurt 1984
ders.: Die dritte Stadt, Frankfurt 1993
Hans-Joachim Hoffmann: Psychologie und Massenkommunikation. Planung, Durchführung und Analyse öffentlicher Beeinflussung, Berlin 1976
ders.: Psychologie der Werbekommunikation, Berlin 1981
Joseph Hoffmann: Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, hgg. v. Peter Noever und Oswald Oberhuber, Wien 1987
Konrad Hoffmann: Die Hermeneutik des Bildes, in: Kritische Berichte, Gießen 4/1986
ders.: Rezension zu 'Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Beiträge von Oskar Bätschmann, Gottfried Boehm u.a.', in: Kunstchronik, November 1988, S. 602 ff
ders.: Das Imaginäre Museum der Hoffnung. Ernst Bloch und die Kunstgeschichte, in: Werner Hofmann/Martin Warnke (Hrsg.): Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, München VI/1987, S. 153 ff
ders.: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: Josef Nolte u.a. (Hrsg.): Spätmittelalter und frühe Neuzeit, Stuttgart 1977, S. 189 ff
ders.: Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf, in: Gerhard Bott (Hrsg.): Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Katalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, S. 219 ff
ders.: Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik, in: Walter Haug (Hrsg.): Formen und Funktionen der Allegorie, Synposion Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1981
Werner Hofmann: Ideengeschichte der sozialen Bewegung, Berlin 1974
Werner Hofmann: Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1979
ders. (Hrsg.): Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Wien 1987
ders. (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst, München 1983

ders./Georg Syamken/Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges, Frankfurt 1980
Hans Holländer/Christian W. Thomsen (Hrsg.): Besichtigung der Moderne. Aspekte und Perspektiven, Köln 1987
Hans Heinz Holz: Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus, Neuwied und Berlin 1972
Max Horkheimer: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Frankfurt 1986, 2. Aufl.
ders.: Kritische Theorie, 2 Bde, Frankfurt 1968
G.B. Hotchkiss: An Outline of Advertising, New York 1950
Barbara Huber-Greub/Stephan Andreae (Hrsg.): Le Musée sentimentale de Bâle, Katalog Museum für Gestaltung Basel 1989
Jörg Huber/Martin Heller/Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen, Basel/Frankfurt 1989
Leo Huberman: Kapital und Proletariat - Ursprung und Entwicklung. Politisch-ökonomische Geschichte der Neuzeit, Gießen 1975
Johan Huizinga: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden, Stuttgart 1975
Pontus Hulten (Hrsg.): Futurismo e Futurismi, Milano 1986
W. Hürlimann: Die schweizerische Auswanderung und ihre Gesetzgebung, Zürich 1918
Hans Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967
Aldous Huxley: Wiedersehen mit der schönen neuen Welt, München 1960, Neuaufl. 1987
Georges Ifrah: Universalgeschichte der Zahlen, Frankfurt 1986
Images, Revue d'Esthétique 7, Toulouse 1984
Max Imdahl: Bildautonomie und Wirklichkeit, Mittenwald 1981
W. Ingendahl: Der metaphorische Prozeß, 1973, 2. Aufl.
Felix Phillip Ingold: Sozialistischer Realismus heute, in: Kunstbulletin, Bern 10/1983
Robert M. Isherwood: Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris, Oxford 1986
Ich male für fromme Gemüter. Aspekte der religiösen Schweizer Kunst im 19. Jahrhundert, Katalog Kunstmuseum Luzern 1985
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
G.A. Jaederholm: Die Psychologie der Anzeige in den Vereinigten Staaten von Amerika, in: Grundriß der Betriebswirtschaftslehre, Bd. 13: Nachrichtendienst, Schriftverkehr und Reklame, Leipzig 1928, S. 315 ff
Roman Jakobson: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, 1974
ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt 1979
ders.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982, Frankfurt 1988
Hans L.C. Jaffé: De Stijl 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst, Frankfurt/Berlin 1965
ders.: Mondrian und De Stijl, Köln 1967
ders.: Die niederländische Stijl-Gruppe und ihre soziale Utopie, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, X/1965, S. 25 ff
Allan Janik/Stephen Toulmin: Wittgensteins Wien, München 1987
Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): Reihe Film 19. Jean-Luc Godard, München 1979

Horst W. Janson: Form follows function or does it? Modernist design theory and the history of art, Maarssen [NE], 1982
I.C. Jarvie: Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie, Stuttgart 1974
Hans Robert Jauss: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970
Utz Jeggle/Gottfried Korff/Martin Scharf u.a. (Hrsg.): Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung, Reinbek bei Hamburg 1986
Charles Jencks: Spätmoderne Architektur, Stuttgart 1981
Henri Pierre Jeudy: La Publicité et son Enjeu social, Paris 1977
ders.: Die Welt als Museum, Berlin 1987
Claire Johnston (Hrsg.): Notes on Women's Cinema, London 1974
Grace Jones: Slave to the Rhythm, 1986 [Videomusikclip]
James Joyce: Ulysses, Frankfurter Ausgabe Bd. 3, 2 Teilbde, Frankfurt 1975
Donald Judd, in: Art in America, September/Oktober 1984
ders.: Ausstellungsleitungsstreit, in: Kunstforum 100, Köln 1989, S. 494 ff
Carl Gustav Jung: Über die Psychologie des Unbewußten, Frankfurt 1975
ders.: Archetyp und Unbewußtes, C.G. Jung Grundwerk Bd. 2, Olten 1984
ders.: Mensch und Kultur, C.G. Jung Grundwerk Bd. 9, Olten 1985
ders. u.a.: Der Mensch und seine Symbole, Olten 1968
Anton Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, Tübingen 1978
Franz Kafka: Das Schweigen der Sirenen, in: ders.: Sämtliche Erzählungen, hgg. v. Paul Raabe, Frankfurt 1970, S. 304 f
Victoria Kahn: Rhetoric, Prudence and Scepticism in the Renaissance, Ithaca/London 1985
J.F. Kaindl: Bibliographie der deutschen Reklame-, Plakat- und Zeitungsliteratur, Wien 1918
Gerhard Kaiser: Benjamin. Adorno, Frankfurt 1974
Beth Kalikoff: Murder and Moral Decay in Victorian Popular Culture, Ann Arbor 1986
Hermann Kalkofen: Die Gestik der SA beim Führergruß. Zur 'Ritualisierung' eines politischen Signals, in: Zeitschrift für Semiotik, Tübingen 3/1985, S. 175 ff
Dietmar Kamper: Zur Soziologie der Imagination, München 1986
ders./Willem van Reijen (Hrsg.): Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne, Frankfurt 1987
ders./Gerburg Treusch-Dieter: Obsession und Imagination. Nachträge zu Vorschriften der Geschichte, Tübingen 1985
ders./Christoph Wulf (Hrsg.): Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen, Darmstadt und Neuwied 1987
Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst [1912], Bern 1952
ders.: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente [1926], Bern 1955
Siegfried Kanngiesser/Jürgen Kriz: Zeichendynamik und Wahrnehmungscodes. Erster Teil: Zu den wahrnehmungspsychologischen Grundlagen semiotischer Prozesse, in: Zeitschrift für Semiotik, Tübingen 5/1983, S. 75 ff
Otto Kapfinger: Haus Wittgenstein. Eine Dokumentation, Wien 1984
Ann E. Kaplan: Women and Film: Both Sides of the Camera, London 1983
Stephen L. Kaplan: Understanding Popular Culture in Europe from the Middle-Ages to the 19th Century, Berlin/New York/Amsterdam 1984
Susanne Kappeler: Pornographie. Macht der Darstellung, München 1988

Janet Kardon/Kate Linker: Siah Armajani. Bridges/Houses/Communal Spaces/Dictionary for Building, Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, Philadelphia 1985
E. Kaufmann: Über den Begriff des Organismus in der Staatslehre des 19. Jahrhunderts, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 3, 1960, S. 46 ff
Karin Kay/Gerald Peary (Hrsg.): Women and Cinema. A Critical Anthology, New York 1977
Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie, 3 Bde, München 1980
Hugh Kenner: Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox, München 1969
Gyorgy Kepes: Language of Vision, Chicago 1944 [deutsch: Sprache des Sehens, Mainz/Berlin 1970]
ders. (Hrsg.): sehen + werten. Untersuchungen über heutige wissenschaftliche und künstlerische Leistungen und deren Integration in der modernen Welt, 6 Bde, Brüssel 1967
Karl Kerenyi: Mensch und Maske, Zürich 1949
Stephen Kern: The Culture of Time and Space 1880-1918, Cambridge 1983
Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel/Frankfurt 1989
Soren Kierkegaard: Über den Begriff der Ironie, Frankfurt 1976
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
Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800-1900, 2. erw. u. korr. Aufl., München 1987
ders.: Grammophon/Film/Typewriter, Berlin 1986
ders. u.a. (Hrsg.): Diskursanalysen 1. Medien, Opladen 1987
Robert Klein: La forme et l'intelligible, Paris 1970
Thomas Kleinspehn: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek bei Hamburg 1989
Boris Kleint: Bildlehre. Der sehende Mensch, Basel 1980, 2. Aufl.
U. Klever: Emaille Schilder, München 1980
Reinhard Kloos/Thomas Reuter: Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm, Frankfurt 1980
Heinrich Klotz (Hrsg.): Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion, München 1980
ders.: Die Idee des Gesamtkunstwerks im Pluralismus der Medien. Ein Gespräch mit Florian Rötzer, in: Kunstforum Bd. 101, Köln 1989, S. 295 ff
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
ders.: Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit, Frankfurt 1985
ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt 1975
ders. (Hrsg.): Bestandsaufnahme Utopie Film, Frankfurt 1983
ders./Oskar Negt: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt 1972
Gertrud Koch: 'Was ich erbeute, sind Bilder'. Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Basel/Frankfurt 1989
Jürgen Kocka (Hrsg.): Bürger und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert, Göttingen 1987
Fred Koetter/Colin Rowe: Collage City [1978], Basel/Boston/Berlin 1984

Lawrence Kohlberg: Zur kognitiven Entwicklung des Kindes, Frankfurt 1974
Wilhelm Köller: Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern, Stuttgart 1975
Kasper König/Klaus Bussmann (Hrsg.): Skulpturprojekte Münster, Katalog, Münster 1987
dies. (Hrsg.): Siah Armajani. Reading Room Sacco & Vanzetti, Katalog Münster/Frankfurt 1988
René König: Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode, Frankfurt 1967
ders.: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß, München 1985
Th. König: Reklame-Psychologie, Berlin/München 1926
H. von Königswald: Das verwandelte Antlitz. Berlin erzählt von gestern und heute, Berlin 1938
Frits Kool/Werner Krause (Hrsg.): Die frühen Sozialisten, 2 Bde, München 1972
Gottfried Korff (Hrsg.): Volkskunst heute?, Tübingen 1986
Helmut Korte (Hrsg.): Film und Realität in der Weimarer Republik, München 1978
Joseph Kosuth: Kunst nach der Philosophie, in: Paul Maenz/Gerd de Vries (Hrsg.): Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln 1972, S. 75 ff
Michael Kötz: Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und Wirklichkeit des Imaginären, Frankfurt 1986
Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt 1964
ders.: Kino. Essays, Studien und Glossen zum Film, hgg. v. Karsten Witte, Frankfurt 1974
ders.: Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977
Dieter Kramer: Freizeit und Reproduktion der Arbeitskraft, Köln 1975
Martin Krampen: Modelle der Semiose (Entwurf Artikel Nr. 5, 1987), in: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hrsg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Kultur und Natur, Berlin/New York [voraussichtlich 1994]
Werner Krauss: Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte der Menschheit im Blickpunkt der Aufklärung, Berlin 1978
Angèle Kremer-Marietti: Michel Foucault. Die Archäologie des Wissens, Frankfurt u.a. 1976
Helmut Kreuzer/Karl Prüm (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen, Stuttgart 1979
Rob Krier: Stadtraum in Theorie und Praxis an Beispielen der Innenstadt Stuttgarts, Stuttgart 1979, 3. Aufl.
Saul Kripke: Name und Notwendigkeit, Frankfurt 1985
Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt 1979
Julia Kristeva: Geschichten von der Liebe, Frankfurt 1989
Mary Louise Krumrine: Paul Cézanne. Die Badenden, Katalog, Kunstmuseum Basel 1989
Markus Kutter: Werbung in der Schweiz. Geschichte einer unbekannten Branche, Zofingen 1983
Jürg Laederach: Der zweite Sinn oder Unsentimentale Reise durch ein Feld Literatur, Frankfurt 1988
Jacques Lacan: Schriften, 2 Bde, Olten 1973, 1975
Ronald D. Laing: Die Politik der Familie, Köln 1974

Bernard Lamizet: La Sémiotique et les Communications de Masse. Problèmes Théoriques, in: International Journal of the Sociology of Language, Berlin/ New York/Amsterdam, 40/1983, S. 9 ff
Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.): Modelle für eine Stadt, Internationale Bauausstellung Berlin 1984
ders.: Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1980
Gerhard Langemeyer/Gerd Unverfehrt u.a. (Hrsg.): Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München 1984
Michael Langer: Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert, Worms 1984
Detlef Ingo Lauf: Symbole, Frankfurt 1976
Teresa de Laurentis: Alice doesn't. Feminism/Semiotics/Cinema, Bloomington 1984
dies./Stephen Heath (Hrsg.): The Cinematic Apparatus, London/New York 1980
K. Lauterer: Lehrbuch der Reklame, Wien/Leipzig 1923
Henry Charles Lea: Die Inquisition, deutsch von Heinz Wieck und Max Rachel [3 Bde, Bonn 1905-1913], Nördlingen 1985
Edmund Leach: Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge, Frankfurt 1978
Jacques Le Goff: Kultur des europäischen Mittelalters, Zürich 1970
ders.: Für ein anderes Mittelalter. Zeit, Arbeit und Kultur im Europa des 5. bis 15. Jahrhunderts, Weingarten 1987
Henri Lefebvre: Das Alltagsleben in der modernen Welt, Frankfurt 1972
ders.: Kritik des Alltagslebens, 3 Bde, München 1974 f
ders.: Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien, Frankfurt 1978
Bernhard Leitner: The Architecture of Ludwig Wittgenstein, New York 1976
Stanislaw Lem: Waffensysteme des 21. Jahrhunderts, Frankfurt 1983
Elisabeth Lenk: Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus, München 1971
Hannes Leopoldseder (Hrsg.): Meisterwerke der Computerkunst. Prix Ars Electronica 88, Bremen 1988
André Leroi-Gourhan: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt 1980
Les Immateriaux, 2 Bde, Katalog Centre Pompidou, Paris 1985
lettre international 18, Berlin 3/ 1992, Themenschwerpunkt 'Urbane Visionen', S. 36 ff
Werner B. Letz: Werbung und Verkündigung. Zur Übertragung sozialpsychologischer Denkmodelle in das religiöse Feld unter dem Gesichtspunkt der 'sozialen Steuerung', Diss. Göttingen 1971
Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken, Frankfurt 1973
ders.: Traurige Tropen, Frankfurt 1978
ders.: Strukturale Anthropologie I, Frankfurt 1967
ders.: Strukturale Anthropologie II, Frankfurt 1975
ders.: Der Blick aus der Ferne, München 1985
ders.: Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte, Frankfurt 1971
ders.: Der Weg der Masken, Frankfurt 1977
Dmitrij Lichatschow: Nach dem Formalismus. Aufsätze zur russischen Literatur, München 1968
Georg Christoph Lichtenberg: Aphorismen. Schriften. Briefe, hgg. v. Wolfgang Promies, München 1974
David C. Lindberg: Auge und Licht im Mittelalter, Frankfurt 1988

Achim Lipp: Kunst im Netzwerk. Eine Ausstellung mit 140 Bildern, Katalog Kunsthalle Hamburg 1986
Rudolf zur Lippe: Naturbeherrschung am Menschen, 2 Bde, Frankfurt 1974
G.J. Lischka (Hrsg.): Alles und noch viel mehr, Katalog, Bern 1985
El Lissitzky: El Lissitzky, Dresden 1976
ders.: Proun und Wolkenbügel. Schriften/Briefe/Dokumente, Dresden 1977
ders.: El Lissitzky, Ausstellungskatalog Köln 1976
ders.: Rußland. Architektur für eine Weltrevolution [1930: Rußland. Rekonstruktion der Architektur], Berlin u.a. 1965
ders.: Maler/Architekt/Typograph/Fotograf. Erinnerung/Briefe/Schriften, hgg. v. Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden 1967
ders./Hans Arp: Die Kunstismen, Zürich/München/Leipzig 1925
Christina Lodder: Russian Constructivism, New Haven/London 1983
Adolf Loos: Ornament und Verbrechen [1908], in: Ulrich Conrads (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Braunschweig 1981
Jurij M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt 1973
ders.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt 1977
ders.: Text und Funktion, in: Peter V. Zima (Hrsg.): Textsemiotik als Ideologiekritik, Frankfurt 1977
Leo Löwenthal: Literatur und Gesellschaft. Das Buch in der Massengesellschaft, Neuwied und Berlin 1964
ders.: Literature and Mass Culture. Communication in Society, vol. I, New Brunswick/London 1984
Karl Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zur Kritik der Geschichtsphilosophie, Sämtliche Schriften Bd. 2, Stuttgart 1983
Hermann Lübbe: Die Schreckensutopien. Rückblick auf das Orwell-Jahr, in: Schweizer Monatshefte, Dezember 1986, S. 1943 ff
Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, Düsseldorf/Wien 1968
Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung der Intimität, Frankfurt 1982
ders.: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Hans Ulrich Gumbrecht/ Karl L. Pfeiffer (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes, Frankfurt 1986, S. 620 ff
Georg Lukacs: Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik, Neuwied und Darmstadt 1985, 9. Aufl.
Rudolf M. Lüscher: Einbruch in den gewöhnlichen Ablauf der Ereignisse. Analysen/Kommentare/Berichte hgg. von Pierre Bachofner, Matthias Eidenbenz, Hans Ulrich Reck, Zürich 1984
ders.: Henry und die Krümelmonster. Versuch über den fordistischen Sozialcharakter, Tübingen o.J. [1988]
ders./Michael Makropoulos: Revolten für eine andere Stadt, in: Ästhetik und Kommunikation 49, Berlin 1982, S. 113 ff
Jean-François Lyotard: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986
ders.: Economie libidinale, Paris 1974
ders.: Streifzüge. Gesetz/Form/Ereignis, Wien 1989
ders.: Apathie in der Theorie, Berlin 1979
ders.: Intensitäten, Berlin o.J.
ders.: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien 1986
ders.: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 424, Stuttgart 1984, S. 151 ff

ders.: Über Daniel Buren, Stuttgart 1987
ders.: Die TRANSformatoren. DUchamp, Stuttgart 1987
ders. u.a.: Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985
Dwight MacDonald: A Theory of Mass Culture, in: Diogenes 3/1953
ders.: Against the American Grain, New York 1962
George B. Macpherson: Die politische Theorie des Besitzindividualismus. Von Hobbes bis Locke, Frankfurt 1967
Paul Maenz/Gerd de Vries (Hrsg.): Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln 1972
Maggi-Revue. Jubiläumsausgaben 1-3, Kemptthal 1983
Monsieur René Magritte. Der lebendige Spiegel, du mont creativ/Video R M arts, Köln/München 1985
Norman Malcolm: Erinnerungen an Wittgenstein, Frankfurt 1987
Thomas Maldonado: Umwelt und Revolte. Zur Dialektik des Entwerfens im Spätkapitalismus [La speranza progettuale. Ambiente e Societa, 1970], Reinbek bei Hamburg 1972
Kasimir Malewitsch: Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, hgg. v. Werner Haftmann, Köln 1962
André Malraux: Das imaginäre Museum [1947], Frankfurt/New York 1987
Benoît Mandelbrot: Die fraktale Geometrie der Natur, Basel 1986
Jürgen Manthey: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in der Literatur und Philosophie, München 1983
Herbert Marcuse: Der eindimensionale Mensch, Neuwied und Berlin 1977
ders.: Triebstruktur und Gesellschaft, Frankfurt 1965
ders.: Versuch über Befreiung, Frankfurt 1969
ders.: Kultur und Gesellschaft I und II, Frankfurt 1965
ders.: Psychoanalyse und Politik, Frankfurt 1968
ders.: Existenzialistische Marx-Interpretationen, Frankfurt 1973
ders.: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, München 1977
ders.: Konterrevolution und Revolte, Frankfurt 1973
ders.: Aggressivität in der gegenwärtigen Industriegesellschaft, in: ders. u.a.: Aggression und Anpassung in der Industriegesellschaft, Frankfurt 1968
ders.: Marxismus und Feminismus, in: Wolfgang Dressen (Hrsg.): Jahrbuch Politik 6, Berlin 1974
ders.: Befreiung von der Überflußgesellschaft, in: David Cooper (Hrsg.): Dialektik der Befreiung, Reinbek bei Hamburg 1969
Bruno Margadant: Das Schweizer Plakat 1900-1983, Basel 1983
Odo Marquard: Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse, Köln 1987
ders.: Abschied vom Prinzipiellen, Stuttgart 1981
ders.: Apologie des Zufälligen, Stuttgart 1986
Erwin Marti: Die GSMBA, F. Hodler und C.A. Loosli, in: Josef Helfenstein/Hans Christoph von Tavel: „Der sanfte Trug des Berner Milieus". Künstler und Emigranten 1910-1920, Katalog Kunstmuseum Bern 1988
Marcel Martin: Le Langage Cinématographique, Paris 1985, 4. erw. Aufl.
Karl Marx: Das Kapital, Bd. 1, Marx-Engels-Werke 23, Berlin 1972
Madelaine Mathiot: Toward a meaning-based Theory of face-to-face Communication, in: International Journal of the Sociology of Language, 43/1983, Berlin/New York/Amsterdam

Gert Mattenklott: Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers, Hamburg 1982
Marcel Mauss: Soziologie und Anthropologie, 2 Bde, München 1975
David Mayer/Kenneth Richards (Hrsg.): Western Popular Theatre, London/New York 1977
George H. Mead: Geist, Identität und Gesellschaft, Frankfurt 1968
Friedrich Medebach: Das Kampfplakat. Aufgabe, Wesen und Gesetzmäßigkeiten des politischen Plakates, nachgewiesen an den Plakaten der Kampfjahre 1918-1933, Frankfurt 1941
Meister Hämmerli (Pseudonym): Die Kunst, Propaganda für sein Geschäft zu machen, 1902
Lea Melandri: L'infamia originaria, Milano 1977
Alessandro Mendini: Im Februar 1983, in: Rolf-Peter Baacke u.a. (Hrsg.): Design als Gegenstand. Der neue Glanz der Dinge, Berlin 1983
ders.: 'Die Menge kann sich dem Banalen nicht entziehen'. Banal Design als Arbeitsmethode in: IDZ Berlin (Hrsg.): Gestaltung zwischen 'good design' und Kitsch, Berlin 1984, S. 27 ff
Maurice Merleau-Ponty: Signes, Paris 1960
ders.: Le Visible et l'Invisible, Paris 1964
ders.: Sens et Non-sens, Paris 1966
ders.: Die Struktur des Verhaltens, Berlin 1976
ders.: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966
Günter Metken (Hrsg.): Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939, München 1981
Christian Metz: Langage et Cinéma, Paris 1977
ders.: Essais sur la Signification au Cinéma, 2 Bde, Paris 1968, 1973
ders.: Le Signifiant Imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma, Paris 1977
Anja Meulenbelt: Scheidelinien. Über Sexismus, Rassismus, Klassismus, Reinbek bei Hamburg 1988
Bernd Meurer/Hartmut Vinçon: Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung, Gießen 1983
Eva Meyer: Architexturen, Basel/Frankfurt 1986
dies.: Autobiographie der Schrift, Basel/Frankfurt 1989
dies.: Zählen und Erzählen. Für eine Semiotik des Weiblichen, Berlin/Wien 1983
Kurt Meyer-Herzog: Der Dinandier und der Maler oder von der Grauzone zwischen Handwerk und Kunst, in: Kunstnachrichten Zürich 2/1987, S. 51 ff
Brenda Miller: L.A. Nickel, 1983 [U-Matic-Video]
Jean Mitry: La Sémiologie en Question. Langage et Cinéma, Paris 1987
Alexander Mitscherlich: Die Unwirtlichkeit unserer Städte, Frankfurt 1965
ders.: Thesen zur Stadt der Zukunft, Frankfurt 1971
Tania Modleski: Loving with a Vengeance. Mass Produced Fantasies for Women, Connecticut 1982
dies.: Feminity as Mas(s)querade. A feminist Approach to Mass Culture, in: Colin Mac Cabe (Hrsg.): High Theory/Low Culture, Manchester 1986, S. 37 ff
Selim Mogademow: Alexander Wesnin und der russische Konstruktivismus, Stuttgart 1986
Laszlo Moholy-Nagy: Malerei/Photographie/Film, München 1925
ders.: La Photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devra être, in: Cahiers d'Art IV/1, Paris 1929
ders.: Die neue Sicht [1929], in: Richard Kostelanetz (Hrsg.): Moholy Nagy 1947
ders.: Vision in motion, Chicago

Herbert Molderings: Marcel Duchamp, Frankfurt/Paris 1983
Abraham A. Moles: Psychologie des Kitsches, München 1972
Helmut Möller: Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert. Verhalten und Gruppenkultur, Berlin 1969
Piet Mondrian: Neue Gestaltung - Neoplastizismus - Nieuwe Beelding, Eschwege 1925, reprint Mainz 1974
ders.: Plastic Art and other Essays, New York 1945
S. H. Monk: The sublime. A study of critical theories, in: XVIII-Century England, Ann Arbor 1960
Henri Monnier: Physiologie du Bourgeois, Paris 1842
Sergio Moravia: Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung, München 1973
Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman [1785], Frankfurt 1979
Wolfgang Moser: Report. Über das Elend von Funk und Fernsehen. Ein Insider-Bericht, Berlin 1988
Jan Mukarovsky: Kunst. Poetik. Semiotik, Frankfurt 1989
ders.: Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1967
Alois Martin Müller: La Villette. Ein Park und ein Museum und ein Riß durch die Vernunft, in: Das Magazin, Zürich 3/1989, S. 8 ff
ders.: Vers une architecture de la différance, in: archithese 1/1989, S. 10 ff
R.W. Müller: Geld und Geist, Frankfurt/New York 1977
Wolfgang Müller-Funk: Die Rückkehr der Bilder. Beiträge zu einer 'romantischen Ökologie', Wien 1988
Lewis Mumford: Die Stadt. Geschichte und Ausblick, München 1979
ders.: Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht, Wien 1974
Richard Münch: Die Kultur der Moderne, 2 Bde, Frankfurt 1986
H. Münsterberg: Psychologie und Wirtschaftsleben, Leipzig 1926
Italo Mussa: La Pittura Colta, in: Efolo. Notizie del Planetario, Nr. 6, Trieste, Dicembre 1983
Roger Nadig: Maggi - einst und jetzt, in: Swiss Food 9/1983, S. 46 ff
Gislind Nabakowski (Hrsg.): Kunst und Wissenschaft, Kunstforum Bd. 85, Köln 1986
Paul von Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982
Antonio Negri: Die wilde Anomalie. Spinozas Entwurf einer freien Gesellschaft, Berlin 1982
Oskar Negt: Soziologische Phantasie und exemplarisches Lernen. Theorie und Praxis der Arbeiterbewegung, Frankfurt 1981, 7. Aufl.
ders./Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt 1972
Werner Nekes: Was geschah wirklich zwischen den Bildern?, in: Walter Schobert (Hrsg.): Uliisses. Ein Film von Werner Nekes, Köln o.J. [1986]
John von Neumann: Allgemeine und logische Theorie der Automaten, in: Kursbuch 8, Berlin 1967
ders.: The General and Logical Theory of Automata, 1951
Isidore Nièpce: Historique de la Découverte improprement nommée Daguerrotypie, Paris 1841
Friedrich Nietzsche: Werke, hgg. v. Karl Schlechta, Bd. 2, München 1954
Heinz Nigg/Graham Wade: Community Media. Community Communication in the U.K. Video, Local TV, Film and Photography, Zürich 1980

A.M. Noll: Computer-generated three-dimensional Movies, in: Computers and Automation 11/1965, S. 20 ff
ders.: Computers and the Visual Arts, in: Martin Krampen/Peter Seitz (Hrsg.): Design and Planning, New York 1977
Elisabeth Nölle-Neumann: Öffentlichkeit als Bedrohung. Beiträge zur empirischen Kommunikationsforschung, Freiburg 1977
Winfried Nötz: Semiotik. Eine Einführung mit Beispielen für Reklameanalysen, Tübingen 1975
Robert Nozick: Anarchie. Staat. Utopia, München o.J. [1981]
Stephan Oettermann: Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa, Frankfurt 1979
ders.: Die Schaulust am Elefanten. Eine Elephantographia Curiosa, Frankfurt 1982
ders. (Hrsg.): Die Boulevards von Paris, Dortmund 1983
Achille Bonito Oliva: Critica ad Arte. Panorama della Post-Critica, Milano 1983
Jose Ortega y Gasset: Der Aufstand der Massen, Hamburg 1956
Peter F. Ostwald: The Semiotics of Human Sound, Berlin/New York/Amsterdam 1973
Sieghart Ott: Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur, München 1968
W. Pannenberg: Offenbarung als Geschichte, 1961
ders.: Heilsgeschehen und Geschichte. Kerygma und Dogma 5, 1959
Erwin Panofsky: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980
ders.: Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt 1979
Helmut Pape: Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozeß. Charles S. Peirces Entwurf einer Spekulativen Grammatik des Seins, Frankfurt 1989
Parmenides: Vom Wesen des Seienden, hgg. v. Uvo Hölscher, Frankfurt 1986
Pier Paolo Pasolini: Descrizioni di Descrizioni, Torino 1979
ders.: Passione e Ideologia, Milano 1960
ders.: Scritti Corsari, Milano 1975
ders.: Lettere Luterane, Torino 1976
René Passeron: René Magritte, Köln 1985
Günther Patzig: Theologie und Ontologie in der 'Metaphysik' des Aristoteles, in: Kantstudien Bd. 51, 1961, S. 185 ff
Charles S. Peirce: Phänomen und Logik der Zeichen, hgg. v. Helmut Pape, Frankfurt 1983
ders.: Schriften, 2 Bde, Frankfurt 1967, 1970
H.O. Peitgen/P.H. Richter (Hrsg.): The Beauty of Fractals. Images of Complex Dynamic Systems, Heidelberg/New York/Toronto 1986
Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgestaltung von Morris bis Gropius, Köln 1983
Jean Piaget/Bärbel Inhelder: Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind, Frankfurt 1979
dies.: Die Psychologie des Kindes, Frankfurt 1977
dies.: Gedächtnis und Intelligenz, Olten 1974
Gianfrancesco Pico della Mirandola: Über die Vorstellung, München 1984
Georg Picht: Kunst und Mythos, Stuttgart 1987, 2. Aufl.
Manfred Pinkal: Logik und Lexikon. Die Semantik des Unbestimmten, Berlin 1985
Kurt Pinthus (Hrsg.): Das Kinobuch [1913/14], Zürich 1963
Carlo Pirovano (Hrsg.): Arte e Scienza. XLII Esposizione internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Katalog Venezia 1986

Volker Plagemann (Hrsg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989
Gustave Planche: L'Art et l'Industrie, Paris 1857
Platon: Symposion, in: Platon. Sämtliche Werke, hgg. v. Walter F. Otto u.a., Bd. 2, Hamburg 1957, S. 203 ff
ders.: Der Staat. 2 Bde, übersetzt von Rudolf Rufener, Zürich 1950
Helmuth Plessner: Anthropologie der Sinne, Gesammelte Schriften III, Frankfurt 1980
ders.: Philosophische Anthropologie, Frankfurt 1970
Hans Platschek: Von Dada zur Smart Art. Aufsätze zum Kunstgeschehen, Frankfurt 1989
Edgar Allan Poe: Werke, deutsch von Arno Schmidt und Hans Wollschläger, Olten 1966
Griselda Pollock (Hrsg.): Vision and Differences. Feminism, Feminity and Histories of Art, New York 1987
Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988
Karl R. Popper: Logik der Forschung, Tübingen 1971
ders.: Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf, Hamburg 1973
P. Pörtner: Literatur-Revolution 1910-1925, Bd. 2, Neuwied und Berlin 1961
Roland Posner: 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 1989
ders.: Semiotics vs. Anthropology. Alternatives in the Explication of Culture, in: Semiotica 68, 1988
ders.: Die Zahlen und ihre Zeichen. Geschichte und Ökonomie der Zahlendarstellung, in: Klaus Oehler (Hrsg.): Zeichen und Realität, Tübingen 1984, S. 235 ff
ders.: Linguistische Poetik, in: Hans Peter Althaus/Helmut Henne/Herbert Ernst Wiegand (Hrsg.): Lexikon der Germanistischen Linguistik, Tübingen 1980, 2. Aufl.
Neil Postman: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt 1985
ders.: Die Verweigerung der Hörigkeit, Frankfurt 1988
Dieter Prokop (Hrsg.): Kritische Kommunikationsforschung. Aus der Zeitschrift für Sozialforschung, München 1973
ders.: Medien-Wirkungen, Frankfurt 1981
Harry Pross: Zwänge. Über symbolische Gewalt, Berlin 1981
ders. (Hrsg.): Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1985
Provokationen. Design aus Italien - Ein Mythos geht neue Wege, Werkbund Niedersachsen, Hannover 1982
W.I. Pudowkin: Über die Filmtechnik, Zürich 1961
Lionello Puppi: Verso Gerusalemme. Imagini e temi di Urbanistica e di Architettura simboliche, Roma 1982
Thomas Pynchon: Vineland, Reinbek b. Hamburg 1993
Willard van Orman Quine: Ontologische Realitivität und andere Schriften, Stuttgart 1975

H. Rademacher: Das deutsche Plakat von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1965
Barbara Radice: Memphis. Ricerche, Esperienze, Risultati, Fallimenti e Successi del Nouvo Disegn, Milano 1984
Janice Radway: Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature, Chapel Hill 1984
Daniel Rancour-Laferrière: Signs of Flesh. An Essay on the Evolution of Hominid Sexuality, Berlin/New York/Amsterdam 1985
B. Randall (Hrsg.): The Origins of Digital Computers, 1973
Robert Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, 2 Bde, Hamburg 1960
Max Raphael: Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole, Frankfurt 1979
ders.: Prehistoric Cave Paintings, New York 1945
ders.: Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft, Frankfurt 1975
ders.: Für eine demokratische Architektur, Frankfurt 1976
ders.: Natur und Kultur, Frankfurt 1988
ders.: Bildbeschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst, Frankfurt 1987
ders.: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? Frankfurt 1984
ders.: Tempel, Kirchen und Figuren, Frankfurt 1988
Dietrich Ratzke: Handbuch der Neuen Medien. Information und Kommunikation. Fernsehen und Hörfunk. Presse und Audiovision heute und morgen, Stuttgart 1984, 2. erw. Aufl.
John Rawls: Eine Theorie der Gerechtigkeit, Frankfurt 1975
Barry Rea (Hrsg.): Popular Culture in Seventeenth-Century England, London/Sidney 1985
Hans Ulrich Reck: Serge Brignoni. Eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus, Basel 1985
ders.: Zeichen. Zeit. Symbolzerfall. Streifzüge durch drei imaginäre Landschaften, Basel 1986
ders.: Ludwig Stocker 1956-1986, Monografie, Basel 1986
ders.: Nicht Stil: Konstruktion. Siah Armajanis Aneignung der Moderne/ Siah Armajani. Sacco und Vanzetti Leseraum, (Schriften zur Sammlung des Museums für moderne Kunst), Frankfurt 1990
ders.: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991
ders./IDZ Berlin (Hrsg.): Design im Wandel. Chance für neue Produktionsweisen?, Berlin 1985
ders./ Jörg Huber u.a. (Hrsg.): Wider das Unverbindliche. Film, Kino und politische Öffentlichkeit, (Jahrbuch CINEMA) Basel/ Frankfurt 1985
ders./ Bazon Brock (Hrsg): Stilwandel, Köln 1986
ders. (Hrsg.): Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel/Frankfurt 1988
ders./ Jörg Huber/ Martin Heller: Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen, Basel/ Frankfurt 1989
ders. (Hrsg.): Imitation und Mimesis, Zeitschrift Kunstforum International, Bd. 114, Köln Juli/August 1991
ders./ Martin Heller (Hrsg.): Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung, (Museum für Gestaltung), Zürich 1992
ders. (Hrsg.): Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur (Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst), Wien 1993

ders.: Beobachtende Zeit, in: ders./ U. Michel/ M.R. Dean: Les voyages parallèles, Basel 1993
ders.: Das Verschwinden der Politik im Showbusiness. Zu Neil Postmans Plädoyer für die Abschaffung der modernen Kultur, in: Merkur 448, Stuttgart Juni 1986, S. 515 ff
ders.: Wahrnehmen, aber nicht für wahr halten. Der Wunsch nach zerstückelten Körpern. Die Krise der Weltbilder, in: Kunstnachrichten, Zürich 6/1987, S. 163 ff
ders.: Gibt es Fortschritt in der Bilderwelt? Aspekte heutiger Video-Kunst, in: werk und zeit, Berlin 1/1987, S. 17
ders.: Charlotte Posenenske. Hauptbahnhof Frankfurt, Frankfurt 1989
ders.: Siah Armajanis Aneignung der Moderne, in: Kunstforum Bd. 99, Köln 1989, S. 180 ff
ders.: Siah Armajani, in: Documenta 8, Katalog Kassel 1987, Bd. 2, S. 12
ders.: Schöne Schrift gegen fromme Bilder? Zur Philosophie von Bild und Schrift in der islamischen und der christlichen Kunst, in: Kunstbulletin, Bern 7/8, 1985, S. 3 ff
ders.: Zwischen Kino, Film und Leben. Über Wahrnehmungszerfall, in: Hans Ulrich Reck/ Jörg Huber u.a. (Hrsg.): Wider das Unverbindliche. Film, Kino und politische Öffentlichkeit, (Jahrbuch CINEMA), Basel/ Frankfurt 1985
ders.: Kultur als Differenz. Bemerkung zu der Unmöglichkeit von Kulturen, in: Widerspruch 7/1984, Zürich
ders.: Der schöne Schein - grenzenlos, in: Von Art zu Art, Basel/ Köln 1987
ders.: Der schöne Schein - grenzenlos. Zu 'True Stories' von David Byrne, in: Film und die Künste. Jahrbuch CINEMA 35, Basel/Frankfurt 1989, S. 127 ff
ders.: Im Hinterland der Dinge. Design an der Hirnrinde, in: IDZ Berlin (Hrsg.): Gestaltung zwischen 'good design' und Kitsch, Berlin 1984, S. 40 ff
ders.: Augenschein. Die Auflösung der Dinge im Kopf. Zum Stellenwert des Design im Illusionszeitalter, in: Wochenzeitung 21. 9. 1984, Zürich
ders.: Design als Politik. Reflexionsverluste auf allen Seiten, in: Kunstnachrichten 3/1988, Zürich
ders.: Unüberwindlicher Materialismus oder Ironie des Luxurierens? Reflexionen über die Zukunft des Design, in: Kunstforum Bd. 92, Köln 1987/88, S. 142 ff
ders.: Design, Kunst Styling. Gestaltungsvisionen und Kulturkampf in der Ästhetik von Lebensformen im 20. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Zürich 1/1988, S. 13 ff
ders.: Prometheus als verratener Verräter? Fragmente zur aktuellen Transzendenzsucht im Design, in:Hermann Sturm (Hrsg.): Der verzeichnete Prometheus. Kunst-Design-Technik. Zeichen verändern die Wirklichkeit, Berlin 1988
ders.: Design als Macht. Gestaltung als ästhetisch verzeichneter Gebrauch, in: Hermann Sturm (Hrsg.): Verzeichnungen. Vom Handgreiflichen zum Zeichen, Essen 1989, S. 59 ff
ders.: Gefräßige Kinder. Ironie als Planungskritik, in: Werk, Bauen + Wohnen, Zürich, 6/1985, S. 12 f
ders.: Das Ringen um den Gegenstand. Design zwischen Kunst, Kult und Lebensform. Eine Kritik der Neuheiten, Zürich, Kunstnachrichten 6/1986, 1/1987, 2/1987
ders.: Das plötzliche polemische Aufscheinen des Zeitgeistes. Eine Kritik der Neuheit, in: Kunstforum International Bd. 86, Köln 1986
ders.: Die neue Heiterkeit. Ein glücklicher Versuch, endgültig beliebig zu sein.

Eine unverschuldet lang geratene Fußnote zur Kulturgeschichte des intellektuellen Infantilismus, in: Der Alltag, Zürich 2/3, 1985, S. 7 ff
ders.: Die Kunst der Sprache. Verkleidungsenthüllungen an der D 8, in: Kunstnachrichten Zürich 5/1987 S. 140 ff
ders.: Müll. Abfall. Chaos - eine Möglichkeit, mit Relikten der Gütergesellschaft umzugehen, in: Tages Anzeiger Magazin 45/1984, S. 30 ff
ders.: Imitationen. Von der echten Lust am Falschen, in: Zeitschrift für Semiotik, Tübingen 3/1988, S. 283 ff
ders.: Werbung als Anspruchsmodell, in: Michael Schirner: Werbung ist Kunst, München 1988
ders.: Wenn Kunst zur Ware wird, wird Werbung Kunst?, in: Kunstforum Bd. 104, Köln 1989, S. 168 ff
ders.: Rettende Kritik. Zur Öffentlichkeit des Theaters heute, in: Kulturmagazin, Basel 76/7, Oktober 1989, S. 30 ff
ders.: Medienerziehung - verspätete Pädagogik?, in: Basler Zeitung 21. August 1982
ders.: Imitieren? Klar, immer. Aber wie?, in: Basler Magazin 25, Oktober 1989
ders.: Mythische Verweigerung und totale Person. Zu Leben, Werk und Rezeption Pier Paolo Pasolinis, in: Merkur 424, Stuttgart 1984, S. 165 ff
ders.: La fin de la différence, in: Traverses 37, „Le dégoût", Paris 1986
ders.: Vom Ende der Differenz. Ästhetische Perspektiven, in: Kunstforum International, Bd. 85, Köln 1986
ders.: Werbeplakat und Markenartikel. Zur Entstehung eines industriekulturellen Zusammenhangs, in: Ästhetik und Kommunikation 67/68 'Kulturgesellschaft. Inszenierte Ereignisse', Berlin 1987, S. 95 ff
ders.: Als die Markenartikel laufen lernten, in: Der Alltag 1/1987, Zürich
ders.: Otto Baumberger. Ein Grafiker für Alles?, in: Basler Magazin 35/1988, S. 3
ders.: Unerbittliche Ruhe. Ein polemisches Zeitbild, in: Institut für moderne Kunst (Hrsg.): Offenes Ende. Junge Schweizer Kunst, Nürnberg 1987, S. 93 ff
ders.: Lust auf Genuß und Kompromisslosigkeit, in: Zehn (Wahl-) Basler über Basels Zukunftsperspektiven, Basel 1986, S. 77 ff
ders.: Kunstgeschichtliche Nationalkulturen. Bemerkungen zu einigen Lektüren und zur zeitgemäßen Peinlichkeit der 'Ars Helvetica', in: Kunstnachrichten, Zürich 3/1988, S. 87 ff
ders.: Vom Ende des Flanierens, in: Basler Magazin 22/1986
ders.: Stadtplanung als Stadtzerstörung. Ein Plädoyer für Unplanbarkeit, in: Wochenzeitung, Zürich 30. Mai 1984, S. 4 f
ders.: Guten Glaubens ins bilderlose Paradies? Kritische Bemerkungen zur Zeichensprache der Friedensbewegung, in: Hans Joachim Althaus u.a. (Hrsg.): Der Krieg in den Köpfen. Beiträge zum Tübinger Friedenskongreß 'Krieg-Kultur-Wissenschaft', Tübingen 1988, S. 227 ff
ders.: Italien und die Renaissance. Vom ästhetischen Heroismus zur Soziologie der Kunst, in: Kunstbulletin, Bern 4/1988, S. 2 ff
ders.: 'Wer spürt nicht das Packeis über die Haut scheuern?'. Konturen zur Zeichensprache einer dissidenten Ästhetik, in: Anschläge. Plakatsprache in Zürich 1978-88, Museum für Gestaltung, Zürich 1988, S. 62 ff
ders.: 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
ders: Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder, in: Florian

Rötzer/ Peter Weibel (Hrsg): Strategien des Scheins. Kunst-Computer-Medien, München 1991
ders.: Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien, in: Kunstforum International Bd. 115, Köln 1991 (z.T. auch in: Interface 1, Hans-Bredow-Institut, Hamburg 1992)
ders.: Thesen zum Altern literarischer Autorschaft, in: Basler Zeitung, Sonderbeilage 20. September 1991
ders.: „Kafka war kein Medienfreak?" - Autorschaft als Ritual, in: Basler Zeitung, Sonderbeilage 27. März 1992
ders.: Arm, aber ehrlich. Nachsichten zum DDR-Design, in: Kursbuch 106, Berlin 1991
ders.: Schwierigkeiten mit der Moderne? Zur Internationalisierung der Lebensformen in der Schweiz, in: Paul Hugger (Hrsg.): Handbuch der Schweizerischen Volkskultur, 3 Bde, Zürich 1992
ders.: Gibt es ästhetische Universalien?, in: Wolfgang Marschall u.a. (Hrsg.): Die fremde Form/ L'esthétique des autres', Ethnologica Helvetica 16/1992, Bern
ders.: Neue Medien: Selbstverständlich geworden?, in: Alois M. Müller (Hrsg.): Neue Wirklichkeiten I, Museum für Gestaltung Zürich 1992
ders.: Abweisungen, vage Erinnerungen: Gegen gestaltete Zeit, in: Überall ist jemand. Räume im besetzten Land, Museum für Gestaltung, Zürich 1992
ders.: Medientheorie und -technologie als Provokation gegenwärtiger Ästhetiken, in: Jörg Huber (Hrsg): Wahrnehmung von Gegenwart, Basel/ Frankfurt 1992
ders.: J'accuse, j'affirme: Der Intellektuelle zwischen Ästhetikwahn und Selbstbezichtigung, in: Kursbuch 109, Berlin 1992
ders.: Von der Utopie des Films zur Theorie der Video-Kunst: Gibt es Fortschritte in der Bilderwelt?, in: Medienkunst. Passagen 3/92, Wien 1992
ders.: Immer anderswo? Kunst und Imagination im Zeitalter von Telemaschinen, in: Medienkunst. Passagen 4/92, Wien
ders.: Das verschwundene Selbst. Medienkanal und innere Zeit, in: Georg Christoph Tholen u.a. (Hrsg.): Zeitreise. Bilder-Maschinen-Strategien-Rätsel, Frankfurt/ Basel 1993
ders.: Geschwindigkeit, Destruktion, Assoziation. Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur. in: Hans Ulrich Reck (Hrsg): Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur, Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst Wien, 1993
ders.: Beobachtende Zeit, in: ders./ U. Michel/ M.R. Dean: Les voyages parallèles, Basel 1993
ders.: Vom System zum Fragent: 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 2/ 1984, Zürich)
ders.: Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Die Sprache der Kunst, Katalog, Kunsthalle Wien, Stuttgart 1993
ders.: „Dunkle Erkundungen eines verstummenden Echos". Natur im surrealistischen Film, Natur des surrealistischen Films: Zu einer beispielhaften Poetik des Sequentiellen, in: Jörg Zimmermann (Hrsg): Die Erfindung der Natur (Arbeitstitel), Stuttgart 1994
Birgit Recki: Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, Würzburg 1988
F. Redlich: Reklame. Begriff, Geschichte/Theorie, Stuttgart 1935

Tillman Rexroth: Warenästhetik. Produkte und Produzenten. Zur Kritik einer Theorie W.F. Haugs, Kronberg 1974
Hans Richter: Der Kampf um den Film, München 1976
Karin Rick (Hrsg.): Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst, Konkursbuch 20, Tübingen o.J. [1987]
G. Rickey: Constructivism. Origins and Evolution, London 1968
Paul Ricoeur: Hermeneutik und Psychoanalyse. Der Konflikt der Interpretationen II, München 1974
Manfred Riedel: Rehabilitierung des Naturschönen, in: Kunstforum Bd. 102, Köln 1989, S. 284 ff
David Riesman: The Oral Tradition, the Written Word and the Screen Image, Ohio 1956
Karl Riha: Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik, Stuttgart 1971
Joachim Ritter: Subjektivität, Frankfurt 1974
Jacques Rivière: Rimbaud, München 1979
Daniel Roche: Le Peuple de Paris. Essay sur la Culture populaire au XVIIIe Siècle, Paris 1981
F. Ronneberger (Hrsg.): Sozialisation durch Massenkommunikation. Der Mensch als soziales und personales Wesen, Bd. IV, Stuttgart 1971
Heinz Ronner u.a.: Louis I. Kahn. Complete Work 1935-1974, Institute for the History and Theory of Architecture, ETH Zürich 1977
W. Rothe (Hrsg.): Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Stuttgart 1973
Florian Rötzer: Die intelligible Schönheit des Chaotischen. Turbulenzen, Tumulte und Katastrophen. Zum Symposion 'Chaos und Ordnung', Steirischer Herbst Graz 89, in: Kunstforum 104, Köln 1989, S. 297 ff
ders. (Hrsg.): Digitaler Schein. Zur Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt 1991
Willy Rotzler: Konstruktive Konzepte. Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Köln 1977
Jean-Jacques Rousseau: Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen, Hamburg 1955
ders.: Ecrits politiques, Paris 1972
Sheila Rowbotham: Woman's Consciousness, Man's World, Hardmonsworth 1973
Colin Rowe/Fred Koetter: Collage City, Basel u.a. 1984
William Rubin (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1984
Otto Rühle: Das proletarische Kind, München 1911
ders.: Kinder-Elend. Proletarische Gegenwartsbilder, München o.J.
ders.: Illustrierte Sittengeschichte des Proletariats [1930], Bd. 1, Frankfurt 1971, Bd. 2, Gießen 1977
Peter Rühmkorf: Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund, Reinbek bei Hamburg 1969
Jörn Rüsen/Eberhard Lämmert/Peter Glotz (Hrsg.): Die Zukunft der Aufklärung, Frankfurt 1988
Alberto Samonà (Hrsg.): Il Palazzo dei Soviet 1931-1933, Roma 1976
Hans Saner: Identität und Widerstand. Fragen einer verfallenden Demokratie, Basel 1988
Jean Paul Sartre: Mallarmés Engagement, Reinbek bei Hamburg 1983

S.D. Sauerbier: Wörter, Bilder und Sachen. Grundlegung einer Bildsprachenlehre, Heidelberg 1985
Fernand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin 1982, 6. Nachdruck der 2. Aufl. v. 1967
Isolde Schaad: Der Ungebrauchsgegenstand. Assoziationen zur Heimatlosigkeit der schönen Dinge von heute, in: Museum für Gestaltung Zürich (Hrsg.): Unbekannt-vertraut. 'Anonymes' Design im Schweizer Gebrauchsgerät seit 1920, Zürich 1987
Wolfgang Schadewaldt: Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen. Tübinger Vorlesungen Bd. 1, Frankfurt 1978
Meyer Schapiro: Moderne Kunst, Köln 1982
ders.: On some Problems in the Semiotics of Visual Arts, in: Algirdas Greimas (Hrsg.): Sign, Language, Culture, Den Haag 1970, S. 487 ff
ders.: Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text, Berlin/New York/Amsterdam 1973
ders.: Romanische Kunst. Ausgewählte Schriften, Köln 1987
Lucie Schauer (Hrsg.): Maschinenmenschen, Katalog NBK Berlin 1989
Leo Schelbert: Einführung in die schweizerische Auswanderungsgeschichte der Neuzeit, Zürich 1976
Robert Schenk/Georg Schmidt (Hrsg.): Kunst und Naturform, Basel 1960, 2. Aufl.
Rudolf Schenda: Populäre Lesestoffe im 19. Jahrhundert, in: Peter Brockmeier/Hermann H. Wetzel (Hrsg.): Französische Literatur in Einzeldarstellungen, Bd. 2 Von Stendhal bis Zola, Stuttgart 1982, S. 73 ff
ders.: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte populärer Lesestoffe 1770-1910, Frankfurt 1970
H. Schindler: Monographie des Plakats, München 1972
Wolfgang Schivelbusch: Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genußmittel, München 1980
Günther Schiwy: Kulturrevolution und 'Neue Philosophen', Reinbek bei Hamburg 1978
Christiane Schmerl (Hrsg.): Frauenfeindliche Werbung. Sexismus als heimlicher Lehrplan, Berlin 1980
Georg Schmid (Hrsg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Wien/Köln 1986
Burghart Schmidt: Postmoderne. Strategien des Vergessens, Darmstadt und Neuwied 1986
Stephan Schmidt-Wulffen: Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987
Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, Berlin 1985, 4. Aufl.
ders.: Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie, Berlin 1984, 2. Aufl.
Julian Schnabel: Reconocimientos. Pinturas del Carmen, Katalog Kunsthalle Basel 1989
Herbert Schnädelbach: Erfahrung, Begründung und Reflexion. Versuche über den Positivismus, Frankfurt 1971
Jean-Frédéric Schnyder: Katalog, Kunsthalle Basel 1988
Robert Scholes: Semiotics and Interpretation, New Haven/London 1982
Angela Schönberger/IDZ Berlin (Hrsg.): Simulation und Wirklichkeit, Köln 1988
Michael Schröter: „Wo zwei zusammenkommen in rechter Ehe ..." Sozio- und

psychogenetische Studien über Eheschließungsvorgänge vom 12. bis zum 15. Jahrhundert, Frankfurt 1985
Joachim Schulte (Hrsg.): Texte zum Tractatus, Frankfurt 1989
R. Schulte: Sperrbezirke. Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt, Frankfurt 1979
Muriel Schulz/Ruth Wodak: The Language of Love and Guilt. Mother-Daughter Relationships from a Cross-Cultural Perspective, Amsterdam 1986
Walter Schulz: Wittgenstein. Die Negation der Philosophie, Pfullingen 1967
Jürgen Schutte: „Schympff Red". Frühformen bürgerlicher Agitation in Thomas Murners „Großem Lutherischem Narren" (1522), Stuttgart 1973
Alfred Schütz: Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie, Frankfurt 1974
ders./Thomas Luckmann: Strukturen der Lebenswelt, 2 Bde, Frankfurt 1984
ders./Talcott Parsons: Zur Theorie sozialen Handelns. Ein Briefwechsel, Frankfurt 1977
Dieter Schwarz: Ein langes Interview mit Diter Rot, in: Kunstnachrichten, Zürich 4/1986, 5/1986, 6/1986
J. Schwarz: Bruttoanlageinvestitionen in der Schweiz 1850-1914. Eine empirische Untersuchung zur Kapitalbildung, Bern 1981
Karl Schwarz (Hrsg.): Die Zukunft der Metropolen. Paris/London/New York/Berlin, 3 Bde, Berlin 1984
Gerhard Schweizer: Zeitbombe Stadt. Die weltweite Krise der Ballungszentren, Stuttgart 1987
Rolf Schwendter: Theorie der Subkultur, Köln/Berlin 1971
Martin Seel: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt 1985
E. Segessemann: Die moderne Geschäftsreklame, Zürich 1910
F. Seidt: Neues Handbuch der Reklame zum praktischen Gebrauch für Kaufleute, Berlin 1941
Ellen Seiter: Studien. Von der Niedertracht der Hausfrau und der Größe der Schurkin, in: Frauen und Film 42/1987, Basel/Frankfurt S. 35 ff
Gert Selle: Es gibt keinen Kitsch - es gibt nur Design. Notizen zur Ausstellung 'Das geniale Design der 80er Jahre', in: Kunstforum Bd. 66, Köln 1983, S. 103 ff
ders.: Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktekultur, Köln 1978
Gottfried Semper: Wissenschaft, Industrie und Kunst [1852], Mainz 1966
ders.: Der Stil [1860], 2 Bde, Mittenwald 1977
Richard Sennett: The Uses of Disorder, New York 1970
ders.: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt 1983
Michel Serres: Der Parasit, Frankfurt 1981
Larissa A. Shadowa: Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930, München 1982
H. Siegenthaler: Schweiz 1910-1970, in: Cipolla/ Borchardt (Hrsg.): Europäische Wirtschaftsgeschichte Bd. 5: Die Europäischen Volkswirtschaften im 20. Jahrhundert, Stuttgart/ New York 1980
J. Siegenthaler: Zur Entwicklung des schweizerischen Lebensstandards im 19. und 20. Jahrhundert, in: Schweizer Monatshefte, XLV/ 1966/67
Hansmartin Siegrist: Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken, Tübingen 1986

Eckhardt Siepmann (Hrsg.): Alchimie des Alltags, Gießen 1987
Burkhard Sievers: Work, Death and Life itself, Arbeitspapiere des Fachbereichs Wirtschaftswissenschaft der Universität Wuppertal, Nr. 98, Wuppertal 1987
Alphons Silbermann: Empirische Kunstsoziologie, Stuttgart 1973
Georg Simmel: Philosophie des Geldes, Gesamtausgabe Bd. 6, hgg. v. David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke, Frankfurt 1989
ders.: Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse, hgg. v. Michael Landmann, Frankfurt 1968
ders.: Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922
ders.: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, Berlin 1983
ders.: Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter, Frankfurt 1985
Josef Simon: Philosophie und linguistische Theorie, Berlin/New York 1971
Janusz Slawinski: Literatur als System und Prozeß, München 1975
Peter Sloterdijk: Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kritik, Frankfurt 1989
Werner Sombart: Liebe, Luxus, Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung [1922], Berlin o.J.
Susan Sontag: Krankheit als Metapher, München 1980
dies.: AIDS und seine Metaphern, München 1989
dies.: Über Fotografie, München 1978
dies.: Kunst und Antikunst, München 1980
dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays, München 1981
Ettore Sottsass: Kontinuität von Leben und Werk 1955-1975, IDZ Berlin 1976
Kurt Spang: Grundlagen der Literatur- und Werberhetorik, Kassel 1987
Peter-Michael Spangenberg: Maria ist immer und überall. Die Alltagswelten des spätmittelalterlichen Mirakels, Frankfurt 1987
Walter Sparn: Hercules Christianus. Mythographie und Theologie der frühen Neuzeit, in: Walter Killy (Hrsg.): Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten, Wiesbaden 1984, S. 73 ff
Dan Sperber: Über Symbolik, Frankfurt 1975
Baruch de Spinoza: Ethik, hgg. v. Friedrich Bülow, Stuttgart 1966
Manfred Spufford: Small Books and Pleasant Histories. Popular Fiction and its Readership in Seventeenth-Century England, London 1981
Stadt und Medien. Man müßte vier Augen haben, Stadtbauwelt 93/Bauwelt 12, Berlin 1987
Wolfgang Stegmüller: Glauben, Wissen und Erkennen. Das Universalienproblem einst und jetzt, Darmstadt 1966
De Stijl 1917-1931. Visions of Utopia, Minneapolis/New York 1982
Robert D. Storch (Hrsg.): Popular Culture and Customs in Nineteenth-Century England, London/Camberra NY 1982
Hermann Sturm (Hrsg.): Der verzeichnete Prometheus. Kunst, Design, Technik. Zeichen verändern die Wirklichkeit, Berlin 1988
ders. (Hrsg.): Verzeichnungen. Vom Handgreiflichen zum Zeichen, Essen 1989
A. Sutcliffe: Metropolis 1890-1940, University of Chicago Press 1984
Helmut Svoboda: Künstliche Menschen, München 1967
Helmut Swoboda (Hrsg.): Der Traum vom besten Staat. Texte aus Utopien von Platon bis Morris, München 1972
Symmetrie in Kunst, Natur, Wissenschaft, Katalog Mathildenhöhe Darmstadt, 3 Bde, 1986
Harald Szeemann: Individuelle Mythologien, Berlin 1985
ders.: Das Museum der Obsessionen, Berlin 1981

ders. (Hrsg.): Spuren, Skulpturen und Monumente ihrer präzisen Reise, Katalog, Kunsthaus Zürich 1986
ders. (Hrsg.): Junggesellenmaschinen, Venedig 1975
Tendenzen der zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin, Katalog, Berlin 1977
Terza Mostra Internazionale di Architettura, 2 Bde, Venezia 1985
Anne-Marie Thibault-Laublan: L'Image dans la Société Contemporaine, Paris 1971
Friedrich Thiemann: Kinder in den Städten, Frankfurt 1988
Georg Christoph Tholen/ Michael Scholl/ Martin Heller (Hrsg): Zeitreise. Bilder-Maschinen-Strategien-Rätsel, Stroemfeld/ Roter Stern, Frankfurt/ Basel
René Thom: Paraboles et Catastrophes, Paris 1983
ders./Jan Bialostocki u.a.: Über die Krise. IWM Castelgandolfo-Gespräche 1985, Stuttgart 1986
Edward P. Thompson: Plebejische Kultur und moralische Ökonomie. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Berlin/ Wien 1980
Michael Thompson: Theorie des Abfalls, Stuttgart 1981
Guy Thuillier: L'Imagerie Quotidienne au XIXe Siècle, Paris 1985
Tiefe Blicke. Kunst der 80er Jahre, Katalog, Köln 1985
E.T. Towne: Die Auffassung der Gesellschaft als Organismus, ihre Entwicklung und Modifikation, 1903
Leo Trotzki: Der Futurismus, Zürich 1971
Ernst Tugendhat: Ti Kata Tinos. Eine Untersuchung zu Struktur und Ursprung aristotelischer Grundbegriffe, Freiburg/München 1958
ders.: Nachdenken über die Atomkriegsgefahr und warum man sie nicht sieht, Berlin 1986
ders.: Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Frankfurt 1976
ders./Ursula Wolf: Logisch-semantische Propädeutik, Stuttgart 1983
Alan M. Turing: Kann eine Maschine denken?, in: Kursbuch 8, Berlin 1967
ders.: Intelligence Service, Berlin 1987
Sherry Turkle: Die Wunschmaschine, Reinbek bei Hamburg 1984
Gert Ueding: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage, Frankfurt 1973
Gregory Ulmer: Fototheory. Grammatology in the Age of Video, New York/ London 1992
Karl Ulmer: Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles, Tübingen 1953
Anita Ulrich: Bordelle, Straßendirnen und bürgerliche Sittlichkeit in der Belle Epoque. Eine sozialgeschichtliche Studie zur Prostitution am Beispiel der Stadt Zürich, Zürich 1985
Jean Umiker-Sebeok (Hrsg.): Marketing und Semiotics. New Directions in the Study of Signs for Sale, Berlin/Amsterdam/New York 1987
Lorenzo Valla: Über den freien Willen, [1437] München 1987
Eugene Vance: Mervelous Signals. Poetics and Sign Theory in the Middle-Ages, Lincoln/London 1986
Dziga Vertov: Schriften zum Film, München 1973
Michael Vester: Die Entstehung des Proletariats als Lernprozeß. Zur Soziologie und Geschichte der Arbeiterbewegung, Frankfurt 1970
Bill Viola: Anthem, 1983 [U-Matic-Videoband, 13 Minuten]
Paul Virilio: L'Espace critique, Paris 1984
ders.: Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986

ders.: Geschwindigkeit und Politik, Berlin 1980
ders.: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, München 1984
ders.: Die Sehmaschine, Berlin 1989
ders.: Der negative Horizont, Bewegung/Geschwindigkeit/Beschleunigung, München 1989
Gisela Völger/Karin von Welck (Hrsg.): Rausch und Realität. Drogen im Kulturvergleich, 3 Bde, Reinbek bei Hamburg 1982
Galvano della Volpe: Rousseau und Marx, Darmstadt und Neuwied 1975
Wilhelm Vosskamp (Hrsg.): Utopieforschung, 3 Bde, Stuttgart 1982
Roy Wagner: Symbols that stand for themselves, Chicago/London 1986
Bernhard Waldenfels: Michel Foucault. Ordnung in Diskursen, in: Spuren. Sonderheft Michel Foucault. Materialien zum Hamburger Kollquium, Hamburg 1988
Aldo Walker: Lettre d'Images, Zürich 1989
I. Wallerstein: Das moderne Weltsystem. Die Anfänge der kapitalistischen Landwirtschaft und die europäische Weltökonomie im 16. Jahrhundert, Frankfurt 1968
John K. Walton/James Walvin (Hrsg.): Leisure in Britain 1780-1939, Manchester 1983
Gustav Adolf Wanner: Aus der Geschichte der Brauerei zum Warteck AG 1856-1956, Basel 1956
Aby Warburg: Schlangenritual. Ein Reisebericht, [1923] Berlin 1988
ders.: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hgg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980
Martin Warnke: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt 1976
ders. (Hrsg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft, Köln 1984
ders. (Hrsg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973
Andy Warhol: The Philosophy of Andy Warhol, San Diego/New York 1975
ders.: Katalog Kunsthaus Zürich 1978
Gerd Wartenberg: Logischer Sozialismus, Die Transformation der Kantschen Transzendentalphilosophie durch Charles S. Peirce, Frankfurt 1971
H. Wäscher: Das deutsche illustrierte Flugblatt, Dresden 1965
W. Montogomery Watt: Der Einfluß des Islam auf das europäische Mittelalter, Berlin 1988
Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1972, 5. erw. Aufl.
Ingeborg Weber-Kellermann: Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte, Frankfurt 1974
dies.: Die Familie. Geschichte, Geschichten und Bilder, Frankfurt 1976
Peter Weibel: Die Beschleunigung der Bilder. In der Chronokratie, Bern 1987
Wilhelm Weischedel: Der frühe Fichte. Aufbruch der Freiheit zur Gemeinschaft [1939], Stuttgart 1973
Liliane Weissberg: Singing of Tales. Kafka's Sirens, in: Alan Udoff (Hrsg.): Kafka and the Contemporary Critical Performance, Indiana University Press, 1987, S. 165 ff
Joseph Weizenbaum: Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft, Frankfurt 1978
Albrecht Wellmer: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt 1985
Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne, 2. Aufl. Weinheim 1988

Otto Karl Werckmeister: Ideologie und Kunst bei Marx, Frankfurt 1974
ders.: Ende der Ästhetik, Frankfurt 1971
Werkbund (Hrsg.): z. B. Stühle. Ein Streifzug durch die Kulturgeschichte des Sitzens, Gießen 1982
Klaus Weschenfelder: Seifen, Suppen, Schokoladen. Die Anfänge der Email-Schilderproduktion in Deutschland, in: Museum für Gestaltung Zürich (Hrsg.): Email-Reklame-Schilder von 1900 bis 1960, Zürich 1987
Rainer Wick: Bauhaus-Pädagogik, Köln 1982
ders. (Hrsg.): Zwischen Kunst und Design. Neue Formen der Ästhetik, Kunstforum Bd. 66, Köln 1983
Wien 1870-1930. Traum und Wirklichkeit, Katalog Wien 1985
Oswald Wiener: Poetik im Zeitalter wissenschaftlicher Erkenntnistheorien, München (angekündigt für 1990 im Matthes & Seitz Verlag, bis Juli 1993 nicht erschienen]
ders.: Persönlichkeit und Verantwortung, in: Manuskripte 98, Graz 1987, S. 92 ff
ders.: Design für Unbewußte, in: Reck/IDZ Berlin (Hrsg.): Design im Wandel, Berlin 1985
ders.: Vom dialektischen zum binären Denken, in: Kursbuch 75, Berlin 1984
ders.: Eine Art Einzige, in: Verena van der Heyden-Rynsch (Hrsg.): Riten der Selbstauflösung, München 1982
ders.: Über das Ziel der Erkenntnistheorie, Maschinen zu bauen, die lügen können, in: Baudrillard: Fatale Strategien, München 1985, S. 235 ff
ders.: Simulation und Wirklichkeit, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.:) Kanalarbeit, Medienstrategien im Kulturwandel, Frankfurt/ Basel 1988, S. 311 ff
ders./Gufo Reale/Friedrich Heubach: Zur neuen deutschen Kunst. Positionen eines Gesprächs, in: Kasper König (Hrsg.): von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, Köln 1984, S. 227 ff
Armin Wildermuth: Malen auf dem Seil, in Parkett, Zeitschrift, Zürich 6/1985
Raymond Williams: Television. Technology and Cultural Form, New York 1975
Roger Willemsen: Gewalt als Unterhaltung, in: Merkur, 2/1985, S. 91 ff
Edgar Wind: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt 1981
Hans M. Wingler: Das Bauhaus, Köln 1975, 3. Aufl.
Beat Wismer: Mondrians ästhetische Utopie, Baden 1985
Karsten Witte (Hrsg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik, Frankfurt 1972
Ludwig Wittgenstein: Schriften Bd. 6, Frankfurt 1974
ders.: Vermischte Bemerkungen, Frankfurt 1977
ders.: Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt 1960
Rudolf Wittkower: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1983
Ursula Wolf (Hrsg.): Beiträge zur Semantik der singulären Terme, Frankfurt 1982
Brigitte Wormbs: Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal, Frankfurt 1978
Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung, [1907] München 1976
Christoph Wulf: Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): Vom Schwinden der Sinne, Frankfurt 1984, S. 21 ff
Beat Wyss: Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne, München 1985
Eileen Yeo/Stephan Yeo (Hrsg.): Popular Culture and Class Conflict 1590-1914. Explorations in the History of Labour and Leisure, Sussex 1981

Rémy Zaugg: Die List der Unschuld, Amsterdam 1982
ders.: Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen, Köln 1986
Harry Zellweger: Kunst im Kunstbetrieb, in: Kunstnachrichten, Zürich, 5/1987, S. 147 ff
Edgar Zilsel: Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft, Frankfurt 1976
Jörg Zimmermann: Wittgensteins sprachphilosophische Hermeneutik, Frankfurt 1975
ders. (Hrsg.): Sprache und Welterfahrung, München 1978

VIII VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN/ BILDLEGENDEN

Umschlag: „Mark Twain", öffentlich auftretender Roboter (o.)./ Digitale Simulation (u.). Aus: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, eds. Jörg Huber/ Martin Heller/ Hans Ulrich Reck, Basel/ Frankfurt 1989; Robert Müller: Die künstlichen Wirklichkeiten. Computer simulieren die Welt, ARD-Ausstrahlung 1986. Der digitale Mensch und der Maschinenmensch. Die romantische Furcht vor den erstarrten, kalten Herzen, dem Staat als einem seelenlosen Apparat kehren in den Menschen selber ein: als Furcht und entsetzlicher Verdacht, die Welt sei nur ein Traum. Es sind die Selbstverhältnisse der Sozietät und Kommunikation, die sich selber horrorisieren. Die vorgeblich kühle, souverän distanzierte Neuerschaffung des Menschen im Datenraum als leiblos aseptische Erscheinungsgrösse wird dereinst nicht allein als typische Kompensations-Ikonograpie des AIDS-Zeitalters gelesen werden, sondern auch als Fortsetzung der älteren Maschinenangst unter neuen Vorzeichen: es ist gerade der Triumph der Datenpräzision und der mathematischen Vermessung, die als Angst vor dem Umschlag in Vermessenheit schon den früheren Verdacht gegen die Künstlichkeitsversprechen auf die Hungerspur der Vitalismus-Sehnsucht getrieben hat.

Seite 15: Ulrich Görlich: Jürgen Bartsch, 1986, 127x13 cm, Bromsilberdruck; in: ders. Kunstraum München, Katalog, 1988

Seite 19: Jonathan D. Waldern: VR-Helm und Data-Glove; in: Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk, eds. Florian Rötzer/ Peter Weibel, München 1993

Seite 31 (l.o./u.): Gary Hill: Primarily Speaking, (U-Matic-Video), 1983. Die Gestaltung des Bildschirms ist nicht nur ein Design des 'Interface', sondern wahrhaft die Gestaltung der Weltwirklichkeit. Bedeutung als Erzeugung von Wirkungen: mit den verschiedenen Rhetoriken der Bildschirm-Oberfläche tritt die Kunst in die Phase einer experimentellen Theorieerkundung des gesamten ästhetischen Prozesses auf einer neuen Ebene ein. Die Benenn- und Bezifferbarkeit der Dinge sowie das neugeschaffene semiotische Universum von sukzessiven Bedeutungsveränderungen durch Montage schaffen überraschende Bezüge zwischen Bild und Text, Text und Text, Bild und Begriff, Begriff und Text, Bild und Bild: Zeitsprünge als Bedeutungsräume.

Seite 31 (r.o.): Jeffrey Shaw, in: Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk, eds. Florian Rötzer/ Peter Weibel, München 1993

Seite 31 (r.u.): Myron Krueger, in: Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk, eds. Florian Rötzer/ Peter Weibel, München 1993

Seite 48, 53: Nam June Paik: Closed-Circuit-Installation, Installationen und Video-Skulpturen, Kunsthalle Basel, September 1991 (Fotos: Hans Ulrich Reck)

Seite 65 (o.): Jürg Huber: Ewige Gegenwart, in: Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung, eds. Hans Ulrich Reck/ Martin Heller, Museum für Gestaltung Zürich, 1992

Seite 65 (u.): französische Annonce, Sommer 1992. Grundlage aller visuellen Kommunikation ist die Erfahrung des Unselbstverständlichen. Das Bedürfnis nach Ausdruck ist gänzlich eingebunden in die Notwendigkeit der Zeichensetzung, der Interpretation, sei es der Realität, sei es eines Wunsches. So bleiben aus den Gestalten der Geschichte und den Schichten der abgelager-

ten Zeit Spuren des einmal Bezeichneten zurück. So bedarf jede Konstruktion einer verbindlichen Präsenz. Spurensicherungen sind ebenso wie Erinnerung Eröffnungen solcher Präsenz, niemals dem undenkbar Vergangenen verpfichtet. Neben solches tritt, am anderen Ende des Spektrums, die Vision einer vollkommenen Verzeichnung der Welt mit Logos und Marken. Die semiotische Verstofflichung der Zeichen prägt sich den Trägern ein als eine nominalistisch ausgereizte Natur, die nur noch eine Metapher ist für den Tripumph menschlicher Bezeichnungskraft.

Seite 67 (o.l.): ital. Graffiti der 70er Jahre, in: Klemens Gruber: Die zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre, Wien/ Köln 1989

Seite 67 (o.r.): franz. Graffiti

Seite 67 (u.): Steinzeit-Graffiti

Seite 69 (o.l./r.): Schutzformel und Segnungswunsch: Bildtheologie und Vaterlandsliebe, Deutschland 19. Jh./ Bild aus einem Clip der „Talking Heads", neu inszeniert in: David Byrne: True Stories (Film/ Video), 1986. Piktogramm und allegorisches Diagramm. Die Publizistiken der visuellen Kultur, die Kulturtopographie des Sehens ermöglichen die Einsicht in die Fabrikation und Logik von Bildtformen. Die moralische Erziehung, die ideologische Allegorese bilden Kernformen unserer Bilderwelt. Die piktogrammatische Vernetzung - in „True Stories" (David Byrne) in eine neue Form gerückt, die sich auf die Bildformen meta-reflexiv bezieht - tendiert auf die möglichst gradlinige Prägung des Verhaltens. Sie kann ihrerseits sinnbildhaft gelesen werden als Wandel der Gesellschaft von der Symbol- zur Signalherrschaft.

Seite 69 (u.): Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, eds. Jörg Huber/ Martin Heller/ Hans Ulrich Reck, Basel/ Frankfurt 1989

Seite 80: Raffael: Die Hochzeit der Jungfrau (>Sposalizio<), 1504, Brera, Milano

Seite 83 (o.l.): Piero della Francesca: Portrait Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino, 1475, Uffizien, Florenz

Seite 83 (o.r.): Piero della Francesca: Der Triumph der Battista Sforza, Rückseite des Portraits der Herzogin von Urbino, um 1475, Uffizien, Florenz; solche allegorischen Umzüge und „tableaux vivants" haben immer wieder stattgefunden; sie für ihre Brotherren wirkungsvoll auszurichten, war Aufgabe auch der berühmtesten Künstler, die sich auf die Schaustellung der Ästhetik der Macht und den inszenatorischen Prunk der Attraktivitäten in erster Linie zu verstehen hatten; daraus zimmerte das positivistische 19. Jh. die einseitige, von Macht und Ruhmsucht abgespaltene Ideologie des „welthistorischen Individuums"

Seite 83 (u.): Giorgione, das Gewitter, um 1505, Accademia, Venedig

Seite 87: Johann Zoffany: Die Tribuna der Uffizien im 18. Jahrhundert, 1772; der Tempel des interessierten Wohlgefallens an der humanistischen Selbstbildung verbindet sich mit den „titres de noblesse et de culture", über die verfügen muß, wer nicht nur gebildete, sondern der Macht fähige Person hat werden wollen. Das gemalte Bildermuseum als Gipfelpunkt der entfeßelten Lust am Bilderverzehr: Schaustücke als Selbsterfahrung des Weltbesitzes setzen die

Magie der Bilder wieder in ein spätgeschichtliches Recht - Kontraste der Aufklärung.

Seite 104 (o.l./r.): William Hogarth: Gin Lane and Beer Street, 1750/51. Visuelle Publizität als staatliche Kampagne zur Eindämmung der Schnapssucht. Der Künstler und Kunsttheoretiker als Sozialpolitiker und Propagandist, nebenbei Pionier für das moderne Urheberrecht.

Seite 104 (u.): Pietro da Milano (nach Rosso Fiorentino): Die maskierten Parzen, Kupferstich, um 1534. Die Artifizialität des Körpers als eines Zeichensystems wurde schon lange vor dem Zeitalter von Cyberspace und plastischer Chirurgie als visuelles Paradigma aufgebaut.

Seite 108 (o.): Walter Crane: Proletarier aller Länder, vereinigt Euch!, Holzschnitt 1888; Bildarchiv zur Geschichte der Arbeiterbewegung Zürich

Seite 108 (u.): Chris Wróblewski/ Nelly Gomez-Vaëz: Stadtindianer, Eichborn-Verlag, Frankfurt a. M.

Seite 113 (o.): John Heartfield: Die Freiheit selbst kämpft in ihren Reihen, AIZ Nr. 1/ 1936

Seite 113 (u.): John Heartfield: Der Sinn des Hitlergrusses, AIZ Nr. 42/ 1932

Seite 118 (o.l.): Die Hexe von Berkley, die ihre Seele dem Teufel verschrieb; aus: William von Malmesbury: Chronicle, 12. Jh., aus: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, eds. Jörg Huber/ Martin Heller/ Hans Ulrich Reck, Basel/ Frankfurt 1989

Seite 118 (o.r.): Jupiter Simulation , Digital Productions Los Angeles, aus: Robert Müller: Die künstlichen Wirklichkeiten. Computer simulieren die Welt, ARD-Ausstrahlung 1986. Simulation ist nicht, wie im Theorie-Design der Gegenwart oft zu hören, das Eingeständnis des Verschwindens des Wirklichen. Simulation schafft unweigerlich neue Differenzen zwischen den Zeichen und dem durch sie Bezeichneten. Die Hoffnung auf den auto-hypnotischen Wahn simulativer Zeichen-Selbstversorgung ist zum Scheitern im Selbstwiderspruch verdammt, aber offenkundig so attraktiv, dass er der Wirklichkeit immer wieder neue Reizenergien aufpfropft: Visionen der schöpfungsgeschichtlich-analogen Erschaffung der Welt im Digitalen oder die organisierte Selbstentgrenzung in der stetigen Selbstverkleidung: Attrakvitätsformeln, Steigerungsenergien im Styling nicht nur der Landschaften und Körper, sondern der Gehirne und Gefühle.

Seite 118 (u.): Cesare Lombroso: „Irre Verbrecher", aus: ders: Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. Dritter Band, Atlas mit erläuterndem Text, Hamburg 1896, Tafel VIII, aus: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, eds. Jörg Huber/ Martin Heller/ Hans Ulrich Reck, Basel/ Frankfurt 1989

Seite 128: Ruinierte Stadtlandschaft, aus: Gefühl und Schärfe. Fotos für die TAZ, ed. Ernst Volland, Berlin 1982

Seite 130 (o.): Sandro Botticelli: Geburt der Venus (Ausschnitt), um 1485, Uffizien, Florenz

Seite 130 (u.):aus: Robert Müller: Die künstlichen Wirklichkeiten. Computer simulieren die Welt, ARD-Ausstrahlung 1986

Seite 133: Ricardo Bofill: Les Arcades au Lac, Saint-Quentin-en-Yvelines (Banlieu an der Peripherie von Paris), 1980-84, aus: Werk, Bauen + Wohnen, 7/8, 1993

Seite 139: Walter Dahn: London 1983, 40,3 x 30,4 cm, Photoarbeit

Seite 142: Cergy-Pontoise (Peripherie von Paris), zentrale Strasse, aus: Werk, Bauen + Wohnen, 7/8, 1993

Seite 153 (o.): Marne-la-Vallée (Peripherie von Paris), zentrale Strasse, aus: Werk, Bauen + Wohnen, 7/8, 1993

Seite 153 (u.l.): Walter Dahn: Monika, 1988, 29,4 x 20,9 cm, Photoarbeit

Seite 153 (u.r.): Werkstatt bei Siemens & Halske, um 1900

Seite 160 (o.): Kinderarbeit in der Buntpapierfabrik von Dessauer in Aschaffenburg, Holzstich, 1858

Seite 160 (m.): Die Siemenswerke in Charlottenburg, 1914

Seite 160 (u.): Tafelglasherstellung, aus: Denis Diderot: L' Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, 1763

Seite 165: Fortunato Depero-Rovereto, Idolatria. (Futuristische) Werbung für Campari, 1920er Jahre

Seite 168 (o.): aus: Anschläge. Plakatsprache in Zürich 1978-88, Museum für Gestaltung, Zürich 1988

Seite 168 (u.): Email-Schild, um 1905

Seite 174 (o.l.): Revox-Werbung, aus: „Der Spiegel", 1991

Seite 174 (o.r.): Otto Baumberger: Brak Liqueur, Lithographie, 1937

Seite 174 (u.): aus: Gefühl und Schärfe. Fotos für die TAZ, ed. Ernst Volland, Berlin 1982

Seite 203 (o.l.): Florenz, Piazza della Signoria, Haupteingang des Palazzo Vecchio an der Westfassade, davor die Kopie von Michelangelos „David" (1504), die neue Allegorie der Wachsamkeit der Republik, die das ältere Wahrzeichen, die von den Medici wieder in privaten Räumen aufgestellte Skulptur „Judith und Holofernes" von Donatello als politisches Zentralmonument des städtischen Hauptplatzes ablöste.

Seite 203 (o.r.): Lucas Cranach: Der Höllensturz des Antichrist. Schlußbild im „Passional Christi et Antichristi", Wittenberg 1521

Seite 203 (u.l.): aus: Gefühl und Schärfe. Fotos für die TAZ, ed. Ernst Volland, Berlin 1982

Seite 203 (u.r.): Montage von El Lissitzkys Entwurf für die Rednertribüne Lenins und dem Beatles-Film „Yellow Submarine": das Logo des italienischen Pionier-Radio-Piratensenders „Radio Alice", aus: Klemens Gruber: Die zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre, Wien/ Köln 1989

Seite 208 (o.): Philippe de Loutherbourg: Avalanche dans les Alpes, 1803, 109,9 x 160 cm, Tate Gallery, London

Seite 208 (u.): Henry Gastineau: Pont de Pierre, St. Maurice, 18. Jh., 69 x 94 cm, Museum and Art Gallery, Birmingham

Seite 213 (o.l.): Flugblatt aus der Bewegung für ein Autonomes Jugendzentrum, Zürich 1980, aus: Anschläge. Plakatsprache in Zürich 1978-88, Museum für Gestaltung, Zürich 1988

Seite 213 (o.r.): Zeitschriftenanzeige IBM, 1988, aus: Anschläge. Plakatsprache in Zürich 1978-88, Museum für Gestaltung, Zürich 1988

Seite 213 (u.): Anonymes Spottblatt auf Papst Leo X. und Luthers theologische Gegner, 1521. Seit dem Afang der neuzeitlichen Reproduktionstechnik waren die Bildsysteme nicht vom erkenntnstheoretischen Problem der Repräsentation geleitet, sondern von der über Verunglimpfungen erprobten Abgrenzungskraft spezifisch bildlicher Aussagemöglichkeiten. Es ist solche publizitätswirksame Banalisierung, in der sich die Ansprüchlichkeit der modernen Kultur und Kunst vorgeformt hat.

Seite 224 (o.l.): Fotografisches Portrait El Lissitzkys

Seite 224 (o.r.): El Lissitzky: Eine Seite aus dem Buch „Von den zwei Quadraten", Witebsk, 1920. Graphischer Universalismus steht hier für die Selbstmodellierung des modernen Menschen. Die ästhetische geformte, als ästhetische gegenständlich gemachte Welt liefert die Vorgabe für die positivistische Enzyklopädie der bildnerischen Mittel. Ästhetik kraft Ordnung durch Logik und moralische Kontrolle steht dem Entzug des Wirklichen als nicht faßbare Voraussetzung entgegen. Unerreichte Utopie einer befreiten Welt, die den bildnerischen Geist zum Blick auf sich selber zwingt.

Seite 224 (u.): El Lissitzky: Wolkenbügel, 1924-25, Moskau. Das Pathos der Moderne bildet die Kontrastfolie für die Richtkraft einer Philosophie der visuellen Kultur, die sich mit neuen Ordnungen des Sehens beschäftigt, welche durch Mediatisierung und massenkulturelle Technisierung geprägt sind. Die klassische Moderne konnte sich dagegen noch als Ästhetik von Selbstbefreiung und Innovation begreifen. Lissitzkys Wolkenbügel ist ein Manifest nicht des eingeschränkten Funktionalismus, sondern der Ästhetik der Entfesselung des Menschen von den terrestrischen Schwerebindungen. Der russische Konstruktivismus war ein einzigartiger Versuch, den Umbau der Gesellschaft mit der Bildkraft der Avantgarden zu verbinden. Hinter den politischen Deklarationen lebt in der konstruktiven Ästhetik das Pathos der Humanität gleichberechtigt neben dem Provokationsrausch der futuristischen Kunststrategie, endlich angemessene Formen von Kultur aus der Selbstbegründung der Technik-Maschine ableiten zu können.

Seite 234: Life-Styling-Uhrenmarke und Life-Styling-Magazin bieten 1986 aufreizende Abenteuerreisen an: Terrainsicherung für stilsichere Selbstinszenierungen. Bis hin zu Guerilla-Expeditionen wird imitatives Verhalten durch reizintensive Anverwandlung des Dekors als triumphales Erlebnis des Authentischen zelebriert. Aus: Zeitschrift für Semiotik 3/1988

Seite 242 (o.): Joze Plecnik: Eingang zum Friedhof „Zale", Ljubljana, 1940

Seite 242 (m.): Ricardo Bofill: Cergy-Pontoise, Banlieu ouest de Paris

Seite 242 (u.): Ricardo Bofill: Place du Nombre d'Or, Quartier „Antigone" in Montpellier

Seite 245 (o.): Thomas Virnich: Hausblock, 1984/ 5

Seite 245 (u.): Marcel Duchamp: Springbrunnen, 1917/ 64

Seite 249 (o.): Mario Botta: Stuhl „Seconda", 1982

Seite 249 (u.): César Domela: Komposition Nr. 11, 1932

Seite 253 (o.): Naum Gabo: Säule, 1923 (Rekonstruktion 1975)

Seite 253 (u.): Jörg Renz: La noblesse artistique, 1983/4

Seite 287: Digitale Kleiderentwürfe sind immer auch Selbstentwürfe des Körpers, von Physiognomie und Aussehen. Eingegebene Körpermaße und eine Fotografie dienen als Basisdatenmaterial für beliebige Projektionen, Prothesen, Inszenierungen. Evident wird hier - auch wenn das Bildschirmszenario nur computergesütztes Entwerfen, also propädeutisches Design befördern will - die Unmöglichkeit, von einer Identität des Leiblichen oder einer ontologischen Differenz zwischen Maske, Kleid, Haut und Organen zu sprechen. Aus: Robert Müller: Die künstlichen Wirklichkeiten. Computer simulieren die Welt, ARD-Ausstrahlung 1986

Seite 296 (o.l.): Laufende Maschine, 1893 von George Moore in den USA gebaut

Seite 296 (o.r.): Offiziersrock der Garde Artillerie, Russland, 1908-14

Seite 296 (u.l.): „Robbie the Robot", Roboter aus dem Film „Der verbotene Planet", USA 1957

Seite 296 (u.r.): Hydraulisches Exoskelett; Abb. 80-83 aus: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, eds. Jörg Huber/ Martin Heller/ Hans Ulrich Reck, Basel/ Frankfurt 1989, Kapitel „Kampfmenschen" (S. 59 ff)

Seite 301(o.l.): Bettina Rheims: Portraitstudie, 1992. Bildmotiv eines Fotoplakates, das in einer mittelgroßen deutschen Stadt eine aktuelle Ausstellung mit Gegenwartskunst anzeigte. Die öffentlichen Proteste dagegen waren ebenso rituell wie die Berufung auf die Freiheit der Kunst. Semiotisch gibt es im Bild jedenfalls keinen Hinweis auf die Codes der Kunst. Wenn der Meta-Code „Kunst" Indifferenz zwischen Kunst und Allem verzeichnet, dann rechnet zu ihm auch die moralische Empörung, der er mit keinem normativen Wert, keiner Dekretierung des Trivialen mehr beikommen kann. Soziologisch allerdings wird Kunst hier selber zum Indiz dafür, daß der Bilderkrieg heute eine veraltete Metapher ist: die Bilder zerstören sich ununterbrochen gegenseitig, von der ersten Sekunde ihres Daseins an. Sie sind, nach dem Hinaustreten über den point of no return totaler Visualisierung alles Wirklichen und Möglichen, gewissermaßen immer schon verschwunden und bewirken dies gerade mit ihrer Präsenz.

Seite 301(o.r.): Robert Mapplethorpe: Ken Moody, 1983

Seite 301(u.): Aufhebung des Unterschieds von Fremd- und Selbstzuschreibung in der heutigen Aera einer über Künstlichkeiten vervielfachten Gewalttätigkeit. Das Selbst als Spur des durch Andere beschriebenen eigenen Körpers,

der eigene Leib als Modell der operativen Herstellung beliebiger Bilder, Rückkehr der Simulakren in die Physis. Die französische Performance-Künstlerin Orlan lässt sich seit Ende der 80er-Jahre in einer Serie von über 20 blutigen Operationen in selbstgewählte Bilder verwandeln: die Stirn von der Mona Lisa, das Kinn von Botticellis Venus, die Lippen der Europa. Die absolute Metamorphose ist nicht mehr die weltumgestaltenden Utopie, sondern die Transzendenzbehauptung an sich selbst. Das Selbst wird zum Territorium der machtpolitischen Manipulationen; Grenzen gelten nur in dem Maße, wie sie überschritten werden können. Während der Operation deklamiert die Künstlerin psychoanalytische Texte zum Thema „Verwandlung". Aus: Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung, eds. Hans Ulrich Reck/ Martin Heller, Museum für Gestaltung Zürich, 1992

Seite 306: Bruce Nauman: Hängende Katze, 1989, Sammlung Udo und Anette Brandhorst, Köln

Seite 313: Die letzte Rede Ceausescus; der Leichnam des im Namen des Volkes hingerichteten Diktators. Da der Video-Kameramann versagte, wurden die Ceausescus ein zweites Mal - erzwungen durch den Legitimationsdiskurs des vernichteten Despoten, die unbedingt vorzuzeigende Tötung des symbolischen Körpers (der auch ein Moment des Telematischen unwiderruflich geworden ist, in welches sich der frühere Diskurs des Politischen unvermeidlich verwandelt) des Herrschers - vor der Live-Kamera hingerichtet, diesmal als Leichen; aus: Television/ Revolution. Das Ultimatum des Bildes, eds. Hubertus von Amelunxen/ Andrei Ujica, Jonas Verlag Marburg 1990

Seite 319: Gary Hill: Primarily Speaking, (U-Matic-Video), 1983

Seite 323: Bill Viola, Anthem, (U-Matic-Video), 1983

Seite 326: Brenda Miller: L.A. Nickel, (U-Matic-Video), 1983

Seite 340 (o.): Bernd Kracke: ISM, 1980; aus: Video Bilder - Deutschland, ed. P.M. Pickshaus

Seite 340 (u.): V.A. Wölfl: Videofaschist, 1981; aus: Video Bilder - Deutschland, ed. P.M. Pickshaus; Wider das Unverbindliche. Film, Kino, politische Öffentlichkeit, eds. Hans Ulrich Reck/ Jörg Huber, Frankfurt/ Basel 1985

Seite 355 (o.): Bruce Nauman: Clown Torture (Dark and Stormy Night), 2 Videobänder, 2 Sprecher, 2 Monitoren1987

Seite 355 (u.): Digitale Simulation, aus: Meisterwerke der Computerkunst. Prix Ars Electronica 1988, ed. Hannes Leopoldseder, Bremen 1988

Seite 360: Prints aus: David Byrne: True Stories (Film/ Video), 1986

Seite 365 (o.): Zeitschriftenanzeige Benson & Hedges, 1988, aus: Anschläge. Plakatsprache in Zürich 1978-88, Museum für Gestaltung, Zürich 1988

Seite 365 (u.): Postkarte Joseph Beuys: Cosmos und Damian, 1974, Edition Klaus Staeck, Heidelberg, aus: Anschläge. Plakatsprache in Zürich 1978-88, Museum für Gestaltung, Zürich 1988

Seite 367: Zeitschriftenanzeigen 1991/ 1992

Seite 370 (o.): Keith Haring: Absolut Vodka, Acryl auf Leinwand, 84 x 64 cm, 1986

Seite 370 (m.): Barbara Kruger: Deine Freudensmomente haben die Präzision militärischer Strategie, 1986; Künstlerpostkarten für Wolkenkratzer Art Journal

Seite 370 (u.): Jochen Gerz: Il n'y a pas de mystère- c'est votre savoir qui vous tuera, Paris 1982/ Chambery 1982/ Tel-Hai 1983/ Kassel 1984 (Fotoforum-Plakatwand am Henschelplatz)

Seite 377: Bildmotive aus verschiedenen, in David Byrnes „True Stories" (Film/ Video, 1986) neu montierten Clips der „Talking Heads"

Seite 385: Lyonel Feininger: Die Kathedrale des Sozialismus, Titelholzschnitt des Bauhausmanifestes von 1919

Seite 402 (o.l.): Digitale Simulation; Digital Productions L.A., aus: Robert Müller: Die künstlichen Wirklichkeiten. Computer simulieren die Welt, ARD-Ausstrahlung 1986

Seite 402 (o.r.): Mick Jagger: Hard Woman, Video-Clip, Digital Productions L.A., aus: Robert Müller: Die künstlichen Wirklichkeiten. Computer simulieren die Welt, ARD-Ausstrahlung 1986

Seite 402 (u.l.): Echtzeit-Simulation, Evans & Sutherland, aus: Robert Müller: Die künstlichen Wirklichkeiten. Computer simulieren die Welt, ARD-Ausstrahlung 1986

Seite 402 (u.r.): Silicium-Landschaft - alte visuelle Symbole (Architektur-Metaphern, Körper-Proportionierungen als Schlüssel für eine analogisch verstandene Weltwirklichkeit: parallele Konstruktionen des Natürlichen und Künstlichen, Makrologischen und Mikrologischen) für eine unfasslich gewordene neue Technologe, aus: David Byrne: „True Stories" (Film/ Video), 1986

Seite 409: versch. digitale Simulationen (s.a. Anm. 125-127), aus: Robert Müller: Die künstlichen Wirklichkeiten. Computer simulieren die Welt, ARD-Ausstrahlung 1986

Seite 420: Franz W. Kluge: Journeys to nothingness, 88; aus: Meisterwerke der Computerkunst. Prix Ars Electronica 1988, ed. Hannes Leopoldseder, Bremen 1988

Seite 425: Zeitschriftenanzeige 1991

Seite 428 (o.): Die Jubelgruppe um Nixon kann man als politische Repräsentanten, Männer im Zustand tolerierter, korrekt codierter Ausgelaßenheit oder als Akteure in einem Theaterspiel ansehen, das Hysterieformen imitiert; aus: Zeitschrift für Semiotik 3/1988

Seite 428 (u.): aus: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, eds. Jörg Huber/ Martin Heller/ Hans Ulrich Reck, Basel/ Frankfurt 1989

Seite 432: „Il male": gefälschte Ausgabe von „la repubblica", 21. Oktober 1979, aus: Klemens Gruber: Die zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre, Wien/ Köln 1989

Seite 434: Wild-Life-Fotograf L.L. Rue, als Baum getarnt, aus: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, eds. Jörg Huber/ Martin Heller/ Hans Ulrich Reck, Basel/ Frankfurt 1989

Seite 436 (o.l.): digitale Simulation

Seite 436 (o.r/u.l.): Achim Stösser: Occursus cum novo, 87, aus: Meisterwerke der Computerkunst. Prix Ars Electronica 1988, ed. Hannes Leopoldseder, Bremen 1988

Seite 436 (u.r.): Larry Malone: Breaking the Ice, 87, aus: Meisterwerke der Computerkunst. Prix Ars Electronica 1988, ed. Hannes Leopoldseder, Bremen 1988

Seite 449 (o.l.): Firmenlogo

Seite 449 (o.r.): Liberas Entwurf für den Bogen in die Zukunft, Esposizione Universale, Rom 1942, Plakat

Seite 449 (u.l.): Ehrenbogen des Septimus Severus, Forum Romanum, Rom, 203 nC

Seite 449 (u.r.): Eliel Saarinen: Hauptportal Bahnhof Helsinki, 1904-1914

Seite 454 (o.): Kenzo Tange: Mahnmal und Museum des Friedens, Hiroshima, 1946-1956

Seite 454 (m.): Robert Maillart: Zementhalle, Schweizerische Landesausstellung Zürich 1939

Seite 454 (u.): Louis I. Kahn: Gewölbe unter dem „Platz des Präsidenten", Dacca, 1962-1975

Seite 458: Fotografien von Kjell Sandved, Smithonian Institution Washington, Flügelzeichnungen verschiedener Tiere zeigend, aus: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, eds. Jörg Huber/ Martin Heller/ Hans Ulrich Reck, Basel/ Frankfurt 1989

Seite 464 (o.l.): Tafel aus Ernst Haeckel: Kunstformen der Natur, Leipzig/ Wien, 1899-1904; aus: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, eds. Jörg Huber/ Martin Heller/ Hans Ulrich Reck, Basel/ Frankfurt 1989

Seite 464 (o.r.): Mikroskop-Fotografie (REM) eines Teils des menschlichen Organismus

Seite 464 (u.l.): Kieselskelett einer Radiolarie aus dem Mittelmeer unter dem REM, Manfred Kage, 1985; Umschlagmotiv von: Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991

Seite 464 (u.r.): Mikroskop-Fotografie (REM) eines Teils des menschlichen Organismus

Seite 470: Ted Krueger/ Ken Kaplan: „Domatic Gas" sowie andere Modelle und Studien aus dem Werkkomplex der „Renegade Cities" und der „Analogs", aus: Ted Krueger/ Ken Kaplan: Mosquitos. Handbook for Survival, Pamphlet Architecture 14, Princeton Architectural Press, NYC, 1993

IX THEMENLISTE „LEITMOTIVE – BEGRIFFSKONTUREN – QUINTESSENTIELLE WEGMARKEN“

Zugeschriebene Wirklichkeit: 17
Profanierung, Entzauberung, reflexive Zersetzung: 17
Anthropologische Kontinuität: 17
Kulturwandel, Voraussetzungen der Komplexität, Durchbruch durch das Ikonische: 28
Bildungsgeschichte und Experten, ästhetische Radikalität und die Suggestion der Einheit: 28
Avantgarde, Kalkül, Reflexion des historischen Anspruchs: 39
Zerfall der Kunst, ästhetisches Tun, Philosophie der Massenkultur: 51
Identitätszersetzung und Austausch im Symbolsystem: 60
Terminologische Anmerkung zu Medientheorie und -ästhetik: 76
Medialisierung als Medienkultur: 76
Kulturklage, Technikverehrung: 89
Zeichen als fiktionale Setzung: 89
Unmöglichkeit von Authentizität in der industriellen Bildproduktion: 89
Medien sind „extensions of men": 99
Vom Verschwinden des schlechten Geschmacks: 99
Mimesis: 99
Realismus, Medien, Realität: 111
Scanning als neuem Bildparadigma? Phantasma, begrenzt: 111
Evolution ist keine Maschine, Mimesis bleibt Differenz: 111
Der Traum von der Auflösung der Bilder in Befehlssprachen träumt von Ordnung und scheitert am Bild: 123
Autopoesis ist eine Metapher des externen Beobachters: 137
Dinge und Bilder: 137
Bedeutung: fortgesetzt zugeschriebenes Existieren, Dasein: 148
Innovation und Gewalt: 162
Deregulierung: 162
Bild, Begriff, Innovation, Gesellschaft, Biologie, Imagination: 172
Kunst, Design, Moderne, Wahrnehmung, Postmoderne: Kategorien des Selbstverhältnisses von Subjektivität 1: 183 – Subjektivität 2: 193 – Subjektivität 3: 205 – Subjektivität 4: 216
Philosophie der Wertlosigkeit: 227
Kulturentwicklung zeichentheoretisch: Recodierung, Meta-Sprache: 239
Industrieller Fluchtpunkt des Handwerks und seiner archaischen Konnotationen: Subjektivität, Autorschaft, Authentizität: 239
Zeitlosigkeit, Archetyp, Natur?: 239
Irrtum und Komplexität: 254
Universalismus und Bilderverbot: 254
Medialisierung dereguliert den bestehenden Symbolgebrauch: 263
Ästhetische Kritik, Zivilisation: 274
Kultur und Zivilisation: 274
Aufklärung und Apparate: 285
Grenze der Bezeichnungen: 285
Kulturelle Pyramide, Zerfall des Geschmacks: 298
Positionierung, Avantgarden, Dialektik und Intensität ritualisierter Erwartung: 298
Abwehr der plebejischen als Subtext der bürgerlichen Kultur: 308
Der avantgardistische Ekel schlägt von alleine in die stigmatisierte Obszönität der Massenkultur um 1: 321 – Massenkultur um 2: 335
Poesie der Form: 346
Massenkultureller Schein gegen den ästhetischen Willen zur Macht: 346

Selbst, Training, Sozialcharakter; Zumutungen an Personalität im Bann der Risikokultur 1: 356 – Risikokultur 2: 368
Modernität: 381
Postmoderne: reflektierte Krise des Selbstbewusstseins: 392
Mythologischer Realitätsbegriff der Moderne: 392
Von der Darstellung des Heiligen zur Wahrnehmung des Selbst: 392
Natur: Unvernunft kraft Moderne: 404
Inszenierung von Subjektivität: 415
Zeichenbewußtsein als Kontingenztraining: 415
Medien: Kultur der Vermittlungen: 429
Das Sublime als Maß unermeßlicher Verschiedenheit: 429
Die Existenz der Bilder und die Perspektive der Kunst: 443
Lifestyling: 456
Kino und Film: 456
Design, systemtheoretisch: 466
Ästhetik: 446

ISBN 3-88479-877-4